



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE E SOCIALI
CORSO DI LAUREA IN MEDIAZIONE LINGUISTICA E CULTURALE

L'ALTERAZIONE DEL PUNTO DI VISTA
CINEMATOGRAFICO ATTRAVERSO
LA TRASPOSIZIONE LINGUISTICA:
IL CASO "GOODFELLAS" DI M. SCORSESE

Relatrice:

Dott.ssa Stefania Gandin

Correlatrice:

Dott.ssa Lucia Cardone

Tesi di Laurea di:

Alberto Scano

Matricola:

30047352

Anno Accademico 2015-2016

Indice

| | |
|---|----|
| Introduzione | 3 |
| Capitolo 1 | 4 |
| La traduzione audiovisiva..... | 4 |
| 1.1. Il testo audiovisivo..... | 4 |
| 1.2. Il traduttore audiovisivo..... | 5 |
| 2. Il sottotitolaggio..... | 6 |
| 2.1. Brevi cenni e caratteristiche principali..... | 6 |
| 2.2. Difficoltà e criteri di traduzione..... | 7 |
| 2.3. Il rapporto tra segni paragrafematici, linguistici e paralinguistici..... | 8 |
| 3. Il doppiaggio..... | 10 |
| 3.1. Definizione e caratteristiche principali..... | 10 |
| 3.2. Il Sincronismo..... | 11 |
| 3.3. La lingua del doppiaggio in Italia..... | 11 |
| 3.4. Lo pseudo-siciliano e le peculiarità linguistiche dei mafiosi nei film..... | 12 |
| Capitolo 2 | 14 |
| Il film: Goodfellas – Quei Bravi Ragazzi..... | 14 |
| 1.1. Riassunto del film..... | 14 |
| 1.2. Analisi del punto di vista cinematografico del regista..... | 17 |
| Capitolo 3 | 20 |
| L'alterazione del punto di vista cinematografico attraverso la trasposizione linguistica | 20 |
| 1. Analisi del sottotitolaggio..... | 21 |
| 1.1. Henry in tribunale (min. 14:00)..... | 21 |
| 1.2. La reazione di Tommy (min. 20:41)..... | 22 |

| | |
|---|-----------|
| 1.3. Un vino kosher (min. 29:32)..... | 24 |
| 1.4. La coupé (min 94:14)..... | 24 |
| | |
| 2. Analisi del doppiaggio..... | 27 |
| 2.1. Le pellicce (min. 17:35)..... | 27 |
| 2.2. Una scomoda proposta (min. 25:25)..... | 28 |
| 2.3. La monnezza (min. 87:03)..... | 29 |
| | |
| Conclusioni | 32 |
| | |
| Ringraziamenti | 33 |
| | |
| Bibliografia e Sitografia | 36 |

Introduzione

L'obiettivo di questa Tesi è quello di verificare se le modalità di traduzione audiovisiva possano influenzare, o addirittura modificare, la rappresentazione del punto di vista cinematografico. La scelta di questo argomento deriva innanzitutto da una personale passione e un profondo interesse per il cinema, in particolar modo quello hollywoodiano.

Attraverso il caso del film *Goodfellas – Quei Bravi Ragazzi* (1990) di Martin Scorsese, si cercherà di dimostrare che la trasposizione linguistica di un film può a volte alterare la percezione del prodotto originale da parte dello spettatore, modificando conseguentemente la rappresentazione del punto di vista cinematografico del regista e degli sceneggiatori. Per convalidare tale ipotesi, la Tesi si è concentrata sull'analisi delle principali modalità di traduzione filmica, soffermandosi soprattutto sul sottotitolaggio e sul doppiaggio, prendendo in considerazione la caratterizzazione di una determinata categoria di personaggi cinematografici: i gangster italo-americani, i veri protagonisti del film in questione.

La struttura della Tesi comprende tre capitoli: il primo, propriamente teorico, contiene le definizioni e le caratteristiche della traduzione audiovisiva, con una descrizione dei principali aspetti di sottotitolazione, doppiaggio e della caratterizzazione del personaggio gangster italo-americano. Il secondo capitolo comprende una sinossi del film *Quei Bravi Ragazzi* e l'analisi del punto di vista cinematografico di Martin Scorsese. Il terzo capitolo è dedicato all'analisi di sottotitolazione e doppiaggio in alcune scene del film: verranno illustrate le principali strategie di traduzione, commentando le scelte e dimostrando come nel processo di trasposizione linguistica possano essere individuati fenomeni di alterazione del punto di vista e del prodotto filmico originale.

Capitolo 1

La traduzione audiovisiva

1.1. *Il testo audiovisivo*¹

La trasposizione linguistica di un film è un processo molto ampio, che deve tenere conto di più canali di trasmissione, i quali vengono riprodotti, contemporaneamente, in un costrutto chiamato “testo audiovisivo” (Pavesi 2005, p. 9). I canali che compongono il testo audiovisivo sono: il canale audio-orale, che comprende i dialoghi, la musica, i suoni e i rumori; e il canale visivo, reso attraverso le immagini delle inquadrature, la fotografia, i colori, il movimento, i segni paralinguistici e le eventuali scritte (insegne, didascalie ecc.). La compresenza di tali fattori rende quindi la traduzione audiovisiva del prodotto filmico un procedimento che richiede massima attenzione e coerenza nelle molteplici scelte linguistiche adoperate.

A differenza delle musiche, dei suoni e dei rumori, l'unica parte del canale audio-orale che può essere riformulata è quella del parlato. Qui intervengono ad esempio il *doppiaggio* e/o il *sottotitolaggio*, settori affini ma differenti, entrambi accomunati dall'intenzione e dallo scopo di tradurre i dialoghi originali per un pubblico di spettatori di lingua straniera. I dialoghi assumono indubbiamente un ruolo di grande rilevanza all'interno dei film: essi sono la componente della comunicazione, del carattere e dell'espressione dei personaggi, ma anche una delle più importanti soluzioni adottate ai fini della comprensione della trama e delle situazioni proposte. Per di più, nonostante siano redatti in forma scritta, vengono esposti attraverso la voce umana, dunque in forma parlata (Snell-Hornby 1996, p. 31). Si tratta pertanto di un susseguirsi di dialoghi recitati, ideati in primis dagli sceneggiatori e messi in pratica progressivamente dagli attori, nella maniera più spontanea e naturale possibile.

¹ Per la stesura di questo paragrafo ci siamo basati principalmente su M. Pavesi, *La traduzione filmica*, Roma, Carocci (2005).

1.2. *Il traduttore audiovisivo*

Colui che si occupa della traduzione dei dialoghi del film è il *traduttore audiovisivo* o *traduttore-adattatore*. Il suo compito è quello di fornire una trasposizione del parlato riprodotto che corrisponda all'oralità intesa e trasmessa dal testo del film in lingua originale, adoperando determinati codici linguistici e paralinguistici, ed evitandone altri, così da rimanere fedele alle intenzionalità dei produttori e del regista.

Con l'esponentiale crescita del mercato audiovisivo (cinematografico e televisivo), avvenuta nel corso degli ultimi decenni, la figura del traduttore-adattatore ha assunto un'importanza sempre maggiore, ed è divenuta sinonimo di preparazione, qualità e affidabilità, soprattutto nei paesi economicamente più avanzati (Perego 2005, p. 13). I settori principali, nei quali il traduttore audiovisivo opera, sono quelli del sottotitolaggio e del doppiaggio. Campi meno noti, ma comunque attivi, sono invece quelli della *sopratitolazione* (tipica del teatro lirico) e del *voice-over* (frequente nelle interviste e nei documentari). Quest'ultimo consiste in una tecnica di doppiaggio in cui si sovrappone il canale orale tradotto a quello originale, il quale viene sì mantenuto, ma con un volume molto minore. Da considerare sono anche la *narrazione*, che prevede una voce costantemente fuori campo ed è dunque favorita da una traduzione più adattabile poiché meno soggetta a vincoli sincronici; il *commento*, caratterizzato da possibilità di rielaborazione altrettanto versatili; ed infine la *descrizione audiovisiva*, destinata ad un pubblico di spettatori non vedenti.

Nei paragrafi che seguono, verranno indicate le principali caratteristiche dei due settori cardine della traduzione audiovisiva: il sottotitolaggio e il doppiaggio.

2. Il sottotitolaggio

2.1. Brevi cenni e caratteristiche principali

Il sottotitolaggio consiste essenzialmente nella traduzione in forma scritta dei dialoghi originali di un prodotto audiovisivo, in maniera ridotta e riadattata. I dialoghi, che diventano dunque *sottotitoli*, vengono riprodotti poco a poco in sovrapposizione, nella porzione inferiore dello schermo, contemporaneamente al film o al programma (Perego 2005, p. 23).

A livello storico, si inizia a parlare di sottotitolaggio o sottotitolazione già durante gli anni Venti e gli anni Trenta, con l'avvento del cinema sonoro. Quelli che possono essere considerati gli “antenati” dei sottotitoli sono gli *intertitoli*: frasi alquanto sintetiche ma chiarificatrici della trama filmica, che venivano inserite tra una scena e l'altra nei film dei primissimi anni del Novecento. Tali intertitoli vennero gradualmente abbandonati per dare spazio ai sottotitoli, i quali si rivelarono da subito un'interessante risorsa, nata dalla necessità di far capire ciò che veniva espresso oralmente dagli attori del film agli spettatori, nel caso in cui recitassero in una lingua diversa dalla loro.

Nel corso del tempo si è assistito ad un costante miglioramento della sottotitolazione. Al giorno d'oggi, le più aggiornate tecnologie permettono di ottenere traduzioni eccellenti, con mezzi rapidi, validi ed efficaci (Perego 2005, pp. 34-36).

