

Uniwersytet Łódzki
Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych

Piotr Kowalski

nr albumu 6230

Systemowy model tłumaczenia dialektu rzymskiego w
przekładach literackich i audiowizualnych oparty na korpusie
polsko-, angielsko- i francuskojęzycznym

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr. hab. Artura Gałkowskiego,
i dr. Łukasza Jana Berezowskiego

Łódź 2025

Università di Łódź
Scuola di Dottorato di Ricerca nelle Scienze Umane

Piotr Kowalski

n° di albo 6230

Modello sistemico delle traduzioni letterarie e audiovisive del
dialetto romano basato sul corpus in polacco,
inglese e francese

Tesi di dottorato di ricerca. Relatori:

prof. dr. hab. Artur Gałkowski,

e dr. Łukasz Jan Berezowski

Łódź 2025

Indice

Introduzione.....	11
1. Il profilo storico, lo stato e la metodologia di ricerca traduttologica.....	19
1.1. Il quadro generale della traduttologia moderna.....	19
1.1.1. Le prime teorie della traduzione	19
1.1.2. La teoria della traduzione dal Settecento alla metà del Novecento	20
1.1.2.1. Il modello di Alexander Fraser Tytler.....	21
1.1.2.2. Melchiorre Cesarotti	23
1.1.2.3. I tipi della traduzione secondo Schleiermacher	26
1.1.2.4. Il concetto dell'intraducibilità di Benedetto Croce.....	28
1.1.3. L'avvento della traduttologia moderna e la scuola di equivalenza	30
1.1.4. La scuola funzionalista.....	36
1.1.5. I <i>Descriptive Translation Studies</i>	42
1.1.5.1. Le norme nell'ambito dei <i>Descriptive Translation Studies</i>	49
1.1.6. L'indeterminismo, il decostruttivismo e l'ermeneutica	54
1.1.7. Gli studi culturali della traduzione.....	62
1.1.7.1. La traduzione interculturale e intraculturale di Rolf Klopfer	62
1.1.7.2. Antoine Berman e la traduzione come scontro tra due culture.....	63
1.1.7.3. La traduzione minorizzante di Lawrence Venuti	66
1.1.8. L'approccio interdisciplinare	72
1.2. Le teorie della traduzione di fronte alla problematica dialettale	74
1.2.1. La definizione di «dialetto», « <i>dialecte</i> », « <i>dialect</i> » e « <i>dialekt</i> »	75
1.2.2. Il dialetto nella traduttologia	78
1.2.2.1. Ezra Pound, traduttore di Guido Cavalcanti	79
1.2.2.2. La polemica contro le traduzioni in dialetto di Annie Brisset	80
1.2.2.3. Lawrence Venuti e l'utopia nella traduzione	82
1.3. Le ricerche affini in materia	84
1.3.1. <i>L'homologie de la fonctionnalité</i> di Dušan Slobodník	85
1.3.2. <i>Dialect in Translation</i> di Leszek Berezowski	88
1.3.2.1. Le strategie traduttive individuate da Berezowski	93
1.3.2.2. Le osservazioni critiche sulla ricerca.....	99
1.3.3. Il dialetto nel modello comunicativo di Basil Hatim e Ian Mason	101

1.3.4. <i>Come tradurre il dialetto nelle opere teatrali italiane</i> di Jadwiga Miszalska ..	104
1.3.5. Lo studio delle traduzioni dall'italiano pubblicate nella rivista <i>Literatura na świecie</i> di Małgorzata Ślarzyńska.....	108
1.4. Le domande e i metodi di ricerca	115
1.4.1. L'aspetto sistemico dello studio	117
1.4.2. La forma della presentazione del corpus.....	120
1.4.3. L'elaborazione del corpus letterario.....	121
1.4.4. L'elaborazione del corpus audiovisivo.....	123
1.4.5. Lo scopo della ricerca	126
2. Il dialetto romano	129
2.1. La storia del dialetto romano	130
2.2. La descrizione strutturale del dialetto romano	153
2.2.1. La fonetica romanesca	153
2.2.1.1. Il monottongamento dell'[uo].....	154
2.2.1.2. La conservazione di [e] in proclisi e in enclisi.....	154
2.2.1.3. L'apofonia qualitativa.....	155
2.2.1.4. Il raddoppiamento consonantico	155
2.2.1.5. Lo scempiamento della [r].....	156
2.2.1.6. La fricativizzazione di [ʝ]	157
2.2.1.7. La sonorizzazione di [t].....	157
2.2.1.8. L'assimilazione nei nessi consonantici [nd], [ld] e [mb].....	157
2.2.1.9. La rotacizzazione della consonante laterale liquida [l]	158
2.2.1.10. Il passaggio della laterale palatale [ʎ] alla semiconsonante [j]	158
2.2.1.11. La palatalizzazione del nesso [nj] in [ɲ].....	159
2.2.1.12. L'affricazione di [s] dopo consonante nasale o liquida	159
2.2.1.13. Lo scempiamento della laterale doppia [ll]	159
2.2.1.14. "Lex Porena"	160
2.2.1.15. L'aferesi.....	160
2.2.1.16. La sincope	160
2.2.1.17. L'apocope	161
2.2.1.18. L'elisione	161
2.2.1.19. La prostesi	162
2.2.1.20. L'epitesi	162

2.2.1.21. La metatesi	162
2.2.1.22. La lenizione delle sorde post-nasali e l'ipercorrettismo contrario	163
2.2.1.23. L'assimilazione del nesso [st] in [ss].....	163
2.2.1.24. La palatalizzazione di [s] preconsonantica in [ʃ]	164
2.2.1.25. La sistole dell'infinito retto dal verbo <i>annà</i> e <i>venì</i>	164
2.2.2. L'ortografia e la punteggiatura romanesche.....	165
2.2.3. La morfologia del dialetto romano.....	166
2.2.3.1. L'articolo.....	166
2.2.3.2. Il sostantivo.....	167
2.2.3.3. L'aggettivo	168
2.2.3.4. Il pronome.....	171
2.2.3.5. Il verbo.....	174
2.2.3.6. L'avverbio	187
2.2.3.7. La preposizione.....	188
2.2.3.8. La congiunzione	189
2.2.3.9. La morfosintassi	190
2.2.4. La sintassi.....	191
2.2.4.1. La posizione dell'aggettivo qualificativo	192
2.2.4.2. I costrutti marcati	193
2.2.4.3. L'anacoluto	194
2.2.4.4. Il tema sospeso.....	194
2.2.4.5. La particella allocutiva <i>a</i>	195
2.2.4.6. Il <i>che</i> polivalente e il <i>che</i> indeclinato	195
2.2.4.7. Il <i>sì</i> pleonastico	196
2.2.4.8. Le perifrasi verbali.....	196
2.2.4.9. La risalita del pronome clitico	197
2.2.5. Il <i>continuum</i> diastratico e l'italiano <i>de</i> Roma	197
2.3. Il romanesco nella cultura italiana.....	202
3. L'analisi del corpus	219
3.1. La descrizione del corpus letterario.....	219
3.1.1. Il romanesco primitivo di <i>Ragazzi di vita</i> di Pier Paolo Pasolini.....	219
3.1.1.1. <i>Les ragazzi</i> di Claude Henry	224
3.1.1.2. <i>Les ragazzi</i> di Jean-Paul Manganaro	242

3.1.1.3.	<i>The Ragazzi</i> di Emile Capouya.....	259
3.1.1.4.	<i>The Street Kids</i> di Ann Goldstein	274
3.1.1.5.	<i>Boys Alive</i> di Tim Parks.....	288
3.1.1.6.	<i>Ulicznicy</i> di Katarzyna Skórska.....	298
3.1.1.7.	Osservazioni comparative.....	315
3.1.2.	L'irruzione del romanesco nello strato narrativo di <i>Una vita violenta</i> di Pier Paolo Pasolini	316
3.1.2.1.	<i>Une vie violente</i> di Michel Breitman.....	319
3.1.2.2.	<i>Une vie violente</i> di Jean-Paul Manganaro	337
3.1.2.3.	<i>A Violent Life</i> di William Weaver	355
3.1.2.4.	Osservazioni comparative.....	374
3.1.3.	Il romanesco come elemento di mistilinguismo in <i>Quer pasticciaccio brutto de via Merulana</i> di Carlo Emilio Gadda.....	376
3.1.3.1.	<i>L'affreux pastis de la rue des Merles</i> di Louis Bonalumi.....	382
3.1.3.2.	<i>L'affreuse embrouille de via Merulana</i> di Jean-Paul Manganaro.....	401
3.1.3.3.	<i>That Awful Mess on The Via Merulana</i> di William Weaver.....	416
3.1.3.4.	<i>Nieżył pasztet na via Merulana</i> di Anna Wasilewska.....	430
3.1.3.5.	Osservazioni comparative.....	448
3.2.	La descrizione del corpus audiovisivo	450
3.2.1.	L'influsso neorealista ne <i>Le notti di Cabiria</i> di Federico Fellini	450
3.2.1.1.	<i>Les nuits de Cabiria</i>	453
3.2.1.2.	<i>Nights of Cabiria</i>	458
3.2.1.3.	<i>Noce Cabirii</i>	463
3.2.1.4.	Osservazioni comparative.....	466
3.2.2.	Il romanesco nel giallo contemporaneo: il caso di <i>Suburra – La serie</i>	467
3.2.2.1.	I sottotitoli in francese	470
3.2.2.2.	I sottotitoli in inglese	476
3.2.2.3.	I sottotitoli in polacco	482
3.2.2.4.	Osservazioni comparative.....	489
3.2.3.	Il controverso romanesco della serie <i>Strappare lungo i bordi</i>	491
3.2.3.1.	<i>À découper suivant les pointillés</i>	494
3.2.3.2.	<i>Tear Along The Dotted Line</i>	503
3.2.3.3.	<i>Oderwij wzdłuż linii</i>	510

3.2.3.4. Osservazioni comparative.....	519
4. Il modello delle traduzioni del dialetto romano.....	523
4.1. La compatibilità del romanesco con le lingue di arrivo considerate	523
4.2. La tipologia di strategie traduttive riscontrate nel corpus	533
4.2.1. La neutralizzazione	534
4.2.2. La colloquializzazione	539
4.2.3. L'argotizzazione o la gergalizzazione	547
4.2.4. L'oscenizzazione	553
4.2.5. L'introduzione di prestiti.....	556
4.2.6. L'adattamento di caratteristiche strutturali del dialetto.....	559
4.2.7. L'introduzione di errori linguistici	561
4.2.8. Il ricorso alle varietà diatopiche della LA.....	564
4.3. Le caratteristiche generali delle traduzioni in francese	567
4.4. Le caratteristiche generali delle traduzioni in inglese	570
4.5. Le caratteristiche generali delle traduzioni in polacco	571
Conclusioni.....	575
Bibliografia	583
Videografia.....	603
Sitografia.....	604
Indice delle tabelle.....	617
Indice delle figure	622
Riassunto	623
Streszczenie	626
Summary	629
Appendice.....	632
1. <i>Ragazzi di vita</i>	632
2. <i>Una vita violenta</i>	653
3. <i>Quer pasticciaccio brutto de via Merulana</i>	664
4. <i>Le notti di Cabiria</i>	679
5. <i>Suburra – la serie</i>	690
6. <i>Strappare lungo i bordi</i>	700

Introduzione

L'Italia del XXI secolo è un terreno fertile per gli studi sul linguaggio. Accanto al codice standard, insegnato nelle scuole, diffuso nei mezzi di comunicazione statali e usato nei documenti ufficiali, vi è un rilevante numero di lingue minoritarie, regionali e dialetti. Ciascuno dei sottocodici presenti sul territorio italiano è legato a una realtà geografica e culturale precisa. Alcune varietà, come il siciliano o il napoletano, sono parlate da migliaia di abitanti. Altri vernacoli, come il cimbri e il mocheno, riscontrabili in Trentino-Alto Adige, sono a rischio di estinzione poiché solo poche centinaia di persone ne conservano la conoscenza. Le parlate italiane dimostrano anche vari livelli di prestigio sociolinguistico: alcune, come il siciliano e il fiorentino, sono entrate nella storia come codici delle opere considerate pietre miliari della letteratura mondiale. Altre, seppur parlate da molti, non hanno avuto una simile fortuna.

All'interno del panorama dialettale italiano si distingue una varietà che, sebbene fortemente radicata nella cultura del Paese, suscita giudizi contrastanti circa la sua reputazione. Si tratta del dialetto romano, comunemente denominato il romanesco, o in modo spregiativo, il romanaccio. Da un lato, si è inserito nel canone letterario e cinematografico come elemento indispensabile di numerosi capolavori: tra l'altro delle poesie di Giuseppe Gioachino Belli e di Trilussa, dei romanzi di Pier Paolo Pasolini e di Carlo Emilio Gadda oppure dei film di neorealismo diretti da maestri come Vittorio De Sica e Roberto Rossellini. È anche frequentemente impiegato dagli autori contemporanei, ad esempio nel genere letterario del giallo o nelle serie di successo prodotte dalle piattaforme streaming più popolari. Dall'altro lato, nel corso della lunga storia della varietà diatopica romana ci si associarono delle connotazioni sociolinguistiche espressamente negative. Fino alla sua rivalutazione legata all'Unità d'Italia e al consecutivo stabilimento della capitale a Roma, non mancavano voci secondo cui quello romano non sarebbe un dialetto a pieno titolo, bensì una deformazione della lingua italiana dovuta alla scarsa intelligenza dei suoi parlanti.

È vero che il romanesco rappresenta una delle varietà diatopiche più simili all'italiano standard. Questa caratteristica deriva dall'avvicinamento tra il romano e il toscano nel corso dello sviluppo di quel primo. Di conseguenza, il dialetto di Roma è generalmente comprensibile a chi è competente in italiano. Il fatto che esso non richieda sottotitoli nel contesto audiovisivo o abbondanti note a piè di pagina in letteratura, permette di impiegarlo come un registro aggiuntivo, atto a trasmettere una rete contestuale specifica, che non si limita a denotare la provenienza geografica del parlante o a mettere in rilievo l'ambientazione dell'opera. Infatti, in

molte applicazioni artistiche, eccetto la poesia, il vernacolo di Roma compare a fianco del codice standard, creando una dinamica linguistica singolare che può svolgere diverse funzioni. Esse si inseriscono nell'intento narrativo, estetico ed emotivo dell'autore, e sono indispensabili per una piena ricezione della sua opera.

La giustapposizione del romanesco e della lingua italiana entro un testo è un particolare tipo di mistilinguismo che suscita una sfida traduttiva. Molte culture di arrivo non possiedono sottocodici analoghi il cui uso non comporti il rischio di distorcere i riferimenti geografici. La traduzione di questa dinamica è quindi un problema complesso e al contempo cruciale per la congenialità del testo di arrivo, in seguito denominato TA. Per la congenialità si intende la condizione in cui l'effetto esercitato sul lettore o sullo spettatore della versione nella lingua di arrivo (LA) equivale a quello osservabile nel testo di partenza (TP).

Considerata la diffusione del dialetto romano in testi importanti della cultura italiana sia storici che contemporanei, risulta lecito affermare che il modo di vedere questo fenomeno da parte dei traduttori è significativo per un efficiente dialogo interculturale. Le traduzioni abili favoriscono scambi tra le nazioni, consentendo una migliore comprensione reciproca, elemento fondamentale in un mondo caratterizzato da una rapida globalizzazione.

Ciononostante, la problematica rimane relativamente periferica nell'ambito della traduttologia moderna la quale manifesta una frammentazione di approcci, paradigmi e teorie. Pochi studi sono stati dedicati alla resa di elementi dialettali, la maggioranza dei quali si colloca negli ultimi decenni. Ancora meno studiato in chiave traduttologica è il problema dei dialetti italiani malgrado l'interesse internazionale per la cultura del Bel Paese.

Questa ricerca si pone l'obiettivo di proporre un modello sistemico per lo studio della traduzione della dinamica tra il dialetto romanesco e la lingua italiana in contesto letterario e audiovisivo. Si auspica di studiare le caratteristiche storiche, strutturali e culturali del sottocodice per stendere un quadro funzionale delle associazioni che esso può manifestare. In seguito, propongo un'analisi descrittiva dell'impiego del vernacolo romano in determinati TTPP che rientrano nel corpus. Esamino le modalità di traduzione di contenuti dialettali in tre LLAA prescelte: il francese, l'inglese e il polacco. La selezione di queste tre aree linguistiche è motivata dalle mie competenze nonché dall'appartenenza dei codici a tre famiglie linguistiche diverse: il francese è una lingua romanza come l'italiano, l'inglese appartiene al gruppo germanico mentre il polacco è un codice slavo.

Lo studio ha lo scopo di rispondere a tre principali domande di ricerca che corrispondono a tappe della predisposizione del modello sistemico.

La prima concerne le funzioni comunicative che può svolgere il dialetto di Roma in un testo in italiano. Cercherò di evidenziare la varietà di connotazioni che esso può avviare nel destinatario italiano e che sono radicate nella posizione del sottocodice nella cultura d'Italia. L'individuazione di tali significati è imprescindibile per verificare l'ipotesi che le sfumature dell'impiego del romanesco influiscano sulle decisioni stilistiche dei traduttori.

La seconda questione riguarda le tecniche e le strategie adottate dai traduttori letterari e audiovisivi per rendere la presenza del romanesco in un TP redatto prevalentemente in italiano. Intendo dimostrare che il catalogo delle soluzioni all'apparente intraducibilità di questa varietà geografica è vasto. In un secondo tempo, risulta indispensabile considerare potenziali effetti positivi e negativi di ciascuna delle impostazioni traduttive. Sono persuaso che non esiste un'unica maniera di tradurre il dialetto in modo che non comporti il rischio di deformazione delle reti semantiche del mistilinguismo. Cionondimeno, una sapiente stilizzazione può produrre nel destinatario della traduzione effetti simili a quelli osservabili nell'ambiente in cui è stato creato il TP.

La terza domanda di ricerca si riferisce alle differenze percepibili tra le traduzioni nelle tre LLAA. Cercherò di confermare che esistano dissomiglianze tra le modalità in cui traduttori operanti in francese, in inglese e in polacco trattano la problematica vernacolare. Le ragioni di questo stato di cose possono derivare da fattori come la tradizione editoriale oppure la percezione del prestigio linguistico nel polisistema letterario.

Il carattere analitico e descrittivo della ricerca permette anche di ponderare diverse questioni ausiliarie che meritano un ulteriore esame approfondito. Dato il fatto che il corpus include anche del materiale audiovisivo, è giusto porre la domanda se esistano rilevanti contrasti tra le decisioni stilistiche dei traduttori letterari e dei sottotitolatori a riguardo del mistilinguismo. Un'altra pista di studio possibile riguarda i fattori influenti sulle impostazioni traduttive relative a stilizzazioni che mirano a riflettere la presenza di un sottocodice non standard. Si presuppone che i motivi delle strategie di traduzione derivino dalle condizioni specifiche della cultura di arrivo, ad esempio dalle condizioni economiche del mercato editoriale o audiovisivo oppure dalle aspettative dei destinatari.

Il modello progettato ha una duplice natura. In primo luogo, la ricerca propone un quadro metodologico per lo studio della questione dialettale nella prospettiva traduttologica che può essere applicato a diverse varietà diatopiche e LLAA. In secondo luogo, il modello raccoglie un catalogo di comportamenti traduttivi di fronte alla dinamica lingua-dialetto, proponendo una descrizione funzionale di ciascuno di essi. Spero che la risultante tipologia

possa contribuire positivamente al numero e alla qualità delle traduzioni future, offrendo un repertorio di soluzioni al problema del mistilinguismo nel TP.

Lo studio delle traduzioni nell'ambito del proposto modello è articolato in quattro passi, ognuno dei quali corrisponde a un capitolo di questo scritto.

