

# *Traduzione multimediale: il caso del film francese *Les Visiteurs* e la sua versione italiana*

di Antonino Velez\*

## *1. Cinema e doppiaggio*

La traduzione multimediale, come afferma Christine Heiss, significa «elaborazione complessiva di un prodotto multimediale e non solo delle sue componenti linguistiche»<sup>1</sup>. Le difficoltà incontrate sono riconducibili alla natura ibrida dei testi multimediali, che si pongono a metà strada tra il testo scritto e la lingua parlata, quindi tra il campo disciplinare della traduzione e quello dell'interpretazione. La pratica del doppiaggio è qualcosa di molto complesso, che vede all'opera diverse figure professionali. Adattare una pellicola significa infatti tentare di fare in modo che uno spettatore di un'altra lingua reagisca alle scene del film come farebbe lo spettatore della lingua originaria. Operazione per niente facile, che deve tenere conto di diversi fattori: innanzitutto il film si presenta come un sistema semiotico complesso costituito da un codice visivo, uno sonoro e uno verbale. Un bravo dialoghista-adattatore dovrà, di conseguenza, tener conto dei reciproci vincoli tra questi tre codici e cercare di renderli al meglio nella lingua di arrivo.

Il doppiaggio, pur riguardando l'oralità, quindi i dialoghi dei personaggi, viene in realtà attuato dopo la lettura di un testo scritto, quindi molte delle informazioni tipiche del parlato vanno perse<sup>2</sup>.

\* Università degli Studi di Palermo.

<sup>1</sup> C. Heiss, *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?*, in R. M. Bollettieri Bosinelli et al. (a cura di), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione, la scena: atti del convegno internazionale 2-4 aprile 1998*, SSLIMIT-CLUEB, Forlì-Bologna 2000, p. 14.

<sup>2</sup> Ivi, p. 397.

Per tentare di ovviare a questo problema, Herbst<sup>3</sup> propone la creazione di un «natural dialogue», cioè un linguaggio che, seppur frutto di artifizi, riesca a riprodurre la naturalezza del parlato. Il procedimento che rende conto di una stessa situazione ricorrendo a una espressione interamente diversa, noto come equivalenza<sup>4</sup>, non può riferirsi solo al testo scritto bensì a tutte le componenti del parlato, in tutte le sue varianti. È risaputo, infatti, che un film non è costituito solo dal linguaggio, ma anche dai gesti, dai movimenti e dalle espressioni del viso, elementi che devono essere tutti sincronizzati tra loro. A questo proposito Herbst cerca di ampliare il concetto di equivalenza all'interno delle traduzioni multimediali, ritenendo che esso debba rispondere a parametri precisi, come il contesto culturale, il senso (per cui tutto ciò che contiene informazioni sulla trama deve essere reso in qualche modo nella cultura d'arrivo), il genere e i personaggi (si deve tener conto delle varietà regionali e sociali della versione originale). Si può parlare, dunque, di equivalenza pragmatico-funzionale<sup>5</sup>. Nel caso specifico delle traduzioni multimediali si può sostituire il termine di equivalenza con quello di adattamento, così come affermano Lambert e Delabastita<sup>6</sup>, per i quali quando si effettua una traduzione multimediale si avvia un processo di trasformazione del testo, con conseguenti riduzioni o aggiunte, per rendere chiari elementi culturali lontani dal ricevente del testo, mentre per Lefevere la traduzione, in questo campo, diviene riscrittura, cioè intero rifacimento testuale<sup>7</sup>.

## 2. *Il caso di Les Visiteurs*

In questo studio si è scelto di analizzare la trasposizione italiana del celebre film francese *Les Visiteurs* (1993), del regista Jean-Marie Poiré, che annovera nel cast attori quali Christian Clavier (co-autore e curato-

<sup>3</sup> T. Herbst, *Why Dubbing Is Impossible*, in Bollettieri Bosinelli *et al.* (a cura di), *Traduzione multimediale per il cinema*, cit., pp. 97-115.

<sup>4</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione. Dal francese in italiano e dall'italiano in francese* (1993), Liguori, Napoli 2000, p. 21.

<sup>5</sup> Mona Baker, *Pragmatica della comunicazione interculturale e false dicotomie in traduzione*, trad. it. di L. Cirillo, in M. Agorni (a cura di), *Teorie e metodologie a confronto*, LED, Milano 2005.

<sup>6</sup> J. Lambert, D. Delabastita, *La traduction de textes audiovisuels: modes et enjeux culturels*, in Y. Gambier (éd.), *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, pp. 33-58.

<sup>7</sup> Cfr. A. Lefevere, *Traduzione e riscrittura*, UTET, Torino 1998.

re, insieme al regista, della sceneggiatura, dei dialoghi e del soggetto), Jean Reno e Valérie Lemercier. Si tratta di una commedia dalla trama non propriamente originale (il viaggio nel tempo è un tema continuamente ripreso tanto in letteratura quanto nel cinema), ma, grazie al cast di prim'ordine e a una serie di *gag* gustosissime, ha avuto un grandissimo successo ai botteghini francesi ed è stato egualmente apprezzato dal pubblico italiano.

Il film narra le vicende del conte Godefroy de Montmirail (Jean Reno) e del suo fido scudiero Jacquouille (Christian Clavier)<sup>8</sup>, vissuti nella Francia del XII secolo e catapultati per errore nel futuro (invece che nel passato) a causa di un incantesimo sbagliato. Qui si troveranno alle prese con la vita degli anni Novanta, a contatto con i loro discendenti, e cercheranno di barcamenarsi tra situazioni parossistiche e inverosimili.

