Lingua e immagine nelle traduzioni sottotitolate francesi de *La terra trema*

Alessandro Monachello

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/transalpina/506>

DOI: 10.4000/transalpina.506

ISSN: 2534-5184

Editore

Presses universitaires de Caen

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 novembre 2019

Paginazione: 105-122

ISBN: 978-2-84133-944-0

ISSN: 1278-334X

Notizia bibliografica digitale

Alessandro Monachello, « Lingua e immagine nelle traduzioni sottotitolate francesi de *La terra trema* », *Transalpina* [Online], 22 | 2019, online dal 01 novembre 2020, consultato il 24 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/506> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transalpina.506>

LINGUA E IMMAGINE NELLE TRADUZIONI SOTTOTITOLATE FRANCESI DE *LA TERRA TREMA*

Riassunto: L'articolo presenta per la prima volta una panoramica completa sulla ricezione francese del primo film neorealista di Visconti: *La terra trema*. Grazie alle ricerche d'archivio che hanno permesso di recuperare gli *scripts* in lingua francese non più presenti nei *dossiers* di classificazione dell'epoca, si è avviato uno studio sullo stretto rapporto tra il film ed il romanzo verista *I Malavoglia* di Giovanni Verga. Nell'articolo, che mostra lo stretto legame tra la «lingua fusa» del capostipite del verismo italiano e i dialoghi del capolavoro viscontiano, si esamina inoltre, attraverso un'analisi dettagliata che tiene conto anche degli ultimi studi sul sottotitolaggio, il rapporto sinergico che coesiste tra voci / immagini / traduzioni senza perdere di vista quel mondo verghiano che tanta influenza ha avuto nella realizzazione della pellicola.

Résumé: L'article présente pour la première fois un panorama complet de l'accueil en France du premier film néo-réaliste de Visconti: *La terre tremble*. Grâce aux recherches en archives, il a été possible de retrouver les scénarios français qui avaient disparu des dossiers de classification de l'époque, lesquels permettent de mettre en évidence la relation étroite que le film entretient avec le roman veriste *I Malavoglia* de Giovanni Verga. L'article montre qu'il existe un lien avéré entre la «lingua fusa» du fondateur du verisme italien et les dialogues du chef-d'œuvre de Visconti. De plus, à travers une analyse détaillée qui prend également en compte les dernières études sur le sous-titrage, notre article examine la relation synergique qui coexiste entre voix / images / traductions sans perdre de vue le monde de Verga qui a eu tant d'influence sur la réalisation du film.

Nel presente contributo mi propongo di analizzare la lingua de *La terra trema* di Luchino Visconti dal punto di vista del sottotitolaggio francese, tenendo presente che caratteristica fondamentale del film è lasciare agli attori la libertà di esprimersi nel dialetto utilizzato nella loro quotidianità. Data la natura del parlato che caratterizza il film, sarà inevitabile tenere conto anche dello stretto rapporto tra lingua e immagine sullo schermo, aspetto che offre una serie di riflessioni di ordine teorico, sino a oggi ignorato nel capolavoro di Visconti.

Esiste una copiosa produzione critica che ha indagato il rapporto tra il film neorealista e il romanzo verista; da Rosario Castelli a studiosi di storia del cinema come Sebastiano Gesù e Lino Micciché, tutti hanno messo in relazione il lavoro di Visconti con il romanzo al fine di rilevare sezioni, più

o meno ampie, dell'opera verghiana all'interno della pellicola. Micciché, in particolare, dedica una puntuale analisi¹ a tale aspetto, focalizzando il rapporto ipertestuale tra i due capolavori in una disamina che può considerarsi esaustiva delle scene del film rapportata ai capitoli dell'opera verghiana.

Nonostante la critica si sia sforzata di considerare il legame che il commento parlato e i dialoghi de *La terra trema* hanno con la scrittura creativa dello scrittore siciliano², quasi nessuno ha effettuato un'analisi linguistica dettagliata del commento parlato e dei dialoghi in lingua italiana, e ancor meno del suo corrispettivo sottotitolaggio francese alla luce dei nuovi studi sulla lingua di Verga proposti dalle linguiste Gabriella Alfieri e Daria Motta³. È noto che la scelta linguistica di Visconti si discosta da quella prediletta da Verga che, come osserva Gabriella Alfieri, a differenza degli altri scrittori siciliani, « non si cimentò nella drammaturgia dialettale o nella traduzione di propri testi dall'italiano al siciliano o viceversa »⁴.

Verga stesso, in una lettera inviata all'amico Capuana⁵, mostra di prediligere l'italiano al dialetto pur mantenendo sempre quella patina di oralità proveniente dal dialetto siciliano. È chiaro che una scelta stilistica del genere si sposava con quell'ideologia antidialettale propria del pensiero postrisorgimentale⁶, ma inevitabilmente dava vita a un impasto linguistico del tutto singolare giacché elementi della parlata siciliana trasparivano nel testo, il che costituiva senz'altro una novità. Luchino Visconti, da parte sua, aveva percepito tale innovazione e probabilmente l'assunse nel suo nuovo modo di rappresentare la realtà, nel suo nuovo modo di fare cinema, ovvero quello di lasciare parlare liberamente gli attori non professionisti, quasi a voler proporre ciò che Verga aveva dichiarato nella lettera dedicatoria a Salvatore Farina, introduttiva alla novella *L'Amante di Gramigna*, di volere riferire il racconto così come l'aveva « raccolto pei viottoli dei campi,

1. L. Micciché, *Visconti e il neorealismo*, Venezia, Marsilio, 1998.

2. R. Prudente, « I proverbi di Verga nelle variazioni di Visconti », *Cinema Nuovo*, n° 267, ottobre 1980, p. 36-40.

3. G. Alfieri, « Verga traduttore e interprete del parlato e della parlata siciliana », in *Le nuove forme del dialetto*, G. Marcatò (dir.), Padova, Unipress, 2011, p. 147-156; D. Motta, *La lingua fusa. La prosa di Vita dei Campi dal parlato popolare allo scritto-narrato*, Acireale, Bonanno Editore, 2011.