Il primo consiste nella predisposizione delle basi metodologiche per lo studio descrittivo delle traduzioni. Si propone una rassegna delle teorie traduttologiche più rilevanti nella storia della disciplina con lo scopo di individuare i paradigmi più utili in vista della problematica dialettale. Il capitolo si concentra sulla traduttologia moderna, le origini della quale sono riconducibili, tra l'altro, agli scritti di Friedrich Schleiermacher (1768-1834) cui si rifecero molti studiosi novecenteschi. È necessario osservare che il modo di concepire la traduttologia come una disciplina a sé stante è abbastanza recente in quanto può essere ricondotto alla scuola dell'equivalenza, informalmente fondata alla fine degli anni '50 del Novecento.

Tra i diversi approcci metodologici, quello ritenuto più idoneo alla creazione del modello sistemico in oggetto sono gli studi descrittivi della traduzione (*Descriptive Translation Studies*), poiché mirano a fornire informazioni su come vengono effettivamente risolte le difficoltà del processo traduttivo, astenendosi dai giudizi valutativi e dalla prescrittività. È inoltre opportuno rilevare che questo paradigma è imparentato con la teoria polisistemica di Itamar Even-Zohar, formulata per la prima volta alla fine degli anni '60 del secolo scorso. L'approccio dello studioso israeliano dà la possibilità di vedere le relazioni tra diverse componenti dell'opera, incluse le scelte linguistiche dell'autore, e il loro funzionamento dentro un determinato ambiente culturale.

Una particolare attenzione è dedicata ai pochi simili studi in materia per illustrare lo stato di conoscenze attuale nonché un certo *gap* di ricerca: il problema dialettale è stato precedentemente studiato in chiave traduttologica da Leszek Berezowski nel suo libro *Dialect in Translation* (1995) con l'approccio descrittivo. Tuttavia, la ricerca si è concentrata esclusivamente sulle traduzioni dall'inglese in polacco, adottando la nozione di "dialetto" specifica per la linguistica anglofona, che dista alquanto da quella vigente nel contesto italiano.

Quanto alle analisi delle traduzioni dall'italiano, spicca la pubblicazione di Małgorzata Ślarzyńska che ha esaminato le traduzioni polacche di opere letterarie italiane pubblicate sulla rivista *Literatura na świecie*. L'autrice ha analizzato alcuni particolari problemi traduttivi, come il mistilinguismo consistente nell'intervento di sottocodici regionali. Ciononostante, l'aspetto traduttologico non rappresenta l'elemento centrale del libro e l'occorrenza del romanesco nel corpus analizzato dalla studiosa è relativamente bassa.

Il primo capitolo di questa tesi è anche munito di una descrizione dettagliata degli aspetti metodologici del modello, con attenzione alle differenze dovute all'inclusione di due tipi di testi: opere di narrativa e sottotitoli di produzioni cinematografiche.

Il secondo capitolo mira a presentare una descrizione esaustiva della storia del dialetto romano sin dalla caduta dell'Impero romano d'Occidente, una grammatica strutturale della parlata nonché una delineazione della sua posizione nella cultura italiana. Per far ciò è stato necessario uno studio approfondito di numerosi scritti accademici, alcuni dei quali si sono rivelati difficilmente reperibili, essendo fuori stampa ormai da decenni, come nel caso della grammatica del romanesco stesa da Fernando Ravaro nel 1982.

L'analisi delle fonti ha rilevato una particolare poliedricità della situazione linguistica di Roma, caratterizzata da uno specifico *continuum* diafasico e diastratico. Questa proprietà consente un passaggio graduale dalla varietà con la massima concentrazione dei tratti strutturali tipici del romanesco a un linguaggio regionale che presenta poche caratteristiche locali ed è vicino all'italiano standard. Per quanto riguarda la posizione del vernacolo romano nella cultura italiana, è essenziale osservare che nel corso dei secoli esso ascese al rango di uno dei dialetti più rilevanti nel panorama sociale e artistico d'Italia, malgrado un livello di prestigio ambiguo.

Queste caratteristiche fanno sì che la parlata di Roma svolga variegate funzioni dentro un testo in cui compare accanto alla varietà standard della lingua italiana. Esse vanno dal semplice mimetismo atto a rappresentare realisticamente la realtà della capitale, alle funzioni intimistica e identitaria.

La prima tappa del modello, ossia la predisposizione di un quadro metodologico e la presentazione delle varie sfaccettature del romanesco, può essere vista come una premessa all'analisi descrittiva dei testi del corpus. Per la parte letteraria sono stati scelti tre romanzi: *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959) di Pier Paolo Pasolini e *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957) di Carlo Emilio Gadda. La sezione audiovisiva comprende *Le notti di Cabiria* (1957) di Federico Fellini nonché due più recenti serie disponibili sulla piattaforma Netflix: *Suburra – la serie* (2017-2020) e *Strappare lungo i bordi* (2021).

La selezione dei testi è stata condotta in funzione della disponibilità di traduzioni nelle lingue della ricerca, eccetto per *Una vita violenta* che non è finora stato tradotto in polacco. L'altro fattore determinante l'inclusione nel corpus è la canonicità intesa come l'impatto culturale. Sia i libri di Pasolini che il *Pasticciaccio* di Gadda sono titoli identificabili come grandi classici della letteratura italiana novecentesca. Tale qualità è confermata dal fatto che di queste opere sono disponibili diverse traduzioni in inglese e in francese. Ciò ha avviato il paragone di decisioni traduttive riguardanti il dialetto tra i traduttori operanti nello stesso idioma

in epoche differenti. In questo contesto spicca il caso di *Ragazzi di vita*, tradotto in inglese tre volte: da Emile Capouya nel 1968, da Ann Goldstein nel 2016 e da Tim Parks nel 2023.

Analogamente a quanto avviene nella parte letteraria, nell'esame dei sottotitoli ho cercato di dimostrare un ventaglio di funzioni comunicative riconducibili all'uso del romanesco che vanno da una specifica mimesi riscontrabile nel film di Fellini al valore identitario percepibile nella serie animata di Zerocalcare.

La presentazione di ciascun testo del corpus parte da una rassegna di informazioni sull'autore e sull'opera pertinenti all'impiego del dialetto. Mi propongo di individuare le diverse sfumature del mistilinguismo nel TP al fine di comprendere più a fondo le strategie adottate dai traduttori.

L'analisi descrittiva delle traduzioni inizia dalla raccolta di dati sui traduttori e sul contesto storico ed economico in cui esse sono sorte. Ove possibile, nello studio delle traduzioni letterarie ho tentato di rintracciare la storia delle pubblicazioni nonché la pertinente critica dei rispettivi TTAA per poter valutare l'influsso delle decisioni stilistiche sulla ricezione del prodotto finale.

Viste le complessità della problematica traduttiva nel contesto letterario, l'ampiezza del corpus e la varietà di approcci rilevati, presento, per tutte le versioni analizzate, l'esame approfondito di cinque campioni di ciascun TA. Al termine dei sottocapitoli dedicati alle opere del corpus vengono forniti ragguagli delle tecniche individuate.

La descrizione dei sottotitoli si limita alla dimostrazione delle particolarità riscontrate nei TTAA, date la minore intensità delle stilizzazioni rilevate e la relativa semplicità sintattica legata alle esigenze formali di questo tipo di traduzione.

Il terzo capitolo si pone l'obiettivo di sistematizzare i risultati dell'applicazione dell'approccio descrittivo alla problematica della traduzione del dialetto romano, focalizzandosi sulle possibilità di resa dello specifico mistilinguismo vernacolare nelle tre LLAA. Questa sezione dell'elaborato corrisponde al secondo aspetto del modello, ossia il catalogo delle soluzioni alla difficoltà traduttiva derivata dalla presenza del dialetto nel TP. Nella prima parte si avvia l'analisi delle potenzialità strutturali dell'inglese, del francese e del polacco ad accogliere le sfumature legate alla presenza del romanesco in un testo italiano. La seconda, invece, dimostra la tipologia dei comportamenti riscontrati, con la considerazione degli effetti che essi possono avere sulla comunicazione delle informazioni culturali e stilistiche e, di conseguenza, sulla ricezione del prodotto finale. Infine, si propone un sintetico rendiconto delle tendenze rilevate in ciascuna LA.

La tesi è corredata da un'appendice che consiste di testi paralleli dei campioni esaminati.

Vorrei ringraziare calorosamente i relatori di questa tesi di dottorato di ricerca, il professor Artur Gałkowski e il dr. Łukasz Jan Berezowski, del loro prezioso supporto, della rigorosa supervisione, dell'infinita pazienza di fronte alle mie inclinazioni stilistiche e della competenza nel campo della linguistica e della traduttologia. Senza il loro inestimabile impegno, il compimento di questo progetto non sarebbe possibile.

1. Il profilo storico, lo stato e la metodologia di ricerca traduttologica

1.1. Il quadro generale della traduttologia moderna

Le pagine seguenti contengono una rassegna generale delle teorie traduttologiche con lo scopo di predisporre un'impalcatura metodologica per il modello.

La traduttologia è da un lato un ambito di ricerca interdisciplinare con radici che risalgono all'antichità e alle ponderazioni ciceroniane sulle esercitazioni della traduzione dal greco in latino per migliorare le proprie abilità oratorie, dall'altro una delle discipline più giovani che non ha ancora trovato un posto stabile nella tassonomia di scienze umane. In questa sede sarebbe vano ricostruire meticolosamente sia le ragioni di tale stato di cose che la completa storia dello studio delle traduzioni. Occorre con tutto ciò porre le basi teoriche e le motivazioni della ricerca. I paragrafi che seguono mirano a delineare lo sviluppo della traduttologia sin dai tempi antichi fino ai tempi odierni nonché di descrivere le teorie del campo più pertinenti al soggetto della tesi.

Come viene dimostrato nelle pagine seguenti, lo studio delle traduzioni non ha ancora formato un univoco apparato terminologico di base, bensì diverse scuole i cui approcci corrispondono a determinate aree di studio del fenomeno nonché a differenti situazioni professionali in cui compare la problematica della traduzione.

1.1.1. Le prime teorie della traduzione

La necessità di tradurre e di interpretare è immanente al primordiale bisogno umano di conoscere e di spiegare il mondo che ci circonda. Questo bisogno può essere visto come risultato dello sviluppo di diversi codici linguistici nelle culle della civiltà, simbolicamente rappresentato nell'Antico Testamento come la distruzione della torre di Babele. Paradossalmente, pur essendo un'attività ampiamente attestata nella storia dell'umanità, è allo stesso tempo una delle meno studiate nel campo delle scienze umane.

Nel continente europeo, da quanto è giunto ai giorni nostri, la prima importante teoria di traduzione è dovuta a Marco Tullio Cicerone ed è databile al 46 a.C. Lo scrittore e filosofo romano nel trattato *De optimo genere oratorum*¹, presumibilmente pubblicato come postumo, si concentrò sulle traduzioni dal greco al latino che costituirono le basi per la cultura romana.

¹ Marco Tullio Cicerone, "De optimo genere oratorum", *Wikisource*, https://la.wikisource.org/wiki/De_optimo_genere_oratorum [ultimo accesso: 30/12/2023].

Cicerone è inoltre l'autore di una prima tipologia di traduzioni, che possono essere effettuate in modo *ut interpretes*, cioè in modo letterale, o *ut orator*, 'come un oratore pubblico'. Il modo *ut orator* denota una traduzione alquanto libera, per la quale l'autore dimostra una esplicita predilezione.

Al di là delle sopracitate riflessioni ciceroniane, l'interesse alla problematica relativa alla traduzione coincide con la nascita e la prima fase del cristianesimo. È nel IV secolo dopo la nascita di Cristo che san Girolamo tradusse in latino una parte dell'Antico Testamento greco e successivamente gli interi testi sacri ebraici, stendendo la *Vulgata*, ossia la prima completa Bibbia latina. Il Dottore della Chiesa è anche responsabile di uno dei primi contributi teorici traduttologici di notevole rilievo il quale permette di rintracciare la strategia traduttiva da lui seguita, ossia la sua lettera a Pammachio², senatore romano, databile al 395. In questo testo, il santo introduce due nozioni chiave: traduzione «parola-per-parola» e «senso-per-senso», prescrivendo la seconda strategia per le traduzioni di sacre scritture, dove “anche la sintassi contiene un mistero”³. In sincronia, egli fornisce la propria metodologia della traduzione biblica che consisteva in un filologico rintracciamento di testi originali per evitare errori dovuti alle successive riscritture.

Contemporaneamente all'attività di san Girolamo, anche in Cina sorse una discussione relativa alla traduzione dei testi sacri, in quel caso concernenti buddhismo e confucianesimo. Gli autori cinesi in genere si soffermavano sulla problematica relativa alla traduzione dal sanscrito in cinese, dibattendo sull'importanza del valore estetico contrapponendolo alla traduzione diretta, più fedele al testo originale ma meno scorrevole, nonché sul problema di perdite nelle traduzioni⁴.

1.1.2. La teoria della traduzione dal Settecento alla metà del Novecento

Il salto cronologico tra il basso Medioevo e il Settecento nella presente rassegna non riflette una mancanza di teorie traduttologiche in quel lasso di tempo, ma piuttosto una loro minore rilevanza per la problematica della tesi, in quanto molti di questi studi si concentravano sulla traduzione biblica, nel contesto sia pre- che post-riformatorio, allo stesso tempo astenendosi dal formulare idee generali circa l'attività e dal formulare apparati terminologici coerenti. Le radici

² Douglas Robinson, *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*, London: Routledge, 2002, 25.

³ *Ibidem*; “even the syntax contains a mystery”, trad. it. PK.

⁴ Xia Wang, “The Development Analyses of Translation Theories in China”, in *Proceedings of 2016 5th International Conference on Social Science, Education and Humanities Research*, a cura di Hongxia Li e Lijuan Zhang, Amsterdam: Atlantis Press, 2017, 901.

di un pensiero traduttologico moderno si possono rilevare dai testi di Alexander Fraser Tytler (1747-1813) e di Friedrich Schleiermacher (1768-1834), e, nel contesto italiano, dai contributi di Melchiorre Cesarotti (1730-1808) e di Benedetto Croce (1866-1952). Un loro denominatore comune è che alcuni concetti presenti nei loro contributi sono presenti anche nel discorso traduttologico del XXI secolo.

1.1.2.1. Il modello di Alexander Fraser Tytler

Nel 1791 a Londra fu anonimamente pubblicato *Essay on the Principles of Translation* ('Saggio sui principi di traduzione') scritto da Alexander Fraser Tytler, lord Woodhouselee, avvocato, giudice e storico proveniente da Edimburgo. Il saggio, il cui autore fu identificato solo nelle ulteriori edizioni, è fondato sulle osservazioni circa la problematica della traduzione di testi antichi greci e latini in inglese. L'opera, che può essere considerata come un prodotto dell'illuminismo, è uno dei primi testi ponderanti la specificità della traduzione con un coerente approccio critico. Tytler predispone un modello per la valutazione delle traduzioni, partendo dalle proprie esperienze relative alla lettura filologica di scritti antichi nonché esaminando traduzioni delle opere letterarie, quali *Don Quixote* (1605-1615) di Miguel de Cervantes, testi di François Rabelais (1494-1553), Jean de La Fontaine (1621-1695) e Guillaume Amfrye de Chaulieu (1639-1720).

La prima parte del saggio riguarda le qualità di una buona traduzione la quale dovrebbe seguire tre principi fondamentali, concisamente formulati nei titoli dei capitoli ivi dedicati: "la traduzione deve fornire una completa trascrizione delle idee dell'opera originale"⁵, "lo stile e la maniera dello scrivere nella traduzione devono avere lo stesso carattere che nell'originale"⁶, "la traduzione deve avere tutta la scorrevolezza della composizione originale"⁷.

L'importanza del lavoro di Tytler sta nella sistematicità dell'approccio che coinvolge diversi metodi di studio i quali includono riferimenti alle proprie esperienze traduttive dell'autore, all'analisi testuale degli scritti critici, all'analisi comparativa di differenti traduzioni dello stesso testo. Tra le fonti citate dallo studioso occorre ricordare *Prolusiones et Paradeigmata Eloquentiae* di Famiano Strada (1572-1649), gesuita e letterato italiano.

⁵ Alexander Fraser Tytler, *Essay on the Principles of Translation*, Amsterdam: John Benjamins, 1978, 9; "That the Translation should give a complete transcript of the ideas of the original work", trad. it. PK.

⁶ *Ibidem*; "That the style and manner of writing should be of the same character with that of the original", trad. it. PK.

⁷ *Ibidem*; "That the Translation should have all the ease of original composition", trad. it. PK.

Prolusiones è un trattato di stilistica, il cui autore pondera questioni estetiche paragonando poesia antica a quella delle epoche posteriori, scartando lo stile secentesco.

Ancora più notevole della sistematicità di Tytler è lo stile in cui scrive della problematica: è schietto, scorrevole e diretto, il che è dovuto all'ovvio influsso del razionalismo scozzese dell'epoca, rappresentato, tra l'altro, dalla filosofia del senso comune di Thomas Reid (1710-1796). Questo filone si caratterizzava per uno sguardo introspettivo nei meccanismi operativi della mente umana, sostenendo che alcuni basilari precetti che ne regolano il funzionamento sono direttamente accessibili all'intuito⁸. Tytler applica questo concetto allo studio della letteratura, in quanto crede che in essa si riflettano le verità fondamentali sulla natura umana.

Un ulteriore pregio dell'opera consiste in un abbondante corredo di esempi di determinati problemi pratici della traduzione nonché di diverse strategie per risolverli. Tytler identifica tali difficoltà come giustificazione per una mancata osservanza delle tre leggi di traduzione descritte sopra: di fronte a un elemento difficilmente traducibile in maniera diretta, il traduttore può allontanarsi dai principi della fedeltà, della resa dello stile oppure della facilità di fruizione del contenuto. L'autore dedica ampio spazio alle questioni stilistiche, partendo dalla soggettività del buongusto per considerare poi le limitazioni delle possibilità strutturali delle lingue tenute in considerazione, ossia del greco, del latino, dell'inglese e del francese. Tytler osserva, ad esempio, che il latino e il francese permettono una maggiore concisione e che nel greco e nel latino è possibile un numero più alto di inversioni e proposizioni ellittiche⁹. Lo studioso si sofferma anche sulla prassi di rendere poesia in prosa, il che costituiva un modello frequente nella sua epoca, fortemente criticandola in quanto il nucleo semantico ed estetico dei componimenti in versi è intrinsecamente legato alla loro forma. Le eccezioni ammissibili possono interessare opere originalmente stese in prosa e poi trasferite in versi, come nel caso de *Le avventure di Telemaco* dell'autore francese Fénelon (1651-1715) oppure a riguardo della poesia didattica¹⁰.

Tytler dedica inoltre un capitolo alla problematica della traduzione di espressioni idiomatiche, adottando come l'esempio le opere di Laurence Sterne (1713-1768), Charles Cotton (1630-1687), ossia il traduttore degli scritti di Michel de Montaigne (1533-1592), nonché il lavoro filologico di Jacques Échard (1644-1724). L'autore del saggio si sofferma sull'intraducibilità di alcune espressioni del genere, ponderando gli esempi della loro resa

⁸ Jeffrey F. Huntsman, "Introduction", in A. Fraser Tytler, *op.cit.*, XXIV.

⁹ A. Fraser Tytler, *op.cit.*, 96-102.

¹⁰ *Ivi*, 108-110.

inopportuna in quanto non corrispondente alla realtà geografica o storica cui si riferisce il testo originale.

Nonostante tutti i pregi soprammenzionati, lo studio di Tytler dimostra alcune lacune relative a mancati riferimenti ai pertinenti modelli teorici, come quello di John Dryden (1631-1700), esplicitato nell'introduzione alla sua traduzione inglese di *Eroide* di Publio Ovidio Nasone o della teoria della traduzione come imitazione dell'originale di Alexander Pope (1688-1744). In questo modo, Tytler può essere visto come relativamente noncurante del discorso traduttologico della sua epoca. Al criterio della consapevolezza dello stato di conoscenze attuale, indispensabile nell'epoca presente, abbondante in ricerche scientifiche, si può tuttavia attribuire un minore rilievo se si considera il valore pionieristico del contributo. Difatti, *Essay on the Principles of Translation* è una delle prime opere interamente dedicate alla divulgazione di conoscenze sulla traduzione, perlopiù caratterizzata da un approccio metodico che prende in considerazione un vasto numero di esperienze di traduzione, anche se la loro selezione può venire interpretata come arbitraria. Tytler riaffermò inoltre il modo di concepire la problematica della traduzione dalla prospettiva della lingua e della cultura di arrivo, riflettendo sul funzionamento dell'opera in un ambito culturale e storico diverso da quello di origine.