La direzione del doppiaggio italiano è stata affidata a Tonino Accolla, doppiatore di grande esperienza (sue sono le voci italiane di Eddie Murphy e Homer Simpson<sup>9</sup>, per citarne alcuni tra i più famosi). Anche per le voci dei protagonisti sono stati scelti doppiatori esperti: Leo Gullotta interpreta il servitore Jeancojon-Clavier e Gigi Proietti dà voce a Goffredo-Reno.

La comicità del film segue lo schema enunciato da Attardo e implica i sei parametri da lui proposti (*language, situation, narrative strategy, target, logical mechanism e script opposition*)<sup>10</sup>. Esso, dal punto di vista linguistico, si basa su tre elementi caratterizzanti:

1. la parlata pseudo-arcana dei protagonisti venuti dal Medioevo;
2. l'argot e il linguaggio familiare e sboccato utilizzato da tutti i personaggi della nostra epoca a prescindere dal loro strato sociale (dalla contessa alla barbona);
3. i giochi di parole basati anche su allusioni culturali tipiche della Francia.

Per la comparazione delle due opere cinematografiche, essendo spesso il copione differente da ciò che viene recitato nella pellicola, si è

<sup>8</sup> D'ora in avanti, rispettivamente, Goffredo e Jeancojon, con i nomi attribuiti loro nella versione cinematografica italiana.

<sup>9</sup> Cfr. A. Genna, *Il mondo dei doppiatori. La pagina di Tonino Accolla*, in <http://www.antoniogenna.net/doppiaggio/voci/vocitac.htm>.

<sup>10</sup> S. Attardo, V. Raskin, *Script Theory Revis(it)ed: Joke Similarity and Joke Representation Model*, in "Humour: International Journal of Humour Research", 4, 3-4, 1991, pp. 293-347.

scelto di fare riferimento alle battute tratte direttamente dalle due versioni del film e si è fatto riferimento alla sottotitolazione per lo studio della grafia del francese.

### *3. Linguaggio forbito pseudo-archaico e termini ricostruiti*

La prima parte della pellicola è ambientata nel 1123, per cui è d'obbligo che i personaggi parlino una lingua che echeggi una parlata pseudo-medievale. I due “visitatori”, il conte Goffredo de Montmirail e il suo fido scudiero Jeancjon, continueranno a dialogare in questo modo anche quando si troveranno trasportati nel xx secolo, producendo così un effetto straniante decisamente divertente.

Prime costanti del film sono l'uso del modo verbale congiuntivo, tipico di un linguaggio elevato, da parte dei protagonisti e della forma negativa decisamente arcaica e ben poco usata quale è “ne... point”. Essi la utilizzano in qualsiasi circostanza e per tutta la durata del film, preferendola alla forma più comune e attuale usata dagli altri protagonisti “ne... pas”. Ritroviamo questa forma, ad esempio, nella scena in cui Goffredo, catturata la terribile strega di Malcombe, risponde ai suoi uomini che vorrebbero infliggerle dure torture: «On *ne* torture *point* femme sur mes terres. La brûler vive suffira»<sup>11</sup>, o ancora quando il duca di Fulbert (futuro suocero del conte, nonché causa del loro viaggio nel tempo) rincorre la propria figlia che si precipita ad accogliere l'amato Goffredo le urla: «*Point* fille de Duc *ne* court devant un simple Comte».

Più che la sintassi è però il vocabolario a delineare questo presunto quadro medievale. Come il ricorrente sostantivo “fillotte” usato dal conte Goffredo, una forma arcaica di “filiote”, “petite fille”<sup>12</sup>, per indicare la sua discendente Béatrice, come nella scena finale in cui il conte si accinge a far ritorno nella sua epoca e si accomiata dalla sua discendente: «C'est déjà tellement unique de pouvoir te toucher ma petite, ma toute petite *fillotte* [...]».

Numerosi sono i termini decisamente desueti tra cui gli avverbi “prestement” preferito a “rapidement” o a “vite”; la forma più ridondante “tristeusement” a “tristement”, nella scena in cui Godefroy, rinchiuso nell'ospedale psichiatrico, accusa Béatrice di averlo tradito:

<sup>11</sup> Tutti i corsivi nelle citazioni sono miei.

<sup>12</sup> Cfr. ATILF online, in <http://www.cnrtl.fr/definition/fillotte>.

Ah, quand même, ma fillotte! Vous m'avez bien *tristement* abandonné [...]. Ils m'ont drogué avec des boules roses qui m'ont forcé à dormir!