4. G. Alfieri, « Verga traduttore e interprete... », p. 152.

5. « Bravo, Don Lisi caro! [...] precisamente voi, io, e tutti quanti scriviamo non facciamo che tradurre mentalmente il pensiero in siciliano, se vogliamo scrivere in dialetto [...]. Il colore e il sapore locale sì, in certi casi, come hai fatto tu da maestro, ed anch'io da sculareddu; ma pel resto i polmoni larghi. [...] No, no, caro Lisi, traducimi quella bella *Bona gente* in italiano colorato anche di mineolo, se vuoi » (Verga a Capuana, Catania, fine dicembre 1911, in *Carteggio Verga-Capuana*, G. Raya (dir.), Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, p. 407-408).

6. G. Alfieri, « Verga traduttore e interprete... », p. 151.

press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare»⁷. Delphine Wehrli, nel suo saggio dedicato alla ricezione de *La terra trema* in Francia, riporta un'intervista fatta a Visconti nel 1941, nella quale il cineasta lombardo racconta il motivo ispiratore del suo film; afferma infatti, «*me promenant [...] dans les rues de Catane, et parcourant la plaine de Caltagirone par une matinée de scirocco, je tombai amoureux de Giovanni Verga. [...] Je pensai alors à un film sur les Malavoglia*»⁸. A mio avviso, questa breve intervista può essere riconducibile alla succitata lettera verghiana nella quale Verga espone i principi della poetica verista, talché potremmo dedurne che il neorealismo⁹ così come il verismo sono le due facce della stessa medaglia, perché nati per strada, per le vie, in due momenti storici differenti.

Visconti, nelle sue interviste, considera *La terra trema* un'esperienza estrema e insuperabile, senza sceneggiatura, nella quale i dialoghi sono lasciati all'improvvisazione:

*Depuis Ossessione de 1942, après ça, j'ai tourné La terre tremble qui était un film qui restait d'une certaine importance parce que j'ai pu pour la première fois aborder dans sa totalité la vérité d'un petit coin d'Italie, sans rien ajouter de ma fantaisie, un film que j'ai tourné sans scénario, à l'aide d'un groupe de pêcheurs et de filles d'un petit village de Sicile qui parlent leur langue sans des dialogues écrits mais des dialogues plutôt improvisés par eux-mêmes; donc ça c'était pour moi l'expérience... maximum d'expérience néo-réalisme je veux dire et je pensais, je sentais que je ne pouvais pas aller plus loin*¹⁰.

Senza far torto alle dichiarazioni dello stesso Visconti, il quale sosteneva che i dialoghi de *La terra trema* sarebbero stati scritti solamente dopo la presentazione del film al festival di Venezia, è possibile notare come la lista dei dialoghi rimandi non solo agli episodi e alle parole usate dai personaggi de *I Malavoglia*, ma addirittura riflettano delle scelte linguistiche precise di Verga. Il fatto che Visconti abbia utilizzato l'opera verista si evince da

7. G. Verga, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Firenze, Le Monnier, 1987, p. 91.

8. D. Wehrli, «*La terra trema* (L. Visconti 1948) et sa version française: déplacement de la fonction et de la signification d'un commentaire en voix over», in *Une autre voix. Un autre texte* (Actes du colloque tenu à l'Université de Lausanne les 25-27 avril 2013), Marburg, Schüren (Réseau / Netzerk Cinéma suisse), 2015, p. 133-150.

9. Non è superfluo impiegare in questo contesto «*neorealismo*», dato che è lo stesso Visconti a utilizzarlo in una intervista rilasciata a Paris-Inter il 22 aprile del 1958, in cui racconta la sua esperienza di regista all'inizio della guerra, la nascita del termine «*neorealismo*» coniato dal suo montatore Mario Serandrei e la sua presa di coscienza che «*il y avait une autre réalité à voir, à raconter de la vie italienne, c'est depuis ce moment-là que des films comme Sciuscià, tout le cinéma italien s'est uniformé à ce genre, à ce style*». Cito dall'intervista curata da Dominique Arban, oggi custodita presso Inattheque, fonds INA.

10. *Ibid.*

molteplici fattori; se è vero, infatti, che egli scelse per il suo capolavoro attori non professionisti, i quali furono presi dalla realtà trezzota nuda e cruda come il suo progetto artistico voleva, non mancano segnali, soprattutto linguistici, che provano come il cineasta abbia diretto anche i dialoghi degli attori che, tecnicamente, dovevano improvvisare l'azione in tempo reale. Ne abbiamo un'illustrazione nella scena del racconto della fiaba del « re di corona » (di cui analizzeremo le traduzioni più avanti), direttamente tratta dal romanzo di Verga, e non dalla parlata siciliana. L'espressione « re di corona » usata da Verga e ripresa da Visconti non compare difatti in nessuno dei vocabolari siciliani, dato che, come ha mostrato Daria Motta, appartiene agli « innesti fraseologici toscani »¹¹ di Verga, ripresi tali e quali integralmente da Visconti.

Ne *La terra trema*, che la critica inserisce in quello che è stato definito cinema antropomorfo¹², il regista milanese traspose quindi *I Malavoglia* di Verga e lo fece impastando e reimpastando scene, dialoghi e personaggi in maniera singolare attraverso una rilettura del romanzo che sfociava in un'inventiva e in una creatività del tutto originali.

Sappiamo che il film fu presentato e premiato alla Mostra di Venezia il 1° settembre 1948. La critica fu positiva anche se ne biasimò la brevità rispetto alle pellicole americane e italiane del tempo¹³, e non apprezzò molto il ricorso al dialetto siciliano poiché risultava piuttosto incomprensibile. Da qui, in un momento successivo, l'idea di sottotitolare in italiano i dialoghi per una migliore e più completa fruizione dell'opera¹⁴. Il capolavoro neorealista arriva nelle sale parigine il 15 gennaio 1952 al *cinéma d'essai*; il sottotitolaggio in lingua francese è diretto da Georges Huysmans (membro della Commissione di controllo del cinema francese) e letto dall'attore Jean Servais. Georges Sadoul, critico francese del tempo, pose l'accento su due aspetti fondamentali che riguardavano proprio il sottotitolaggio: la versione francese del 1952 si discostava molto dall'originale, e il testo letto da Jean Servais sfigurava il senso del film¹⁵.