Il sottotitolaggio comporta il mutamento della forma dei dialoghi filmici originali, i quali passano precisamente dalla forma orale alla forma scritta, tradotta e sintetizzata. Si parla in questo caso di *trasformazione diamesica* del mezzo di espressione linguistico. Oltretutto, i sottotitoli devono apparire massimo due righe per volta. Per questo motivo, nonostante loro necessaria brevità, devono riuscire ad esprimere ciò che viene detto nel film o nel programma senza rimandare per esempio ai caratteri tipici dell'oralità, ma rispettando soltanto le norme dell'ortografia e della sintassi scritta.

La caratteristica che può sembrare più ovvia dei dialoghi parlati, ossia l'oralità, tipicamente immediata e spontanea, viene così messa da parte in un'espressione linguistica estremamente formale, poco caratterizzata e spesso piatta, definita da Goris (1993) come «stile zero» (cit. in Perego 2005, pp. 89-91).

2.2. *Difficoltà e criteri di traduzione*²

Com'è stato già indicato nei paragrafi antecedenti, la traduzione dei dialoghi originali in sottotitoli è un processo non isolato, che deve appunto considerare numerosi altri canali di comunicazione, variabili e simultanei. A causa di ciò, il lavoro del traduttore audiovisivo risulta alquanto complesso e problematico, soprattutto quando si tratta di trasmettere l'intenzionalità autentica del film e dunque del regista. Con la presenza dei sottotitoli, il film cambia anche il modo attraverso il quale viene visto: infatti lo spettatore straniero deve indirizzare la propria attenzione non solo sulle immagini e sui suoni, ma anche sulle scritte in sovrimpressioni se vorrà comprendere quello che viene detto dai personaggi o dal narratore. I sottotitoli sono pertanto un elemento aggiunto alla forma originale del film, che ne altera la corretta e genuina ricezione.

Per evitare che tale alterazione muti eccessivamente la visione del prodotto originale, il traduttore-adattatore, che si occupa dei sottotitoli, dovrà scrupolosamente seguire l'applicazione delle nozioni di “equivalenza, adeguatezza, fedeltà e traducibilità” (Perego 2005, p. 41), ognuna a suo modo necessaria. L'equivalenza sta alla base del rapporto tra i dialoghi originali e la loro conversione in sottotitoli. Essa esiste sia a livello particolare, sia a livello generale, ovvero sia per parole isolate, sia per intere frasi. Nel processo di sottotitolazione, l'abilità del traduttore si manifesta nel momento in cui riesce ad impiegare soluzioni (ovviamente) diverse nella forma, ma somiglianti – e dunque il più possibile equivalenti – al significato e al contesto dei dialoghi autentici.

Il criterio di adeguatezza non si discosta molto da quello di equivalenza, ma è adoperato soprattutto nel momento in cui l'adattatore è impossibilitato a esprimere totalmente il significato originale dei dialoghi filmici. Tale soluzione permette sì di ottenere battute tradotte che risultino simili a quelle originali, ma allo stesso tempo costringe evidentemente alla rinuncia di una o più parti del senso pragmatico trasmesso autenticamente nel film. Il concetto di fedeltà è legato invece alla capacità del traduttore di cogliere ed esprimere tutte le componenti del testo audiovisivo originale, e a questo proposito Perego (2005, p. 45) riprende l'idea di “traduttore traditore”, scoraggiando nella traduzione dei sottotitoli quegli approcci che trascurano i dettagli significativi ed essenziali voluti in verità dal regista del film. La traducibilità si riferisce invece a quei termini e a quegli idiomi che possono non trovare un corrispettivo nella lingua d'arrivo, e sono

² Per la stesura di questo sotto-paragrafo ci siamo basati principalmente su E. Perego, *La traduzione audiovisiva*, Roma, Carocci (2005).

dunque tradotti in un altro livello lessicale, per esempio sotto forma di rielaborazione e reinterpretazione: così facendo, si sostituiscono parole e frasi con formule adattate in un'altra lingua, che, volente o nolente, non potranno mai possedere la stessa valenza di quelle originali.

2.3. *Il rapporto tra segni paragrafematici, linguistici e paralinguistici*

Com'è già stato accennato precedentemente, i sottotitoli seguono le regole grammaticali e sintattiche peculiari della forma scritta, le quali devono essere correttamente applicate, per mezzo di una prassi stabile e abituale, dal traduttore audiovisivo. Ciò è fondamentale per trasmettere il messaggio espresso originariamente dai dialoghi orali, ma attraverso il solo utilizzo del canale visivo della scrittura. La durata della sovrimpressione dovrà permettere una lettura chiara e scorrevole delle frasi da parte dello spettatore, ovviamente sincronizzate a livello temporale con il parlato; inoltre, i segni paragrafematici (di punteggiatura, stile ecc.) dovranno andare evidentemente d'accordo con quelli linguistici (le parole), e quelli paralinguistici (tono, movimenti ecc.) in modo da rendere, almeno in parte, l'espressività orale.

Ecco alcune delle regole convenzionalmente usate nella sottotitolazione, esplicitate attraverso degli esempi tratti dal film *Goodfellas – Quei Bravi Ragazzi* (1990):

Ad un'affermazione corrisponderà un punto alla fine della frase, ad una domanda un punto interrogativo. Una parola o una frase che viene recitata ad alta voce dovrà essere trascritta nei sottotitoli o con un punto esclamativo finale o totalmente in maiuscolo:

Es. Tommy: Mi imbarazzi di fronte ai miei amici, come fossi uno scroccone. [...]
Che stronzo! Pensi che sia divertente?

Porzioni di testo corrispondenti a voci fuori campo o con particolari intonazioni dovranno essere formattate nello stile corsivo:

Es. Karen (voce fuori campo): *Dopo un po' era diventato tutto normale. Non sembravano più crimini.*

Quando uno dei personaggi fa riferimento ad una cosa detta ipoteticamente o si riferisce direttamente a qualcosa detta da un altro, si dovrà inserire quella porzione di testo all'interno di due virgolette, specificando che si tratta di un'allusione o una citazione:

Es. Billy: Se volessi romperti le palle, ti direi, "Dove hai messo le spazzole"? Questo ragazzo era grande. Lo chiamavano "Tommy Lustra a Sputo".

3. Il doppiaggio

3.1. Definizione e caratteristiche principali

Per 'doppiaggio' si intende la tecnica (messa a punto negli anni Trenta del Novecento) di “traduzione totale” della colonna sonora verbale del film (Cary 1960, p. 112). Oltre alla traduzione adattata delle battute in forma scritta, esso deve riprodurre, attraverso l'oralità, l'intonazione e il ritmo dei dialoghi autentici, senza tralasciarne il contesto pragmatico e comunicativo originale. In accordo a ciò, il doppiaggio deve necessariamente esprimere correttamente il multiplo canale di comunicazione di tali dialoghi, sia verbale, sia visivo; solo così si potrà garantire al pubblico la comprensione totale del senso del film (Pavesi 2005, p. 12). Teoricamente, è possibile affermare che tale compresenza di più canali non si discosta poi così tanto dall'effettiva comunicazione umana; basata a sua volta su tre livelli fondamentali: “ciò che diciamo, come lo diciamo e come ci muoviamo quando lo diciamo” (Poyatos 1997, p. 249).

Il processo traduttivo del parlato tramite doppiaggio prevede diverse fasi di lavorazione: nel corso del primo stadio, i traduttori audiovisivi hanno il compito di preparare una traduzione letterale dei dialoghi originali (Pavesi 2005, p. 12); nel secondo, devono adattare le battute secondo le forme più idonee e coerenti; mentre nella fase finale, i doppiatori, sotto la costante osservazione di un direttore del doppiaggio, sono chiamati a recitare tali battute. In rari casi, è possibile che alcune parti dei dialoghi vengano riadattate dagli stessi doppiatori, anche se spesso in maniera lieve.

Nel tradurre le parti interessate del testo audiovisivo, il traduttore-adattatore e i doppiatori devono sottostare a dei codici verbali e non, determinati dalla rappresentazione filmica originale; i quali incidono sulla quantità e la qualità delle battute. Per questo motivo, l'adattamento del parlato-recitato in un'altra lingua è definibile anche come “traduzione vincolata” (Titford 1982, cit. in Pavesi 2005, p. 12). Il doppiaggio è inoltre un tipo di traduzione che presenta proprietà di riformulazione definite dal linguista Jakobson come *interlinguistiche* e *intersemiotiche*³: la prima proprietà è confermata dal fatto che attraverso di esso si sostituiscono dei dialoghi parlati in una lingua originale con altri dialoghi espressi in una lingua diversa; la seconda è spiegata dalla coesistenza parallela del canale di comunicazione orale con quello delle immagini, dei suoni e dei rumo-

³ (Cit. in Pavesi 2005, p. 16).

ri. Per esprimere con plausibilità e logicità la stessa valenza comunicativa dei dialoghi originali, il direttore del doppiaggio deve innanzitutto selezionare interpreti dalle caratteristiche fisiche e fonetiche più vicine possibili a quelle degli attori del film, successivamente deve guidarli nella recitazione delle battute tradotte, assicurandosi che non trascurino le varie sfumature espresse attraverso il parlato originale.

3.2. *Il Sincronismo*

Uno dei fattori prioritari da considerare nel doppiaggio è il *sincronismo* del parlato-recitato con i movimenti (della bocca, del viso e del corpo) degli attori. Esso rappresenta un vincolo di grande rilevanza, indispensabile per la corretta ricezione, da parte dello spettatore, del messaggio espresso nel film.

Come afferma Herbst (1994, cit. in Pavesi 2005, p. 13), vi sono più tipi di sincronismo: quello *articolatorio* e quello *paralinguistico-cinetico*. Il sincronismo articolatorio è a sua volta suddiviso in *sincronismo articolatorio quantitativo* e *sincronismo articolatorio qualitativo*. Il primo tipo si basa sulla coincidenza temporale della durata dei movimenti labiali; il secondo sulla verosimiglianza dei movimenti della bocca dell'attore con i suoni (vocalici e consonantici) espressi dal doppiatore. Il sincronismo paralinguistico-cinetico si rifà invece all'altrettanto stretto rapporto tra le movenze fisiche degli attori e il canale orale del doppiaggio. Appare pertanto chiaro che il doppiaggio risulta efficace solamente quando vi è un accordo coerente a livello sincronico con la componente visiva del film. Senza di esso sarebbe impossibile far credere allo spettatore che le parole che sente siano quelle effettivamente pronunciate dagli attori del film (Goris 1993, p. 180). Si deve sicuramente prestare più attenzione durante le scene in cui gli attori sono inquadrati da vicino – ad esempio durante i primi e i primissimi piani – mentre è consentita maggiore libertà (ai doppiatori) nelle scene con voce fuori campo e/o in quelle nelle quali l'attenzione non è focalizzata sugli attori.