È anche attraverso questi avverbi, ridondanti, che si dà il senso di “arcaicità”. Il francese odierno, infatti, preferisce non usare, se non in rare occasioni, gli avverbi, soprattutto quelli che terminano con il suffisso “-ment”<sup>13</sup>. Anche tra i verbi si notano forme cadute nell’oblio: “gîter” è preferito da Jeancojon a “habiter” quando riferisce a Goffredo di aver trovato il mago Eusaebius: «Il *gît* rue de la Motte aux Herbes». Lo stesso vale per il verbo “puir”, forma arcaica e desueta di “puer” o “mangeailler” antica forma di “manger”, usato in varie scene, tra cui quella in cui il conte giustifica il fatto che il suo servo, non essendo un nobile, non è abituato a mangiare a tavola ma si accontenta di stare in un angolo del pavimento in attesa dei resti del suo padrone: «Il n'est point nobliau et n'a pas de manière pour *mangeailler*». Per quel che concerne i sostantivi e gli aggettivi, anche in questo caso non mancano gli esempi: si preferisce “balivernes” a “sottise”; “pucelle” a “jeune fille”. Così, in una delle scene iniziali in cui una vecchia, felice d’esser ringiovanita dopo aver bevuto una pozione magica, esclama: «Quelle *jouissance* de se retrouver avec corps de *pucelle*!». Allo stesso modo viene privilegiato “jouissance” a “joie”; “maraud” a “scélérat”; “vaillance” a “courage”. Si predilige “couche” a “lit”; “épousailles” a “mariage”; la forma arcaica “claquade” a “claque”, nella parte in cui Goffredo cerca di cacciare via la barbona Ginette: «Silence, manante, ou tu vas prendre une *claquade* [...]. Viene poi usato “souplette” col significato di “petite soupe” e ancora “lavement” (oggi in francese equivalente di “clistere”) con il significato di “faire sa toilette” che Goffredo utilizza quando si trova a dover fare il bagno e, dopo aver finito, invita il suo scudiero a fare altrettanto: «J'ai fini mon *lavement*. Tu peux y aller». Di alcuni termini i nostri eroi disconoscono naturalmente il corrispettivo moderno. Utilizzano così “aubergiste” per indicare Jacquot, il proprietario dell’albergo e “apothicaire” perché non conoscono la figura del medico nella scena in cui l’antenato viene internato nell’ ospedale psichiatrico. Parimenti non hanno cognizione del telefono e per definirlo usano “petite boite” e “petits trous” producendo l’ilarità degli spettatori nella scena in cui il conte, che riceve una telefonata dal suo scudiero (abituatosi presto ai cambiamenti avvenuti!), non sa che deve avvicinare l’apparecchio all’orecchio e Jeancojon tenta di spiegargli come fare: «Parlez sereinement dans les *petits trous* [...] les *petits trous*».

<sup>13</sup> Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., pp. 46-7.

Di grande interesse, per il nostro studio, è la presenza di termini pseudo-medievali, di cui non vi è spesso corrispettivo nella versione italiana. Come ammette Jean-Marie Poiré<sup>14</sup>, si è spesso giocato con la lingua inventando nuove parole a partire, a volte, da radici già esistenti: in “dévergoigneuse”, ad esempio, è ragionevole ritrovare l'eco di “devergondeuse”, così come il verbo “déconfier” potrebbe avere radice in “confier” e grazie allo stesso prefisso assumere significato contrario nella scena in cui, compreso di non essere stato spedito nel passato, Goffredo impreca contro il mago: «Où sont nos compagnons? Point ne ressemble à la Forêt de Montmirail. L'Enchanteur nous a déconfis». Alcuni neologismi verbali sembrano derivare da aggettivi o sostantivi: “gatouiller” (usato nella scena in cui Jeancojon taccia il vecchio mago si smemoratezza, ritenendolo quindi inaffidabile) è, sicuramente, figlio legittimo dell'aggettivo “gâteux”: «Voilà! Il *gatouille!*». Il verbo “trouiller” (proferito da Jeancojon in un momento di grande terrore: «N'allons pas plus avant Messire! Je *trouille!*»), invece, ha una filiazione diretta dal sostantivo “trouille”. L'elenco può continuare con “estriller”, derivato dal sostantivo corrente “étrille” (striglia), minacciosamente pronunciato da Goffredo: «Où est ma descendance? Reponds, ou je t'*estrille* [...]!». Anche “fayblis” sembrerebbe una forma arcaica di “faiblir”, vista la presenza della “y” al posto della “i”. Ne ha comunque lo stesso significato nel motto della casata di Goffredo: «Que je trepasse si je *fayblis!*». Si noti come l'uso della finta-arcrica “y” sia presente anche in altri termini, come i pronomi personali “toy” e “moy” usati da Goffredo quando spiega a Jacquouille il perché debba chiamarlo “Cousin Hubert”: «Je ne veux pas retourner chez les foldingots! Ni *toy* avec *moy*. Alors nomme-moi Cousin Hubert et plus jamais Messire [...]. Tu as compris?».

Le invenzioni linguistiche non riguardano solo i verbi, ma anche aggettivi e sostantivi: “mollassone” che deriverebbe da “mollasse” (nella scena in cui il conte esprime apprezzamento per il letto: « [...] cette couche est bien *mollassone!*»). O ancora l'interiezione “bouffebique”, verosimilmente ancora una forma argotica di libera suffissazione di “bouffe”, un'esclamazione di meraviglia pronunciata dallo scudiero in riferimento ai cambiamenti avvenuti nella camera di Goffredo: «*Bouffebique!* Ça a bien changé!»

Fra i termini inventati o storpiati si possono annoverare tra gli altri “tortichier” (parola contenitore composta dalla radice “torti” + “chier”)

<sup>14</sup> Cfr. l'extra *Les Visiteurs revisités* del DVD francese *Les Visiteurs*.

dal verbo “tortiller (se)”<sup>15</sup> (attorcigliare, contorcersi<sup>16</sup>), “chambrine” da “chambre”, “brossoir” da “brosse” e “merdasse” per indicare l’attuale “merde” quando Jeancojon si lamenta con un impiegato dell’albergo perché le lampade (che lui crede forti), una volta strappate dal muro, si spengono: «Ça n'est point lumine. C'est de la *merdasse*». In quest’ultimo caso, in realtà, si tratta di una forma argotica creata attraverso una libera suffissazione della parola “merde”<sup>17</sup>.