1.1.2.2. Melchiorre Cesarotti

Melchiorre Cesarotti (1730-1808) fu uno scrittore, traduttore e linguista italiano a cui si devono numerose traduzioni in italiano dall'inglese, dal francese e dal greco. Esordì nel 1763 pubblicando la traduzione dei *Canti di Ossian*, subito apprezzata dal vasto pubblico e che influenzò molti autori di rilievo, come Vittorio Alfieri, Ugo Foscolo, Ippolito Pindemonte, Vincenzo Monti e Giacomo Leopardi. Nominato nel 1768 alla cattedra di lingua greca ed ebraica all'Università di Padova, Cesarotti scrisse inoltre cospicui contributi teorici di linguistica, concedendo un ampio spazio alla problematica traduttiva.

Con l'incarico del professore contrasta la sua programmatica insofferenza nei riguardi dell'erudizione accademica classicista, espressa in due prese di posizione ideologica intitolate *Il traduttore a chi legge*, incluse nella traduzione delle orazioni di Demostene pubblicata nel 1774. Cesarotti si rivela un oppositore delle letture filologiche, centrate sull'approccio ermeneutico e richiedenti una vasta conoscenza della cultura classica. Egli dichiara di voler avvicinare i testi antichi al lettore contemporaneo, giustificando in questo modo l'apporto di esplicitazioni da parte del traduttore:

Io poi dal mio canto non ho trascurato veruna diligenza per corredar la mia traduzione di tutti i rischiaramenti necessari non solo ad istruire, ma insieme ad interessar i Lettori, avendo sempre mira di soddisfare principalmente al bisogno della gioventù che si esercita nelle buone lettere, e a quelle persone di mondo che fornite d'intendimento e di gusto non sono però abbastanza addimesticate coll'erudizion degli antichi¹¹.

Cesarotti propone quindi una nuova visione del ruolo del traduttore la quale sorpassa i consueti confini dell'approccio filologico che caratterizzava le traduzioni di opere greche e latine dell'età dei lumi. L'impostazione contro cui si schiera l'autore limitava la portata delle opere considerate a pochi specialisti del campo poiché richiedeva ampie conoscenze extralinguistiche. Egli vede nel compito del traduttore una missione didattica indirizzata a un pubblico generale, con lo scopo di divulgare le opere inaccessibili alle persone con limitate competenze nelle lingue straniere.

Nella seconda parte delle riflessioni sulla problematica della traduzione, collocata nell'ultimo volume della raccolta¹², Cesarotti rivela un ancora più palese sintomo del modernismo: non si astiene da uno sguardo critico sulle finali arringhe di Demostene, giudicandole inferiori al resto della sua produzione scritta reperibile. Si rompe dunque con l'istanza che la letteratura classica sia in sé superiore o più degna di studio in paragone alle opere moderne.

Cesarotti era sotto l'influsso delle teorie di Jean Le Rond d'Alembert (1717-1783), innanzitutto di *Observations sur l'art de traduire en général, et sur cet essai de traduction en particulier* ('Osservazioni sull'arte di tradurre in genere e su questa prova di traduzione in particolare'), un caposaldo delle teorie traduttologiche settecentesche, ampiamente citato dallo studioso italiano. D'Alembert, come Cesarotti, era fautore della modernità e del relativo adattamento dei testi storici alle esigenze del lettore contemporaneo, mettendo in dubbio la necessità delle traduzioni integrali e minuziosamente fedeli di classici della letteratura occidentale. Si opta quindi per il criterio della soddisfazione e del vantaggio del lettore.

In sintonia con uno sguardo critico sulla letteratura greca e latina, Cesarotti propone inoltre una riforma del programma scolastico consistente in una riduzione dell'insegnamento delle lingue classiche, in quanto morte e impraticabili¹³. La questione dei contenuti di istruzione viene però lasciata aperta: andrebbe stabilita in modo democratico, con la considerazione dell'opinione comune guidata dal buonsenso.

¹¹ Melchior Cesarotti, "Il traduttore a chi legge", in *idem, Le opere di Demostene Tradotte ed illustrate dall'abate Melchior Cesarotti, tomo I*, Napoli: Giovanni De Bonis, 1818, VII.

¹² *Idem*, "Il traduttore a chi legge", in *idem, Le opere di Demostene Tradotte ed illustrate dall'abate Melchior Cesarotti, tomo VI*, Napoli: Giovanni De Bonis, 1818, II-III.

¹³ Maddalena La Rosa, "Dall'erudizione al gusto: Cesarotti professore e la traduzione dal greco", *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, 12, 2019, 435.

Le idee sull'educazione si collegano con le questioni traduttologiche nel contributo intitolato *Piano ragionato di traduzioni dal greco* di datazione incerta. Già nel titolo vi è una cospicua presa di posizione illuminista la quale rimanda al concetto della ragione come principale strumento per acquisire conoscenze.

Il saggio inizia da una preliminare tassonomia dicotomica di tipi di testi, di cui ciascuno richiede una diversa strategia di traduzione. Secondo Cesarotti, la letteratura si divide in opere la cui qualità sta nel contenuto che assume la funzione d'arricchire l'intelletto del lettore; e in testi in cui prevale lo stile, inteso come la funzione estetica che parla "specialmente al cuore e alla fantasia"¹⁴. Questi testi "pretendono di dilettere e di muovere"¹⁵ il lettore con degli espedienti formali.

La prima categoria corrisponde quindi alle opere cui si può attribuire una funzione divulgativa che può assumere dinamiche anche sottili: si può trattare di una finzione letteraria o, da un altro lato, di manuali di istruzione. La traduzione di opere appartenenti a questa classe andrebbe centrata su una efficace e accurata trasmissione del contenuto, il cui scopo consiste nella piena comprensione da parte del lettore. Siccome tale compito non richiede una specifica sensibilità estetica, può essere svolto da qualsiasi traduttore professionale.

Il secondo tipo concerne testi di stampo artistico, il cui merito sta nell'innovazione e nella sperimentazione formale, volta a provocare emozioni ed esperienze estetiche originali. Tali opere richiedono traduzioni "animose e di genio"¹⁶, atte a provocare nel lettore straniero le stesse impressioni che nel destinatario della versione originaria, anche a scapito di una resa fedele dello strato testuale. Per adempiere a queste richieste, il traduttore deve allontanarsi da una semplice trasmissione linguistica e diventare artista, con tutto ciò che tale impostazione comporta.

Uscendo da questa premessa, Cesarotti sostiene la libertà del traduttore, identificando la causa della dominazione dei modelli di fedeltà letterale nella rottura dell'uniformità culturale nel passaggio dall'epoca classica al Medioevo. Secondo questa teoria, il millennio che corre tra la caduta dell'Impero Romano d'Occidente e l'interesse rinascimentale per la cultura antica comportò la cancellatura della rete ermeneutica classica, specie la sua parte relativa all'antica Grecia.

¹⁴ Melchiorre Cesarotti, "Piano ragionato di traduzioni dal greco", in *idem, Prose edite e inedite*, a cura di Guido Mazzoni, Bologna: Nicola Zanichelli, 1882, 6.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, 7.

Nel contempo, lo studioso non nega l'utilità delle traduzioni concentrate sulla rappresentazione fedele di "dottrine e notizie sì perché la chiarezza e la fedeltà sono le qualità le più essenziali di questo genere"¹⁷.

L'approccio di Melchiorre Cesarotti alla problematica della traduzione si presenta come una voce innovativa nella sua epoca, riflettendo pertanto una nuova apertura nel discorso traduttologico. Tuttavia, la questione della libertà del traduttore viene attenuata entro i limiti delle sue stesse teorie da un considerevole atteggiamento prescrittivo. Anche se coerente e basata sulla filosofia illuminista fondata sull'empirismo e sulla fiducia nel buon senso, la posizione di Cesarotti può essere considerata priva di sistematicità accademica: il principale contributo teorico del campo cui egli fa riferimento è il sopracitato saggio di D'Alembert. Ciononostante, il corpo e la diversità delle sue traduzioni, tra cui molte rappresentano un valido punto di riferimento anche dopo oltre duecento anni dalla pubblicazione, fanno sì che i contributi teorici di Cesarotti possano essere visti come un fondamento per lo sviluppo della traduttologia negli anni venturi.

1.1.2.3. I tipi della traduzione secondo Schleiermacher

Nel 1813 Friedrich Schleiermacher presentò, davanti all'Accademia Reale Prussiana delle Scienze a Berlino, una lezione intitolata *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* ('Sui diversi metodi del tradurre') la quale viene universalmente riconosciuta come una pietra angolare della traduttologia moderna¹⁸, anche se rimase largamente ignorata dal pubblico fino alla sua ripubblicazione negli anni '60 del Novecento¹⁹. Schleiermacher fu il primo a proporre esplicitamente l'applicazione del metodo ermeneutico all'attività della traduzione. Il contributo in questione è indissolubilmente legato al concetto dei contesti filologici di cui Schleiermacher fu l'autore, e che presume la necessità dell'identificazione della collocazione di un'opera letteraria nel suo ambiente culturale originale.

Schleiermacher parte dalla considerazione che esistono due tipi basilari della traduzione sulla scorta dei generi testuali di cui si occupano. Il primo tipo, per cui viene usato il termine «interpretariato», riguarda testi commerciali ampiamente intesi, come trattative oppure testi tecnici, la cui caratteristica comune è il consumo immediato. Il secondo tipo, che

¹⁷ *Ivi*, 9.

¹⁸ Theo Hermans, "Schleiermacher", in *The Routledge Handbook of Translation and Philosophy*, a cura di Piers Rawling e Philip Wilson, New York-London: Routledge, 2019, 17.

¹⁹ *Ivi*, 26.

Schleiermacher definisce come l'unica "vera" traduzione, concerne testi artistici e saggi accademici²⁰. Ai sensi di questa tipologia, si propone di abbandonare la nozione «interpretariato» per traduzione orale e «traduzione» per traduzione scritta, subordinando la distinzione alle caratteristiche funzionali del TP.

Il filosofo vede la traduzione come l'applicazione interlinguistica dell'ermeneutica, ossia di un approccio che rintraccia le connotazioni culturali dell'opera nell'ambito intralinguistico. Lo spostamento dall'interpretazione entro i limiti di una lingua al lavoro concernente due lingue evidenzia un'intera categoria di problemi specifici all'atto della traduzione i quali risultano dall'inerente soggettività dei codici linguistici. Schleiermacher mette in evidenza i limiti di concezione che differiscono da una lingua all'altra, denominando questi ultimi «lo spirito della lingua». Questa idea si riferisce all'essenziale compito della traduzione che dovrebbe comunicare non solo lo strato semantico di un'opera, ma anche il detto spirito, nativo all'autore originale. Solo in questo modo chi riceve la traduzione sarà in grado di sperimentare la percezione del mondo dell'autore dell'opera.

Al contempo, la lezione del filosofo tedesco abbonda in divagazioni critiche sulle pratiche traduttive comuni, denunciando le traduzioni «parafrastiche» e «imitanti». Parafrasare invece di tradurre consiste nel sostituire relazioni qualitative esistenti nel testo originale attraverso una comunicazione di vaghi dettagli sul contenuto originale, oscillando tra il dire troppo e troppo poco. Il prodotto della parafrasi non è più l'opera originale, ma piuttosto un soggettivo resoconto dei suoi elementi. L'imitazione invece assume *a priori* l'intraducibilità dell'opera intesa come la facoltà di produrre un testo uguale all'originale. Cerca di costruire, a partire da elementi contraffatti, un testo che nella sua totalità si avvicina all'originale solo tanto quanto esposte siano le differenze tra la LP e LA²¹.

L'idea di Schleiermacher è che esistono sostanzialmente due strategie propriamente traduttive le quali riguardano la relazione tra l'autore del TP e il lettore della traduzione. La prima prevede di "lasciare l'autore in pace", avvicinandogli il destinatario proveniente da una realtà linguistica diversa; l'altra, invece, porta il testo originale alla cultura di arrivo. Nel primo caso il traduttore utilizza diverse tecniche di compensazione per bilanciare la mancata conoscenza della lingua da parte del lettore, comunicandogli l'immagine percepita dell'opera così come lui l'aveva compresa attraverso le sue competenze linguistiche. Nell'altro si riscontra

²⁰ Friedrich Schleiermacher, "On Different Methods of Translating", trad. W. Bartscht, in *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, a cura di Rainier Schulte e John Biguenet, Chicago-London: University of Chicago Press, 1992, 37.

²¹ *Ivi*, 41.

un ragguardevole livello di manipolazione del testo con la funzione di renderlo compatibile con l'ambiente di arrivo, il che comporta solitamente un maggior grado di scorrevolezza del prodotto finale.

Le due strategie descritte da Schleiermacher corrispondono in maniera simmetrica alla bipartizione centrale nello studio culturale della traduzione emersa nel tardo Novecento: quella tra addomesticamento e straniamento (o esotizzazione)²². A differenza degli approcci moderni, secondo Schleiermacher, la strada da prendere consiste in un continuo dialogo tra i due poli opposti: il traduttore dovrebbe cercare una giusta via di mezzo, cercando di far avvicinarsi sia il lettore straniero che l'autore, in modo che entrambi si incontrino in un punto intermedio.

Anche se la problematica della traduzione non costituì mai il punto centrale del lavoro di Schleiermacher, le sue osservazioni si rivelano atemporali, ispirando ricerche traduttologiche moderne entro il paradigma degli studi culturali. Il suo approccio costituisce un prototipo per il sopradetto filone, riavviato solo negli anni '80 del Novecento con i contributi di Antoine Berman²³ e Lawrence Venuti²⁴. Negli scritti di Schleiermacher si possono individuare proposte terminologiche che sono entrate a far parte del basilare repertorio della disciplina, come «riscrittura» e «riconsiderazione» dell'originale, «intraducibilità», «autenticità» e «fedeltà» della traduzione oppure «visibilità» dell'autore e del traduttore²⁵.

1.1.2.4. Il concetto dell'intraducibilità di Benedetto Croce

Similmente a quanto rilevato a proposito di Schleiermacher, i contributi di Benedetto Croce nell'area della traduzione costituiscono solo uno dei punti di interesse di cui il filosofo si occupò nel corso della sua lunga attività. Laddove il tedesco assume l'ermeneutica come la base per le sue considerazioni, Croce parte da una posizione estetica, vedendo l'arte come attività di espressione dell'intuizione, di carattere spirituale, in cui non si articola la logica, soffermandosi sulle questioni relative alla traduzione della poesia.

L'atteggiamento del filosofo circa la traduzione è prevalentemente negativo: si concentra sui suoi difetti e sulle sue lacune, arrivando al concetto dell'«intraducibilità». Il suo primo contributo pertinente al problema fa parte della polemica contro Giovanni Pascoli e la sua traduzione dell'*Iliade*. Croce utilizza il seguente paragone per illustrare l'impossibilità del

²² Cfr. la sezione 1.7.3.

²³ Cfr. la sezione 1.7.2.

²⁴ Cfr. la sezione 1.7.3.

²⁵ Maria Krzysztofiak, "Kultura przekładu i krytyki. Friedricha Schleiermachera modele tłumaczenia w rozważaniach Piotra de Bończa Bukowskiego", *Przekładaniec*, 43, 2021, 208.

compito: “chi traduce con la pretesa di sostituire l’originale, fa come uno che volesse dare a un innamorato un’altra donna di quella che egli ama: una donna equivalente, o, su per giù simile”²⁶. Dall’asserzione risulta che ogni traduzione è una riscrittura approssimativa in quanto le particolarità del funzionamento del TP sono esclusive al luogo e al tempo in cui esso è originalmente nato. Per Croce la «traducibilità» corrisponderebbe alla facoltà di trapiantare l’opera artistica, indissolubilmente legata alla sua cultura di provenienza, a una realtà culturale diversa, in modo che risulti identica sotto tutti gli aspetti applicabili: dalla forma alla rete semantica, all’interazione con i lettori.

Nel contributo *L’intraducibilità della rievocazione* del 1936²⁷, si pondera la problematica della sperimentazione della forma nella traduzione di componimenti poetici. Il filosofo considera l’intraducibilità non solo nel contesto della «traduzione interlinguistica», ma anche «intersemiotica», identificandone la ragione nella funzione di rievocazione, assunta dalla poesia già nel momento della concezione²⁸.

Secondo Croce, la poesia non è soltanto intraducibile, ma anche irripetibile, in quanto espressione di sensazioni. Ogni tentativo di traduzione è invaso dal peccato originale della riscrittura, essendo una ripetizione, un tentativo di esprimere di nuovo il contenuto e la forma dell’opera. Questa espressione, se si allontana in modo eccessivo dal TP, si ricrea in una diversa opera d’arte, oppure, se viene del tutto espunto il valore estetico originale, la traduzione diventa solo un commento, un’approssimazione alquanto sommaria²⁹.

Parallelamente, il filosofo non scarta la pratica della traduzione, ma denuncia la mancanza di un apparato teorico appropriato allo studio dell’attività che accompagna l’umanità sin dalla sua apparizione:

La mia negazione della possibilità del tradurre si rivolgeva contro la inesatta teoria di quell’operazione, intesa come adeguamento di un originale (il che è poi spesso causa di fallaci giudizi nelle disamine che si fanno delle traduzioni col pretendere da esse l’impossibile), e non già contro il fatto del tradurre, perché si traduce da che mondo è mondo, e tutti traduciamo sempre che ci bisogna, e bene operiamo nell’eseguire un così utile lavoro³⁰.

²⁶ Benedetto Croce, *La letteratura della nuova Italia: saggi critici*, IV, Bari: Laterza, 1964, 130; citato in Angela Albanese, “Teoria e pratica del tradurre in Benedetto Croce”, *Studi di estetica*, 3, 43, 2011, 88.

²⁷ Benedetto Croce, “L’intraducibilità della rievocazione”, in *La teoria della traduzione nella storia*, a cura di Siri Nergaard, Milano: Bompiani, 1993, 215-220.

²⁸ Łukasz Jan Berezowski, “Benedetto Croce: między językoznawstwem estetycznym a poetycką nieprzekładalnością”, *Rocznik Historii Sztuki*, XLVI, 2021, 150.

²⁹ Domenico Jarvolino, “Croce, Gentile e Gramsci sulla traduzione”, *International Gramsci Journal*, 1, 2, 2010, 22.

³⁰ Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Milano, Adelphi, 1990, 92.

Le considerazioni di Croce possono quindi essere lette come una rivendicazione del riconoscimento del traduttore in qualità dell'autore di un'opera nuova e autonoma, anche se necessariamente vincolata al testo originale. La sua concezione dell'intraducibilità può venire vista come l'antitesi del paradigma di equivalenza descritto nel paragrafo seguente. Croce smentisce la ricerca dell'adeguatezza della traduzione, identificando il compito del traduttore di un testo artistico con la rievocazione di quello che colui ha sperimentato leggendolo in veste dell'esperto linguistico, in grado di captarlo nella sua interezza.

Su questa scia, l'approccio di Croce si rivela un ulteriore prototipo dell'approccio legato agli studi culturali in quanto si oppone alla sistematizzazione linguistica dell'attività di tradurre prima ancora dell'arrivo del paradigma della linguistica comparativa negli anni '50 del Novecento. La teoria del filosofo rimane largamente trascurata se non nel contesto locale italiano. Infatti, le basilari rassegne delle teorie traduttologiche di Pym³¹, Munday³² o Gentzler³³ non la prendono in considerazione. Una possibile causa di tale stato di cose può venire individuata nel carattere implicito dell'essenza del suo pensiero nonché nella sua impostazione negativa, che alla prima lettura può sembrare priva di indicazioni costruttive, negando la possibilità della traduzione *in toto*. Sotto questo aspetto, la teoria dell'intraducibilità di Croce è vicina alla posizione di Antoine Berman, esposta nella sezione 1.7.2.