3.3. *La lingua del doppiaggio in Italia*

Il doppiaggio italiano presenta delle caratteristiche linguistiche (principalmente sintattiche, fonetiche e lessicali) che, essendo state ripetute con una frequenza e una circolarità sempre più marcate ed evidenti nel corso degli ultimi decenni, hanno assunto una vera e propria standardizzazione. La continua ricorrenza di svariate espressioni, in

determinati contesti, ha definito persino un vero e proprio gergo di appartenenza: il “doppiaggese” (Pavesi 2005, p. 28). Tale pseudo-vocabolario, relativamente ristretto e monotono, è composto da formule di italiano doppiato spesso identiche, volutamente stereotipate. Dagli anni Settanta, la pronuncia e la dizione dell’italiano doppiato dei film hanno subito un processo di idealizzazione, abbattendo così, metaforicamente, le effettive differenze regionali di lessico, sintassi e cadenze varie.

Al giorno d’oggi si nota più che mai, infatti, la costante presenza di una varietà d’italiano orale sostanzialmente fittizia, artificiosa. Tale standardizzazione riguarda la maggior parte dei casi, ma vi sono delle eccezioni, come ad esempio nel film che si è scelto di analizzare in questa Tesi, ovvero il già citato *Goodfellas – Quei Bravi Ragazzi* (1990) di Martin Scorsese. Questo film non rinuncia totalmente ad un italiano dal lessico e dal tono doppiaggese, ma allo stesso tempo accosta quest’ultimo ad uno *pseudo-siciliano* fortemente caratterizzante, tipico della parlata degli italo-americani e dei mafiosi dei film, anch’esso però non teoricamente plausibile per diverse ragioni. Si analizzerà più approfonditamente quest’ultimo aspetto nel paragrafo successivo e nel Capitolo 3.

Il doppiaggio italiano ha comunque il pregio di riuscire a dare vita a dei prodotti di alta qualità, che simulano efficacemente il parlato umano e soddisfano appieno lo spettatore. Già in epoca fascista, nella penisola veniva attuata una politica di preservazione dell’italiano e conseguente sostituzione/eliminazione delle forme linguistiche straniere. Proprio in quegli anni infatti nacque la “scuola” di doppiaggio italiana, la quale ha tuttora un prestigio riconosciuto sia a livello nazionale che mondiale.

3.4. *Lo pseudo-siciliano e le peculiarità linguistiche dei mafiosi nei film*⁴

Nel cinema hollywoodiano di genere *gangster*, sviluppatosi soprattutto negli anni Settanta, i personaggi delle vicende sono per lo più italo-americani, veri e propri *mobsters*, riconoscibili attraverso caratteristiche ben precise, anche di ordine linguistico. Uno dei film più celebri del genere è senza dubbio *The Godfather – Il Padrino* (1972) di Francis Ford Coppola, prima parte di un’intricata e affascinante trilogia, che vede come protagonisti i membri della famiglia Corleone, di origini siciliane, capeggiata da Don Vito (Marlon Brando). In questo film (come negli altri due capitoli successivi), il dop-

⁴ Per la stesura di questo paragrafo ci siamo basati principalmente su I. Parini, *La lingua dei mafiosi italo-americani nella filmografia hollywoodiana*, Catania, Agorà (2014).

piaggio, raramente basato sul modello standard, è fortemente connotato da una *pseudo-sicilianità* nell'accento, nell'intonazione e nel lessico. Questo poiché anche nel film in lingua originale sono presenti molte scene recitate in siciliano. Tale adattamento linguistico è particolarmente attento all'etnia dei personaggi e si dimostra coerente e misuratamente vicino alle idee del regista.

Goodfellas – Quei Bravi Ragazzi (1990), fa anch'esso parte dello stesso genere, e come nel Capolavoro di Coppola, la lingua del doppiaggio di alcuni personaggi verte soprattutto sulla sicilianità e l'accento distintivo del Sud Italia. A differenza de *Il Padrino*, però, nella versione originale di *Quei Bravi Ragazzi*, i protagonisti parlano esclusivamente in americano, seppur con qualche termine e qualche rara formula in italiano/siciliano: ad esempio il personaggio di Tommy è solito esclamare *minchia* all'interno di una frase in inglese; il personaggio di Paulie, invece, nella scena del matrimonio di Henry, quando si avvicina alla neo-sposa le augura letteralmente *Una vita piena di felicità*.

Il motivo principale per cui nel doppiaggio si sceglie di modificare l'accento regionale di alcuni personaggi è per far sì che la loro provenienza e il loro status sociale risultino più evidenti allo spettatore. Tuttavia, in questo modo, può accadere che l'idea filmica autentica venga compromessa: è possibile, infatti, che tali personaggi, contraddistinti da un doppiaggio (troppo) caratteristico, vengano rappresentati difformemente da come era stato prefissato dagli sceneggiatori originali e dal regista.

Capitolo 2

Il film: *Goodfellas* – *Quei Bravi Ragazzi*

1.1. *Riassunto del film*⁵

Goodfellas – *Quei Bravi Ragazzi* è un film statunitense del 1990 diretto da Martin Scorsese e scritto dallo stesso regista in collaborazione con Nicholas Pileggi, autore del romanzo *Wiseguy: Life in a Mafia Family* (1985), da cui Scorsese trasse l'ispirazione per riportare la storia in pellicola. Viene tutt'oggi considerato uno dei più sensazionali *gangster movie* della storia, tanto che occupa il ventesimo posto tra le migliori pellicole americane di sempre⁶.

Il film è raccontato attraverso gli occhi e la voce narrante di Henry Hill (Ray Liotta), gangster italo-irlandese di Brooklyn, New York, il quale accompagna lo spettatore in un susseguirsi di vicende particolarmente movimentate ed esaltanti, che vertono sempre oltre ai limiti consentiti dalla legge. Henry non è solo in tutto questo: i suoi compagni Tommy (Joe Pesci) e Jimmy (Robert De Niro), e il suo *boss* Paulie (Paul Sorvino) assumono infatti ruoli fondamentali nel corso della sua vita, giorno dopo giorno, anno dopo anno; così come sua moglie Karen (Lorraine Bracco), di origine ebrea (nonché seconda narratrice del film), sempre presente nonostante i ripetuti tradimenti del marito. Contrabbando, rapine, spaccio di stupefacenti e omicidi sono pane quotidiano per i protagonisti del film; spinti dalla sete di denaro e potere, senza pensare alle ovvie conseguenze. Come è solito nei film di questo pluripremiato regista, lo spettatore si troverà di fronte alla grandiosa ascesa del personaggio, tipicamente anti-eroico, e alla sua inesorabile e tragica caduta, la quale lo costringerà a mettere da parte definitivamente il suo stile di vita frenetico, delirante, ma soprattutto, incredibilmente e incontenibilmente libero.

Il film comincia nel 1970, nelle strade buie di Brooklyn. Una macchina sfreccia a tutta velocità nella notte; è guidata da Henry, che insieme a Tommy e Jimmy si stanno dirigendo in un posto isolato. Devono liberarsi della salma di un altro gangster, un *pez-*

⁵ Per la stesura di questo paragrafo ci siamo basati principalmente su A. Wernblad, *The Passion of Martin Scorsese: A Critical Study of the Films*, Jefferson, McFarland & Co. Inc. (2011).

⁶ Dato riconducibile al sito web: <http://www.bbc.com/culture/story/20150720-the-100-greatest-american-films>, consultato in data 04/06/2016.

zo *grosso*⁷, al quale hanno teso una trappola la sera stessa. Henry si accorge subito che c'è qualcosa che non va: sente dei rumori provenire dal cofano del veicolo, al che decide di accostare e scendere dall'auto insieme agli altri per aprirlo con cautela e verificare quale sia il problema. I tre scoprono così di non aver ucciso realmente quell'uomo, che intanto implora pietà in stato agonizzante. La luce rossa dei fari posteriori, quasi surreale, fa da cornice alla scena: Tommy, colmo d'ira, accoltella ripetutamente l'uomo, e Jimmy gli spara quattro colpi di pistola a distanza ravvicinata. Henry non interviene, ma resta in disparte ad osservare il tutto con le chiavi in mano. Ad omicidio compiuto si avvicina all'auto e richiude il bagagliaio, e la sua stessa voce narrante pronuncia una delle frasi più celebri del film: “Da che mi ricordi, ho sempre voluto fare il gangster”.

Nel riassunto dell'incipit, volutamente dettagliato, si possono già dedurre i caratteri dei tre personaggi principali del film: tre *bravi ragazzi*, tre livelli di personalità. Henry, impassibile, narcisista e calcolatore, non a caso è sempre quello a cui vengono affidate le chiavi (delle auto, delle porte dei luoghi di rapina ecc.); Jimmy, anch'egli di abile mente, è di poche parole, ma audace e organizzato quando si tratta di compiere un qualsivoglia crimine; e infine Tommy, estremamente impulsivo e sconsiderato, dall'indole violenta e brutale, nella seconda metà della storia pagherà duramente a causa delle proprie azioni.