La prima constatazione da fare nell’analisi dell’adattamento dei termini pseudo-arcaici è che in generale questo tipo di linguaggio in italiano viene tradotto con termini forbiti e talvolta aulici dando un effetto, nel complesso, comparato all’originale, meno “medievale”. Ecco la conversazione iniziale in cui il re si complimenta con Goffredo per il coraggio dimostrato contro gli inglesi. In grassetto si evidenziano i termini, tanto in francese quanto in italiano, che dovrebbero rievocare nello spettatore un linguaggio arcaico. Una parlata che in italiano potrebbe riecheggiare quella ben più famosa e creativa di Vittorio Gassman nell’indimenticabile commedia di Monicelli *L’armata Brancaleone*<sup>18</sup>. La differenza quantitativa, tra le due lingue, è evidente e non ha bisogno di commenti:

*Le roi*: Mon gentil chevalier Godefroy a bien mérité de son surnom du Hardi. Il s'est **abani** très vaillant. Il ne s'est point laissé **acornardir**. De sa brave épée il a **abroïé** le crâne d'un anglais **abominatif**. Godefroy [...] Je vais te récompenser de ta **bravoure**.

*Godefroy*: Je suis votre éternel **aboné**.

*Le roi*: Je sais que tu rêves d'avoir descendance aussi **je te donne huitaine** pour retrouver une des plus jolies femmes du royaume, la **fillotte** du duc des Pouilles dont on m'a dit que tu en es fol.

*Il re*: Mio garbato cavaliere Goffredo. Hai ben meritato il soprannome di ardito. S'è battuto con grande ardore non s'è lasciato spaventare. Con la sua bella spada ha mozzato la testa ad un abominevole inglese. Goffredo [...] ti compenserò per il tuo coraggio.

*Goffredo*: **Sire** sono vostro eterno **divoto**.

*Il re*: Io so che tu sogni di avere discendenza in questa **ti do di feria cinque**

<sup>15</sup> A. Dauzat, J. Dubois, H. Mitterand, *Dictionnaire étymologique et historique du français* (1964), Larousse, Parigi 1993.

<sup>16</sup> Sapendo che il verbo “chier” significa defecare, possiamo immaginare l’effetto comico della parola sul pubblico francese.

<sup>17</sup> Cfr. J.-P. Colin, *Argot & français populaire*, Larousse, Parigi 2006, pp. 22-3, «suffixation affranchie».

<sup>18</sup> Film del 1966, ambientato nell’Italia dell’anno Mille con un cast di attori italiani di prim’ordine fra i quali alcuni dei mitici interpreti de *I soliti ignoti*.

**giorni** per incontrare una delle più **vezzose** donne del reame la figliola del duca di Puglia di cui mi han detto che sei folle.

La scelta dell'adattatore, in generale, per quel che concerne i termini pseudo-arcaini utilizzati dai due “visitatori” nel film, è stata quella di rendere uno stesso termine in italiano o con un calco<sup>19</sup> o con un adattamento<sup>20</sup> in relazione al microconto, per operare volta per volta delle vere e proprie compensazioni. L'esempio più evidente di adattamento si rileva nella traduzione del termine “fillotte”, di cui si rintracciano almeno sei diverse versioni in italiano (figliola, figlia, donzella, postera, delicata, diletta). Quando la madre di Goffredo, ad esempio, esprime la propria gioia al padre di Fremebona per il matrimonio tra i due giovani, il sostantivo viene reso con “figlia”:

Mère de Godefroy: «Je me réjouis, Sire Fulbert, que mon fils épousaille votre si douce et aimable **fillotte**».

Madre di Goffredo: «Io gioisco, Messer Fulberto, che mio figlio impalmi la vaga e leggiadra **figlia** vostra».

Nella scena in cui Goffredo, nella canonica, chiede adirato al maresciallo e al prete dove sia finita Beatrice, è stato reso in italiano con “donzella”:

Godefroy: «Où est ma **petite fillotte**?».

Goffredo: «Dov'è la mia **donzella**?».

Ancora, giunti al castello Goffredo intima a Beatrice di fermare la macchina, parlando in rima:

Godefroy: «Arrêtez cette chariotte ma **fillotte!**».

Goffredo: «Ferma questa carretta o mia **diletta!**».

Nel caso specifico, la scelta di quest'aggettivo è dovuta senz'altro a ragioni di allitterazione. Quanto all'espressione “ma mie”, nella pellicola italiana viene resa con “mia mia” o “Madonna” al fine di mantenere la consonante bi-labiale “m”:

<sup>19</sup> J.-P. Vinay, J. Dalbernet (1963), *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, Paris 1977, pp. 4-16.

<sup>20</sup> *Ibid.*

Godefroy: «Écartez-vous, **ma mie!** Écartez-vous!».

Goffredo: « Scansatevi, **Madonna!** Scansatevi!».

Anche “mortecouille” viene reso letteralmente “pallemorte” quando a proferirlo è il servo Jeancojon, mentre viene adattato in forma più elegante quando è il duca a pronunciarlo:

Jecacouille: «**Mortecouille!** Ils vous ont peint une tronche violacée de pochtronné!».

Jeancojon: «**Pallemorte!** Vi han dipinto una tigna rubizza da ubriacone!».

Duc de Pouille: «**Mortecouille!** Vous avez failli m’abrochier!».

Duca di Pouille: «**Per di grazia!** Per poco non mi trapassate!».