1.1.3. L'avvento della traduttologia moderna e la scuola di equivalenza

La sostanziale differenza tra la traduttologia classica e quella moderna è discernibile nel loro approccio all'eterna questione "come tradurre?". Fino all'avvento dei pionieri moderni nel campo nella seconda metà del Novecento, di cui trattano i sottocapitoli successivi, le risposte erano innanzitutto prescrittive e apparentemente decisive, proponendo o perfino dettando agli addetti ai lavori determinate scelte o soluzioni. È soltanto negli anni '50 del Novecento che si iniziò a costruire intorno alla problematica un apparato terminologico completamente nuovo, radicato nella linguistica moderna, ma che intanto si è intercalato con altre discipline di ricerca accademica, quali la filosofia, la sociologia, la storia e gli studi culturali. La traduttologia contemporanea non limita i traduttori a determinate strategie e tecniche, dimostrando l'efficacia di alcune di esse e le fallacie di altre, ma assume carattere descrittivo. La questione "come tradurre?" non si ritiene più valida, sostituita, da "come si traduce?". In questo modo si sposta

³¹ Anthony Pym, *Exploring Translation Theories*, New York-London: Routledge, 2010.

³² Jeremy Munday, *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, London: Routledge, 2006.

³³ Edwin Gentzler, *Contemporary Translation Theories*, New York-London: Routledge, 2001.

la focalizzazione dall'atto stesso di traduzione a un'immagine molto più ampia, che prende in considerazione l'autore dell'enunciato, la situazione comunicativa, le particolarità del testo, le circostanze del processo traduttivo, il traduttore e il destinatario del prodotto finale.

Al contempo non bisogna perdere di vista la principale movente della svolta nella scienza delle traduzioni. Paradossalmente, l'interesse scientifico per la problematica di traduzione deriva dal vedere nell'avvento di ingegneria informatica la possibilità di automatizzarne il processo, eliminando i traduttori stessi.

Tra le opere fondanti del campo non si può omettere *La stylistique comparée du français et de l'anglais* di Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet, pubblicata nel 1958. È un manuale ideato per i traduttori tra l'inglese e il francese, nelle prime pagine del quale si rompe con la visione della traduzione come un'arte, auspicando di vederla come artigianato. Secondo gli autori, il traduttore diventa artista solo dopo aver assimilato la sua arte, avendone conosciuto le tecniche e gli strumenti³⁴, di cui il libro contiene una sistematizzazione tassonomica. Il sistema ideato da Vinay e Darbelnet prevede due categorie principali: la traduzione «diretta» e «obliqua» che si suddividono in singole tecniche di traduzione. Alla traduzione diretta appartengono: «prestito», «calco» e «traduzione letterale»; alla obliqua: «trasposizione», «modulazione», «equivalenza» e «adattamento».

Nel 1964 vide la luce del giorno *Toward a Science of Translating* di Eugene Nida³⁵, il manuale centrato sulla problematica di traduzione biblica in chiave della grammatica generativo-trasformatzionale di Noam Chomsky. In questa pubblicazione, Nida conia la nozione di «equivalenza formale» la quale punta sulla resa fedele della forma e del lato estetico del TP; e di «equivalenza dinamica» (o funzionale), che si concentra sull'evocazione dello stesso effetto sul destinatario della traduzione che sul lettore nella cultura di partenza. La posizione dinamica di Nida si oppone a quella filologica che sostiene la possibilità di leggere e di trasmettere il contenuto semantico di un dato testo attraverso una letterale resa delle parole che lo costituiscono.

Nel 1965 John Catford pubblicò *A Linguistic Theory of Translation* in cui presentò una teoria radicata nei traguardi della linguistica moderna, accessibile anche a chi non ha familiarità con le nozioni avanzate del campo. Il testo dimostra una chiara struttura tipologica di traduzioni, introducendo un rilevante numero di concetti entrati a far parte del canone del campo, come le

³⁴ Jean-Paul Vinay, Jean Darbelnet, *La stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris: Marcel Didier, 1972, 23-24.

³⁵ Eugene Nida, *Toward a Science of Translating with Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translating*, Leiden: E.J. Brill, 1964.

sigle *SL* (*source language* ‘lingua di partenza’) e *TL* (*target language* ‘lingua di arrivo’). A differenza di Vinay e Darbelnet, Catford non considera le singole tecniche o strategie, ma utilizza il termine della traduzione di un testo definibile come materiale linguistico di qualsiasi lunghezza³⁶. In questa chiave, nel sistema ideato dal linguista scozzese si distinguono due dicotomie di base: la traduzione «integrale» e «parziale»; e la traduzione «totale» e «ristretta». Inoltre, Catford discute due tipi di equivalenza: «equivalenza testuale» e «corrispondenza formale», la prima riguarda la quantità di informazioni trasmesse, la seconda: l’allineamento di categorie grammaticali tra LP e LA. La posizione di Catford può essere vista come influenzata dalla pragmatica e linguistica testuale, dato che vede il processo della traduzione come la sostituzione del materiale testuale espresso nella LP con quello espresso nella LA³⁷.

Anthony Pym classifica questa prima fase della traduttologia moderna come quella di “equivalenza naturale”³⁸. Ciò che accomuna tutti i rappresentanti di questa scuola è la ricerca di un valore uguale tra un segmento del TP e un corrispondente segmento del TA. L’uguaglianza può essere definita su qualsiasi livello linguistico, dalla forma alla funzione. Nelle divagazioni accademiche rientranti nel filone dell’equivalenza naturale il denominatore comune è la presupposizione che esista *a priori*, tra le lingue o le culture considerate, un’equivalenza di percezione del mondo che sia reciproca e simmetrica³⁹. Questa simmetria e reciprocità significano che non ha importanza se si traduce dalla lingua A alla lingua B o viceversa, il segmento considerato sarà sempre equivalente tra i due codici.

Un problema primordiale nella concezione dell’equivalenza naturale è confutato dall’ipotesi di Sapir-Whorf la quale unisce il pensiero strutturalista nella linguistica con l’approccio antropologico. Edward Sapir e il suo allievo, Benjamin Lee Whorf, postularono che lo sviluppo cognitivo dell’uomo è condizionato dalla sua lingua madre⁴⁰. Questo approccio vede la lingua come un modo di percepire il mondo, al di là delle sue funzioni comunicative. L’ipotesi degli studiosi americani apre la strada verso la supposizione che la cultura vista, dietro il *Vocabolario Treccani*, come “complesso delle istituzioni sociali, politiche ed economiche, delle attività artistiche, delle manifestazioni spirituali e religiose, che caratterizzano la vita di una determinata società”⁴¹ sia intrinsecamente vincolata dai codici linguistici usati da un determinato gruppo di persone. In questo modo viene scartata la possibilità che esisti

³⁶ John C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford: Oxford University Press, 1978, 21.

³⁷ *Ivi*, 20.

³⁸ A. Pym, *op.cit.*, 7.

³⁹ *Ivi*, 17.

⁴⁰ Pierangela Diadori, *Insegnare italiano a stranieri*, Milano: Le Monnier, 2011, 9-10.

⁴¹ Vocabolario Treccani, “cultura”, *Treccani*, <https://www.treccani.it/vocabolario/cultura/> [ultimo accesso: 20/12/2023].

uguaglianza nella percezione del mondo circostante, eliminando le fondamenta dell'equivalenza naturale vista nel suo insieme.

La scuola dell'equivalenza naturale elude questo problema di base, operando ai livelli gerarchicamente più bassi dell'intero sistema linguistico, attraverso uno studio di significati contestuali, di analisi di costituenti, oppure assumendo che la deverbalizzazione sia possibile o concentrandosi sulla resa di determinate caratteristiche che sono in qualche modo marcate⁴². Questo processo corrisponde alle diverse categorizzazioni di procedure o strategie atte ad avvicinarsi all'equivalenza tra i due testi. Occorre anche osservare le limitazioni naturali degli autori delle opere fondanti di questa scuola che per ragioni ovvie si dovettero limitare solo alle lingue in cui erano competenti. Vinay e Darbelnet si concentrarono esclusivamente sulla comparazione tra l'inglese e il francese, mentre Gerardo Vázquez-Ayora, ispirandosi ai pionieri francesi, propose una tipologia basata sullo studio comparatistico dell'inglese e dello spagnolo. Vázquez-Ayora assume però una posizione più conservatrice nella maniera in cui accosta la questione dell'intromissione del traduttore optando che ogni cambiamento quantitativo delle informazioni presenti nel testo oltrepassi i limiti della traduzione⁴³. Attraverso un tale giudizio viene espresso un profondo dubbio circa addizioni, commenti, spiegazioni, note a piè di pagina, sottrazioni e altre manomissioni del traduttore nel testo in lavorazione, iscrivendosi nella tradizione giudeo-cristiana la quale tende a vietare modifiche dei testi sacri, nonché nella più moderna considerazione della posizione dell'autore del testo che è l'unica persona autorizzata ad apportarvi cambiamenti.

D'altra parte, una volta estrapolate le teorie strutturaliste, si può raggiungere la conclusione che la traduzione sia impossibile, siccome ogni lingua corrisponde a un determinato modo di percepire la realtà. Ma, nonostante ciò, le traduzioni esistono, come argomentò Georges Mounin all'inizio degli anni '60⁴⁴. Nello stesso modo esistono degli equivalenti naturali, anche se sono poco numerosi: qualsiasi linguaggio specialistico ne è una fonte la cui affidabilità è dimostrata dal progresso tecnico stesso.

La differenza principale tra i singoli esponenti della scuola dell'equivalenza naturale sta nell'ammesso spettro di livelli linguistici presi in esame, e, in sintonia, nella categorizzazione dell'apparato terminologico di base.

⁴² A. Pym, *op.cit.*, 17.

⁴³ Gerardo Vázquez-Ayora, *Introducción a la traductología*, Washington, DC: Georgetown University Press, 1977, 288.

⁴⁴ Cfr. Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris: Gallimard, 1963.

Catford vede l'equivalenza come una relazione legata al determinato livello del testo sottoposto alla traduzione. In questo modo, il livello di equivalenza può passare dal segmento alla frase, da un determinato termine a un morfema, e scalare tutta la tipologia delle funzioni del testo.

Un'altra modalità di approcciare l'equivalenza naturale è quella di riferirsi a un terzo elemento della comparazione, ossia *tertium comparationis* che corrisponde a un presunto componente della realtà o a un concetto astratto che sia comune per una data coppia di lingue⁴⁵. L'esempio più evidente di un simile procedimento è quello di postulare un abbandono completo della forma del TP nel corso della traduzione, formulato da Danica Seleskovitch⁴⁶, l'autrice della «teoria di senso». Essa prevede la deverbizzazione del testo da tradurre in modo che il traduttore prenda in considerazione esclusivamente il senso, visto in astrazione della forma datagli dall'autore originale.

Accanto all'equivalenza naturale, nella sua rassegna delle teorie traduttologiche Anthony Pym⁴⁷ ha individuato il paradigma dell'«equivalenza direzionale», ma come si osserva nei paragrafi successivi, i criteri di questa classificazione si rivelano abbastanza superficiali e perciò discutibili. Si tratta sostanzialmente delle teorie che accettano la nozione stessa dell'equivalenza, ma non vi attribuiscono caratteristiche di reciprocità. La validità di tale idea potrebbe essere facilmente verificata da un semplice esperimento con degli ampiamente disponibili strumenti di traduzione automatica in cui dopo diversi cambiamenti di lingua e della direzione di traduzione, si può arrivare a un significato completamente diverso da quello iniziale. Peraltro, il concetto di direzionalità compare già nella teoria di Catford⁴⁸, nella quale si tratta di un passaggio di un dato testo espresso nella LP al suo equivalente nella LA e non viceversa.

In genere, le teorie direzionali non studiano diversi tipi di equivalenza e strategie per raggiungerla, creando tipologie dicotomiche. Un rappresentante del modo di vedere la traduzione in maniera dicotomica è il già citato Eugene Nida, con la divisione dell'equivalenza in quella «formale» e in quella «dinamica»⁴⁹. Succede che i teorici le cui idee possono essere classificate come direzionali non considerino nemmeno la nozione dell'equivalenza, preferendo parlare di diversi tipi o approcci della traduzione. Tra queste dicotomie occorre citare quella di Friedrich Schleiermacher che già all'inizio dell'Ottocento divise le traduzioni in

⁴⁵ A. Pym, *op.cit.*, 17.

⁴⁶ Cfr. Danica Seleskovitch, Marianna Lederer, *Interpréter pour traduire*, Paris: Didier, 1984.

⁴⁷ A. Pym, *op.cit.*, 24.

⁴⁸ Cfr. J. C. Catford, *op.cit.*

⁴⁹ Vedi *infra*.

«addomesticanti» e «stranianti». È a questa tipologia che si è riferito quasi duecento anni dopo uno degli studiosi più importanti della traduttologia moderna, Lawrence Venuti⁵⁰.

Il linguista ceco Jiří Levý nella sua opera *Umění překlada*⁵¹ (1968, 'L'arte della traduzione') solleva la questione della consistenza della traduzione. L'obiettivo finale dell'atto è la ricreazione dell'effetto prodotto dal TP sul suo destinatario originale, nella LA. Il compito del traduttore è quindi quello di preservare il valore artistico ed estetico nel corso della traduzione, tenendo presenti anche le facoltà del lettore che deve comprendere il messaggio. Il teorico ceco propone di distinguere tra la traduzione «illusoria» e «anti-illusoria». A differenza di altre teorie del campo, la distinzione di Levý è realizzata dal punto di vista del destinatario del testo tradotto e non del traduttore. Colui, leggendo una traduzione illusoria non è in grado di dedurre che si tratti di un testo originalmente redatto in un'altra lingua. Il tipo anti-illuminario contiene alcune caratteristiche del TP che sono atipiche nella LA, rivelando al lettore che sta effettivamente leggendo un testo originalmente steso in una lingua straniera. Un simile criterio è stato applicato da Juliane House⁵².

Gideon Toury⁵³, teorico israeliano, il principale esponente del paradigma degli studi descrittivi della traduzione⁵⁴, divide le traduzioni in «adeguate», cioè quelle che sono fedeli al TP, e in «accettabili», cioè quelle che rispettano le norme linguistiche e culturali della LA. Peter Newmark⁵⁵, uno studioso di traduzione britannico, si rifà alla dicotomia di Nida, distinguendo tra traduzioni «semantiche» e quelle «comunicative». Christiane Nord⁵⁶, invece, teorizza che la traduzione può essere o una «rappresentazione documentaria» del testo originale o una «strumentale ricostruzione» della funzione comunicativa.

Come accennato prima, il riepilogo del filone dell'equivalenza direzionale individuato da Anthony Pym⁵⁷ risulta basato su criteri alquanto imprecisi. Il principale denominatore comune di questo gruppo di teorie è la visione dicotomica della problematica. Molti di questi paradigmi non trattano dell'equivalenza, in alcuni casi scartandone volutamente l'ottica. Non è difatti casuale che la linguista tedesca Christiane Nord, che si è trovata tra i presunti esponenti di equivalenza direzionale, sia universalmente considerata come una delle fondatrici della

⁵⁰ Cfr. la sezione 1.1.7.3.

⁵¹ Cfr. Jiří Levý, *Umění překlada*, Praga: Apostrof, 2011.

⁵² Cfr. Juliane House, *Translation Quality Assessment. A Model Revisited*, Tübingen: Narr, 1997.

⁵³ Cfr. Gideon Toury, *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

⁵⁴ Cfr. la sezione 1.1.5.

⁵⁵ Cfr. Peter Newmark, *A Textbook of Translation*, New York: Prentice Hall, 1988.

⁵⁶ Cfr. Christiane Nord, *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*, Manchester: St. Jerome, 1997.

⁵⁷ A. Pym, *op.cit.*, 33-34.

scuola del funzionalismo tedesco la quale si colloca in opposizione al paradigma dell'equivalenza. I funzionalisti, come viene delineato più avanti, ne scartano l'intero apparato terminologico, considerando la traduzione da una prospettiva marcata dallo studio delle traduzioni commerciali e specialistiche. Inoltre, le teorie raggruppate sotto l'etichetta dell'equivalenza naturale non escludono il concetto di direzionalità.

È innegabile che i teorici della prima fase della traduttologia moderna provengono dalla linguistica comparativa: i loro lavori prendono in esame determinate coppie di lingue, ma le relazioni tra di esse non sono necessariamente reciproche. Inoltre, Pym fa rientrare nella categoria di equivalenza direzionale anche Marco Tullio Cicerone senza badare al fatto che colui rappresenta un modo di vedere la traduzione radicato in una terminologia e strumentazione relative a un livello dello studio di lingue imparagonabilmente più limitato. Un problema simile riguarda la classificazione della teoria di Friedrich Schleiermacher, anche se egli viene considerato uno dei fondatori della traduttologia moderna.

Per questi motivi, ai fini della presente relazione risulta opportuno limitarsi alla classica categorizzazione che vede nelle teorie proposte da Vinay e Darbelnet, Nida e Catford un irrefutabile denominatore comune, cioè l'apparato terminologico di base. In sintesi, la scuola di equivalenza si concentra sulla problematica di equivalenza, che può essere considerata sotto diversi aspetti, con l'utilizzo di strumentazione proveniente da diverse aree di studio, ma principalmente basato sulla linguistica comparativa.

1.1.4. La scuola funzionalista

Se negli anni '50 e '60 del Novecento a dominare il campo di riflessioni scientifiche della traduttologia era la nozione dell'equivalenza, i decenni successivi sono marcati dall'esordio dell'approccio funzionale che accompagna la teoria dello *skopós*. I funzionalisti hanno scartato le basi dell'equivalenza per la loro indeterminatezza: come risulta dal panorama abbozzato nel paragrafo precedente, i rappresentanti del paradigma dell'equivalenza non si sono avvicinati a stabilire una definizione coerente del termine che hanno collocato al centro del proprio interesse: l'equivalenza può essere vista, tra l'altro, come «invarianza» del contenuto, della funzione del testo o dell'intenzione comunicativa⁵⁸. Per questo motivo si è arrivato alla conclusione che il problema dell'equivalenza non è adatto a occupare la posizione centrale nella scienza delle traduzioni:

⁵⁸ Christiane Nord, "Function + Loyalty: Theology Meets Skopós", *Open Theology*, 2, 2016, 567.

[...] l'equivalenza è inopportuna come un concetto di base nella teoria della traduzione: il termine equivalenza, al di là di essere impreciso e mal definito (anche dopo un acceso dibattito di più di vent'anni), presenta un'illusione di simmetria tra lingue che difficilmente esiste oltre il livello di approssimazioni vaghe e che distorce i problemi di base della traduzione⁵⁹.

La scuola funzionalista è fondata su lavori di studiosi tedeschi. Ad avviare questo filone è stata Katharina Reiss con il saggio *Möglichkeiten und Grenzübersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen* del 1971 ('Il criticismo della traduzione: potenzialità e limitazioni. Categorie e criteri per la valutazione qualitativa di traduzioni') in cui viene introdotto il modello della critica di traduzioni che esamina la relazione funzionale tra il TP e il TA. La teoria di Reiss non è ancora contraddittoria rispetto alla dottrina d'equivalenza: lo scopo della traduzione è di svolgere la stessa funzione che nel caso del testo originale. Questa relazione tra la funzione di partenza e quella di arrivo può difatti essere vista anche in chiave di equivalenza.

Tra altri personaggi di rilievo della scuola funzionalista tedesca occorre citare Hans Vermeer, Justa Holz-Mänttari e Christiane Nord.

Vermeer introdusse il termine greco *skopós* ('scopo') nel campo della traduttologia nell'articolo *Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie*⁶⁰ ("Il sistema per una generale teoria di traduzione") del 1978. Egli capovolse il modo di concepire l'atto della traduzione, il prodotto finale della quale è definito in primo luogo dalla funzione che esso dovrà svolgere nell'ambiente culturale di arrivo. Di conseguenza si detronizza la modalità di vedere la traduzione solo sotto l'aspetto della fedeltà al testo originale. La traduzione può difatti svolgere una funzione di arrivo diversa da quella di partenza. Il traduttore dovrebbe innanzitutto concentrarsi sulla «trasmissione della funzione» che il TP svolge nella cultura da cui proviene. Il paradigma dello *skopós* fu successivamente adattato e riproposto da studiosi tedeschi come

⁵⁹ Mary Snell-Hornby, *Translation Studies: An Integrated Approach*, Amsterdam: John Benjamins, 1988, 22; "that equivalence is unsuitable as a basic concept in translation theory: the term equivalence, apart from being imprecise and ill-defined (even after a heated debate of over twenty years) presents an illusion of symmetry between languages which hardly exists beyond the level of vague approximations and which distorts the basic problems of translation", trad. it. PK.