In realtà esistono ben tre versioni sottotitolate in lingua francese: una breve (quella degli anni 1950) e due lunghe (quella degli anni 1960 e quella dell'edizione commerciale in DVD del 2010). La versione lunga, che consta

11. D. Motta, *La lingua fusa...*, p. 330.

12. L. Visconti, « Cinema antropomorfo », *Cinema*, VIII, 25 settembre-25 ottobre 1943, p. 173-174, ora in G. De Santis, *Sul neorealismo. Testi e documenti (1939-1955)*, Pesaro, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1974, p. 36-37.

13. D. Wehrli, « *La terra trema...* », p. 135.

14. L. Micciché, invece, riesce a dimostrare il contrario, per cui si veda L. Micciché, *Visconti e il neorealismo*, p. 112.

15. D. Wehrli, « *La terra trema...* », p. 136.

di otto bobine da 35 mm, è stata presentata nelle sale parigine nel 1965, ma in merito devo fare due osservazioni: durante la trascrizione dello *script* in lingua francese presso gli archivi del Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC) di Bois d'Arcy¹⁶, mi sono accorto che la traduzione dei dialoghi e del commento non corrisponde a quella effettuata negli anni 1950 e che, inoltre, l'edizione commerciale in DVD di Alain Delalande propone ancora un'altra traduzione del film.

Il mio interesse per la ricostruzione storica e testuale del film e della sua fruizione francese poggia sul fatto che fino ad oggi, a parte l'articolo di Delphine Wehrli e la tesi di laurea di Norma Leuzzi¹⁷, sostenuta nel 2003 all'università Paris X sotto la direzione di Jean-René Ladmiraal, non esiste nessuno studio che si sia occupato dell'analisi del sottotitolaggio e della trascrizione sia italiana di Montesanti¹⁸ sia siciliana di Ungari¹⁹, e ancor meno del rapporto col romanzo e con le sue traduzioni più importanti²⁰. Sarà questo uno degli obiettivi del mio progetto di ricerca per la tesi di dottorato, ma in questa sede mi concentrerò sui primi risultati scaturiti dall'analisi delle trascrizioni delle bobine e su qualche riflessione relativa ai problemi della traduzione audiovisiva, specie in rapporto alle immagini. Per tale motivo, esaminerò solo alcune scene del film indicative della questione che intendo trattare in maniera più approfondita nel mio lavoro di tesi.

Il *corpus* analizzato è costituito dalla sceneggiatura siciliana e italiana trascritta da Montesanti e dalle tre sceneggiature francesi (1952, 1965 e 2010). La mia attenzione si è focalizzata sull'analisi linguistica di alcuni detti, proverbi, frasi, espressioni lessicali estratte da alcune scene del film e che si registrano anche nel romanzo verista di Giovanni Verga che tanta influenza ha avuto nella costruzione del movimento neorealista. Per ragioni di sintesi riporterò nel dettaglio solo tre esempi che tuttavia mi paiono indicativi della questione.

-
16. Tengo a precisare che il sottotitolaggio in lingua francese è stato da me trascritto, poiché la versione cartacea degli *scripts* è andata perduta e non si trova nel dossier proveniente dalla commissione di classificazione dell'epoca (N. 8603).
 17. N. Leuzzi, *Traductions plurielles: une étude de cas autour de La terra trema de Luchino Visconti*, mémoire de maîtrise en sciences du langage et traductologie, sous la direction de J.-R. Ladmiraal, Université Paris X Nanterre, 2003.
 18. L. Visconti, *La terra trema*, sceneggiatura desunta dall'edizione integrale del film da Fausto Montesanti, Roma, Ediz. di Bianco e Nero, 1951.
 19. L. Visconti, *La terra trema*, trascrizione di Enzo Ungari, Bologna, Cappelli Editore, 1977.
 20. Si indicano le tre traduzioni di *I Malavoglia*, oggetto di studio della mia tesi di dottorato: quella del critico e scrittore svizzero Édouard Rod (*Les Malavoglia, mœurs siciliennes*, Paris, Savine, 1887), quella della letterata francese e traduttrice di numerose opere italiane Henriette Valot (*Les Malavoglia*, Paris, Club bibliophile de France, 1957) e quella del traduttore e scrittore d'origine tunisina Maurice Darmon (*Les Malavoglia*, Paris, Gallimard, 1988).

'U figghiu du 'rre di curuna

La prima scena presa in esame è la XXIX, in cui Lucia Valastro racconta alla piccola Lia la fiaba del « re di corona »; si tratta di un piccolo racconto, una sorta di microtesto, nel quale la ragazza narra di un re che, arrivando a Trezza su un cavallo bianco, l'avrebbe portata via con sé in un posto lontano. Come è noto, questa favola è stata ripresa dal capitolo XI del romanzo *I Malavoglia* di Verga in cui, come sostiene Rosario Castelli, essa è emblematica di uno dei temi centrali del romanzo verghiano e del film viscontiano, il desiderio di cambiare il proprio *status* sociale attraverso l'allontanamento dalla terra di origine, mescolato al timore di lasciare il « proprio ambiente »²¹.

L'aspetto che interessa di più in questa sede è la traduzione che viene operata per la fruizione francese del film di Visconti.

Dialoghi in dialetto	Sottotitoli italiani	Voce <i>off</i> (1952)	Sottotitoli (1965)	Sottotitoli (2010)
LUCIA: ...E 'u figghiu du 'rre di curuna, beddu comu lu suli, camina n'annu, n'misi n'gnornu, supra 'nu bellu cavaddu iancu, 'nfin'a carriva 'nta 'na funtana 'ncantata, china di latti e di meli. Scinni di supra u cavaddu ppi bíviri, e cchi trova? ...	LUCIA: ...E il figlio del re, bello come il sole, cammina un anno un mese e un giorno, su di un bel cavallo bianco, finchè arriva ad una fontana incantata, piena di latte e di miele. Scende dal cavallo per bere, e cosa trova? ...	Lucia raconte à sa petite sœur, qui l'écoute bouche bée, un beau conte de fées. Elle s' imagine être la princesse que le fils du roi enlève pour l'épouser, et elle rêve, à la faveur de son histoire, à l'amour, aux belles robes, aux bijoux.	LUCIA: C'était le fils d'un roi... Il chevauchait un beau cheval blanc. Il s'arrêta à une fontaine magique de lait et de miel... et il trouve... mon dé! mis là par les fées... en le voyant... il tombe amoureux... et il galope... il galope.	LUCIA: Beau comme le jour, il chevauche pendant un an, un mois et un jour, un fier destrier blanc. Il arrive enfin devant une fontaine enchantée, regorgeant de lait et de miel. Il descend de son cheval pour boire et que trouve-t-il? Mon dé à coudre! Les

21. « Nel film, la conclusione è una costruzione a contrasto affidata a don Salvatore e non provoca alcun effetto di straniamento: il principe è, per Lucia, il banale maresciallo » (R. Castelli, « La terra trema: tra epos romanzesco e reale meraviglioso », in *La terra trema: un film di Luchino Visconti dal romanzo I Malavoglia di Giovanni Verga*, S. Gesù (dir.), Lipari, Ed. del centro studi, 2006, p. 40).