Se si vuole che la versione italiana del film funzioni quanto quella francese, bisogna far divertire lo spettatore giocando sulle molte parole inventate a partire da radici esistenti. Il dialoghista deve mettere in campo tutte le proprie abilità per riuscire a produrre lo stesso linguaggio bizzarro e strampalato. Per ottenere ciò egli usa a volte la tecnica del calco che produce l’effetto straniante dell’originale. Come col verbo “étripier”, letteralmente sbudellare, reso con “strippare” nella parte in cui Goffredo comincia l’invettiva contro Jeanco, il discendente ricco del suo servo:

Godefroy: «Ma douce et lumineuse fillotte, je n’aurai de cesse de réparer cette infamie [...]. Ce Jacquart va vous rendre le château contre écus sonnants et trébuchants, et, s’il refuse, je l’**étripe** [...].».

Goffredo: «Mia dolce e luminosa donzella, non avrò requie finché non riparo all’infamia [...]. Quel Jeanco vi renderà il castello contro scudi contanti e sonanti e, se osa rifiutare, io lo **strippo** [...].».

Divertente anche la traduzione del termine “claquade” reso con “cefata” nella scena in cui Goffredo caccia via la barbona Ginette:

Godefroy: «Silence, manante, ou tu vas prendre une **claquade** [...].».

Goffredo: «Silenzio, zotica, o prendi una **ceffata** [...].».

#### 4. Argot

Come già detto, buona parte del film si svolge nella Francia degli anni Novanta. I due eroi venuti dal passato si trovano alle prese con situa-

zioni per loro assolutamente nuove e con personaggi che si esprimono in modi lontanissimi dal loro. Il linguaggio familiare e l'argot occupano una parte importante della pellicola. È ovvio che ci sia quindi una commistione continua di registri linguistici. Non è sempre facile trovare una netta linea di demarcazione tra argot e linguaggio familiare, spesso due diversi dizionari classificano una stessa parola ora sotto la voce *argot* ora come *familier*<sup>21</sup>.

Noi, nella fattispecie, ci occuperemo solo di argot e ai fini della distinzione utilizzeremo il Larousse di Colin<sup>22</sup>. Sono tanti gli esempi presenti nel film: si usa per esempio “flics” per “policiers”; “limo” per “limousine”; “hosto” per “hôpital”; “pote” per “ami”; “dingue/dingo” per “fou” o “drôle”; “romanos”(abr. de romanichel) per “vagabond”. Per indicare “fou” vengono inoltre usati “timbre” e “cinglé”. Ecco qualche altro esempio dei termini sopra elencati:

Béatrice: «C'est complètement **dingue**, mais il y a toutes les chances que ce grand costaud que j'ai envoyé à l'**hosto** soit mon cousin Hubert. Il a hyper changé mais il est revenu [...].».

Tra gli altri termini si citano “clebs” (dall’arabo Kelb) per “chiens”; “alcool” per “alcolisé”; “frangin” per “frère” e “tarin” per “nez” usati nello scambio di battute tra Béatrice e il marito Jean-Pierre mentre parlano di Godefroy:

Béatrice: «Plus j'y pens, plus je trouve qu'il a un air de famille, ce type [...]. Il a le grand **tarin** sensuel et le front large de tous les hommes de la famille». Jean-Pierre: «Non, mais c'est du délire [...]. Tu vois un clodo pendant deux minutes qui a un gros pif aviné, et tout d'un coup, c'est un cousin sensuel de la famille».

Ci sono anche dei modi di dire riconducibili a un linguaggio popolare o argotico: ad esempio, nella scena in cui la contessa telefona al castello, per parlare con il proprietario, Jacquart, un impiegato le risponde facendole però notare che egli è molto nervoso:

Freddy: «Je vous le passe. Je vous préviens, il est en train de faire réparer sa chaudière. **Il est à cran!**».

<sup>21</sup> D. Corbin, P. Corbin, *Le monde étrange des dictionnaires: les “marques d’usage” dans le Micro Robert*, in “Bullettin du centre d’analyse du discours”, 4, 1980, p. 248.

<sup>22</sup> Colin, *Argot & français populaire*, cit.

Un'altra scena interessante è quella in cui Beatrice, dentro le segrete del castello, vede una porta misteriosamente aprirsi e ne rimane impaurita:

Béatrice: «Tu as vu, ça vient de s'ouvrir, là, Hub'? **J'ai un peu les foies** [...].».

In italiano non esiste un gergo equivalente all'argot, generalmente lo si traduce utilizzando la lingua standard, producendo un appiattimento linguistico<sup>23</sup>. Alcuni traduttori scelgono l'uso del dialetto o dell'italiano regionale. Inoltre, si può utilizzare il gergo giovanile che negli ultimi anni si va sempre più affermando. Se nei primi due casi si rischia di dare una connotazione troppo geografica ai personaggi<sup>24</sup>, l'uso del linguaggio giovanile potrebbe invece essere l'unico modo per non provocare un eccessivo appiattimento nella versione italiana senza far diventare dei parigini milanesi o emiliani<sup>25</sup>. La scelta del dialoghista, in questo caso, è stata quella di rendere questi termini in italiano standard, stemperando il più delle volte il gusto originale della pellicola.

Una delle peculiarità dell'argot è l'apocope: si troverà così nella pellicola francese "hosto" per "hôpital", "clodo" per "clochard", "hystéro" per "hystérique", "sympa" per "sympathique", "limo" per "limousine", "homo" per "homosexuel" e "alcoolo" per "alcoolique". Nella versione italiana non è stato possibile rendere nessuna di queste abbreviazioni se non con la lingua standard:

Edouard Bernay: «Eh oui! Personne n'est à l'abri d'avoir un cousin **homo** et une père **alcoolo**. C'est pas une raison pour renier votre famille, mon vieux [...].».