⁶⁰ Cfr. Hans J. Vermeer, "Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie", *Lebende Sprachen*, 23, 3, 1978, 99-102.

Hans Hönig e Paul Kussmaul⁶¹, Sigrid Kupsch-Losereit⁶², Christiane Nord⁶³ e Margret Ammann⁶⁴.

Justa Holz-Mänttari è l'autrice della teoria dell'«azione traduttiva» (*translational action*) in cui si scarta la pratica dell'analisi comparativa tra TP e TA con la conseguente ricerca dell'equivalenza che può essere considerata sotto diversi aspetti. Per la ricercatrice finlandese-tedesca la traduzione è un processo di comunicazione tra due culture, il prodotto finale del quale ha in primo lo scopo di funzionare in specifiche situazioni e circostanze⁶⁵. Considerando la situazione del traduttore commerciale, Holz-Mänttari ha ideato un modello della ripartizione dei ruoli nell'atto di tradurre, in cui si distinguono i seguenti personaggi: l'«iniziatore», cioè colui che ha bisogno della traduzione; il «committente», colui che impiega il traduttore; l'«autore» del TP, la persona responsabile della sua stesura; il «produttore» della traduzione che può corrispondere a un singolo traduttore o a un gruppo dei professionisti; l'«utilizzatore» della traduzione il quale la distribuisce traendone determinati vantaggi; il «ricevitore» che è il destinatario finale della traduzione⁶⁶. Lo schema corrisponde alla situazione più frequentemente riscontrabile nel campo delle traduzioni specialistiche, ma è per molti versi applicabile anche al mercato editoriale letterario. Al contempo, Holz-Mänttari si oppone al modo di approcciare la problematica della traduzione in modo univocamente prescrittivo o meccanico, in quanto esso conduce a una cascata di implicazioni logiche sotto la forma di “se nel TP vi è X, allora nella traduzione occorre mettere Y” le quali, d'altra parte, costituiscono una base per motori di traduzione automatica. Oltre ad aver apportato alla scienza di traduzioni il sopradetto modello, la ricercatrice tedesco-finlandese ha sollevato il concetto che il traduttore può anche creare un testo nuovo, traendo soltanto spunti da quello di partenza, senza perdere la facoltà di considerarsi traduttore. Questo giudizio sembra riecheggiare le teorie di Benedetto Croce, anche se Holz-Mänttari non vi fa riferimento.

Questa prima fase dell'approccio funzionalista risponde ai bisogni del mercato di traduzioni non letterarie nel mondo occidentale, finora tralasciate nell'ambito accademico. La crescita della domanda di servizi di traduzione specialistica, ad esempio tecnica, giuridica

⁶¹ Cfr. Hans Hönig, Paul Kussmaul, *Strategie der Übersetzung: ein Lehr- und Arbeitsbuch*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1982.

⁶² Cfr. Sigrid Kupsch-Losereit, “Scheint eine schöne Sonne? oder: Was ist ein Übersetzungsfehler?”, *Lebende Sprachen*, 31, 1, 1986, 12-16.

⁶³ Cfr. Christiane Nord, *Text Analysis in Translation. Theory, Method, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1991.

⁶⁴ Cfr. Margret Ammann, *Grundlagen der modernen Translationstheorie: ein Leitfaden für Studierende*, Heidelberg: Abteilung Allgemeine Übersetzungs- und Dolmetsch Wissenschaft des Instituts für Übersetzen und Dolmetschen der Universität Heidelberg, 1989.

⁶⁵ Jeremy Munday, *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, London: Routledge, 2006, 77

⁶⁶ *Ibidem*.

o medica, è legata allo sviluppo economico che interessò la gran parte dei Paesi europei, americani e alcuni asiatici con la conseguente globalizzazione al livello mondiale e la larga integrazione della comunità europea. A indirizzare il paradigma verso lo studio della letteratura è stata Christiane Nord, che a partire dagli anni '80 ha pubblicato numerosi saggi sull'applicazione dei modelli funzionalisti alla traduzione letteraria. Il modello di Nord prevede l'aggiunta al paradigma funzionalista della nozione della «lealtà» corrispondente alla «responsabilità del traduttore». Il traduttore è visto come esperto delle culture tra le quali svolge la mediazione per l'efficienza della comunicazione⁶⁷. La studiosa tedesca distingue quattro funzioni principali per la valutazione della traduzione, ispirandosi alla tipologia di Roman Jakobson: la funzione «fatica», «referenziale», «espressiva» e «appellativa»; l'ultima corrisponde alla funzione «conativa» nel modello proposto dal linguista slavo-ebreo.

Quando i rappresentanti dell'approccio linguistico-testuale divergono notevolmente sulla definizione del concetto di base dell'area di studio di cui si occupano, quelli della scuola funzionalista concorrono nell'apparato terminologico essenziale. La traduzione è vista in primo luogo come un'attività utile, dall'inglese *purposeful activity*, che non deve sempre portare dal TP al TA. Il traduttore svolge il ruolo di esperto di mediazione interculturale, realizzando in sincronia un'attività comunicativa con finalità e funzioni definibili. Secondo la ripartizione dei ruoli nel processo di traduzione ideato da Holz-Mänttari, a definire questi due aspetti del compito è il committente, che nel caso della traduzione letteraria può essere una casa editrice oppure il traduttore stesso il quale dirige la stesura del TA in determinata direzione inferita dal TP e dalla conoscenza della cultura in cui esso funziona. Le finalità e le funzioni della traduzione sono dirette ai destinatari. Dato che la traduzione è un particolare tipo di comunicazione, che a sua volta è sempre limitata nel contesto situazionale, essa è indissolubilmente condizionata dal tempo, dallo spazio e dalla cultura in cui funziona. Questo spiega perché le pratiche traduttive cambiano o evolvono nel tempo. È cosicché che al giorno di oggi si tende a valutare negativamente traduzioni letterarie realizzate anche solo alcuni decenni fa, sostenendo la necessità di ritraduzione di molte opere. Il fenomeno è diffuso anche a riguardo di letteratura che al livello mondiale può essere considerata di nicchia anche se appartiene allo stretto canone della cultura da cui proviene, come nel caso di alcune opere che fanno parte del corpus di questa ricerca, ad esempio i romanzi di Pier Paolo Pasolini. La presunta sgraziataggine delle traduzioni *d'antan* non è solo un risultato dell'evoluzione naturale

⁶⁷ Christiane Nord, "Function + Loyalty", *op.cit.*, 571.

della lingua, ma va vista in una chiave più ampia dell'evoluzione della cultura, con un conseguente cambiamento delle aspettative da parte di chi riceve il prodotto finale.

La rivoluzione apportata alla traduttologia da Vermeer e altri esponenti della scuola funzionalista non è però esplicitata nelle loro teorie, ma in quello che loro si astengono da dire, ossia che le scelte del traduttore non devono per forza essere condizionate da qualsiasi criterio oggettivo, possibile da estrarre dal TP stesso, come nel caso della relazione di equivalenza. Ciò che accomuna i funzionalisti è l'approccio che prevede *a priori* diverse possibilità di tradurre un testo, senza valutare la loro «correttezza» o «idoneità» le quali sono dettate dall'obiettivo di traduzione, ossia dallo *skopós*. Esso può intanto venire condizionato da vari fattori extratestuali, come la motivazione della traduzione, il ruolo del commissionario, le sue eventuali richieste, il tempo che il traduttore ha a disposizione, l'approccio del traduttore al compito, la cultura nella quale il prodotto finale dovrà funzionare, oppure quelli più banali come il marketing.

Questa svolta coincide con l'adozione di una prospettiva alquanto più liberale quanto alla selezione delle strategie traduttive. I funzionalisti ammettono che alcune volte il traduttore può, o anche deve, aggiungere delle informazioni al testo su cui lavora, e in altri casi, fornire meno informazioni rispetto alla stesura originale. L'idea non è comunque nuova e neppure esclusiva alla scuola tedesca in quanto è stata già proposta nelle ponderazioni sulle traduzioni bibliche da Eugene Nida⁶⁸.

D'altra parte, il quadro terminologico proposto dai rappresentanti delle teorie funzionaliste si presta a fornire una risposta al divario che corre tra il requisito della fedeltà all'originale e la facoltà del traduttore ad apportarvi modifiche. Questa risposta risuona alquanto il linguaggio colloquiale contemporaneo, visto che la si può riassumere con una parola sola: “dipende”. Questa dipendenza è relativa alla funzione e allo scopo del testo ed è stata formulata nel «principio del necessario grado di precisione» in un'ulteriore riformulazione della teoria dello *skopós* di Hans G. Hönig e Paul Kussmaul. Alla base delle loro considerazioni vi è l'osservazione che il traduttore non è mai in grado di includere nel testo su cui lavora la quantità di informazioni necessarie a far conoscere pienamente la cultura da cui esso proviene⁶⁹. In altri termini, alcuna traduzione può essere realmente autonoma come fonte di conoscenze extratestuali. Nel processo della traduzione vi deve sempre essere un punto limite oltre il quale spetta al traduttore di assumere che la quantità d'informazioni da lui trasmesse corrisponda a

⁶⁸ Eugene Nida, *op.cit.*, 230-232.

⁶⁹ Hans G. Hönig, “Positions, Power and Practice: Functionalist Approaches and Translation Quality Assessment”, *Current Issues in Language and Society*, 4, 1, 1997, 10.

ciò che il lettore o l'utilizzatore della traduzione dovrebbe sapere nel dato contesto⁷⁰. Il livello di collocazione di questo punto limite è stabilito in primo luogo dallo *skopós* della traduzione e dalla presupposizione del traduttore circa le conoscenze generali dell'utente finale. In questo modo il carattere generale della traduzione è determinato dalla funzione del testo, dalle differenze tra la cultura di provenienza e quella di arrivo, dall'atteggiamento del traduttore verso il contesto in cui lavora, e dalle esigenze del lettore finale. Il contenuto della traduzione può quindi distare dall'originale sotto molti aspetti.

Ad esempio, se si immagina un romanzo di un autore italiano la cui trama si svolge in Polonia, nella versione polacca può risultare opportuno eliminare alcune informazioni atte ad avvicinare al lettore italofono la cultura polacca. Sulla stessa scia, un romanzo polacco tradotto in italiano può contenere informazioni aggiunte dal traduttore per spiegare delle specificità nazionali. In questo paradigma, però, non si parla di aggiunte ed eliminazioni, ma della resa esplicita o implicita dei valori semantici attivati dal lettore originale oppure ritenute ridondanti.

Oltre ad aver costituito i fondamenti per un approccio interdisciplinare⁷¹, alla scuola funzionalista si deve un importante cambiamento nel modo di concepire la «professione del traduttore» il quale non è più vincolato dagli stretti criteri di fedeltà tipiche dell'impostazione innestata nelle teorie di equivalenza. Egli è libero nelle sue scelte, ma ciò non significa un'esenzione dalle possibili valutazioni negative dalla parte di lettori o clienti. Concentrandosi sulla funzione e sull'obiettivo dell'atto di traduzione, i funzionalisti puntano sull'«individualità del traduttore». Da queste costatazioni deriva una questione concernente la formazione dei traduttori e interpreti. Infatti, alcuni rappresentanti della scuola tedesca si sono impegnati nella riformulazione dei programmi di studio delle università con le quali erano professionalmente legati. Infatti, negli anni '70 e '80 del Novecento, la Germania e l'Austria sono divenute pioniere quanto alla formazione dei traduttori, offrendo i primi corsi di laurea specializzati. Tra i centri accademici che hanno notevolmente contribuito allo sviluppo del lato pratico della traduttologia occorre citare Garmersheim, Innsbruck, Heidelberg, Saarbrücken e Hildesheim in Germania e Vienna e Graz in Austria.

⁷⁰ *Ivi*, 12-13.

⁷¹ Cfr. la sezione 1.1.8.

1.1.5. I *Descriptive Translation Studies*

Il ventaglio dei paradigmi affermatosi nella traduttologia moderna non si limita alla dicotomia che corre tra le scuole dell'equivalenza e del funzionalismo. Accanto a questi due poli apparentemente opposti, negli anni '80 si è sviluppato un approccio che si allontana pienamente dal prescrivere come dovrebbero essere le traduzioni o come dovrebbero comportarsi i traduttori rispetto al testo in lavorazione. In contemporanea, questo punto di vista non esclude i paradigmi descritti fin qui. Al contrario, esso si dimostra capace di farne uso e di ampliare sotto diversi aspetti il repertorio degli strumenti alla disposizione di ricercatori. Si tratta degli studi descrittivi di traduzione (*Descriptive Translation Studies*, in seguito denominati in breve: *DTS*), un modello che è entrato appieno nel dibattito traduttologico solo nel 1995, con la pubblicazione *Descriptive Translation Studies and Beyond*⁷² del linguista israeliano Gideon Toury.

La fondazione della scuola descrittiva può essere individuata in un testo di James S. Holmes, ricercatore di origine statunitense residente in Olanda, intitolato *The Name and Nature of Translation Studies*⁷³, pubblicato per la prima volta nel 1972. L'autore ridefinisce lo studio della traduzione, respingendo la nozione della scienza (*science*), per radicarlo esplicitamente tra le scienze umane e nell'ambito delle arti, classificandolo come disciplina empirica, con due obiettivi di base: “di descrivere i fenomeni del tradurre e delle traduzioni così come si manifestano nel mondo che sperimentiamo”⁷⁴ e “di stabilire dei principi generali attraverso i quali tali fenomeni possono essere spiegati e previsti”⁷⁵. La visione di Holmes è il primo meta-approccio così metodico alla problematica dello studio delle traduzioni nel senso stretto. Gli si deve anche la proposta di suddividere lo studio delle traduzioni in due branche secondo un criterio funzionale. A svolgere il primo obiettivo sono «gli studi descrittivi di traduzione» (*DTS*) mentre al secondo corrisponde «la teoria della traduzione». Il problema più importante della teoria di Holmes è che l'articolo in cui la espone è stato per molti anni difficilmente reperibile e conosciuto soltanto da singoli specialisti del campo⁷⁶.

La teoria di Holmes ha solamente posto le basi per lo sviluppo del paradigma conosciuto sotto diversi nomi: l'approccio polisistemico, l'asse Tel Aviv-Lovanio, la scuola empirica o

⁷² Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam, Philadelphia: Benjamins, 1995.

⁷³ James S. Holmes, “The Name and Nature of Translation Studies”, in *The Translation Studies Reader*, a cura di Lawrence Venuti, London-New York: Routledge, 2000, 172-183.

⁷⁴ *Ivi*, 176; “to describe particular phenomena in the world of our experience”, trad. it. PK.

⁷⁵ *Ibidem*, “to establish general principles by means of which they can be explained and predicted”, trad. it. PK.

⁷⁶ G. Toury, *op.cit.*, 8.

sistemica. Gli studi descrittivi sono focalizzati sul prodotto poiché partono dalla prospettiva di una traduzione già fatta e non del processo della sua creazione come nel caso dei funzionalisti, ma non si limitano a ponderare testi completi nelle loro attività teoriche.

Le basi di questo approccio possono essere individuate nei già citati lavori dei pionieri del campo come Vinay e Darbelnet o Catford, cioè nella nozione degli spostamenti di traduzione che possono essere considerati su diversi livelli e che riguardano la relazione tra il TP e il TA. Ogni spostamento è dovuto a una scelta di una determinata strategia o tecnica da parte del traduttore, ad esempio di concentrarsi più sulla forma che sul contenuto oppure compensando le differenze culturali attraverso aggiunta o sottrazione di informazioni.

L'approccio descrittivo è quindi radicato nel metodo di analisi comparativa che può riguardare un qualsiasi numero di versioni linguistiche di un testo. Secondo il ragguaglio di Anthony Pym⁷⁷, lo studio può essere abordato in due modi: «dal basso in alto» o *viceversa*. Questa distinzione considera l'ordine in cui vengono analizzate le singole strutture del testo. L'analisi dal basso in alto inizia dalle unità più piccole, come parole, termini, frasi o segmenti per arrivare al testo considerato nel suo complesso o anche per oltrepassare i suoi limiti, tenendo conto del genere della traduzione o del contesto socioculturale in cui essa funziona. L'analisi «dall'alto in basso» invece comincia dalle questioni del ruolo della posizione del testo in una determinata cultura e arriva alle categorie che possono corrispondere alle singole attività del traduttore.

Alla prima vista, tale suddivisione delle teorie descrittive può sembrare superficiale in quanto la direzione dell'analisi in entrambi i casi dovrebbe portare alle stesse, o almeno simili, conclusioni. In realtà questa tipologia si riferisce a due metodi di studio diversi. L'esempio dell'approccio dal basso in alto più comprensivo è probabilmente quello di Kitty van Leuwen Zwart, l'autrice della nozione del «transeme»⁷⁸. Il transeme corrisponde all'elemento minimo del testo che può presentare uno spostamento. Ciò che è uguale nei due testi, ossia quello di arrivo e la traduzione, viene chiamato «architranseme». Le differenze tra i transemi possono essere interpretate attraverso diversi paradigmi, come, ad esempio, quello proveniente dalla linguistica comparativa. In questo modo si arriva a una tipologia degli spostamenti che, in realtà, corrisponde in gran parte alla classificazione di tecniche di traduzione proposta da Vinay e Darbelnet. È lecito, perciò, constatare che questo approccio è per molti versi un'applicazione pratica del paradigma di equivalenza.

⁷⁷ A. Pym, *op.cit.*, 64.

⁷⁸ Kitty M. van Leuwen-Zwart, "Translation and Original. Similarities and Dissimilarities, I", *Target*, 1, 2, 1989 155-156.

È comunque importante notare che l'analisi dal basso in alto e le scelte metodologiche che essa comporta si considerano oggi sorpassate⁷⁹ in quanto fondate su presupposti instabili e perché partono dalla presupposizione che in ogni testo vi sia un nucleo immutabile, che non sia nemmeno soggetto a un'interpretazione individuale. Inoltre, l'identificazione dei transemi e dei loro spostamenti è sempre intaccata da fattori soggettivi di colui che conduce l'analisi. Ciò porta a una stratificazione dei dubbi circa il criterio di distinzione dei cambiamenti nei segmenti scelti.

L'approccio inverso, cioè dall'alto in basso, è stato concepito per la prima volta a cavallo tra gli anni '60 e '70 del Novecento da Anton Popovič, allievo di Jiří Levý. Il suo modello dell'analisi parte da un'ipotesi preliminare che ogni traduzione comporti spostamenti tra il TP e il TA, che possono assumere valore negativo, sottraendo determinate qualità dall'originale, o, nel caso contrario, valore positivo⁸⁰. Popovič si iscrive nel paradigma descrittivo partendo dalla constatazione che il traduttore si muove tra due poetiche: quella del TP e del contesto in cui esso funziona, e quella della traduzione⁸¹. Il concetto della poetica della traduzione, secondo l'autore, va collocato al centro di ogni ricerca traduttologica e si articola in due tipi. Il primo tipo si riferisce all'insieme delle riflessioni dei traduttori circa il loro lavoro, il secondo è il frutto dell'analisi comparativa tra il TP e la traduzione. Parallelamente, egli opta per una posizione nettamente empirica, segnalando la necessità di un approccio descrittivo alla problematica di traduzioni il quale va seguito a fondo prima di trarne qualsiasi conclusione.