Dopo il burrascoso inizio, Scorsese ci riporta al 1955, epoca in cui Henry era ancora soltanto un ragazzino che passava le sue serate ad osservare i gangster della zona, i quali erano soliti riunirsi in un locale proprio di fronte alla sua palazzina. Il protagonista provava per loro una profonda ammirazione, studiava e imparava le loro mosse, i loro modi di dire e di fare, faceva delle loro attitudini le proprie attitudini; dopotutto, il suo più grande sogno era quello di essere esattamente come loro. Ben presto Henry deluderà le aspettative del padre e della madre, rinunciando alla scuola per racimolare qualche soldo grazie a dei “lavoretti” alla stazione dei taxi, per conto degli stessi idolatrati criminali a cui riuscì finalmente ad avvicinarsi. Non tarderà perciò ad inserirsi nel sistema, conquistando la fiducia di Paul Cicero (che gli farà da secondo padre) e del fratello Tuddy, suo braccio destro. Sentirà subito di non poter più rinunciare a tutte le agevolazioni giornaliere che la sua nuova vita gli offre. Nonostante la tenera età, tutti gli mostreranno rispetto, e riuscirà a guadagnare molti più soldi di un qualsiasi altro onesto lavoratore del suo quartiere. Comincerà a frequentare gli stessi locali e le stesse case dei gangster,

⁷ Espressione gergale dell'ambiente ‘mafioso’ del cinema, tipica del linguaggio *doppiaggese* italiano, utilizzata dallo stesso protagonista; sinonimo di *persona molto importante*.

conoscerà Jimmy e Tommy, e con loro crescerà affinando le sue doti di rapinatore, contrabbandiere e ladro. Verrà persino arrestato da giovanissimo, ma la sua reticenza, la sua fermezza e l'evidente immoralità del giudice, ne permetteranno il rilascio immediato. All'uscita del tribunale verrà accolto da Paulie e gli altri con abbracci ed esclamazioni di gioia, quasi come se fosse stato il protagonista di una solenne cerimonia d'iniziazione.

La vicenda continua mostrando l'incontro (combinato da Tommy) di Henry con quella che sarà sua moglie, Karen. I due passeranno dal non sopportarsi a vicenda ad essere una coppia affiatata che vive sotto lo stesso tetto, condividendo per anni abitudini e tradizioni tipiche dell'ambiente delle famiglie mafiose di Brooklyn, al quale apparterranno sempre di più; ma la loro storia sarà destinato a complicarsi e a sgretolarsi.

In seguito ad una serie di scene in cui le voci di Henry e Karen guidano lo spettatore attraverso il loro mondo, Scorsese ritorna a quella stessa sanguinosa notte del 1970. Da qui il film comincia a prendere una piega sempre più drammatica e disastrosa, intrisa di efferati crimini e vittime innocenti. I tradimenti di Henry vengono scoperti da sua moglie, la quale, profondamente ferita e disperata, lo minaccia con una pistola. Il loro rapporto assume così una svolta instabile e malsana. Per questo Paulie decide di allontanare i due coniugi, mandando Henry e Jimmy a Miami per un lavoro, ovviamente pericoloso e delittuoso. Questa volta le cose non andranno per il verso giusto: una donna li denuncerà alla polizia e gli testimonierà contro in tribunale, pertanto saranno condannati a diversi anni di reclusione.

Ancora una volta il regista decide di mostrare un aspetto alquanto ricorrente della vita dei mafiosi, ossia la vita in prigione, ma in maniera insolita e anticonvenzionale. L'ambiente che si viene a formare *dietro le sbarre*⁸ è anche lì ricolmo di corruzione e privilegi illegittimi. Ad Henry e gli altri detenuti non manca assolutamente nulla: dagli alimenti alle bevande più raffinati, dagli indumenti agli oggetti più disparati, pratici e funzionali. All'uscita di prigione, avvenuta prima del previsto, li attenderà un ultimo grande *colpo*⁹, ideato principalmente da Jimmy; ma le cose prenderanno nuovamente una svolta indesiderata.

Dopo l'ultima grande rapina, la pellicola si macchia del rosso sangue degli stessi amici di Henry, Tommy e Jimmy. Quest'ultimo perderà totalmente il controllo: non fidandosi più di nessuno, eliminerà uno dopo l'altro i propri uomini, ormai diventate sco-

⁸ Espressione gergale cinematografica, tipica del linguaggio *doppiaggese* italiano, da intendere come *dentro la prigione*.

⁹ Espressione gergale cinematografica, tipica del linguaggio *doppiaggese* italiano, sinonimo di *furto, rapina*.

mode pedine in mezzo al cammino verso il potere che soltanto il controllo del denaro poteva offrirgli. Per quanto riguarda Henry, nonostante i saggi consigli (inascoltati) di Paulie, si precipiterà nel tormentato giro dell'abuso e dello smercio illegale di droga, soprattutto cocaina. Tommy, invece, verrà giustiziato dagli stessi potenti uomini che avrebbero dovuto incoronarlo come nuovo capo. I due rimasti ancora in vita, Henry e Jimmy prenderanno da questo momento delle strade diverse, e finiranno addirittura uno contro l'altro.

Giunti ad una situazione finale travolgente e catastrofica, nella quale la droga fa da rovinosa protagonista, Henry e Karen potranno contare unicamente sul programma di protezione testimoni se vorranno sopravvivere: da parte di Henry non ci sarà più la solita omertà, bensì tradimento nei confronti dei suoi stessi compagni e alleati, in nome della legge degli Stati Uniti d'America. L'incosciente protagonista si trova così costretto ad infrangere la regola principale di un vero gangster e ad abbandonare una volta per tutte quella sua tanto ambita e scellerata vita, che gli ha portato più disgrazie e avversità che gioia e stabilità.

Il celeberrimo monologo conclusivo, che buca quasi lo schermo e stabilisce un contatto ancora più vicino con lo spettatore, mostra la nuova quotidianità di Henry, divenuto un uomo come tanti, che ha dovuto barattare i suoi amatissimi privilegi con una tipologia vita che ha sempre evitato e denigrato, ritrovandosi ora quasi con più doveri che diritti. Era diventato, come egli stesso dice, “una normale nullità”.

1.2. *Analisi del punto di vista cinematografico del regista*¹⁰

Scorsese ha definito il suo stesso film come «the exploration of a lifestyle» (Wernblad 2011, p. 42): ciò mette dunque in chiaro la sua intenzione, che non è stata quella di realizzare un'opera filmica che rispettasse i canoni tipici del genere in cui si colloca, ma che potesse permettere, a chiunque vi assista, di poter vivere illusoriamente tutto ciò che accade, facendo da testimone ad una sorta di eclatante quanto macabra e rivelatrice biografia. Lo spettatore si sente infatti partecipe in ogni momento, è capace di osservare l'inosservabile, il nascosto, di ascoltare ogni cosa detta sottovoce, ogni più minuscola parte dei piani dei criminali della Brooklyn del tempo. Ha la possibilità di toccare metaforicamente con mano le marce radici del sistema corrotto e, paradossalmente,

¹⁰ Per la stesura di questo paragrafo ci siamo basati principalmente su E. Cashmore, *Martin Scorsese's America*, Cambridge, Polity Press (2009) e su A. Wernblad, *The Passion of Martin Scorsese: A Critical Study of the Films*, Jefferson, McFarland & Co. Inc. (2011).

di affezionarsi. Il risultato è una situazione nella quale tutto ciò che è moralmente e umanamente sbagliato, in questo film, può apparire addirittura giusto, legittimo e accettabile.

Goodfellas è un'opera in cui gli uomini stabiliscono da sé le proprie regole e le proprie leggi, le quali sono completamente estranee e controcorrente se paragonate a quelle della società in cui vivono. La morale e il senso di giustizia vengono scavalcati per dare spazio alla brama di ricchezza e alla continua lotta per il potere personale. La propria libertà e i propri privilegi individuali hanno, per questi uomini, un'importanza che surclassa e spesso demolisce il rispetto dei diritti umani e costituzionali degli altri cittadini. Scorsese inscena tutto ciò in un teatro venefico e decadente, in cui parte della borghesia americana del dopoguerra del Vietnam, in questo caso mafiosa, vive giorno e notte per inseguire il proprio degenerato sogno americano. Un sogno fatto di corruzione, annientamento del prossimo e percorsi compiuti per vie comode quanto letali.

La caratteristica dei personaggi del film che più di tutte viene esternata è sicuramente la violenza, in tutte le sue forme più spietate: violenza omicida, dunque carnale e sanguinosa, violenza risolutrice, violenza psicologica, violenza tra uomo e donna, violenza intesa anche come violazione e distruzione di tutto ciò che è proprietà altrui; ergo, violenza umana verso l'umanità stessa. Quest'uso della violenza non è certamente sintomo di uno sfogo personale del regista, e naturalmente non costituisce alcuna volontà di rappresentazione di una realtà da egli considerata adeguata alla vita effettiva dell'uomo. Dopotutto il cinema, anche quando s'ispira a vicende realmente accadute, come in questo caso, è e resta un prodotto di finzione, o non sarebbe più cinema. Nei film di Scorsese, più nello specifico in *Quei Bravi Ragazzi*, la violenza viene utilizzata dal regista come un mezzo, un pretesto attraverso il quale si possa far comprendere quanto sia in realtà profondamente sbagliata e unicamente portatrice di decadimento e degenerazione, sia per gli altri che per sé stessi.

Da parte di Scorsese vi è chiaramente un interesse di natura antropologica verso i membri della mafia italo-americana di Brooklyn, a volte quasi dal carattere documentarista, che si intravede in molti aspetti della sua opera: dalle ambientazioni ai costumi, dallo stile agli atteggiamenti dei personaggi, dal loro linguaggio al loro accento tipicamente newyorchese, marchi di fabbrica inconfondibili. Questo è spiegato dal fatto che il regista, proprio come il protagonista Henry, da ragazzino rimaneva anch'egli nascosto ad osservare ed esaminare attentamente i comportamenti dei gangster del suo quartiere. Scorsese esprime infatti, attraverso il film, particolari sfumature e rimembranze incasto-

nate nella sua infanzia, esternandole nella maniera migliore che conosce: la regia, con tutte le scelte che essa comporta. Gli sguardi, i colori, i movimenti di macchina e i fermo-immagine non sono certo casuali, ma sono dettati da un'attenzione e da una ricercatezza uniche, frutto di un'abilità e un gusto inequivocabili.