LUCIA: ... <i>lu mo' itali! Ca cci l'avèvunu purtatu li fati! E 'u figghiu du 'rre, virennu lu mo' itali... s'innamura di mia!</i>	LUCIA: ...il mio ditale! Portato lì dalle fate! E il figlio del re vedendo il mio ditale... si innamora di me!	Il arrive à Trezza... et m'épouse... Et m'emmène sur son beau cheval... loin... loin... avec lui...	fées l'avaient déposé là. Le fils du roi, voyant mon dé à coudre, tombe amoureux de moi. Il chevauche, chevauche, chevauche et finit par arriver à... Trezza! Pour me trouver et m'épouser. Il me prend, me met sur son beau cheval blanc et m'emmène loin, loin, très loin, avec avec lui.
LUCIA: ...camina...	LUCIA: ...cammina...	DON SALVATORE: Mademoiselle Lucia, je m'excuse...	Don Salvatore: Permettez? Mademoiselle Lucia, excusez-moi.
LUCIA: ... <i>camina, camina... finammenti arrivàu... a 'a Trizza! Pi ciccari a mia... pi maritàrimi!...</i>	LUCIA: ...cammina, cammina... finalmente giunse... a Trezza! Per cercare di me... per sposarmi!		
LUCIA, f.c.: ... <i>mi pigghia, mi menti supra 'u so' bellu cavaddu iancu...</i>	LUCIA, f.c.: ...mi prende, mi mette sul suo bel cavallo bianco...		
LUCIA: ... <i>e mi potta luntanu, luntanu, luntanu... cu r'iddu! ...</i>	LUCIA: ...e mi porta lontano, lontano, lontano... con lui! ...		
DON SALVATORE, f.c.: C'è permesso?	DON SALVATORE, f.c.: Permesso?		

Notiamo come la parlata siciliana del film presenti una forte cadenza ritmica assai singolare data dalle rime nelle quali risalta l'omofonia resa da un'allitterazione consonantica e vocalica con ripresa finale omoteleutica in cui domina la vocale /u²²/ (che ricorre ben 45 volte e apre e chiude la favola raccontata da Lucia «*E 'u figghiu / cu r'iddu*»). La favola della cugina Anna de *I Malavoglia*, nel film di Visconti, diviene quasi una filastrocca, le cui rime, come nella frottola, servono ad armonizzare un «discorso divagante, con frequenti salti logici»²³ che, nel nostro caso, sintetizza le speranze di una povera ragazza che verranno illuse e spezzate da Don Salvatore²⁴. La fiaba del re di corona, che nel romanzo acquista una sua centralità nelle future partenze senza ritorno dei protagonisti dei *Malavoglia*²⁵, nel film si riduce ad una cantilena in dialetto che, pur mitigando l'effetto di straniamento ottenuto nella scrittura verghiana, ne mantiene la vivacità in virtù del fatto che viene innestata nel percorso evolutivo del personaggio Lucia / Lia la quale, come sappiamo, nella scena C, partirà senza più ritornare.

Il sottotitolaggio italiano, invece, pur traducendo quasi tutti gli elementi del racconto / discorso (si perde solo «*rre di curuna*», che viene reso con il sostantivo maschile italiano «re», forse perché il complemento di specificazione «di curuna» è stato giudicato ridondante da Pietrangeli, che non ha colto la citazione verghiana), perde la cadenza ritmica che si registra nella parlata siciliana, e ciò avviene perché questo tipo di traduzione intralinguistica è semplicemente funzionale alla «rappresentazione simultanea del dialogo originale e della sua trascrizione integrale»²⁶ dei dialoghi siciliani per un pubblico che, non conoscendo il dialetto dell'isola, poteva solamente accedere alla sua musicalità ma non al suo contenuto. Da qui si deduce come il sottotitolaggio / traduzione italiana non tenga affatto conto delle sfumature linguistiche del parlato siciliano degli attori, ma si concentri esclusivamente a rendere funzionale le immagini che lo spettatore vede, sopperendo così alla difficoltà di comprensione dei dialoghi.

Detto diversamente, il sottotitolaggio fornisce solo poche indicazioni, poiché il resto viene affidato alle immagini della pellicola, determinando così un rapporto sinergetico immagini / voci / traduzione dove però, a giocare

22. S. Ghiazza e M. Napoli, *Le figure retoriche. Parola e immagine*, Bologna, Zanichelli, 2007, p. 14.

23. P.G. Beltrami, *Gli strumenti della poesia*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 144.

24. Si noti come la frase in funzione fatica, «C'è permesso?», di Don Salvatore spezzi l'incantesimo in cui si trova la ragazza prima del suo arrivo.

25. Per quanto riguarda lo studio di questa fiaba, si rimanda all'articolo di A. Manganaro, «La fiaba del figlio del re di corona e le partenze dei *Malavoglia*», in *Le forme e la storia*, n.s. III, 2010, 2, p. 145-160.