Parallelamente all'avviamento della scuola descrittiva, la fine degli anni '70 del Novecento vede la formulazione della «teoria polisistemica» del linguista israeliano Itamar Even-Zohar, esposta in un saggio del 1979⁸², secondo cui ogni fenomeno relativo alla letteratura va inserito in una rete di connotazioni plurivalenti. Su questa scia, occorre vedere la problematica di sottocodici linguistici, quali dialetti e gerghi, attraverso un contrasto con la lingua standard; le traduzioni non vanno quindi viste in isolamento sia dal TP che dal loro contesto di funzionamento. Nello stesso modo, l'approccio polisistemico si astiene da qualsiasi valutazione soggettiva, confutando la nozione stessa del capolavoro applicato alla categoria della traduzione. Il «polisistema» è infinitamente dinamico ed eterogeneo, in opposizione all'approccio sincronico individuato nella teoria di Ferdinand Saussure, nel quale il valore

⁷⁹ Ivi, 66.

⁸⁰ Anton Popovič, "The Concept «Shift of Expression» in Translation Analysis", in *The Nature of Translation*, a cura di James S. Holmes, Berlin: De Gruyter Mouton, 1971, 78.

⁸¹ Idem, *Preklad a výraz*, Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie Vied, 1968, 22-26.

⁸² Itamar Even-Zohar, "Polysystem Theory", *Poetics Today*, 11, 1, 1979, 287-310.

semantico di qualsiasi elemento è la funzione della specifica relazione in cui esso entra⁸³. Il metodo di Even-Zohar, nel suo aspetto linguistico, letterario e culturale, è basato su tre opposizioni principali, organizzate gerarchicamente: la prima, e la più importante, riguarda gli elementi canonici e non-canonici, la seconda il centro e le periferie del sistema e l'ultima, le attività primarie e secondarie⁸⁴. L'ultima di queste dicotomie riguarda il divario tra lo sviluppo dei nuovi oggetti e modelli rientranti nel sistema e le attività di derivazione e solidificazione degli elementi ivi già contenuti⁸⁵.

Anche se dicotomica a prima vista, la teoria polisistemica distingue un numero infinito di sfumature intercalanti ed eterogenee tra i poli opposti delle tre categorie. Il polisistema non possiede un singolo centro e una periferia, e i fenomeni studiati possono passare da un polo verso un altro, che non si colloca entro la stessa categoria (come, ad esempio, la canonicità), bensì fa parte di un sistema adiacente.

Il teorico israeliano identifica il centro dell'intero polisistema con il repertorio del maggior prestigio canonico. Gli elementi che fanno parte di questo gruppo sono atti a determinare il criterio di canonicità di qualsiasi altro repertorio il quale può, a sua volta, aderire a tali proprietà oppure alterare le caratteristiche canoniche con l'obiettivo di mantenere il controllo sul centro di gravità del polisistema.

Contemporaneamente a quanto descritto sopra, nel corso degli anni '70 e '80 del Novecento, il lavoro di Holmes ha influito su un'intera generazione di ricercatori, tra l'altro, Raymond van den Broeck, Theo Hermans, José Lambert e André Lefevere i quali possono essere visti come fondatori della «scuola di manipolazione». Il loro approccio è centrato sulla destinazione della traduzione (*target*). Il nome loro attribuito viene dal titolo della raccolta di saggi *The Manipulation of Literature* del 1985, nell'introduzione alla quale si trova la teoria fondante del gruppo: "ogni traduzione implica un grado di manipolazione del TP in vista di un determinato scopo"⁸⁶. La manipolazione può corrispondere a scelte consapevoli del traduttore oppure al condizionamento sistemico dell'ambiente di arrivo del testo. Ciò può includere la prassi del mercato editoriale nel Paese di destinazione, delle richieste del committente oppure delle particolarità strutturali della LA. Gli studiosi del gruppo promuovono la rottura con l'approccio centrato sul TA, basato sull'alquanto ingenua idea della supremazia del TP, con la

⁸³ *Ivi*, 288.

⁸⁴ *Ivi*, 301-307.

⁸⁵ *Idem*, *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1978, 7.

⁸⁶ Theo Hermans, "Introduction", in *The Manipulation of Literature*, a cura di Theo Hermans, London: Croom Helm, 1985, 11; la traduzione italiana è tratta da Lia Rossi, *Estetica e metodo: la scuola di Bologna*, Cornaredo: Nuova Alfa, 1990, 7.

dovuta assunzione della traduzione come una sua riproduzione inferiore, soggetta a errori e mancamenti⁸⁷.

Un'altra opera di rilievo per lo sviluppo dell'approccio descrittivo è *On Describing Translation* di José Lambert e Hendrik Van Gorp⁸⁸, i cui autori propongono un quadro metodologico per l'analisi comparativa tra il TP e quello di arrivo, basato sull'approccio comunicativo e sulla teoria polisistemica. L'analisi dovrebbe partire da una minuziosa raccolta di dati circa l'autore, il testo, il destinatario e il contesto culturale relativi alla LP e alla LA.

Anthony Pym, nella sua rassegna di teorie traduttologiche, richiama attenzione all'evoluzione del valore semantico della “funzione” della traduzione che corrisponde, nel paradigma descrittivo polisistemico, al posizionamento della stessa entro un sistema. In tal senso, la traduzione può essere «centrale» quando apporta un'evoluzione alla lingua, cultura e canone letterario del contesto in cui compare⁸⁹. È «periferica», quando invece contribuisce a una corroborazione dell'ambiente che la riceve. Nel caso di letteratura, il contesto o l'ambiente di ricevimento corrispondono a un singolo mercato editoriale in cui la traduzione è disponibile oppure all'intera cultura della LA, compresa nel senso più ampio possibile, che riguarda tutti i parlanti, a prescindere da confini geografici.

L'adattamento di una simile nozione della “funzione” pare contrastare il punto di vista rappresentato nella teoria dello *skopós*, secondo cui essa corrisponde all'azione che l'esistenza della traduzione rende possibile, come, ad esempio, la vendita di un prodotto, o la divulgazione delle conoscenze. Nello stesso tempo, paradossalmente, la scuola descrittiva sostiene di essere affine al funzionalismo tedesco, malgrado l'attribuzione di un valore semantico diverso al termine più basilare della teoria⁹⁰. Ciononostante, questi due significati attribuiti alla parola “funzione” in realtà non si contraddicono. Dopo tutto, l'apportare un'evoluzione al sistema di arrivo oppure il rinforzare il canone già esistente possono anche essere visti come azioni di cui parlano i funzionalisti.

A colmare il divario tra i funzionalisti e i descrittivisti si avvicina la teoria della traduzione letteraria dello studioso belga André Lefevere, secondo il quale, nell'ambito della letteratura, ogni versione linguistica di un'opera è una riscrittura condizionata da diversi moventi propri dell'ampio contesto della sua apparizione, che includono anche fattori vicine

⁸⁷ Alexandra Assis Rosa, “Descriptive Translation Studies – DTS (revised version)”, in *Handbook of Translation Studies*, a cura di Yves Gambier e Luc van Doorslaer, Amsterdam: John Benjamins, 2016, 99.

⁸⁸ José Lambert, Hendrik Van Gorp, “On Describing Translation”, in *The Manipulation of Literature*, op.cit., 42-53.

⁸⁹ A. Pym, op.cit., 70.

⁹⁰ *Ibidem*.

alla posizione del traduttore stesso, come il committente, la prassi dominante sul mercato editoriale di arrivo, le aspettative dei lettori. Lefevere teorizza che “ogni riscrittura, qualunque sia la sua intenzione, riflette una certa ideologia e una poetica e in quanto tale manipola la letteratura per funzionare nella determinata società in un dato modo”⁹¹. Da questa impostazione teorica risulta che alcun sistema letterario può esistere nel vuoto, in quanto determinato dalle culture considerate, incluso influenze ideologiche. Infatti, Lefevere è stato il primo a sollevare la questione dell’«interazione» tra l’ambiente intellettuale nella cultura di arrivo e il traduttore, rappresentando questa relazione come un dialogo dove si affrontano la pressione ideologica esercitata sulla persona cui viene affidato il compito della traduzione e le possibilità che colei ha a disposizione per influire sui destinatari del frutto del suo lavoro⁹². Secondo Lefevere, i sistemi culturali, inclusi quelli letterari, sono subordinati all’ideologia intesa come la forza risultante dall’equazione in cui si schierano i discorsi di manutenzione e di contestazione delle strutture di potere centrali per la vita sociale dell’epoca in questione⁹³. In tal senso, un’ideologia è definibile soltanto in maniera diacronica e solo dopo il tramonto della stessa in quanto prove di descrizione sincronica rimarrebbero influenzate dal loro oggetto di studio. La relazione tra l’ideologia e le caratteristiche che si richiedono dalle traduzioni in un determinato contesto culturale può essere vista come mecenatismo il quale può incoraggiare e influire positivamente su un’opera letteraria, ma è anche in grado di porle confini, scoraggiando certe pratiche e applicando censura⁹⁴.

Le teorie di Lefevere si rivelano alquanto uniche in paragone con i paradigmi precedenti dato che hanno dimostrato la loro funzionalità nello studio pratico di traduzioni. Infatti, Maria Tymoczko ha adoperato l’apparato terminologico proposto dallo studioso belga nel suo studio dell’influsso delle traduzioni sulla cultura francofona medievale. Il sistema proposto da Lefevere ha superato la prova visto che Tymoczko è riuscita a dimostrare l’influsso della realtà sociale, economica, politica e culturale sulle caratteristiche delle traduzioni nell’epoca scelta e al contempo una retroazione dei traduttori sull’evoluzione ideologica a loro contemporanea⁹⁵.

⁹¹ Susan Bassnett, André Lefevere, “General Editors’ Preface”, in André Lefevere, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London-New York: Routledge, 1992, VII; “All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way”, trad. it. PK.

⁹² Cfr. André Lefevere, “Beyond the Process: Literary Translation in Literature and Literary Theory”, in *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice*, a cura di Marilyn Gaddis Rose, Albany: State University of New York Press, 1981, 52-59.

⁹³ *Idem*, “Systems Thinking and Cultural Relativism”, *Journal of Literary Studies*, 3, 4, 1987, 27.

⁹⁴ *Idem*, “That Structure in the Dialect of Man Interpreted”, in *Comparative Criticism* 6, a cura di Elinor S. Shaffer, Cambridge: Cambridge University Press, 1984, 91-92.

⁹⁵ Cfr. Maria Tymoczko, “Translation as a Force for Literary Revolution in the Twelfth-Century Shift from Epic to Romance”, *New Comparison*, 1, 1986, 7-27.

Nonostante che l'avviamento degli studi descrittivi sia databile negli anni '70 e '80 del Novecento, la prima opera a sistematizzarne e solidificarne l'impalcatura teorica è il libro di Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, pubblicato nel 1995. Lo studioso israeliano parte da un'osservazione che le teorie precedenti, al di là del loro grado di fondatezza metodica, hanno fallito a elevare lo studio delle traduzioni al livello scientifico, a pieno titolo meritato in quanto scienza empirica⁹⁶. Per arrivare a questo traguardo, occorre predisporre un omogeneo apparato metodologico visto che la traduzione costituisce un fatto di cultura di arrivo e non un punto di partenza per ponderazioni astratte. La mancanza di un modello descrittivo è dovuta alla genesi della traduttologia moderna, il cui scopo iniziale sarebbe stato innanzitutto applicativo: infatti, le prime importanti considerazioni traduttologiche del Novecento coincidevano con una precoce volontà di applicarle nel campo dell'informatica, indirizzando l'intera branca verso un approccio prescrittivo. Toury sviluppa la teoria delineata da Holmes, riempiendo l'intelaiatura teorica con proposte di applicazione e idee per il progresso nell'ambito dello studio. Il linguista israeliano considera la posizione occupata dalla traduzione nella cultura di arrivo o in un determinato ambiente culturale collocato entro i suoi limiti. Il modo di concepire questa collocazione è in accordanza a quanto stabilito da Even-Zohar nella teoria polisistemica. Il valore viene attribuito a un determinato elemento del sistema in virtù della rete di connotazioni nella quale entra⁹⁷. Il prospettivo status di un testo tradotto entro i confini della cultura che l'accoglie va visto come un fattore determinante nella costituzione della traduzione stessa, pertinente ai modelli di traduzione preesistenti e l'aspetto formale delle lingue considerate. Toury sottolinea che "traduzioni sempre vengono in essere entro un certo ambiente culturale, sono progettate per adempiere ai suoi determinati bisogni e per occuparci un certo spazio"⁹⁸. In tal senso, il grado di conservazione delle caratteristiche del TP è innanzitutto condizionato dal contesto di arrivo: si cercano di conservare le particolarità ritenute di rilievo attraverso una soggettiva valutazione che prende in esame le possibilità strutturali della lingua in cui il testo verrà tradotto e altre condizioni linguistiche e non della cultura accogliente. Da tali presupposti risulta che lo studio descrittivo deve prendere in esame le questioni sulle forze determinanti la funzione della traduzione e sulle strategie condizionate dalle norme di stesura del prodotto finale: "la prospettiva posizione sistemica e la funzione della traduzione determinano la sua appropriata realizzazione formale (testuale-linguistica), che a sua volta

⁹⁶ G. Toury, *op.cit.*, 1.

⁹⁷ *Ivi*, 20.

⁹⁸ *Ibidem*; "After all, translations always come into being within a certain cultural environment and are designed to meet certain needs of, and/or occupy certain 'slots' in it", trad. it. PK.

regge le strategie attraverso le quali il TA è derivato dal suo originale e dunque le relazioni che li collegano”⁹⁹.

1.1.5.1. Le norme nell’ambito dei *Descriptive Translation Studies*

L’idea di Toury è che l’analisi descrittiva di una traduzione può interessare tre livelli, ognuno dei quali è relativo a un insieme di norme diverso¹⁰⁰.

Il primo livello è quello del sistema e corrisponde alle possibilità teoriche; fornisce risposte a come potrebbe essere la soluzione a un problema traduttivo (ad esempio come tradurre un enunciato dialettale) o, in una prospettiva più ampia, quali caratteristiche potrebbe possedere la traduzione di un certo TP (come scorrevolezza o facilità d’uso). Il livello «sistemico» cerca di proporre il più vasto ventaglio di opzioni teoriche delle caratteristiche finali del TA con le conseguenze che esse comportano nell’ambiente di ricevimento.

Il secondo livello ha carattere «normativo». Le norme sono immanenti alla cultura di arrivo e possono riguardare sia la struttura della lingua in cui il testo viene tradotto che le aspettative di chi lo riceve nella versione tradotta oltre allo specifico condizionamento culturale. Le opzioni disponibili al livello sistemico vengono sottoposte a un filtro normativo: si scartano quelle che non adempiono a determinati canoni poiché non producono traduzioni genuine o naturali.

Il terzo livello è «performativo» e concerne l’osservazione empirica del prodotto finale, ossia della traduzione. Il repertorio delle possibilità, raccolte all’analisi sistemica al primo livello e limitate dal filtro normativo, viene ulteriormente ristretto. Lo studio a questo livello si concentra solo sull’effetto del lavoro del traduttore, cioè sulle forme che hanno raggiunto la cultura di arrivo.

Dallo schema ideato da Toury risulta che a limitare il numero delle iniziali possibilità di traduzione per arrivare a un’unica soluzione finale vi sono in primo luogo le «norme», cui l’autore attribuisce un generale significato sviluppato nella sociologia e nella psicologia sociale. Tali norme corrispondono a “una traslazione di valori generali e di idee condivise da una

⁹⁹ Ivi, 21, “The (prospective) systemic position & function of a translation determines its appropriate surface realization (= textual-linguistic make-up) and governs the strategies whereby a target text (or parts thereof) is derived from its original, and hence the relationships which hold them together”; trad. it. PK.

¹⁰⁰ Dirk Delabastita, “Status, Origin, Features: Translation and beyond”, in *Beyond Descriptive Translation Studies*, a cura di Anthony Pym, Miriam Schlesinger, Daniel Simeoni, Amsterdam e Philadelphia: Benjamins, 2008, 233-234.

comunità, che stabiliscono che cosa è giusto e no, adeguato e inadeguato, in istruzioni performative appropriate e applicabili a situazioni particolari”¹⁰¹.

Secondo questa teoria, l’attività della traduzione da una lingua all’altra consiste nell’allineamento di due differenti e spesso incompatibili sistemi di norme. Siccome il TP occupa una determinata posizione nella cultura della sua provenienza, il compito del traduttore è quello di rappresentare una simile situazione nella LA e per la cultura ad essa legata, in un determinato momento della storia, in modo al più completo possibile, richiesto tacitamente o esplicitamente dall’ambiente di arrivo.

D’altro lato, i sistemi normativi sono sempre incompatibili a un grado variabile. L’incompatibilità del genere potrebbe fare dell’atto di tradurre un’impresa sisifica siccome ogni punto in cui i due sistemi non sono simmetrici richiederebbe un’analisi individuale. Paradossalmente, l’arbitrarietà potrebbe condurre a una totale libertà espressiva del traduttore. Tuttavia, la tendenza autoregolativa delle culture fa sì che si possano distinguere insiemi di regolarità che governano tutti gli atti culturali, inclusa la traduzione¹⁰². Da questa premessa si può dedurre la nozione della norma iniziale che presuppone la necessità di una decisione primordiale del traduttore: egli può optare per rimanere più vicino al codice normativo di partenza oppure a quello di arrivo. Questa norma iniziale riflette il primo tipo di norme distinto da Toury: le norme preliminari le quali concernono l’approccio del traduttore al compito da svolgere, ad esempio la selezione della determinata versione del testo da tradurre e la strategia generale della traduzione¹⁰³. Il secondo tipo corrisponde alle norme operazionali che riguardano le singole decisioni del traduttore fatte durante lo svolgimento dell’attività, per esempio la scelta di determinate tecniche, l’organizzazione delle informazioni entro i confini delle frasi oppure la selezione di parole.

I sistemi normativi sono in continua evoluzione e i loro limiti non coincidono con la portata di una lingua. Ad esempio, la prassi editoriale statunitense può differire da quella britannica. Pym dimostra l’amplitudine degli spostamenti normativi tra i due sistemi: fino al Novecento in Francia c’è stata una prassi universale di tradurre poesia straniera in prosa. Questo

¹⁰¹ G. Toury, *op.cit.*, 62-63; “Sociologists and social psychologists have long regarded norms as the translation of general values or ideas shared by a community – as to what is right and wrong, adequate and inadequate – into performance instructions appropriate for and applicable to particular situations”, trad. it. PK.

¹⁰² *Ivi*, 64.

¹⁰³ La norma iniziale e le norme preliminari si possono anche vedere come due livelli distinti: la norma iniziale sarebbe una norma *sui generis* e non entrerebbe in nessuna tipologia di norme della traduzione, cfr. J. Munday, *op.cit.*, 113.

comportamento non trovava ragioni esplicite, bensì si trattava di una convenzione implicita: era un'aspettativa del mercato editoriale¹⁰⁴.

Le norme in questione non sono leggi universali da obbedire scrupolosamente: da ogni norma vi sono eccezioni che possono dipendere da diversi fattori individuali. Anthony Pym vede le norme descritte da Toury come 'insiemi di pratiche comuni' nel campo della traduzione¹⁰⁵, relative al condizionamento delle culture considerate. D'altra parte, si può parlare di un sistema penale legato a tali norme: le eventuali contravvenzioni possono influire sulla ricezione del TA, che può in tal caso essere criticato come poco scorrevole, poco fedele oppure incomprensibile.

Sebbene a prima vista l'approccio descrittivo sembri contrastare le teorie precedenti (innanzitutto quelle legate alla scuola dell'equivalenza), si possono osservare alcuni punti di tangenza tra i *DTS* e altri paradigmi nell'ambito della traduttologia moderna. Il concetto che l'attività della traduzione è governata da sistemi di norme fa da ponte tra le teorie dell'equivalenza e l'approccio funzionalista. Quantunque le prime congetture descrittiviste abbiano negato il prescrittivismismo della nozione dell'equivalenza, saldando il ruolo della cultura nel senso ampio come il primordiale fattore a condizionare le caratteristiche della traduzione, l'emergenza della nozione dei sistemi normativi concorda con alcuni presupposti propri alla scuola dell'equivalenza, ammettendo l'esistenza degli spostamenti di traduzione. Al contempo, però, si scarta l'idea dell'equivalenza come il termine di base dello studio. Il paradigma rappresentato da studiosi come Vinay e Darbelnet o Nida¹⁰⁶ tende a iniziare l'analisi dal TP, mentre Toury opta esplicitamente per un approccio che parte dalla traduzione e dalla sua posizione nella cultura di ricevimento. Sotto questo aspetto, la scuola descrittivista si avvicina alla teoria dello *skopós*, in quanto la «funzione», che corrisponde al fondamento del suo apparato terminologico, coinciderebbe con il condizionamento dovuto alla volontà di adempimento all'insieme di norme relative al prodotto finale.