Verosimiglianza e realismo sono norme e precetti onnipresenti in *Quei Bravi Ragazzi*. Quello a cui lo spettatore assiste è un quadro assolutamente attendibile e veritiero delle associazioni mafiose italo-americane dell'epoca, un grandioso specchio che riflette ogni più minima singolarità e non lascia nulla al caso.

Capitolo 3

L'alterazione del punto di vista cinematografico attraverso la trasposizione linguistica

In questo capitolo verranno prese in considerazione alcune scene, per mezzo delle quali si tenterà di dimostrare che il processo di trasposizione applicatovi, altera la percezione del prodotto filmico originale e del punto di vista del regista. Nell'analisi di tali scene, verranno indicate le strategie di traduzione presenti in ogni frase, ovvero: traduzione letterale, adattamento, equivalenza, modulazione, omissione, trasposizione, ecc.

Ad ogni scena è stato assegnato un titolo diverso, legato principalmente ad uno o più elementi del discorso di riferimento:

- ◆ Scene per l'analisi dei sottotitoli:
 - *Henry in tribunale (min. 14:00)*
 - *La reazione di Tommy (min. 20:41)*
 - *Un vino kosher (min. 29:32)*
 - *La coupé (min 94:14)*

- ◆ Scene per l'analisi del doppiaggio:
 - *Le pellicce (min. 17:35)*
 - *Una scomoda proposta (min. 25:25)*
 - *La monnezza (min. 87:03)*

1. Analisi del sottotitolaggio

1.1. Henry in tribunale (min. 14:00)

Durante questa scena, ambientata in tribunale, Henry attraversa un momento chiave della sua “carriera” di gangster: una sorta di battesimo, durante il quale viene indirettamente messo alla prova dagli altri componenti della banda. Jimmy, presente al momento dell'udienza, si assicura che ci si possa fidare di lui, ora come in futuro.

| Versione originale | Versione tradotta | Strategie adoperate |
|---|--|---|
| The Judge: Henry Hill. The People of the State of New York vs. Henry Hill. Docket number 704162. Counselor, proceed. | Il giudice: Henry Hill. Lo Stato di New York contro Henry Hill. Caso 704162. Avvocato, proceda. | - Traduzione letterale + Omissione di <i>The People</i> . |
| Jimmy: Congratulations. Here's your graduation present. | Jimmy: Congratulazioni. Ecco il regalo di diploma. | - Traduzione letterale. |
| Henry: What for? I got pinched. | Henry: Perché? Mi hanno beccato. | - Traduzione letterale + Equivalenza |
| Jimmy: Everyone does, but you did it right. You told them nothing, and they got nothing. | Jimmy: Succede a tutti, ma tu sei stato bravo. Non gli hai detto niente. | - Modulazione del soggetto. - Omissione di <i>they got nothing</i> . |
| Henry: I thought you'd be mad. | Henry: Pensavo fossi arrabbiato. | - Modulazione semantica. |
| Jimmy: I'm not mad, I'm proud of you. You took your first pinch like a man and learned the two greatest things in life. Never rat on your friends... And always keep your mouth shut. | Jimmy: No, sono fiero di te. L'hai presa da uomo, e hai imparato le due cose più importanti nella vita. Mai tradire gli amici... E tenere sempre la bocca tappata. | - Trasposizione nome/pronome + omissione di <i>I'm not mad</i> . - Equivalenza (stilisticamente più piatta). |
| Paul: You broke your cherry. | Paul: Ti sei tolto la verginità! | - Equivalenza. |

La traduzione dei sottotitoli di questa scena ci mostra già nella prima frase *Lo Stato di New York contro Henry Hill* l'omissione della traduzione di *People*, parte di una formula ricorrente nell'ambito giuridico statunitense, che perde la sua funzione nel contesto di arrivo italiano. Se poi la frase di Henry *I got pinched* risulta tradotta efficacemente con *Mi hanno beccato*, la risposta di Jimmy viene invece resa attraverso un registro più piatto rispetto a quello originale, con annessa l'omissione di *they got nothing*.

La piattezza della traduzione si ripresenta nella battuta di Henry, *I thought you'd be mad*, resa tramite *Pensavo fossi arrabbiato*. Qui, il traduttore ha optato per una modulazione che non riesce a esprimere con lo stesso stile la frase autentica detta dal gio-

vane Henry; infatti, *arrabbiato* non ha la stessa valenza semantica di *mad*, parola che indica uno stato d'animo ancor più esagitato, traducibile tramite equivalenza con *pazzo*, *matto*. In aggiunta, la prima frase della risposta di Jimmy è tradotta tramite la trasposizione del nome/pronome e l'omissione di *I'm not mad*, le quali sintetizzano le due frasi iniziali originali, rendendo la versione d'arrivo più breve. Per di più, la celebre frase/formula che corona la battuta di Jimmy *Never rat on your friends... And always keep your mouth shut*, in italiano viene resa con *Mai tradire gli amici... E tenere sempre la bocca tappata*: in tal maniera, il traduttore conferisce ulteriore piattezza a livello stilistico e lessicale, tralasciando in parte la funzionalità di tale frase, intesa originalmente quasi come un comandamento, una regola inviolabile dei gangster, ma espressa attraverso il loro linguaggio (con il verbo *rat* e l'aggettivo *shut*), che nella versione italiana non viene riproposto e che, a causa dell'impersonalità conferitole nella traduzione, non riesce a trasmettere il medesimo senso di vicinanza tra i due interlocutori; infatti, la possessività del doppio *your* viene sostituita con *gli* e *la*, evidentemente privi di riferimento specifico alla persona di Henry.

In questa scena solo l'esclamazione di Paulie rivolta ad Henry una volta uscito dall'aula *You broke your cherry!*, viene tradotta con un altro idioma equivalente: *Ti sei tolto la verginità!*.

1.2. La reazione di Tommy (min. 20:41)

Tommy, Henry e altri amici sono seduti al solito tavolo del loro locale abituale. Scorsese guida lo spettatore all'interno di quell'imporporato ristorante tropicale, con un memorabile piano sequenza che si fa spazio per inquadrare alcuni dei personaggi più caratteristici del film. Anch'essi tutti *bravi ragazzi* italo-americani. L'ambiente è caloroso e ridente, momento perfetto per una barzelletta. Tommy approfitta infatti della situazione per raccontare uno dei suoi divertenti aneddoti, ricollegato a una delle sue tante rapine; ma la reazione di Henry non gli piacerà affatto, tanto che lo prenderà di mira, in maniera – apparentemente – piuttosto seria.

| Versione originale | Versione tradotta | Strategie adoperate |
|-------------------------------------|--|---------------------------------------|
| Henry: Funny. You're really funny. | Henry: Divertente. Sei davvero divertente. | - Traduzione letterale. |
| Tommy: What do you mean, I'm funny? | Tommy: Che intendi, divertente? | - Omissione del soggetto <i>I'm</i> . |

| | | |
|---|---|---|
| Henry: It's funny. You know. It's a good story. You're a funny guy. | Henry: Sei un tipo divertente. | - Omissione di <i>It's funny. You know. It's a good story.</i> |
| Tommy: You mean the way I talk? What? | Tommy: Intendi il modo in cui parlo? Cosa? | - Traduzione letterale. |
| Henry: It's just, you know. You're just funny. You know, the way you tell the story and everything. | Henry: Lo sai, il modo in cui racconti la storia. | - Omissione di <i>It's just, you know. You're just funny.</i> e di <i>and everything.</i> |
| Tommy: Funny, how? What's funny about it? Funny, how? | Tommy: Divertente, come? Che c'è di divertente? Divertente, come? | - Traduzione letterale. |
| Henry: Just, you know. You're funny. | Henry: Sei divertente, tutto qua. | - Equivalenza + modulazione (<i>just</i>) |

La traduzione di alcune parti dei dialoghi si dimostra qui disattenta e inappropriata per lo scenario venutosi a creare. Tommy non “digerisce” l'appellativo *funny* imposto con leggerezza dall'amico Henry. Tuttavia, il traduttore audiovisivo traduce *funny* con *divertente*, termine d'arrivo molto più positivo rispetto all'originale, rendendo pertanto problematica la comprensione dell'esagerata reazione di Tommy da parte del pubblico¹¹. Inoltre, i sottotitoli in lingua italiana sono assai più brevi rispetto a quelli inglesi, poiché contraddistinti da numerose omissioni: queste scelte traduttive non riescono ad esprimere la sensazione di palese disagio in cui Henry si trova realmente, dato che vengono omesse le ripetizioni di *you know* e le interruzioni delle frasi come *it's just*, caratteristiche assai ricorrenti nell'interazione orale della lingua di origine. In questo modo viene alterata anche la percezione della tensione voluta da Scorsese, più nello specifico, il pubblico si trova di fronte delle frasi “statiche” e non “dinamiche”, che nella loro brevità tralasciano dati essenziali per una comprensione totale dell'opera, come intesa originariamente dal regista. Anche l'espressione *you know*, nell'ultima battuta di Henry, è tradotta con *tutto qua*, confermando uno stile più piatto e statico dei sottotitoli in italiano.

¹¹ Per inciso, è da notare che nella traduzione in doppiaggio si adotta invece una migliore traduzione dell'inglese, proponendo “buffo” al posto di “divertente”, termine dalla connotazione certamente più negativa rispetto alla forma scelta nella sottotitolazione: a livello pragmatico, esso implica infatti ulteriori sfumature semantiche, come ad esempio “ridicolo”, “infantile” o persino “stupido”, tutti elementi che in una parola come “divertente”, solitamente usata come complimento, vengono ignorati.