Edouard Bernay: «Eh, sa può capitare a tutti un cugino **diverso** o un padre **alcolista**. Non è un motivo per rinnegare i propri familiari [...].».

Come si può notare, "homo" è stato reso con "diverso", termine che appartiene ad un linguaggio non certo colloquiale, mentre per "alcoolo" viene utilizzato "alcolista". Per quanto riguarda il termine "clodo", esso viene di solito tradotto all'interno del film con "barbone", perdendo qualsiasi connotazione particolare, tranne in rarissimi casi dove

<sup>23</sup> C. Elefante, *Arg. et pop., ces abréviation qui donnent les jetons aux traducteurs-dialogistes*, in "Meta", XLIX, 1, 2004, p. 203, in <http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/index.html>.

<sup>24</sup> Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 136.

<sup>25</sup> A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, Paris 1999, pp. 63-4.

si cerca di renderlo, attraverso il procedimento della compensazione, con un termine più colorito come nella scena in cui il giardiniere si stupisce che il *maître* abbia permesso a Ginette di entrare:

Jardinier: «Tu laisse entrer une *clodo* dans l'hôtel».

Giardiniere: «Fai entrare le *troie* nell'albergo».

Numerosi sono gli aggettivi preceduti dal prefisso “hyper”: ”hyper-mal”, ”hyper-changé”, ”hyper-chargé”, ”hyper-bien”, ”hyper-gaffe”, ”hyper dements”, usati soprattutto da Béatrice e dal marito Jean-Pierre. Generalmente questo prefisso non viene tradotto in italiano, tranne una sola volta, quando Jean-Pierre si rifiuta di andare al castello con la moglie e i due protagonisti:

Jean-Pierre: «Oui, eh bien vous irez sans moi, moi j'ai une matinée *hyper-chargée* [...]. Allez à table [...]».

Jean-Pierre: «Beh, la farete senza di me, io ho una mattinata *stracarica* [...] e ora a tavola [...]».

In tutti gli altri casi esso viene semplicemente eliminato:

Béatrice: «Attendez, vous m'étouffez! Vous me faites *hyper-mal*! Mais calmez-vous, mais espèce de brute!».

Béatrice: «Aspetti, ma... mi soffoca! Mi fa *male*! Ma via, si calmi, cos'è un bruto?».

### 5. Giochi di parole e riferimenti culturali

Parte integrante su cui si fonda gran parte dell'umorismo e della comicità del film sono i giochi di parole. Già fin dall'inizio della pellicola è piuttosto divertente trovare un personaggio che si chiama “Jacquouille la fripouille”, si evidenzia immediatamente un gioco di parole a livello fonetico con la presenza di un'allitterazione. Inoltre c'è un gioco di parole anche all'interno del primo nome, infatti “Jacquouille” è una sorta di parola-contenitore formata dalla combinazione del nome proprio “Jacques” e del termine “couille”, che in francese indica gli attributi maschili; questo dà modo di farsi subito un'idea del personaggio. La creazione in italiano del nome Jeancojon sembra una trovata geniale perché non solo riprende il gioco di parole francese ma aggiunge in più un sapore vagamente francese all'appellativo. Un *calembour* basato sull'omofonia fa invece confondere i termini “bon homme” e “bon-homme”:

Jacquouille: «Ah, toi, tu me comprends mon fillot. Tu es un bon *homme*». Jacquart: «Ah, ne me touchez pas, vous! Je ne suis pas un *bonhomme*, ni votre copain, ni votre frère, ni rien du tout. Ne rêvez pas!».

Se nella prima battuta Jeancojon si riferisce al suo discendente Giacinto Maria Jeancol chiamandolo brav'uomo, “bon homme”, nella sua replica Jeancol dà adito ad un doppio senso. Pronunciando insieme e velocemente le due parole (nel copione scritte esattamente come un unico termine), queste assumono non più il significato di brav'uomo, ma quello proprio di poveraccio. Il discendente diretto di Jeancojon, un borghese arricchito, rispondendo in questo modo, vuole fugare ogni dubbio e prendere le distanze dal suo presunto avo che era un servo.

Un gioco di parole polisemico fondamentale per la comprensione di alcune battute che seguiranno viene pronunciato da Jeancojon nel momento in cui egli, accompagnato dalla barbona, arriva per la prima volta a casa della discendente, la promessa sposa del suo padrone, che egli per l'appunto scambia per Fremeonda chiamandola “ma maîtresse”. Ginette, intendendo la parola nell'accezione di “amante” e non di “padrona”, lo apostrofa: «Quoi, t'as couché avec?!». E più avanti, non avendo avuto risposta e volendo sapere se Jeancojon fosse “stato a letto” con la contessa, rincara la dose con una espressione volgare: «T'as niqué la comtesse?», per preferire poi, nei confronti della stessa donna, presente, ma abbastanza distante da non riuscire a percepire perfettamente le parole, epiteti irriguardosi: «Toi, hein, salope».

In italiano l'ambiguità iniziale si perde perché il servo dice semplicemente: «è la mia padrona questa». E non si capisce perché Ginette dovrebbe chiedergli subito dopo con l'aria complice: «te la sei cuccata eh?». Più avanti il dialoghista inserisce una piccola compensazione facendo pronunciare a Ginette una frase che contiene una allitterazione: «Ti sei fatto la contessa. Oh, oh, la porchessa».