26. Si parla anche di trasmissione verticale del messaggio, per cui si veda E. Perego, *La traduzione audiovisiva*, Roma, Carocci, 2005, p. 61.

un ruolo fondamentale sono le prime, proprio per la natura sincronica della traduzione in sottotitolaggio²⁷. È stato già rilevato come il ruolo delle immagini abbia un'importanza determinante nella traduzione di un testo multimodale²⁸, poiché «*le spectateur peut voir et entendre simultanément: il perçoit une image de la vie réelle en mouvement. L'aspect et le comportement des acteurs à l'écran jouent un rôle dans la manière dont les spectateurs construisent le sens*»²⁹. Dunque il «non detto» completa quello che viene detto attraverso il sottotitolaggio, «*car l'image peut montrer ce que les mots ne peuvent pas exprimer ou que le réalisateur ne veut pas dire explicitement. Chaque signe en tant qu'entité discrète contribue à la compréhension et à l'interprétation globale du message filmique*»³⁰. Possiamo pertanto sostenere che la traduzione audiovisiva, a differenza della traduzione per testi scritti, è supportata da una serie di elementi extralinguistici che completano e chiarificano la traduzione scritta, laddove non fosse possibile effettuarla, poiché deve sempre tener conto del rapporto sinergico tra immagine, suono e lettura dei sottotitoli. Ed è per questo che il traduttore di un testo multimodale, come vedremo, si trova sempre a compiere delle scelte che sacrificheranno la percentuale più alta della sceneggiatura di un film, ma permetteranno, al tempo stesso, di far emergere altre caratteristiche che, come sostiene Antonio Prete, vengono svelate solo all'ombra dell'altra lingua³¹.

Per quanto concerne il sottotitolaggio francese, il ricorso alle immagini diviene ancora più centrale per la comprensione sia della scena sia dei dialoghi del film che, escludendo la versione commerciale in DVD, non vengono tradotti in maniera integrale.

Possiamo registrare sin dalla versione sottotitolata degli anni 1950 come la scena in cui Lucia racconta la fiaba alla piccola Lia sia sacrificata in maniera integrale dal decimo *commentaire* di Jean Servais. Esaminando le bobine negli archivi di Bois D'Arcy ho potuto constatare quanto il commento dell'attore francese sintetizzi tutta la scena XXIX del film, facendo divenire Lucia «*la princesse que le fils du roi enlève pour l'épouser*» e ne edulcori non solo la sua funzionale importanza per la comprensione dello sviluppo del personaggio, ma anche il suo contenuto meramente neorealistico. La voce di Lucia, difatti, si sente appena in sottofondo per essere totalmente travolta

27. *Ibid.*, p. 47.

28. Z. Pettit, «Le sous-titrage; le rôle de l'image dans la traduction d'un texte multimodal», in *La traduction audiovisuelle*, J.-M. Lavour e A. Serban (dir.), Bruxelles, De Boeck, 2008, p. 101-111.

29. *Ibid.*, p. 101.

30. *Ibid.*, p. 102.

31. A. Prete, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

da quella di Jean Servais che in pochi secondi chiarisce quanto la stessa sta raccontando. Ad ogni modo, Huysmans, che ha tradotto la sceneggiatura degli anni 1950, cerca di salvaguardare la musicalità della lingua siciliana nel *commentaire* francese attraverso la creazione di una rima *bée / fée*. Ma, a parte quest'aspetto ritmico funzionale alla trasformazione del testo francese in filastrocca, l'appiattimento del dialogo, dato dal doppiaggio del *commentaire* francese, è evidente, anche se la scena viene lasciata scorrere.

Diversa si presenta la traduzione della scena XXIX nella versione degli anni '60 che apre la terza delle otto bobine da 35 mm; in essa notiamo come il traduttore, di cui ancora non conosciamo l'identità, a differenza di Huysmans, salvaguardi la fiaba raccontata da Lucia e cerchi, nel limite del possibile, di tradurre le frasi più significative, e riuscendo a costruire una breve filastrocca in lingua francese che non solo mantiene la musicalità di quella siciliana, ma soprattutto coglie i momenti significativi della storia narrata. Il primo momento è costituito dalla presentazione del Figlio del re di corona che, come in italiano, viene tradotto col semplice « *fils d'un roi* ». Non viene invece restituita né la bellezza del principe, né l'aspetto temporale espresso attraverso una climax discendente « *un anno, un mese e un giorno* ». Il secondo momento è reso dal verbo *caminari* / *camminare* che viene reso in francese con *chevaucher* / *cavalcare*: « *Il chevauchait un beau cheval blanc* », che forse sintetizza anche l'aspetto temporale (i principi dei racconti medievali, per esempio, cavalcavano per anni, per mesi, per giorni). Il terzo momento, forse il più importante della fiaba, è quello in cui il principe « *arriva ad una fontana incantata, piena di latte e di miele* », ed è qui che avviene l'incontro con la ragazza e l'innamoramento. Questa parte, che poi è il cuore del racconto, viene tradotta sempre con la creazione di una nuova rima *dé / fée*. Il traduttore non traduce « *il tombe amoureux de moi* » (di mia / di me), forse perché in questa parte è la « *body-motion communication* »³² che interviene, ovvero la gestualità, la quale può rafforzare o contraddire il discorso, modificarlo o addirittura animarlo. Difatti Lucia pronuncia l'enunciato « *s'innamora di mia* » accompagnandolo con un gesto³³: quello della mano rivolta a se stessa. Il quarto e ultimo momento viene tradotto quasi alla lettera, come in lingua italiana; ed è qui che viene enunciato il *topos* in cui arriva il principe, cioè a Trezza, e poi la celebre reiterazione malavogliesca « *lontano, lontano, lontano* » tradotto con « *loin, loin, loin* » che, come ben dimostra Andrea Manganaro, tanto seguito avrà

32. Z. Pettit, « *Le sous-titrage...* », p. 102.

33. « *Chaque geste, chaque mouvement représente un signe kinésique que le spectateur interprétera selon son expérience, sa culture, son "univers de référence"* » (ibid., p. 102).

nelle partenze senza ritorno dei Malavoglia³⁴, così come nella partenza senza ritorno di Lucia Valastro nella scena C del film di Luchino Visconti.

Il sottotitolaggio della versione commerciale in DVD di Delalande, invece, traduce tutti i passaggi della fiaba del figlio del re di corona narrata da Lucia Valastro. Quest'ultima traduzione sembra avere la stessa funzione di quella italiana; l'intenzione non è quella di rispettare la musicalità della parlata siciliana, bensì di permettere la fruizione del DVD in versione commerciale. Vengono tradotti tutti i passaggi sopracitati ma, stranamente, in questa traduzione non viene presentato il soggetto della storia come negli altri dialoghi e si passa direttamente alla presentazione della bellezza del principe «*beau comme le jour*»; l'ellissi del soggetto, in questo caso, ne determina la *suspence* nello spettatore che solo attraverso il verbo francese *chevaucher et le cheval blanc* immaginerà che forse si tratta del «principe azzurro» che ogni ragazza sogna, il quale l'«*épousera*» ma soprattutto l'«*emmènera loin, loin, très loin avec lui*».