1.3. *Un vino kosher (min. 29:32)*

Nella scena che segue, Tommy si trova al tavolo di un ristorante di classe, in compagnia di Henry e altre due donne, di origine ebrea, una delle quali è Karen, futura moglie di Henry. Essendo Tommy ed Henry entrambi italo-americani di seconda generazione e cattolici, non vengono certo ben visti da due donne americane e dalla religione differente. Tommy, cosciente di questo, ne approfitta per ironizzare su uno dei prodotti della tradizione ebrea, il vino *Manischewitz*, mentre fa assaggiare un liquore italiano alla ragazza a cui è interessato.

| Versione originale | Versione tradotta | Strategie adoperate |
|--|---|---|
| Tommy: Good? You might prefer Manischewitz, but it'd look funny on my table. | Tommy: Buono? Forse preferisci un vino kosher, ma qui sarebbe ridicolo. | - Adattamento/Semplificazione: <i>Manischewitz</i> viene chiarificato per mezzo di <i>un vino kosher</i> . - Modulazione: <i>on my table</i> viene sintetizzato con <i>qui</i> . |

La traduzione di questa singola battuta denota la compresenza di tre tecniche di traduzione: adattamento, semplificazione e modulazione. Le prime sono applicate nella resa del termine *Manischewitz* nella lingua d'arrivo, il quale non verrebbe contestualizzato dallo spettatore italiano ordinario, poiché si tratta di un prodotto pressoché sconosciuto nella cultura della Penisola, e per questo viene tradotto con *un vino kosher*, chiarificando l'oggetto di riferimento. La terza tecnica, di modulazione, sostituisce *on my table* con *qui*, eliminando la possessività intesa dall'affermazione di Tommy, e quasi rendendo nulla la sua auto-acclamazione di superiorità, a livello personale, culturale e di tradizione d'origine. In tutti e tre i casi sopracitati, le tecniche di traduzione adoperate contribuiscono ad alterare ancora una volta le scelte originali del regista e degli sceneggiatori.

1.4. *La coupé (min 94:14)*

L'ultima grande rapina ideata da Jimmy ed Henry è andata a buon fine, tanto che i *bravi ragazzi* decidono di festeggiare il fortunato evento in un bar. Ai numerosi presenti si aggiunge Johnny, un loro complice, con la sua elegante moglie, alla quale ha comprato un costoso regalo: una coupé. Questo nonostante gli fosse stato detto chiara-

mente di non sperperare il denaro rubato. Stavolta Jimmy non manterrà affatto la calma, scatenando così un breve ma intenso litigio verbale.

| Versione originale | Versione tradotta | Strategie adoperate |
|---|--|--|
| Johnny: What are you getting excited for? | Johnny: Perché ti scaldi tanto? | - Modulazione. |
| Jimmy: Are you stupid? We got a million bulls out here. Everybody's watching us. And you get a fucking car. I'm excited? | Jimmy: Sei scemo? Ci saranno un milione di sbirri che ci tengono d'occhio. E tu ti prendi una macchina? | - Equivalenza semplificata: <i>bulls</i> è tradotto con <i>sbirri</i> . - Modulazione: <i>sbirri</i> viene collegato col pronome relativo <i>che</i> alla frase successiva. |
| Johnny: It's under my mother's name. It's a wedding gift. | Johnny: <i>Frase interamente omessa nella traduzione dei sottotitoli.</i> | - Omissione. |
| Jimmy: I don't give a fuck. Are you stupid? Didn't you hear what I said? Don't buy anything. Don't get anything. Nothing big. What's the matter with you? | Jimmy: Me ne frego. Sei stupido? Non hai sentito quello che ti ho detto? Non comprate niente. Non fate niente. Che ti succede? | - Equivalenza semplificata. - Modulazione: <i>What's the matter with you?</i> è tradotto con <i>Che ti succede?</i> . |
| Johnny: What are you getting excited for? | Johnny: Perché ti scaldi tanto? | - Modulazione. |
| Jimmy: Because you're going to get us all fucking pinched. What are you stupid? What's the matter with you? | Jimmy: Perché ci farai pizzicare tutti. Che ti succede? | - Traduzione Letterale + Omissione del turpiloquio. - Omissione di <i>What are you stupid?</i> . - Modulazione: <i>What's the matter with you?</i> è tradotto con <i>Che ti succede?</i> . |
| Johnny: I apologize. I'm sorry, Jimmy. It's under my mother's name. | Johnny: Ti chiedo scusa. Mi dispiace, Jimmy. È a nome di mia madre. | - Letterale |
| Jimmy: What'd you say? You being a fucking wise guy with me? | Jimmy: Cos'hai detto? Fai il saputello? | - Omissione del turpiloquio. - Equivalenza semplificata di <i>wise guy</i> . |

Nella prima battuta, la strategia traduttiva che viene proposta è quella di modulazione: la frase *What are you getting excited for?* è tradotta con una formula ricorrente del linguaggio *doppiaggese* italiano, *Perché ti scaldi tanto?*, ma stilisticamente più piatta dell'originale.

Nella seconda battuta entra in gioco la tecnica di equivalenza che semplifica *bulls* per renderlo *sbirri*, riproponendo una traduzione in forma *doppiaggese* (nuovamente piatta a livello stilistico), e ricollegando il termine alla frase successiva con un pronome relativo, in modo da accorciare la frase.

La terza battuta è completamente omessa nella versione italiana, fatto che aggiunge ulteriormente brevità e sintetizzazione ai dialoghi, facendogli perdere la sincronia con l'audio del film e le volute ripetizioni delle frasi della versione originale.

I don't give a fuck tradotto con *Me ne frego* è indubbiamente espresso attraverso un'equivalenza che mira alla semplificazione e all'innecessario "addolcimento" del lessico, volutamente spinto e volgare nel contesto della scena originale. La modulazione di *What's the matter with you?* che viene trasposto con *Che ti succede?*, non riesce a mantenere la stessa valenza pragmatica della domanda posta da Jimmy, alterando ancora una volta la percezione, da parte dello spettatore, della reazione in corso. La trasposizione dello scambio di battute successivo non ne assume il carattere volgare originale, eliminando il turpiloquio ed omettendo *What are you stupid?*, ulteriore insulto perfettamente inserito nel contesto venutosi a creare nella versione autentica, ma non voluto, evidentemente, in quella d'arrivo.

Nella traduzione dell'ultima battuta di Jimmy, il traduttore mette da parte nuovamente il turpiloquio, e adotta una strategia di equivalenza che semplifica fin troppo il termine *wise guy*, sostituito con *saputello*, parola dal registro discordante, che in tale contesto non riesce a riproporre la stessa valenza semantica e dunque pragmatica della versione originale: difatti, *wise guy* può sì voler dire *saputello*, ma l'espressione intende far riferimento al significato di *bravo ragazzo*, rimando allo status sociale dei parlanti e, naturalmente, al titolo del film.

2. Analisi del doppiaggio

2.1. *Le pellicce (min. 17:35)*

Questa scena, immediatamente successiva al piano sequenza all'interno del locale nel quale si riuniscono i gangster del quartiere, mostra Henry assieme a un altro *scajnozzo*, intenti a portare una serie di pellicce (di origine ignota) all'interno delle cucine del ristorante. Il protagonista chiama l'attenzione di Sonny, il proprietario, domandandogli di trovare subito un posto in cui conservarle a dovere. Inizialmente, Sonny non si mostra proprio entusiasta, ma alla fine riesce a decidersi.

| Versione originale | Versione tradotta | Strategie adoperate |
|---|---|--|
| Henry: C'mon Sonny! These are coats! | Henry: Vieni fuori Sonny! Sono pellicce! | - Modulazione. |
| Sonny: What is this? Coats? Henry? I need suits, I mean, not coats! (Forte accento di Brooklyn) | Sonny: Come sarebbe pellicce? Pellicce, Henry? Vestiti servono, no pellicce! | - Modulazione + Dislocazione a sinistra. - Forte accento siciliano/del Sud Italia. |
| Henry: Suits are coming thursday. | Henry: I vestiti sono in arrivo giovedì. | - Trasposizione: dal verbo <i>coming</i> si passa ad un sostantivo <i>arrivo</i> . |
| Sonny: I know, but this is the middle of the fucking summer. What am I gonna do with fur coats? (Forte accento di Brooklyn) | Sonny: Ma qua siamo in piena estate. Che cazzo me ne faccio io delle pellicce? | - Modulazione + Omissione di <i>I know</i> . - Forte accento siciliano/del Sud Italia. |
| Henry: Alright, you don't need furs, I take the furs away. | Henry: Non vuoi le pellicce? Io me le porto via le pellicce. | - Omissione di <i>Alright</i> + Modulazione (aggiunta del pronome personale tonico <i>me</i> , forma tipica della parlata italiana colloquiale). |
| Sonny: No, no, no, no, no. Ok, c'mon, I want 'em. You know we do? Hang 'em in the freezer with the meat. How's that? (Forte accento di Brooklyn) | Sonny: No, no, no, no, no. Non te le portare via, le voglio. Lo sai che facciamo? Le appendiamo in frigorifero con la carne. Che ne dici? | - Omissione di <i>Ok, c'mon</i> + Modulazione. - Forte accento siciliano/del Sud Italia. |

La strategia usata maggiormente nella traduzione di questa breve scena è senz'altro la modulazione, accompagnata da un isolato esempio di trasposizione (*are coming* che diventa *sono in arrivo*) e da qualche episodio di omissione, necessaria nel doppiaggio a causa della maggiore velocità della parlata inglese originale rispetto a

quella italiana d'arrivo. Ciò che appare evidente è la differenza di accento tra i due parlanti nella versione doppiata: quello di Henry è pressoché standard, mentre quello di Sonny è palesemente siciliano/del Sud Italia. Nella versione originale, il personaggio di Sonny parla con un accento tipico del luogo (Brooklyn), con sfumature italo-americane a livello d'intonazione, e con, ad esempio, una pronuncia consonantica più marcata, presente anche nella parlata di Henry, ma in maniera decisamente più lieve. Nella versione italiana, però, la caratterizzazione di Sonny non è realmente consona e rispettosa verso le idee originali del regista, come si evince chiaramente dall'esempio *I need suits, I mean, not coats!*, tradotto con *Vestiti servono, no pellicce!*. Per tale trasposizione è stata adoperata una tecnica di modulazione, accompagnata da una dislocazione a sinistra, che pone l'oggetto *Vestiti* prima del verbo *servono*, in modo da conferire maggiore enfasi all'oggetto di riferimento, il tutto recitato con un accento propriamente siculo. Questo accento siciliano, fortemente distintivo, fa sì che lo spettatore italiano immagini da subito Sonny come un uomo del Sud Italia, ma ciò è abbastanza inverosimile: infatti, tale personaggio, come molti altri in questo film, è sì italo-americano, ma di seconda generazione, dunque cittadino nato e cresciuto negli Stati Uniti, che di italiano ha solamente origini e/o parenti.