Quando si affronta un'operazione di traduzione o, nel caso specifico, di adattamento bisogna scontrarsi con ostacoli di tipo culturale. Ovviamente il film *Les Visiteurs* è girato in Francia, per cui al suo interno si trovano varie scene che fanno riferimento al contesto culturale francese. Esse non sono sempre facili da rendere in italiano, infatti il dialoghista deve operare una “transazione culturale” o “negoziazione”<sup>26</sup>, cioè deve

<sup>26</sup> G. Marchesini, *Per una tipologia traduttiva dei testi medi*, Atti del Convegno “Giornate internazionali di studi sulla traduzione – Journées internationales d'étu-

cercare di trasporre un elemento della cultura d'origine in quella d'arrivo.

Nel film in questione sono varie le scene che mettono il dialoghista davanti a problemi del genere. La prima riguarda la figura di Michel Drucker, noto conduttore televisivo francese. In questo caso la scelta del dialoghista è quella di attuare una negoziazione senza però produrre un'equivalenza nella pellicola doppiata. Infatti, egli sceglie di sostituirlo non con un personaggio omologo, quale potrebbe essere ad esempio Pippo Baudo, ma con un calciatore noto a livello mondiale, Maradona:

L'interne: «Il ne se rappelle de rien, il est complètement amnésique [...]. Il ne sait même pas qui est *Michel Drucker!*».

Il medico: «Non si ricorda niente, è in stato di amnesia [...] non sa nemmeno chi sia *Maradona!*».

In questo caso è probabile che sia stato scelto il campione argentino per la presenza nel nome delle lettere “m” e “d”, così da rendere più semplice il sincrono labiale.

Queste stesse motivazioni influenzano le scelte nella scena in cui vengono citate due trasmissioni televisive francesi, una delle quali non avrà il suo equivalente nella versione italiana. Nello specifico il maresciallo Gibon crede che Goffredo sia un attore televisivo e lo apostrofa:

M.d.L. Gibon: «Qu'est-ce que c'est que cet accoutrement? Vous faites du spectacle? C'est pour la télévision? *Caméra caché? Surprise Surprise!*!».

M.d.L. Gibon: «Perché quell'abbigliamento? È nello spettacolo? È per la televisione? Ah, è la *candid camera!* *Sorpresa sorpresa!*!».

Qui si parla di due programmi che hanno entrambi dei corrispettivi italiani, il primo in *Candid camera* e il secondo in *Scherzi a parte*. Ma, come si può notare, solo il primo è stato effettivamente reso, mentre del secondo si è fatta una traduzione letterale che non corrisponde in italiano a nessun programma televisivo. Sicuramente la ragione di questa scelta risiede nella sincronizzazione labiale: infatti, mentre l'attore recita la parte finale della battuta è rivolto completamente verso la telecamera, quindi si sarebbe subito notato lo scarto tra i movimenti

des sur la traduction” (Cefalù, 30 ottobre-1° novembre 2008), vol. II, a cura di V. Pecoraro, in “Studi francesi”, 3, 2009, pp. 191-206.

labiali necessari a pronunciare la parola “surprise” e quelli del tutto differenti che richiede il termine “scherzi”.

Un simile problema si verifica quando Jean-Pierre pone delle domande a Goffredo per cercare di capire chi realmente sia:

Jean-Pierre: «Excusez-moi, mais je suis un peu perdu [...]. Vous faites du rallye, vous êtes boxeur, cascadeur? Vous tournez dans un film historique, là? C'est qui la vedette du film? Il est un peu connu? C'est pour ARTE?».

Jean-Pierre: «Mi scusi ma sono un po' perplesso [...]. Lei fa il rally, o cosa, il pugile, il cascatore? Sta lavorando in un film storico? E chi è il protagonista? È poco conosciuto? È *un film d'arte?*».

In questo caso ARTE è un canale televisivo francese, quindi non c'è alcuna corrispondenza tra il canale e il film. Lo scarto può essere giustificabile con problemi di sincrono, infatti, dire “è un film d'arte” è sicuramente più vicino, in numero di sillabe, all'originale di quanto potrebbe esserlo l'esplicitazione “è per il canale d'arte?”. Il dialoghista avrà ritenuto che, all'epoca, per uno spettatore italiano dire semplicemente “è per ARTE?” sarebbe risultato poco comprensibile.

L'umorismo è senz'altro uno degli aspetti più delicati da riprodurre nel passaggio da una lingua all'altra. Ciò è tanto più vero in lingue sorelle come l'italiano e il francese, considerate, quindi, spesso a torto, facilmente traducibili dall'una all'altra.

Così, quando non si trovano adeguate corrispondenze che facciano ridere anche il pubblico italiano si può decidere di non adattarle. Nella pellicola qui presa in esame è veramente raro trovare una ricreazione dei giochi di parole in italiano. Essi vengono per lo più eliminati oppure se ne inseriscono nuovi in altre parti per cercare di bilanciare il film originale.

Uno dei primi giochi di parole si ha nella scena in cui il maresciallo accorre nella canonica per arrestare Goffredo:

M.d.L. Gibon: «C'est just au cas où [...] je vous présente le docteur».

Dr Bauvin: «Madame [...]».

M.d.L. Gibon: «Nous allons d'abord essayer de parlamentier avec lui [...] *jau-ger la bête* [...]».

M.d.L. Gibon: «E giusto in caso [...] le presento il dottor Bauvin [...]».

Dr Bauvin: «Signora [...]».

M.d.L. Gibon: «Prima cerchiamo di trattare con lui [...] *di valutarlo* [...]».