Carni 'i travagghiu, comu 'u sceccu 'i cumpari Janu³⁵

Nella scena XXXII il sintagma in questione acquista una coloritura particolare, perché l'innesto fraseologico siciliano «*carni 'i travagghiu*» (carne da lavoro) viene per similitudine accostato dallo stesso Cola ad un altro sintagma, «*comu 'u sceccu 'i cumpari Janu*» (come l'asino di compare Janu), per avallare la sua osservazione, l'idea che solo i pesci del mare per farsi pescare hanno bisogno di loro poveri pescatori; anche in questo caso l'ombra del mondo descritto da Verga è evidente. In italiano come nella versione commerciale l'innesto fraseologico siciliano viene tradotto alla lettera per mantenere la metafora che riguarda gli operai, in questo caso i pescatori, della Sicilia degli anni 1940³⁶; l'unica differenza che si

34. A. Manganaro, «La fiaba del figlio...», p. 148.

35. «Lo stesso 'Ntoni, ormai agitato da fermenti di ribellione alla dura legge della vita dei pescatori, esclama: – Carne d'asino! – [...] – ecco cosa siamo! Carne da lavoro! (XI, 291). La metafora, in entrambe le varianti, è comunissima in dialetto: *carni di sceccu* – *carni di travagghiu*. La forza dell'immagine fu sentita anche da Visconti, che la mantenne sempre in bocca a 'Ntoni in *La terra trema*: “Nuatri semu i scecchi di travagghiu”; e ancora, ripetuta dal fratello Cola: “Cettu ca [u patri] n'avissi vulutu ca i so figghi sighitannu a essiri carn'i travagghiu”. Il sintagma è un fatto acquisito del patrimonio linguistico verghiano, se già nello schema preventivo dei personaggi del romanzo troviamo a proposito del figlio della Locca: “Carne da lavoro, lo schiavo dello zio Crocifisso, sciocco”» (G. Alfieri, «Innesti fraseologici siciliani nei *Malavoglia*», *Bollettino del centro di studi filologici e linguistici siciliani*, XIV, 1980, p. 284-285).

36. «L'esperienza fatta mi ha soprattutto insegnato che il peso dell'essere umano, la sua presenza, è la sola “cosa” che veramente colmi il fotogramma [...] potrei fare un film davanti a un muro, se sapessi ritrovare i dati della vera umanità degli uomini posti davanti al nudo

Dialoghi in dialetto	Dialoghi in italiano	Sottotitoli (1952)	Sottotitoli (1965)	Sottotitoli (2010)
COLA: ... <i>Nuàutri semu carni 'i travagghiu, comu 'u sceccu 'i cumpari Janu. Cu po' aviri bisognu 'i nuàutri? 'U Pesci d'u mari, pi fàrissi pigghiàri!</i>	COLA: ...Noi siamo carne da lavoro, come l'asino di compare Janu. Chi può avere bisogno di noi? I pesci, per farsi pescare!	COLA: <i>Pourquoi auraient-ils besoin de nous? Parce que nous sommes des bêtes de somme...</i>	COLA: <i>Qui peut avoir besoin de nous, pauvres que nous sommes?... Le poisson pour être pêché?</i>	COLA: <i>Comment peut-on avoir besoin de nous? On n'est que des bêtes de travail, comme l'âne de Jano. Qui peut avoir besoin de nous? Les poissons, pour nous faire pêcher!</i>

registra nella versione commerciale francese è che in luogo del pronome personale soggetto «*nous*» (noi), il traduttore opta per il generico «*on n'est que...*», ma per il resto la metafora e la similitudine vengono tradotti alla lettera. Diversa, invece, si presenta la traduzione nelle altre due edizioni; nei sottotitoli di quella degli anni 1950, si registra un controsenso: Cola sembra sottolineare la forza-lavoro costituita dai pescatori «*ils ont besoin de nous parce que nous sommes des bêtes de somme...*», mentre il dialogo originale spiegava che i poveri pescatori non interessano a nessuno proprio in virtù del fatto che sono delle bestie da lavoro. Nel sottotitolo tradotto da Huysmans si comprende, invece, il contrario attraverso la proposizione interrogativa diretta introdotta da «*Pourquoi*» e la successiva risposta con reticenza finale che lo stesso Cola pronuncia. Il traduttore sicuramente avrà voluto mettere in risalto il pensiero del personaggio in continuità con quello comunista del fratello 'Ntoni, il quale pensa che l'attività dei grossisti va a gonfie vele perché sono i pescatori, le «bestie da soma» che,

elemento scenografico: ritrovarli e raccontarli. Visconti scriveva queste parole all'indomani dell'armistizio di Cassibile, auspicando così l'avvento di un cinema a misura d'uomo storico, vivo nelle cose. La drammatica esperienza partigiana e resistenziale, il carcere e gli interrogatori subiti avevano inciso nella formazione della sua coscienza e avrebbero avuto importanza nella conquista di quell'estetica della verità, di quello studio di un vero mondo di *relazioni*, inaugurato da *Ossessione*, più di qualsiasi appello all'impegno sociale» (R. Castelli, «*La terra trema...*», p. 24).

inconsapevolmente, portano avanti i loro interessi. Forse è per rafforzare la sua scelta traduttiva che Huysmans non ha minimamente considerato il dialogo sui pesci del mare che segue quello della metafora animalesca.

Nella versione del 1965, viceversa, possiamo notare come si rispetti la coerenza globale del dialogo ma si perda del tutto l'innesto fraseologico siciliano per un generico «*pauvres que nous sommes? ...*» incastrato, con ripresa iniziale, al quesito in cui Cola domanda al fratello «come [sia] possibile che qualcuno abbia bisogno di [loro]», che nel testo fonte viene dopo il sintagma d'origine siciliana. L'appiattimento si deduce dal fatto che non compare né la metafora sulle bestie da lavoro, né la similitudine dell'asino di compare Janu, ma solamente la condizione economica, di estrema povertà in cui versa la famiglia Valastro. Difatti alla fine dell'enunciato sui pesci del mare si registra un punto interrogativo in luogo dell'originario punto esclamativo, quasi a voler marcare la condizione di vinti in cui si trovano, la quale è così evidente che neppure i pesci del mare per essere pescati hanno bisogno di loro.