Simili scelte di doppiaggio alterano dunque la percezione delle reali identità e provenienza dei personaggi: originalmente italo-americani (di seconda generazione), ma linguisticamente caratterizzati quasi come fossero dei *mafiosi* siciliani che si sono trasferiti di recente negli Stati Uniti.

2.2. *Una scomoda proposta (min. 25:25)*

Gli affari del locale di Sonny non vanno come dovrebbero. I debiti si accumulano giorno dopo giorno, e personaggi irriverenti come Tommy, che hanno molti arretrati da pagare, non lo aiutano di certo a svolgere il proprio mestiere senza preoccupazioni. Perciò Sonny chiede aiuto al misericordioso *boss*, Paulie, il quale accetterà di offrirgli la sua protezione, ma anche quella dovrà essere retribuita.

| Versione originale | Versione tradotta | Strategie adoperate |
|---|--|--|
| Paulie: What am I gonna do? Tommy's a bad kid, a bad seed. What am I supposed to do? Shoot him? | Paulie: Che dovrei fare? Tommy è un soggetto di mala razza. Che posso fare, gli sparo? | - Modulazione + Equivalenza: <i>bad kid</i> e <i>bad seed</i> sintetizzati in <i>soggetto di mala razza</i> . - Forte accento siciliano/del Sud |

| | | |
|-----------------------------|--|--|
| (Forte accento di Brooklyn) | | Italia (si noti il raddoppiamento della <i>-r</i> di <i>razza</i>). |
|-----------------------------|--|--|

La battuta in questione è tradotta per mezzo di due tecniche principali: la modulazione e l'equivalenza. Interagendo, tali strategie conferiscono alla versione in italiano un carattere analogo a una plausibile espressione colloquiale del Sud Italia, e non a quella di un'associazione criminosa di Brooklyn, come s'intende originariamente nel film. Difatti, l'espressione *soggetto di mala razza* (enunciata raddoppiando la *-r* di *razza*) sostituisce, tramite equivalenza, *bad kid* e *bad seed*, ed è definibile come geosinonimo lessicale siciliano di parole quali *delinquente*, *criminale*, *pericoloso*. In questo caso, però, tali termini non vengono volutamente adoperati, facendo sì che la frase tradotta possa essere associata, da parte dello spettatore italiano, alla parlata tipica dei *mafiosi* del Mezzogiorno, alterando per conseguentemente la sua autentica valenza pragmatica.

2.3. *La monnezza (min. 87:03)*

Henry è uscito di prigione in anticipo di qualche anno, ma solamente grazie all'aiuto di Paulie, il suo *boss*. Quest'ultimo, durante un pranzo di famiglia, prende il suo adepto per fare un discorso in disparte, com'è suo solito. Vuole assicurarsi che Henry non commetta più errori che possano compromettere l'organizzazione della quale lui è a capo. In quel periodo, cominciava a diffondersi il commercio illegale di droga, col quale Paulie non voleva avere nulla a che fare. Henry sembra promettergli che non si immischierà in loschi affari; purtroppo, però, le cose non andranno per il verso giusto.

| Versione originale | Versione tradotta | Strategie adoperate |
|---|---|--|
| Paulie: I don't want any more of that shit. (Forte accento di Brooklyn) | Paulie: Basta con quella merda. | - Modulazione. |
| Henry: What shit? What are you talking about? | Herny: Di che merda? Di che stai parlando? | - Traduzione letterale. |
| Paulie: Just stay away from the garbage. You know what I mean. (Forte accento di Brooklyn) | Paulie: Stai lontano da quella mondezza. Hai capito benissimo. | - Traduzione letterale + Modulazione + Omissione di <i>just</i> . - Forte accento siciliano/del Sud Italia. |
| Henry: Look, Paulie... | Henry: Paulie, ma che cosa stai- | - Modulazione. |
| Paulie: I'm not talking about what you did inside. You did what you had to do. I'm talking about now. | Paulie: Non parlo di quello che facevi dentro. Hai fatto quello che dovevi. Io parlo di adesso. | - Traduzione letterale + Omissione di <i>From now</i> . |

| | | |
|--|---|--|
| From now. Here and now. (Forte accento di Brooklyn) | Qui e adesso. | |
| Henry: Paulie, why would I wanna get into that? | Henry: Ma perché dovrei mettermi in quel giro? | - Modulazione + Omissione di <i>Paulie</i> . |
| Paulie: Don't make a jerk out of me. Just don't do it. Just don't do it. Now I wanna talk to you about Jimmy, you gotta watch out fo' him. He's a good earner, but he's wild, takes too many chances. (Forte accento di Brooklyn) | Paulie: Non mi prendere per fesso a me, non ci provare. Ok? Non te lo consiglio. Ti voglio parlare di Jimmy, sta attento a quello che fa. Produce grana. Ma è scatenato, rischia troppo. | - Modulazione + Aggiunta del pronome personale tonico <i>a me</i> , elemento tipico dell'oralità colloquiale del Sud Italia. - Omissione di <i>Now</i> . - Trasposizione: <i>It's a good earner</i> viene tradotto con <i>Produce grana</i> , passando da sostantivo a verbo. - Modulazione + Semplificazione: <i>takes too many chances</i> è tradotto con <i>rischia</i> . - Forte accento siciliano/del Sud Italia. |
| Henry: No, I know that. I know Jimmy. You think I would take chances like Jimmy?! | Henry: Sì, lo so. Lo conosco Jimmy. Credi che io rischierei come Jimmy?! | - Modulazione. |
| Paulie: Tommy's a good kid too, but he's crazy, he's a cowboy. He's got too much to prove. You gotta watch out for kids like this. (Forte accento di Brooklyn) | Paulie: E Tommy, anche lui è bravo, è un cowboy, fa lo sbruffone. Devi stare attento a gente come quella. | - Modulazione + Equivalenza: <i>crazy</i> è tradotto con <i>sbruffone</i> . - Omissione di <i>He's got too much to prove</i> . |
| Henry: Yeah, I know what they are. I only use them for certain things. | Henry: Lo so come sono. Io li uso solo per certe cose. | - Traduzione letterale + Omissione di <i>Yeah</i> . |
| Paulie: I ain't gonna get fucked like Gribbs, you understand? Gribbs is seventy years old, and the fucking guy's gonna die in prison. I don't need that. So I'm warning everybody. Everybody. Could be my son, could be anybody. Gribbs got twenty years just for saying hello to some fuck who was sneaking behind his back, selling junk. I don't need that. Ain't gonna happen to me, you understand? You know that you're out early because I got you a job. I don't need this heat, understand that? And you see anybody fucking around this shit you're gonna tell me, right? (Forte accento di Brooklyn) | Paulie: Io non mi faccio fottere come Gribbs, hai capito? Gribbs ha settant'anni e creperà in prigione. A me non m'interessa. Vi sto avvisando a tutti. Fosse anche mio figlio, fosse chicchessia. Gribbs s'è beccato vent'anni solo per aver salutato uno stronzo che gli vendeva la droga alle spalle. Io non ci sto. A me non mi succederà, capito? Ti hanno rilasciato prima perché ti ho trovato un lavoro, e non voglio rogne, lo capisci? Se vedi qualcuno che fa lo stronzo co' 'sta monnezza me lo vieni a dire. Chiunque sia. | - Modulazione + Aggiunta del pronome personale tonico <i>a me</i> , elemento tipico dell'oralità colloquiale del Sud Italia. - Modulazione di <i>I don't need that</i> . - Traduzione letterale: <i>Ain't gonna happen to me</i> è tradotto con <i>A me non mi succederà</i> (presenza di un doppio pronome personale, elemento dell'oralità italiana, dal carattere colloquiale). - Equivalenza: <i>shit</i> è tradotto con <i>monnezza</i> , termine gergale del Sud Italia, sinonimo di <i>schifezza</i> , ma anche di <i>affare sporco</i> . - Forte accento siciliano/del Sud Italia (si notino le troncazioni in |

| | | |
|-------------------------|----------------------|-------------------------|
| | | <i>co' 'sta).</i> |
| Henry: Yeah. Of course. | Henry: Ma sì. Certo. | - Traduzione letterale. |

In questa scena, la strategia di traduzione più frequente è la modulazione, ma vi sono anche episodi di equivalenza (*crazy* tradotto con *sbruffone*; *shit* tradotto con *monnezza*), di trasposizione (*It's a good earner* tradotto con *Produce grana*), di semplificazione e di omissione. Oltretutto, è possibile constatare come le scelte di doppiaggio dia-no al personaggio di Paulie una caratterizzazione non realmente consona rispetto alla sua versione autentica. Nell'adattamento in lingua italiana, infatti, l'accento, l'intonazione e il lessico adoperati, conferiscono a Paulie l'aspetto e le proprietà linguistiche di un *mafioso* siciliano idealizzato, che usa termini come *monnezza*, abusa di pronomi personali tonici (*a me; mi*), applica delle troncazioni alle parole (*co' 'sta*) e si esprime con una pronuncia e una cadenza tali, da essere subito associate alla Sicilia. Si nota chiaramente che vi è un mutamento, un'alterazione della percezione del personaggio da parte dello spettatore italiano, il quale, nel momento in cui sente parlare Paulie, lo associa implicitamente a un criminale del Sud Italia, e non al gangster newyorchese italo-americano che Paulie effettivamente rappresenta. Inoltre, il doppiaggio di Paulie si differenzia fin troppo da quello più standardizzato del suo interlocutore. Per l'appunto, l'impostazione del doppiaggio di Henry non fa sì che egli venga accomunato all'idea stereotipata del *mafioso* siciliano, tutt'altro: essendo egli privo di un'evidente caratterizzazione a livello regionale, è verosimilmente l'unico personaggio che può essere identificato dallo spettatore come ciò che realmente è nel film, un gangster di Brooklyn.