Un paradosso del paradigma descrittivo sta nel fatto che i suoi autori si allontanano da qualsiasi intenzione prescrittiva e simultaneamente introducono il concetto delle norme, le quali non fanno altro che dettare come dovrebbe essere la traduzione in un determinato contesto. Di conseguenza, le stesse norme esercitano una certa pressione sulle scelte del traduttore.

¹⁰⁴ A. Pym, *op.cit.*, 70.

¹⁰⁵ *Ivi*, 71.

¹⁰⁶ Cfr. *supra*.

Nella sua sintesi dell'approccio descrittivo di Toury, Jeremy Munday distingue due metodi possibili per estrapolare le norme applicate dal traduttore nel corso di un'analisi filologica del prodotto¹⁰⁷.

La prima interessa un esame approfondito dello strato testuale della traduzione o dell'insieme di traduzioni considerate, centrato sulla ricerca delle regolarità di comportamento del traduttore, le quali corrispondono a relazioni ripetitive tra i determinati aspetti nei segmenti del TP del TA. Il comportamento in questione è identificabile innanzitutto laddove vi sono elementi incompatibili tra i due sistemi, ad esempio la resa di gerghi, dialetti o altre variazioni diatopiche e diastratiche. La distinzione di tali regolarità conduce alle tecniche adottate dal traduttore le quali, a loro volta, si inseriscono in determinate strategie.

Il secondo metodo prevede di «andare oltre i confini del testo» e di prendere sotto esame le dichiarazioni esplicite fatte dal traduttore, dalla casa editrice, dai critici e dai destinatari finali della traduzione. Tuttavia, queste comunicazioni vanno considerate con un dovuto margine di criticismo, in quanto possono essere parziali ai loro autori.

Toury teorizza che l'analisi sistematica delle norme di traduzione entro il paradigma descrittivista in un numero sempre crescente di traduzioni possa risultare nell'individuazione di leggi universali di carattere probabilistico sulle caratteristiche generali di traduzioni in determinate culture. L'autore presuppone l'esistenza di due leggi contrapposte.

La prima riguarda la crescente standardizzazione delle traduzioni che prevede un'omogeneizzazione delle relazioni testuali interne del TP le quali tendono a essere modificate o del tutto annientate, soppiantate dalle relazioni abituali presenti nella cultura di arrivo¹⁰⁸. Nel contesto della presente tesi, questa legge comporterebbe una neutralizzazione della specifica dinamica tra lingua standard e dialetto, soprattutto nelle culture in cui non si riscontrano simili relazioni tra i codici linguistici presenti su un dato territorio.

L'altra legge riguarda l'interferenza tra il TP e il TA. L'interferenza comporta un passaggio di caratteristiche linguistiche presenti nell'opera da tradurre, estranee alla cultura e alla LA, alla traduzione stessa¹⁰⁹. In altre parole, si tratta dell'inclusione nella traduzione di elementi lessicali o sintattici propri del testo originale e non traducibili in maniera convenzionale, ossia con l'impiego del repertorio formale della LA. Questo procedimento dipende dalla posizione gerarchica delle lingue considerate: la probabilità di apparizione di elementi forestieri nel testo tradotto cresce in funzione del prestigio della lingua della loro

¹⁰⁷ J. Munday, *op.cit.*, 113-114.

¹⁰⁸ G. Toury, *op.cit.*, 267-268.

¹⁰⁹ *Ivi*, 275-277.

provenienza: tanto più prestigiosa è la cultura di partenza rispetto a quella di arrivo, quanto maggiore è la possibilità che gli elementi considerati trovino strada al TA.

L'importanza dell'approccio di Toury è stata subito notata da linguisti contemporanei. Edwin Gentzler, nella sua antologia di teorie traduttologiche moderne, ne ha sollevato alcuni aspetti chiave¹¹⁰ che possono essere suddivisi in due categorie.

Innanzitutto, la teoria di Toury è stata la prima ad integrare l'approccio polisistemico, collocando sia il TP che il TA in una fitta «rete di sistemi culturali intersecanti». Nello stesso modo i *DTS* sono stati i primi a individuare nelle tendenze letterarie della cultura di arrivo un fattore determinante per le caratteristiche delle traduzioni funzionanti in tale ambiente.

Un'ulteriore categoria di innovazioni concerne l'abbandono della ricerca di strette corrispondenze con determinati segmenti del testo. In tal senso, gli studi descrittivi non cercano più l'equivalenza tra segmenti o livelli dei testi considerati. In simultanea, non scartano del tutto l'idea dell'equivalenza: essa è possibile, ma viene vista come un effetto collaterale del processo di traduzione e non come il suo obiettivo primordiale. Sotto questo aspetto, i *DTS* sono il punto di intreccio tra il paradigma dell'equivalenza che ha avviato la discussione contemporanea sulla problematica della traduzione, e paradigmi successivi, come quello funzionale. La stretta corrispondenza è difficilmente attendibile in quanto i descrittivisti non credono in un valore semantico fisso del comunicato da tradurre in quanto esso è sempre soggetto a un'interpretazione che può riguardarne diversi aspetti.

Inoltre, a Toury si deve un significativo, anche se alquanto ovvio, apporto allo studio di traduzione: l'adozione della traduzione come il punto di riferimento della ricerca basata in «analisi comparativa». Infatti, molti rappresentanti dei paradigmi traduttologici precedenti¹¹¹ tendevano a partire dal TP, ponderando come esso potrebbe potenzialmente venire tradotto, mentre Toury opta saldamente per lo studio di traduzioni esistenti con lo scopo di arrivare a conclusioni generali.

D'altra parte, l'approccio descrittivo-polisistemico rivela alcuni punti deboli¹¹² i quali si riferiscono alla formulazione degli «universali di traduzione» che dovrebbero costituire l'obiettivo finale del paradigma. Le due leggi proposte da Toury («legge di crescente omogeneizzazione» e «legge di interferenza») possono essere viste come scientificamente infondate dato che non sono altro che riformulazioni di generali supposizioni su fenomeni della traduzione, dietro le quali non vi è un sostanziale corpo di ricerche. Allo stesso tempo si

¹¹⁰ Edwin Gentzler, *Contemporary Translation Theories*, London-New York: Routledge, 2001, 142-143.

¹¹¹ Cfr., tra l'altro, Peter Newmark, *Approaches to Translation*, Oxford: Pergamon, 1981.

¹¹² Cfr. J. Munday, *op.cit.*, 117.

presenta la domanda se le regolarità da individuare nel comportamento di traduttori siano sufficienti a vederci premesse per formulare leggi generali. L'attività di traduzione può difatti essere condizionata da un numero infinito di fattori e il suo livello di diversità è tale da non poter essere circoscritta con regole arbitrarie. Inoltre, già le due leggi proposte da Toury sono contraddittorie, se non si assume la teoria che la gerarchia di prestigio delle culture tenda ad appiattirsi, cioè che la nozione stessa del prestigio linguistico si stia dissolvendo.

Edwin Gentzler osserva inoltre che le leggi proposte da Toury e dimostrate come frutto di decenni di ricerche, non sono altro che generalizzazioni infondate le quali contrastano con la qualità complessiva del lavoro dello studioso israeliano. Toury sembra non aver preso in considerazione un importante corpo di studio eseguito da studiosi canadesi, latinoamericani, da Paesi in via di sviluppo né teorie provenienti dall'area dei *Cultural Studies*, innanzitutto da filoni marxisti, femministi, postcoloniali e post strutturali¹¹³.

1.1.6. L'indeterminismo, il decostruttivismo e l'ermeneutica

Parallelamente ai paradigmi descritti nei paragrafi precedenti, il Novecento ha visto lo sviluppo di un insieme di teorie traduttologiche radicate nel pensiero filosofico moderno, il denominatore comune delle quali è il dubbio concernente la nozione stessa della traduzione. L'inizio del filone è identificabile negli anni '20, nei lavori di Martin Heidegger e Walter Benjamin, due filosofi tedeschi rappresentanti i filoni ideologici completamente opposti.

Heidegger nel suo lavoro *Essere e tempo*¹¹⁴ del 1927 fonda il suo pensiero circa le limitazioni della dimensione metafisica sulle questioni che interessano la lingua, la letteratura e la traduzione. Infatti, quest'ultima è vista come un mezzo di ritorno a una lingua primordiale, universale e che descrive l'essenza delle cose. In tal senso, l'«*Übersetzung*» del filosofo tedesco è innanzitutto un'operazione mentale che va oltre i confini delle parole della LP e della LA, ma permette di rintracciare filologicamente tutte le possibilità semantiche che si celano dietro la forma del TP. Heidegger ritorna al frammento attribuito ad Anassimandro, cioè al più antico testo della filosofia occidentale, mostrando come le sue riscritture e traduzioni potettero condizionare lo sviluppo dell'intero pensiero filosofico europeo. In tal modo, sperimenta la pratica della traduzione vista come una «decostruzione del testo» con lo scopo di ricavarne un

¹¹³ E. Gentzler, *op.cit.*, 144.

¹¹⁴ Cfr. Martin Heidegger, *Essere e tempo*, a cura di Franco Volpi, Milano: Longanesi, 2005.

possibile significato primario, libero dalle distorsioni impostevi attraverso generazioni di scrittori e traduttori, tutti condizionati dalle loro epoche e realtà ideologiche.

Walter Benjamin pubblicò nel 1923 una raccolta di traduzioni di Charles Baudelaire con una prefazione intitolata *Il compito del traduttore*, che ha poi avuto una sua seconda giovinezza negli anni '60 e '70, *in primis* grazie a Jacques Derrida. Secondo Benjamin, qualsiasi TP contiene un «seme di traducibilità» che permetta una sua sopravvivenza, abilitando in questo modo la possibilità della traduzione. Tradurre non fa altro che tramandare il testo a contesti geografici e temporali futuri. Tal seme riflette anche un'innata incompletezza semantica dell'originale, la quale si può riempire soltanto con il passare del tempo, con delle interpretazioni, riscritture e traduzioni negli anni ulteriori. Dal breve saggio si può inoltre dedurre la visione della lingua che non si riferisce mai a una realtà oggettiva: l'uso stesso della lingua impone un filtro eliminante una parte del senso primario. Benjamin parte dalla considerazione che nel tradurre poesia, il valore semantico del messaggio è del tutto inessenziale. E vedervi il cardine del compito del traduttore è caratteristica costante di cattive traduzioni¹¹⁵, che possono essere definite come “inesatte trasmissioni di un contenuto inessenziale”¹¹⁶. Ciò che costituisce il significato chiave della letteratura è “inafferrabile, misterioso, poetico”¹¹⁷ e si nasconde dietro lo strato testuale.

Per Benjamin, la traducibilità del testo implica due aspetti, solo uno dei quali dipende dalle sue caratteristiche, poiché si riferisce al grado in cui l'essenza dell'opera si presta alla traduzione. Il secondo aspetto è relativo alla fortuna del testo che determina se esso verrà tradotto o no, e se il traduttore sarà all'altezza del compito, ossia sarà in grado di trasmettere il contenuto essenziale dell'opera, in maniera esatta, a chi non può capirlo, non soltanto per il motivo di non conoscere la lingua in cui è formulato l'originale.

Il filosofo vede nella traduzione un particolare modo di essere dell'originale e non un'opera a parte. Dal presupposto risulta che per alcuni tipi di testo la traducibilità è una caratteristica chiave che condiziona la loro esistenza in un determinato ambiente culturale.

Un altro traguardo importante della breve introduzione all'edizione dei versi baudelairiani è che il suo autore osservò la significatività della traduzione mezzo secolo prima delle teorie funzionaliste, descrivendo la funzione di una buona traduzione letteraria che dovrebbe puntare sulla rappresentazione delle relazioni più intime tra la LP e la LA.

¹¹⁵ Walter Benjamin, “Il compito del traduttore”, *Aut aut*, 334, 2007, 7.

¹¹⁶ *Ivi*, 8.

¹¹⁷ *Ibidem*.

Il filosofo descrive così l'incompletezza delle lingue naturali, che rivelano importanti limitazioni di designazione. Lo stesso vale per diverse versioni linguistiche di testi di cultura che non possono trasmettere che porzioni di significato di una lingua ideale, "pura". Le possibilità espressive di due lingue non sono mai simmetriche, cioè non esiste alcuna coppia di codici linguistici che dimostrino una completa equivalenza delle unità di testo parallele. Questo presupposto rivela che le relazioni tra lingue naturali sono sempre di una sovrapposizione di insiemi di segni i cui referenti a volte coincidono, a volte no.

La traduzione eseguita bene potrebbe quindi completare il testo originale, ricomponendo la sua struttura che viene paragonata a frammenti di un vaso rotto. È solo traducendo un testo che si compie una sua «decostruzione» la quale rende evidenti le crepe tra le parti del metaforico vaso.

Benjamin constata che i testi manifestanti il più alto grado di intraducibilità sono traduzioni. In quella opinione si vede una palese opposizione alla pratica di tradurre non l'originale bensì già una sua riscrittura. L'autore argomenta che questo stato di cose è dovuto al fatto che è la versione primaria di un testo a possedere il maggior peso significativo, mentre l'essenziale valore semantico aderisce alla traduzione in modo troppo debole e insicuro¹¹⁸.

La teoria di Walter Benjamin è rimasta relativamente poco conosciuta, fino agli anni '60, quando è stata adottata come un testo seminale del filone decostruttivista. Effettivamente, vi si legge la necessità di «decostruire» il TP, non soltanto al livello testuale, ma anche alla ricerca di ciò che è difficilmente esprimibile con parole. Il valore "segreto" e "incomprensibile" della letteratura può essere visto come corrispondente alla funzione impressiva, cioè alla facoltà del testo letterario di provocare certe emozioni o di indirizzare la corrente del pensiero nel destinatario. Questa caratteristica potrebbe anche essere impossibile da identificare in determinati segmenti del testo, ma viene svolta «tra le righe».

A ritornare a concetti di Benjamin è stato il filosofo francese Jacques Derrida, il cui pensiero si inserisce nei moventi di contestazione culturale del 1968 nei Paesi occidentali. Derrida parte da una critica di ciò che aveva chiamato l'«essenzialismo» corrispondente all'idea che le parole abbiano i propri significati essenziali. Tali significati si riferirebbero a una realtà ideale, comune per ogni cultura. Questa convinzione potrebbe condurre al presupposto che ogni lingua disponga di mezzi per esprimere qualsiasi cosa.

Derrida vede la traduzione come un processo di trasformazione piuttosto che una traslazione del valore semantico, adottando, dietro Heidegger, la pratica di decostruzione dei

¹¹⁸ *Ivi*, 164.

testi primari della filosofia occidentale per svelare possibili ambiguità o significati metatestuali più profondi. Nel corso della traduzione dei dialoghi platonici in francese giunge all'osservazione dell'abbondanza di significati e della loro instabilità. Infatti, considerando il termine greco *φάρμακον* (*pharmakon*) osserva come esso può venire tradotto sia come 'rimedio' sia come 'veleno', quindi in due termini opposti¹¹⁹. In modo simile, l'espressione francese *plus d'une langue*¹²⁰ può assumere il significato di 'più di una lingua' e nello stesso tempo 'non più di una lingua'.

Come Benjamin, Derrida solleva il concetto della traduzione come un modo di prolungare la vita del TP, aprendolo a nuove possibilità interpretative e all'inserimento in realtà culturali in cui è finora rimasto sconosciuto. Paradossalmente, come nota Pym¹²¹, le osservazioni del filosofo francese sulla traduzione si rivelano sorprendentemente conservatrici in quanto altamente prescrittive. Derrida sostiene che vi è un unico modo corretto di tradurre i testi filosofici e non si astiene perfino da chiamare tecniche intraprese da autori di traduzioni canoniche come difettive, indicandovi numerosi errori e incongruenze. Tende a optare per una traduzione letterale, parola per parola, non solo a riguardo di testi fondanti della disciplina di cui si occupa ma anche della letteratura mondiale, analizzando le versioni francesi delle opere di Shakespeare.

Derrida introduce allo studio della traduzione e della lingua il termine «*différance*» che si riferisce non alle relazioni di designazione tangibili ma a ciò che effettivamente “non c'è”: un presupposto elemento cancellato nel corso dello sviluppo delle lingue naturali, che rimanda a una lingua ideale, atta a denominare qualsiasi cosa¹²². In tal modo mette in questione l'approccio ontologico che tende a determinare il valore dell'essere in base alla sua presenza. Ed è nel compito del traduttore che meglio si vede l'elusiva, misteriosa e intangibile presenza di *différance*, perché “entro i limiti della sua possibilità, la traduzione pratica la differenza tra significato e significante”¹²³. Il concetto può quindi essere visto come equivalente alla metafora delle screpolature del vaso di Walter Benjamin.

Dagli scritti di Derrida si può ritrarre l'idea che lo studio delle traduzioni come un'ulteriore disciplina di scienze umane è una spartizione artificiale in quanto la problematica

¹¹⁹ Jacques Derrida, “Plato's Pharmacy”, in *idem*, *Dissemination*, trad. B. Johnson, London: The Athlone Press, 1981, 70.

¹²⁰ *Idem*, *Memoires for Paul de Man*, New York: Columbia University Press, 1989, 15.

¹²¹ A. Pym, *op.cit.*, 107.

¹²² Cfr. Jacques Derrida, “Différance”, *Bulletin de la Société française de philosophie*, LXII, 3, 6-9/1968, 73-101.

¹²³ Jacques Derrida, *Positions*, Paris: Éditions de la minuit, 1972, 31; “Dans les limites où elle est possible, où du moins elle paraît possible, la traduction pratique la différence entre signifié et signifiant”, trad. it. PK.

della traduzione e della traducibilità è in realtà al centro del pensiero filosofico occidentale¹²⁴. Egli propone inoltre un «ideale» metodo di traduzione, dove ogni soluzione per la questione di come tradurre una situazione linguistica non avente un diretto equivalente nella LA andrebbe accompagnata da una nota a piè di pagina, a margine o da un riferimento nella prefazione all'opera. Tali note avrebbero l'obiettivo di cogliere e di esplicitare tutti i sottili significati supplementari che il traduttore è in grado di rintracciare nel corso della sua decostruzione del testo. In tal modo il traduttore diventa anche una guida alla rete ermeneutica tesa dall'autore originale.

Alla base della teoria decostruttivista sta la convinzione che non esistono proprietà universali della traduzione ricercate da tutti i paradigmi descritti fin qui e che non vi sono leggi della traduzione da discernere attraverso un corpo di ricerche adeguatamente largo. Derrida scarta anche le basi della teoria strutturalista di Ferdinand Saussure, che vede la relazione tra significato e significante come il punto di riferimento per lo studio semiotico. Per tal motivo si abbandona del tutto l'obiettivo di creare teorie che siano in grado di circoscrivere l'attività del traduttore, nello stesso modo che non si può più vedere la traduzione come una traslazione di un significato formulato nella LP in un significato corrispondente nella LA. Ciò risulta dall'idea che il significato essenziale di un testo vada oltre i segni della lingua naturale e sia intangibile e irrepresentabile. Siccome la relazione tra la traduzione e il suo originale è una simbiosi, si scarta la categorizzazione tipica di tutti gli altri paradigmi traduttologici. Non si distingue più un TP che viene tradotto in un altro codice linguistico, creando così un TA. Per i decostruttivisti i due testi si completano, intrecciando le possibilità espressive delle lingue interessate con lo scopo di avvicinarsi all'essenza celata tra le righe.