Anche in questo caso c'è un gioco di parole omofonico tra il nome del medico Bauvin e la battuta successiva in cui il maresciallo suggerisce

di “valutare la bestia”. In italiano tutto ciò viene perso, si predilige il sincrono all’effetto della battuta, infatti “jauger la bête”(tra l’altro più corretto sarebbe stato interpretare la battuta con “domare la bestia”) è molto più corto di “valutare la bestia”. Da notare, inoltre, che i nomi del medico e del poliziotto contengono due giochi di parole per omo-fonia perché il primo si chiama “Bauvin” omofono in francese appunto di “bovin” (bovino), mentre il secondo “Gibon”, cioè “Gibbon” (il gibbone). Questo bestiario, sommato al fatto che i due si apprestano ad affrontare “la bête”, rende la battuta francese particolarmente efficace.

A compensazione di alcune di queste perdite, nella versione italiana è presente un gioco che invece non compare nell’originale:

Duc de Fulbert: «Frénégonde, reviens te dis-je! *Point fille de Duc ne court devant un simple Comte*».

Duca di Fulbert: «Fremebonda torna qui ti dico! Torna indietro! *La figlia di un duca non corre incontro a un conte di nessun conto!*».

Mentre in francese non c’è alcun gioco di parole, questo viene creato, per paronimia, in italiano facendo leva sull’assonanza tra le parole “conte” e “conto”. Per inciso, la seconda frase (“torna indietro”), non presente nell’originale, è stata aggiunta in italiano solo perché mentre il duca la pronuncia c’è un’inquadratura in campo lungo che non fa notare lo scarto allo spettatore.

## 6. Conclusioni

L’adattatore della pellicola, Tonino Accolla, ha dovuto scontrarsi con una serie di problemi linguistici. Il film, infatti, si presenta come una commedia che punta soprattutto sulle mescolanze di linguaggio e sulla comicità che ne scaturisce. Quindi un cattivo adattamento ne avrebbe sicuramente compromesso il successo.

I risultati prodotti dall’analisi del doppiaggio di questa pellicola possono essere suddivisi come segue:

- a) per quel che concerne il linguaggio pseudo-archaico o finto medievale usato dai due visitatori, il lavoro del dialoghista è stato a tratti molto accurato. In altre parti, invece, l’adattamento si è limitato a un linguaggio italiano solo più forbito o apparentemente aulico. Il lavoro è stato svolto comunque, in generale, con grande professionalità e ha prodotto sicuramente buoni risultati;
- b) per quanto riguarda l’argot, i riferimenti culturali e i giochi di

parole, vi sono state molte perdite rispetto all'originale. Non solo il personaggio della barbona, Ginette, risulta, spesso, in italiano poco caratterizzato nel suo linguaggio, ma anche e soprattutto non si riesce a trasporre in italiano le alternanze di registro linguistico di Beatrice e del marito. Mentre in alcuni casi si deve ritenere che la responsabilità delle scelte di adattamento, alquanto opinabili, siano interamente del dialoghista, in altri si può ben affermare che egli sia dovuto scendere a compromessi con "l'animazione" del film. Bisogna infatti ricordare che non si è trattato di una traduzione scritta, che permette di decidere serenamente e senza vincoli in che modo rendere le varie battute. L'adattamento viene sì scritto, ma solo in funzione della recitazione successiva, quindi esso deve necessariamente tener conto dei movimenti dei personaggi sulla scena, delle loro espressioni facciali e dei movimenti labiali. Tutte queste peculiarità giustificano spesso, ma non sempre, un adattamento che in alcuni momenti si allontana dall'originale.

L'adattamento cinematografico de *Les Visiteurs* è stato un'operazione estremamente laboriosa e delicata. L'adattatore-dialoghista, oltre ai problemi di traduzione, si è dovuto preoccupare anche di rispondere ai criteri propri dell'opera cinematografica come la sincronizzazione, la perfetta sincronia tra le parole pronunciate dagli attori sullo schermo, i movimenti labiali e le immagini. Maria Pavesi, non a caso, ha definito il doppiaggio una «"traduzione vincolata" proprio per la sua schiavitù nei confronti di codici non verbali predeterminati e del mondo che viene rappresentato sullo schermo»<sup>27</sup>. Da questo si intuisce quanto il lavoro del dialoghista sia complicato, perché suo è il compito di destrutturare il film originale e ricostruirlo poi nella lingua d'arrivo facendo però sembrare tutto estremamente naturale. Egli è tanto più bravo non in relazione a quanto è capace di rendere la pellicola adattata simile e conforme all'originale, ma piuttosto perché sa trasmettere agli spettatori della cultura d'arrivo le stesse sensazioni provate dagli spettatori della cultura di partenza. Generalmente il pubblico non si accorge di un buon doppiaggio, proprio perché il film risulta estremamente fluido e gradevole da guardare; al contrario lo spettatore difficilmente dimenticherà un film malamente doppiato, poiché noterà subito le varie incongruenze, distratto da un labiale assolutamente fuori sincrono rispetto alla battuta o ai movimenti degli attori. Si può in de-

<sup>27</sup> M. Pavesi, *Osservazioni sulla (socio)linguistica del doppiaggio*, in R. Baccolini, R. M. Bollettieri Bosinelli, *Il doppiaggio: trasposizioni linguistiche e culturali*, CLUEB, Bologna 1994, p. 130.

finitiva affermare che il doppiaggio di questo film, pur con tutti i suoi limiti, risulta per lo spettatore italiano ben riuscito, perché raggiunge lo scopo dell'originale, cioè quello di fare divertire con le sue battute il pubblico, facendogli dimenticare dell'esistenza del dialoghista e della traduzione, per lasciargli assaporare la pellicola fino in fondo.