È 'a fami ca fa nèsiri 'u lupu d'a tana!

L'altra scena che si è deciso di analizzare è la CXVIII in cui 'Ntoni, ormai rassegnato, spinto dalla miseria in cui la famiglia vive per colpa delle sue scelte, decide di mettere da parte il suo orgoglio e chiedere ai grossisti di essere assunto a giornata dalla loro cooperativa. I personaggi de *La terra trema*, come è noto, ricorrono ai proverbi, una sorta di saggezza antica che in qualche modo aiuta a compiere delle scelte e/o a confermarle, a reiterare l'esperienza.

Per quanto riguarda il proverbio che si registra nei dialoghi siciliani «È 'a fami, ah? ca fa nèsiri 'u lupu d'a tana» viene tradotto in maniera diversa in tutte e quattro le traduzioni francesi. L'espressione in funzione fatica «È 'a fami, ah?» che Nino pronuncia come sentenza nei confronti della scelta di 'Ntoni non si registra in nessun dialogo sottotitolato, ma viene resa direttamente andando al cuore del proverbio. In italiano registriamo solamente «La fame fa uscire il lupo dalla tana!»; nella versione francese degli anni 1950, invece, «il lupo esce dal bosco» e non dalla sua tana: «*La faim fait sortir le loup du bois*»³⁷. Nella versione degli anni 1960 e in quella

37. In francese «*sortir du bois*» è un'espressione idiomatica che significa «*se dévoiler*», in italiano «venire allo scoperto». Ma molto probabilmente il traduttore francese, a differenza del Verga traduttore della parlata popolare, ha preferito il termine *bois* a *tanière* (tana) per mantenere l'immaginario *loup/bois* che si ritrova anche nel proverbio francese *Le loup retourne toujours au bois* che indica «*une manière paysanne de dire qu'on retourne toujours à ses premières amours*» (M. Lis, M. Barbier, *Le Franc-Parler. 5000 expressions traditionnelles et populaires*, Paris, De Vecchi, 2005, p. 249).

Dialoghi in dialetto	Dialoghi in italiano	Sottotitoli (1952)	Sottotitoli (1965)	Sottotitoli (2010)
NINO: <i>Oh! ... Cu' si viri! È 'a fami, ah? ca fa nèsdiri 'u lupu d'a tana! Facítilu passari, facítilu passari!</i>	NINO: Oh! ... Chi si vede! La fame fa uscire il lupo dalla tana! Fatelo passare! Fatelo passare!	NINO: <i>Regardez qui arrive! La faim fait sortir le loup du bois. Laissez passer! Laissez passer!</i>	NINO: <i>La faim fait sortir le loup de la tanière! ... Entre... laissez-le passer!</i>	NINO: <i>En voilà une surprise! La faim fait sortir le loup de sa tanière. Laissez-le passer. Antonio! Viens, entre.</i>
LORENZO: <i>Sodi! ... Sodi, sodi...!</i>	LORENZO: Zitti! ... Zitti, zitti! ...			
NINO: <i>Oh, 'Ntoni! Veni, veni! Trasi! ...</i>	NINO: Oh, Antonio! Vieni, vieni! Entra! ...			

commerciale i traduttori decidono di mantenere il *topos* da cui proviene il lupo ma in maniera differente: nel primo caso ricalcando la preposizione articolata italiana «dalla tana / *de la tanière*», nel secondo caso anziché ricalcare la struttura morfologica italiana si preferisce rispettare la regola grammaticale della lingua francese inserendo l'aggettivo possessivo femminile singolare «*de sa tanière*». La sproporzione fra l'atteggiamento sprezzante del grossista e la severità dei fratelli si evince dal piano delle dinamiche dei corpi, dal mutismo di 'Ntoni e dei suoi fratelli e dalla loquacità di Nino che paragona il fallimento di 'Ntoni a un lupo affamato che esce dalla sua tana. La similitudine non è casuale, tale proverbio, difatti, si ritrova nel capitolo XV dell'opera verghiana «La fame fa uscire il lupo dal bosco»³⁸. Per quanto riguarda l'interiezione *ah?*, che come tutte le interiezioni, «è una parola invariabile che serve a esprimere una reazione improvvisa dell'animo»³⁹, in questo caso la meraviglia e la sorpresa di Nino nel vedere i fratelli Valastro, è indice di un'oralità riflessa. Questo elemento del discorso, funzionale a

38. «Nel romanzo, il proverbio è usato da padron 'Ntoni riferito a se stesso, per giustificare di fronte alla curiosità della gente il proprio vagabondare per il paese». Nella pellicola, viceversa, «il caratteristico “parlar per motti” di padron 'Ntoni [...] subisce una contrazione notevole» (R. Prudente, «I proverbi di Verga nelle variazioni di Visconti», p. 39).

39. M. Dardano e P. Trifone, *Grammatica italiana con nozioni di linguistica*, Bologna, Zanichelli, 2006, p. 432.

rendere graficamente la particolare modulazione della voce, non viene reso né nel sottotitolaggio italiano, né in quello francese. Anche in questo caso si ha una perdita, ma non solo in termini di quantità testuale, quanto di un tratto linguistico fondamentale che cerca di «imitare le movenze del parlato»⁴⁰. L'interiezione *ah* per esprimere i vari stati d'animo, in genere, è seguita dal punto esclamativo, ma in tale circostanza comunicativa l'uso del punto interrogativo serve a rafforzare e a rendere l'enfasi dell'enunciato in questione. Questa interiezione è però udibile dallo spettatore anche non dialettologo; l'omissione è quindi compensata dalla voce.

L'imperativo «*Sodi!... Sodi, sodi...!*» di Lorenzo, reiterato per tre volte, viene tradotto solo nella versione italiana con «*Zitti!... Zitti, zitti...!*», mentre negli *scripts* francesi non viene tenuto in considerazione in tutte e tre le traduzioni. *Stare sodi* (stare fermi, in silenzio) è un'espressione assai tipica del dialetto acese ancora oggi in uso. Evidentemente i traduttori francesi decidono di non tradurla, perché è la gestualità, il movimento di Lorenzo e l'enfasi con cui grida verso gli altri operai, invitandoli a stare zitti, a farne comprendere il significato globale; anche in questo caso l'omissione non è una perdita perché viene compensata dall'immagine.