Da ciò si evince che l'eccessiva caratterizzazione linguistica, tramite il doppiaggio, può compromettere la corretta percezione della messa in scena del film, dell'autentica rappresentazione dei personaggi e delle idee effettive del regista e degli sceneggiatori.

Conclusioni

L'obiettivo di questa Tesi era quello di verificare in che modo la trasposizione linguistica di un film tramite sottotitolaggio e doppiaggio possa potenzialmente alterare il punto di vista cinematografico e il prodotto filmico originale. Attraverso l'analisi del film *Goodfellas – Quei Bravi Ragazzi* (1990) di Martin Scorsese si è potuto realmente constatare come tale processo di trasposizione linguistica, considerato sia a livello di sottotitolaggio che di doppiaggio, abbia realmente alterato la percezione del film in questione e modificando parzialmente la volontà rappresentativa di Scorsese.

I dati essenziali che confermano questa ipotesi sono l'evidente piattezza stilistica e la complessiva staticità dei sottotitoli italiani, i quali non riescono a cogliere e comunicare gli aspetti caratterizzanti dell'oralità e della pragmaticità del film, e ne alterano dunque l'effetto espressivo originale. Per quanto riguarda il doppiaggio, invece, è possibile notare come determinate scelte di accento, intonazione e conseguente caratterizzazione di alcuni personaggi, ne modifichino la reale identità all'interno del film, e li decontestualizzino dall'ambientazione e dalla messa in scena originali, poiché tali personaggi, al posto di essere percepiti dallo spettatore come dei gangster italo-americani newyorchesi di seconda generazione, vengono rappresentati attraverso la trasposizione linguistica come dei *mafiosi* siciliani, dotati di proprietà linguistiche e sociolinguistiche fortemente distintive, ma che di fatto non sono veramente conformi e coerenti con le idee e le intenzioni originali del regista e degli sceneggiatori.

Ringraziamenti

Ne sono successe di cose in questi quattro anni. Davvero tante, troppe. Ti ritrovi ad aver finito il Liceo, ad aver preso finalmente l'agognato diploma, passa l'estate e devi già entrare in un mondo tutto nuovo: l'Università. Perché l'Università per me è stata un vero e proprio mondo, in cui ho potuto ricominciare da zero, in cui ho conosciuto, ho visto, ascoltato, in cui ho studiato (Dio mio se l'ho fatto), in cui ho lottato, ho odiato e ho amato. Un mondo in cui sono realmente cresciuto. Ora ho tutto qui, nella mia mente. Un mare di ricordi che non cessa mai di oscillare, ricordi sui quali ora posso soffermarmi e non far altro che sorridere. Ma queste non sono le mie memorie, sono i Ringraziamenti! E chi dovrei ringraziare prima di tutto se non la mia famiglia: i miei genitori, Antonio e Sabina, per aver reso possibile il mio percorso all'Università e per tutto quello che hanno fatto per me e per mia sorella in questi anni. Per tutti i loro sacrifici, per ogni volta in cui hanno creduto in me; in cui hanno creduto che quei loro stessi sacrifici non sarebbero stati vani, e che quello che stavo facendo e vivendo, il mondo in cui mi trovavo, non solo era importante per me, ma anche per loro. Mio padre è un artista, in ogni cosa che fa. Mia madre è una donna splendida, e probabilmente una delle più buone e pazienti a questo mondo. Provo per loro un bene infinito, che se solo provo a descrivere, il mio sguardo s'appanna. Così come lo provo per mia sorella, Sofia. Tornare a casa dopo settimane, a volte mesi, ritrovarla lì e riabbracciarla di nuovo mi faceva sentire come se non me ne fossi mai andato. L'ho vista crescere, ci ho giocato (e litigato) assieme ogni giorno, e ora so che è diventata una ragazza forte, sveglia e intelligente e le auguro il meglio, qualunque cosa lei scelga di fare. Ringrazio le mie Nonne, Ermina, di cui ora resta solo il suo meraviglioso e eccezionale spirito; e Domenica, che vado a trovare ogni volta che posso, e che sa sempre dimostrarmi la sua incredibile generosità e il suo inquantificabile affetto. Ringrazio mio Padrino Mario Alberto, per il continuo supporto, per tutte le cene squisite, per tutte le battute e le risate. Ringrazio mia Madrina Monica, l'americana della famiglia, che nonostante sia spesso lontana, non pecca certo d'amore o continuo sostegno nei miei confronti. Ringrazio il mio Padrino di Cresima Mario per il conforto e la simpatia. Ringrazio le mie zie Anna Rita, Wanda, Maria Antonietta, Barbara, Marilyn, Anna Maria; così come i miei zii Andrea, Salvatore, Enrico, Fabio, Eduardo, Nicola e tutti i miei stupendi cugini. Quelli della Famiglia credo di averli citati più o meno tutti, ma non è finita qui! Ringrazio il mio primo coinquilino,

Gabriele. Lui è quello che si può descrivere come un personaggio fuori dal comune. Effettivamente indefinibile, continuamente mutevole, un tutt'uno con la sua macchina fotografica e la sua travolgente fantasia. Ringrazio il mio secondo coinquilino, Samuele. Ormai un amico, di quelli coi quali ci si finiscono le frasi a vicenda, di quelli che comunque vada si è sempre presenti. Di quelli che, come direbbe lui, non ne hanno voglia. Ringrazio Giorgio, fedele amico e compagno di pomeriggi e nottate adolescenziali di totale immersione nella nostra amata musica, a cui auguro di proseguire il suo sogno e di non mollare mai. Ringrazio Omar, che messo a confronto con Gabriele è ancor più indefinibile, a cui voglio un gran bene, e che cerca di esserci ogni volta che può. Ringrazio Fabio, amico con cui ho passato decine e decine di pomeriggi e serate d'infanzia e adolescenza, e con il quale ho giocato a più videogames di quanti un essere umano possa immaginare. Ringrazio Marco e Alberto, amici veri, con cui ho condiviso ogni estate che valga la pena di ricordare. Ringrazio Riccardo, amico dannatamente intelligente, dalla risata più che contagiosa, che insieme a me e Samuele formava il trio degli universitari affamati di pasti mensa e assetati di caffè. Ringrazio Mikael e Milena, amici davvero generosi e compagni di serate indimenticabili. Ringrazio Antonio e Maria, una coppia di amici stupenda e assolutamente spassosa. Ringrazio Ilaria e Alessandra, compagne di piacevoli cene, caffè e risate. Ringrazio la mia Relatrice, la Prof. Gandin, per la costante attenzione e il prezioso tempo dedicatomi, così come la mia Correlatrice, la Prof. Cardone. Ringrazio la grandiosa arte del Cinema, che sono fortunatamente riuscito a convocare anche in questo mio piccolo lavoro. Ringrazio la musica, ringrazio la mia amata chitarra, ringrazio ogni magico momento passato in sua compagnia; e ringrazio Mozart, che ha fatto da delizioso sottofondo a queste brevi pagine. Ed infine, ringrazio colei che ogni giorno, dal primo giorno, è stata sempre presente. Colei che si è dovuta assorbire intere serate nelle quali io ripetevo e lei ascoltava, colei con la quale ho condiviso quasi tre anni della mia vita e della quale non rimpiango nemmeno un singolo giorno o momento, Claudia. Lei è fantastica. È bellissima, davvero. È capace, nel giro di in un secondo, di dipingere le giornate più grigie con i colori più belli. Quel momento della giornata, in cui finalmente posso andare da lei e rivederla, quello è il momento in cui sono davvero felice. Il suo ammirevole altruismo, la sua dolcissima bontà e la sua innata forza non sono certo da tutti, come la sua pazienza, in puro titanio. Per lei provo qualcosa che non avevo mai provato prima e che voglio tenermi ancora stretto per tanto tempo. Non potrò mai ringraziarla abbastanza e spero che sia fiera di me, come io lo sono di lei. Credo sia tutto. Non mi resta che terminare augurando a me stesso un gran “in bocca al

lupo". Non so cosa il futuro o un nuovo mondo ancora potranno darmi, ma di una cosa sono certo: io potrò e vorrò dare tanto. Al prossimo traguardo.

Bibliografia e Sitografia

- BBC Culture (2015) *The 100 greatest American films*:
<http://www.bbc.com/culture/story/20150720-the-100-greatest-american-films>
(consultato in data 04/06/2016).
- Cary E. (1960) *La traduction total*, in "Babel", pp. 110-5.
- Cashmore E. (2009) *Martin Scorsese's America*, Cambridge, Polity Press.
- Goris O. (1993) *The Question of French Dubbing: Towards a Frame For for Systematic Investigation*, in "Target", pp. 169-90.
- Herbst T. (1994) *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*, Tübingen, Niemeyer.
- Parini I. (2014) *La lingua dei mafiosi italo-americani nella filmografia hollywoodiana*, in "Agorà", pp. 72-74.
- Pavesi M. (2005) *La traduzione filmica*, Roma, Carocci.
- Perego E. (2005) *La traduzione audiovisiva*, Roma, Carocci.
- Poyatos F. (1997) *Nonverbal Communication and Translation*, Amsterdam - Philadelphia, John Benjamins.
- Snell-Hornby M. (1996) «*All the World's a Stage*»: *Multimedial Translation - Constraint or Potential?* Forlì, Heiss, Bollettieri Bosinelli.
- Titford C. (1982) *Sub-Titling Constrained Translation*, in "Lebende Sprachen", pp. 113-6.
- Wernblad A. (2011) *The Passion of Martin Scorsese: A Critical Study of the Films*, Jefferson, McFarland & Co. Inc.