In questa scena noteremo anche come il sottotitolaggio francese in rapporto al linguaggio del corpo (o dei corpi) assuma un'importanza fondamentale ai fini della sua efficacia traduttiva. Sappiamo, infatti, che una convergenza di segni cinesici e paralinguistici contribuisce alla creazione di una rete di significati. Il dialogo dello script francese del 1965 ci permette di poter confermare questa tesi, poiché è solo in questa versione che il gesto fatto con la mano da Nino ne traduce il messaggio, vale a dire quello di esortare i colleghi grossisti a fare entrare 'Ntoni. Mentre nella versione degli anni 1950 viene ripetuto due volte «*Laissez passer! Laissez passer!*», mantenendo i verbi siciliani «*Facìtilu passari, facìtilu passari!*» come quelli italiani «*Fatelo passare, fatelo passare!*», in una dimensione più generica poiché viene soppresso il pronome complemento maschile debole «lo» riferito a 'Ntoni; in quella commerciale notiamo, invece, come la ripetizione degli enunciati del testo fonte venga ristretta ad una sola battuta con aggiunta del pronome personale maschile francese in funzione di complemento oggetto diretto «*Laissez-le passer*» che si perde nell'esempio fatto per la versione del 1952. Il motivo di tale scelta traduttiva è di difficile codificazione. Ad ogni modo si può ipotizzare che, per quanto riguarda la versione commerciale, il traduttore abbia avuto sicuramente modo di consultare sia il testo di Montesanti pubblicato nel 1951, che ha il merito di aver trascritto il sottotitolaggio italiano negli anni 1950, sia quello siciliano

40. *Ibid.*

di Enzo Ungari edito negli anni 1970; in questo caso, come abbiamo visto, si mantiene il pronome complemento siciliano e italiano in posizione enclitica «*facitulu*» (fatelo). Per quanto concerne, invece, la traduzione degli anni 1950, molto probabilmente il traduttore francese ha considerato direttamente la traduzione italiana già presente, come ben dimostra Lino Micciché, nella prima pellicola presentata al festival di Venezia del 1948.

Nella traduzione degli anni 1960, al contrario, il «*Facitilu passari, facitilu passari!*» (Fatelo passare, fatelo passare) non viene tradotto perché è la prossemica, ovvero il gesto della mano di Nino, a sostituire il dialogo siciliano; quando il grossista Nino, invece, non si vede più, perché 'Ntoni e i suoi fratelli e un altro attore, di spalle, «avanzano fin sull'ingresso della Cooperativa»⁴¹, viene tradotto il segmento successivo «*Oh, 'Ntoni! Veni, veni! Trasi!...*» con «*Entre... laissez-le passer!*» in cui non solo si perde il nome proprio 'Ntoni (lo ritroviamo tradotto solamente nella versione italiana e commerciale con il nome proprio italiano Antonio) ma sembra che, in un unico segmento linguistico, vengano fusi il verbo dell'ultima battuta di Nino «*Trasi*» (Entra) con ripresa del verbo iniziale «*facitilu passari*» (fatelo passare), dislocato alla fine con il compito di chiudere la reticenza del verbo *entrer*: «*Entre... laissez-le passer!*». Anche in questo caso il traduttore avrà consultato la trascrizione siciliana e italiana di Montesanti che presenta il pronome maschile enclitico «sic. lu / it. lo / fr. le». A questo punto possiamo confermare che il sottotitolaggio delle tre versioni non solo è diverso, ma riflette anche le scelte dei traduttori rispetto al rapporto sinergetico tra immagini / dialoghi / sottotitoli.

Conclusioni

Alla luce degli esempi illustrati e delle riflessioni linguistiche e stilistiche operate, è chiaro che la perdita e l'appiattimento del testo fonte risultano inevitabili se è vero che, secondo studi recenti sulla traduzione dei sottotitoli che le danno il merito di essere considerata una vera e propria scienza traduttologica, «la trascrizione dei dialoghi di un film in forma di sottotitoli deve sottostare in primo luogo a restrizioni di natura formale»⁴².

Abbiamo visto come l'immagine in questa restrizione giochi un ruolo fondamentale perché, nella maggior parte dei casi, a essa è affidato il compito di completare la traduzione. Indubbiamente, e questa non è una novità, le immagini risultano centrali ma la necessità di operare una traduzione del parlato comporta dei rischi valutabili non solo in termini di una generale

41. L. Visconti, *La terra trema*, trascrizione di Enzo Ungari, p. 193.

42. E. Perego, *La traduzione audiovisiva*, p. 52.

perdita, bensì di manchevolezza. Tanto un testo scritto quanto uno recitato presentano degli aspetti stilistico-formali di cui un traduttore deve pur tenere conto; gli esempi analizzati, di fatto, dimostrano come nelle diverse fasi traduttive siano andati via via perdendosi alcuni aspetti di ordine non solo stilistico ma anche culturale. Ciò, indubbiamente, non ha impedito al film di Luchino Visconti di essere apprezzato oltralpe, ma certamente il fruitore non dialettologo non ha potuto godere di certi tratti culturali veicolati proprio dalla parlata siciliana come abbiamo visto nell'analisi degli esempi scelti.

Il nostro studio però ci permette di entrare anche nell'officina dei traduttori per sottotitoli in un'epoca in cui gli studi sulla prossemica e sulla cinesica in rapporto alla *traduction audiovisuelle* non erano così all'avanguardia come oggi. Tanti sono gli aspetti ancora da indagare; la fruibilità di sicuro è stato l'obiettivo primario dei traduttori ma restano certamente ancora da analizzare le soluzioni linguistiche che essi hanno adottato incontrando casi particolari di frasi, espressioni, proverbi che appartengono al mondo verghiano; in particolare saranno oggetto di attenzione o studio le scelte operate dai tre traduttori per soddisfare l'orizzonte d'attesa del pubblico francese che tanto ha apprezzato il capolavoro di Visconti e il cinema neorealista in toto.

Alessandro MONACHELLO
Laboratoire d'études romanes,
Université Paris 8