Umberto Eco, invece, individua nel pensiero decostruttivista circa la traduzione una bramosa ricerca di una lingua perfetta, identificando nel lavoro di Benjamin l'influsso delle idee mistiche e cabalistiche¹²⁵ che permettono di credere in una convergenza di tutte le lingue possibili, malgrado l'impossibilità di una riproduzione di tutti i significati della LP nella LA. Nel contempo, l'autore di *Nome della rosa* giustappone la posizione dei decostruttivisti allo sviluppo della traduzione automatica in cui spesso compare la concezione della lingua di parametro corrispondente al *tertium comparationis*. L'algoritmo di molti sistemi di traduzione automatica si basa sul paragone dei valori semantici di un segmento del TP e di un possibile segmento equivalente nel TA con una metalingua, che, se esistesse al di là del mondo virtuale,

¹²⁴ *Idem*, *L'oreille de l'autre: otobiographies, transferts, traductions: textes et débats avec Jacques Derrida*, a cura di Claude Lévesque, Christie V. McDonald, Montréal: VLB, 1982, 120.

¹²⁵ Umberto Eco, *The Search for the Perfect Language*, Oxford-Cambridge: Blackwell, 1995, 345-346.

adempirebbe ai criteri della lingua perfetta. Eco propone una ricerca di una lingua naturale che meglio si presterebbe a una funzione simile, anche oltre i confini dell'informatica, puntando sulla lingua aymara, parlata da una popolazione indigena alla zona tra la Bolivia e il Perù. L'aymara dimostra una singolare capacità di accogliere neologismi nonché concetti estranei alla sua cultura di provenienza in quanto è basata su una logica trivalente a differenza di quella occidentale, bivalente. Perciò si può presumere che questa lingua possa rendere ogni concetto espresso in qualsiasi altra lingua naturale, ma solo in modo unilaterale poiché la basilare tripartizione logica non può venire ridotta entro i termini della dicotomia in cui gli unici valori sono vero e falso. Su questa scia, Eco dimostra che è ugualmente valido il punto di vista secondo cui la problematica della traduzione va ponderata dalla prospettiva del TA adottando un alquanto mobile soggettivo criterio della soddisfazione in funzione del contesto culturale¹²⁶. In questo modo è possibile far occupare alla LA anche la posizione del *tertium comparationis* in quanto ogni lingua naturale è in grado di costituire per sé stessa una metalingua, attraverso un processo che Eco chiama «semiosi illimitata». Questo processo consiste in un'infinita commutazione del significato che assume la funzione del significante per un ulteriore significato. La semiosi perpetua corrisponde all'interpretazione dell'opera considerata, lo strato testuale della quale costituisce solo uno spunto per tutte le possibilità interpretative presenti in una data cultura¹²⁷.

Edwin Gentzler osserva che il problema dei decostruttivisti nell'ambito della traduttologia è che loro non forniscono alcuna teoria della traduzione nel senso tradizionale né un sistema metodologico per studiarla¹²⁸. Il decostruttivismo adopera la traduzione piuttosto come il punto di partenza per considerazioni circa la natura della lingua naturale, illustrando l'elusiva nozione di *différance* e ampliando l'orizzonte del campo di studio.

Un altro filosofo francese importante per lo sviluppo del paradigma decostruttivista è Michel Foucault che mette in questione la primarietà dell'originale rispetto alla traduzione, ispirandosi al breve testo di Jorge Luis Borges, *Kafka e i suoi precursori*, in cui l'autore argentino azzardò l'idea che “ogni scrittore crea i suoi precursori. La sua opera modifica la nostra concezione del passato, come modificherà il futuro”¹²⁹. Foucault applica questo concetto alla pratica della traduzione, scartando del tutto l'idea dell'autore, la cui identità delinea il confine tra l'approccio classico e moderno alla problematica. Secondo il filosofo francese, le

¹²⁶ *Ivi*, 347-349.

¹²⁷ Giampaolo Proni, “Umberto Eco and Charles Peirce: A slow and respectful convergence”, *Semiotica*, 2015, 206, 16-17.

¹²⁸ E. Gentzler, *op.cit.*, 165.

¹²⁹ Jorge Luis Borges, “Kafka e i suoi precursori”, in *Altre inquisizioni*, Milano: Feltrinelli, 2019, 106.

teorie di traduzione tradizionali partono dal presupposto che l'idea originale possa essere resa in un'altra lingua nella forma di un testo analogo. La nozione dell'autore viene rimpiazzata da «autore-funzione» che permette di modificarne il campo semantico, spostando il centro di gravità dalla persona alle circostanze storiche e culturali che la muovono¹³⁰ e che giocano un ruolo fondamentale nella creazione di testi di cultura.

L'approccio decostruttivista è in gran parte convergente con l'ermeneutica moderna, le cui origini possono essere rintracciate fino al romanticismo tedesco. Questo filone ipotizza che ogni testo vada interpretato per comprenderlo appieno, inclusa la rete di connotazioni adiacenti. Applicando il «criterio ermeneutico» alla traduzione, la si vede come un particolare modo di interpretazione. Pym¹³¹ elenca, dopo Chau, diversi presupposti dell'ermeneutica che si prestano allo studio della traduzione. La prima considerazione è che non è possibile una piena comprensione oggettiva di un testo visto che ogni interpretazione è condizionata da diversi filtri. Ragion per cui non vi è l'interpretazione finale e integrale di un testo che chiuderebbe altre vie di comprensione di un'opera. I pregiudizi interpretativi sono inevitabili e possono avere un valore positivo di indirizzare le possibilità di lettura verso nuovi contesti ideologici. Nel contempo il traduttore non può fare altro che cambiare il significato del testo che traduce, non essendo lui in grado di capirlo in maniera veramente oggettiva. Da ciò segue che nessuna traduzione può pienamente rappresentare il testo originale, ma come osservato da Derrida e da Benjamin, è in grado di estenderne il valore semantico.

Al di là dell'abolizione di impalcature metodologiche elaborate da paradigmi più tradizionali di studio della traduzione, il decostruttivismo a prima vista non offre niente in cambio per quanto riguarda un approccio sistemico alla problematica ed è per questo motivo difficilmente applicabile in modo integrale. In realtà, il valore apportato dalla scuola decostruttivista sta nella contestazione delle teorie che si sono affermate come le basi della ricerca traduttologica, come nel caso degli universali traduttivi. Il decostruttivismo apporta allo studio una giusta dose di dubbio che permette a ogni passo un capovolgimento della problematica, aprendo discorsi che inizialmente parevano infondati, ad esempio a riguardo dell'autorità del traduttore.

Su questa scia, il paradigma in questione si presta maggiormente alla critica di altre teorie e di determinate chiavi interpretative. Rosemary Arrojo è una studiosa brasiliana che lo ha applicato a più riprese, non soltanto nel campo della traduttologia ma anche decostruendo le

¹³⁰ Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice*, tradotto da Donald F. Bouchard e Sherry Simon, Ithaca: Cornell University Press, 1977, 130-132.

¹³¹ A. Pym, *op.cit.*, 99.

basi della pedagogia tradizionale. In un articolo del 1993¹³² smonta il presupposto razionalista che il sapere possa essere pienamente conquistato e domato con metodi scientifici che corrispondono a una traduzione intersemiotica, sia in lingua naturale che in consueti simboli di determinate discipline. In tal modo si confuta l'idea della traduzione come trasferimento di un significato assunto.

L'autrice brasiliana difende inoltre la liberazione apportata alla pratica della traduzione dalle teorie decostruttiviste contro le appropriazioni ideologiche. Siccome il traduttore diventa anche l'autore del testo, non ne viene più richiesta una presunta «fedeltà» all'originale. Ogni traduzione è una sovversione in quanto sempre parziale verso determinati moventi ideologici, i quali possono, d'altro canto, determinare il grado di modificazioni apportate nel corso del passaggio verso la LA. In questo modo, Arrojo si oppone alle teorie femministe di traduzione, esponendo la loro doppia morale che tende ad approvare testi sottoposti a delle importanti riscritture convergenti con l'ideologia e a scartare quelli che non vi rientrano. Secondo la ricercatrice brasiliana, non è lecito vedere nel decostruttivismo una validazione per l'abuso a cui vengono ogni tanto sottoposti i testi di cultura nel processo della traduzione, a prescindere dalle ideologie che influiscono su questo approccio¹³³. Di conseguenza, una trasformazione femminista di un testo non è a nessun patto più giustificabile da quella patriarcale.

L'esempio di cui sopra illustra un frequente argomento contro l'applicazione del decostruttivismo nel campo della traduzione, secondo il quale in tal modo si apre la strada verso un'eccessiva libertà d'interpretazione, fino al punto in cui in qualsiasi testo si può leggere qualsiasi cosa che poi verrebbe tramandata in un'altra lingua. Umberto Eco è stato uno dei critici della «sovrainterpretazione» motivata dal decostruttivismo, fornendone esempi che dimostrano ovvi preconcetti ideologici che si spingono fino a modificare fatti biografici sugli autori, come nel caso della presunta massoneria di Dante Alighieri¹³⁴. Pym¹³⁵ sostiene che questa contraddizione regge soltanto quando si è di fronte alle interpretazioni prive di qualsiasi intelaiatura metodica e di criteri di rigore, dimostrando come la pratica di Derrida manifesta perfino un rigore eccessivo. Dallo scontro si può arrivare alla conclusione che ciò che manca nell'approccio decostruttivista è appunto la delineazione dei criteri che permetterebbero di distinguere l'interpretazione dalla sovrainterpretazione.

¹³² Rosemary Arrojo, "Deconstruction, Psychoanalysis, and The Teaching of Translation", *Translation and Interpreting Studies*, 7, 1, gennaio 2012, 96-110.

¹³³ Ead., "Fidelity and The Gendered Translation", *TTR: Traduction, terminologie, rédaction*, 7, 2, 1994, 159.

¹³⁴ Umberto Eco, "Overinterpreting Texts", in *Interpretation and Overinterpretation*, a cura di Stefan Collini, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 53-62.

¹³⁵ A. Pym, *op.cit.*, 110.

1.1.7. Gli studi culturali della traduzione

L'approccio polisistemico ha aperto per gli studi traduttologici la strada verso l'interdisciplinarietà. L'osservazione che a determinare le caratteristiche della traduzione vi è una fitta rete di diversi sistemi che includono un importante numero di influenze extralinguistiche ha provocato l'apparizione di ricerche indirizzate verso lo studio culturale della problematica di traduzione. La presente rassegna si concentra su tre figure di studiosi, tenendo conto della pertinenza dei loro contributi alla problematica di variazione linguistica nel contesto della traduzione letteraria: Rolf Klopfer, Antoine Berman e Lawrence Venuti.

1.1.7.1. La traduzione interculturale e intraculturale di Rolf Klopfer

All'inizio degli anni '80 del Novecento, il linguista tedesco Rolf Klopfer ha proposto di dividere le traduzioni in «interculturali» e «intraculturali», ponderando la problematica dell'indefinibilità dei limiti geografici di una determinata cultura. Questa tipologia non è però dicotomica: la traduzione intraculturale è sempre un punto di partenza per quella interculturale. Sviluppando la sopracitata teoria, ogni testo contiene in sé stesso le informazioni atte a indirizzare il traduttore verso determinate scelte da intraprendere. Infatti, il teorico mostra la necessità della fase di «prelettura», nella quale il traduttore deve studiare il TP in maniera filologica per delineare i vari segni che sono intrecciati nel testo dalla prospettiva intralinguistica e interlinguistica, come l'uso di diversi sottocodici (quali registri, dialetti e gerghi) che è sempre semanticamente carico¹³⁶. La traduzione intraculturale è quindi nient'altro che una «lettura filologica» del TP la quale utilizza strumenti forniti dalle teorie di studi letterari, come l'ermeneutica moderna. È un processo di aggiungere note a piè di pagina laddove il traduttore le ritiene vitali, senza varcare i limiti di una data lingua. Klopfer enfatizza l'uguale importanza della forma e del contenuto che determinano caratteristiche estetiche e artistiche dell'opera e che sono cruciali per una sua buona ricezione da parte del lettore finale. In questa chiave, ogni elemento indicativo nel TP, con il suo campo semantico, la sua rete di connotazioni, il valore attribuito all'elemento stesso e il suo significato affettivo e associativo, vanno trattati dal traduttore in maniera uguale. L'equivalenza di ciascuno di questi costituenti va prima ricercata nella cultura in cui il testo funziona nella sua forma originale e solo poi la totalità dei costituenti va tradotta nella LA. La teoria di Klopfer è stata ribadita da Karl-Otto

¹³⁶ Rolf Klopfer, *Intra- and Intercultural Translation*, *Poetics Today*, 2, 4, 1981, 31.

Apel che in aggiunta ha sollevato che la traduzione deve prendere in considerazione non soltanto i significati attribuibili agli elementi elencati sopra, ma anche lo stile nell'ambito del quale funzionano¹³⁷.

1.1.7.2. Antoine Berman e la traduzione come scontro tra due culture

Nel 1984 è stato pubblicato il libro *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica* di Antoine Berman, uno dei principali esponenti dell'approccio centrato sulle relazioni culturali inerenti al processo della traduzione. Lo studioso francese è stato il primo a notare la tendenza a cancellare gli aspetti "difficili" del linguaggio nell'atto della traduzione. Berman assume come il punto di riferimento per le sue divagazioni i lavori teorici del poeta Friedrich Hölderlin (1770-1843), coniando il termine «*épreuve*» 'prova' per riferirsi a due principali sfide che fanno parte del processo della traduzione. Una delle prove riguarda la capacità della cultura, che accoglie la traduzione, di sperimentare e provare l'opera straniera nella sua «pura estraneità», l'altra: la disposizione del TP a funzionare una volta estirpato dal suo contesto culturale d'origine¹³⁸.

Secondo Berman, l'atto di tradurre ha il potenziale di far rivelare il nucleo più originale e più essenziale dell'opera, ma in sincronia più lontano dalla cultura in cui essa viene tramandata¹³⁹. Peraltro, tanto più elementi stranieri, senza equivalenti nel contesto di arrivo presenta il testo in questione, quanto maggiori sono le qualità che una sua traduzione è in grado di apportare sia ad esso che alla cultura di arrivo. Nella stessa misura cresce il rischio di fallimento, ossia di una traduzione che ignora il valore intrinseco del TP¹⁴⁰.

Lo studioso ha sviluppato il concetto della basilare dicotomia applicata nella pratica traduttiva, individuata da Michel Foucault: vi sono traduzioni che trasmettono gli aspetti di un'opera che devono restare identici, come la qualità estetica o il contenuto semantico, e vi sono quelle che scagliano una lingua contro un'altra, senza attaccare senso al fatto di essere traduzioni¹⁴¹. Berman vi legge il divario tra la traduzione letteraria e quella tecnica. Il primo tipo si occupa di opere, cioè di una particolare categoria di testi che hanno relazioni particolari con il sistema linguistico da cui provengono, e tali relazioni fanno dell'atto della traduzione un infinito lavoro su significanti il quale ha come obiettivo un accoppiamento della LP con la

¹³⁷ Karl-Otto Apel, *Literarische Übersetzung*, Stuttgart: Metzler Verlag, 1983, 30-31.

¹³⁸ Antoine Berman, "La traduction comme l'épreuve de l'étranger", *Texte*, 4, 1984, 67.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Idem*, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris: Gallimard, 1984, 278.

¹⁴¹ Cfr. Michel Foucault, "Les mots qui saignent", *L'Express*, 29/08/1964, 21.

LA¹⁴². Questo accoppiamento consiste effettivamente nello sperimentare lo straniero, che secondo Berman dovrebbe corrispondere alla funzione principale della traduzione letteraria. Il secondo tipo comprende la lingua soltanto come uno strumento di comunicazione, prioritizzando la facilità e l'efficienza del suo decorso. Il difetto principale delle traduzioni di letteratura nel Novecento è individuato nell'invasione dell'approccio "tecnico" nel genere in cui il primato del dialogo interculturale dovrebbe essere incontestabile. L'applicazione dell'approccio "tecnico" risulta in una naturalizzazione dell'opera dato che corrisponde alla cancellazione di qualsiasi contenuto che in qualche modo è responsabile di trasgressioni della precetta norma nella cultura di arrivo, viste come ostacoli nell'atto della comunicazione¹⁴³.

Berman evidenzia la questione etica di questa prassi, non astenendosi da valutarla come "deviazione" e "perversione"¹⁴⁴. Per rimediare al problema dell'eccessivo addomesticamento, delinea una tipologia di dodici deformazioni traduttive più frequenti, ossia delle pratiche che distorcono l'esperienza del lettore della traduzione, partendo da una posizione analitica che va oltre uno studio testuale, ma pondera anche fattori psicologici, supponendo la natura subconscia dei mancamenti¹⁴⁵.

La «razionalizzazione», o l'astrazione, concerne perlopiù il lato sintattico e morfosintattico e comporta una ristrutturazione delle frasi, spezzando il loro ritmo iniziale e seppellendo lo stile dell'autore con l'intenzione di adeguarli a una precetta idea dell'ordine. Il rischio di un simile espediente aumenta con il grado di libertà sintattica dell'opera originale, culminando con il flusso di coscienza il quale fornisce l'immagine dei pensieri dell'autore nella forma in cui essi compaiono prima di essere racchiusi entro i limiti di periodi.

La «chiarificazione» comporta l'adozione del dogma della chiarezza, cercando di esplicitare nella traduzione ciò che nell'originale è indefinito e tale vuole rimanere. Berman distingue tra una chiarificazione positiva, cioè una parziale esplicitazione di significati celati, e una sua varietà negativa, che impone un'eccessiva spiegazione del contenuto intenzionalmente offuscato dallo scrittore.

L'«allungamento» è simultaneamente un'inerente conseguenza delle due distorsioni descritte sopra e, paradossalmente, una cancellatura degli obiettivi di ordine e chiarezza che esse si impongono. L'allungamento corrisponde al fatto che le traduzioni sono inflazionistiche in quanto esplicative. Questa proprietà del fenomeno, conosciuta anche come la legge

¹⁴² A. Berman, "La traduction comme l'épreuve de l'étranger", *op.cit.*, 68.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ I paragrafi che seguono contengono una sommaria caratteristica delle deformazioni individuate in: A. Berman, "La traduction comme l'épreuve de l'étranger", *op.cit.*, 71-80.

dell'inflazione traduttiva è stata individuata da Steiner¹⁴⁶, ma può costituire anche una riflessione del *bavardage* sfrenato del traduttore. In pratica, l'aumento del volume del corpo di testo risulta nella diminuzione della sua iniziale, inerente trasparenza.

Un altro problema interessa la «nobilitazione» o la «volgarizzazione» del testo, cioè l'infedeltà alla posizione sull'asse diastratico o diafasico assunta dall'autore. Questo mancamento cancella, in modo soggettivo, una basilare caratteristica linguistica dell'opera, deformando le peculiarità linguistiche d'ambientazione.

L'«impoverimento qualitativo» concerne il lato sonoro e semantico. Consiste in una sostituzione di elementi del testo originale con parole meno cariche di significato oppure non riflettenti le particolarità fonetiche importanti. In tal senso diminuisce «l'iconicità» del testo che produce, secondo la stilistica di Spitzer¹⁴⁷, la rassomiglianza del segno, del significante e del referente. L'impoverimento quantitativo riguarda invece la diminuzione del catalogo di sinonimi nella traduzione rispetto al TP.

Berman sottolinea anche l'importanza del ritmo dell'opera letteraria, sia in prosa che in versi, delineando come un acritico adempimento alle regole di punteggiatura inerenti alla cultura di arrivo può difatti costituire un ostacolo alla sperimentazione dell'originalità del testo.

Lo studioso denuncia, peraltro, la tendenza a distruggere reti semantiche soggiacenti, ossia di una mancata traduzione delle realtà extraverbali le quali permettono una lettura tra le righe per scoprire le «parole-ossessioni»¹⁴⁸ dell'opera. Nello stesso modo vengono annientati i sistematismi concepiti come elementi dello stile ricorrenti nell'intero volume dell'opera, rendendo indiscernibili le sue caratteristiche iniziali.

Berman accenna anche alla considerazione della coesistenza di diverse parlate entro i limiti di un testo di cultura, valutando negativamente sia la soppressione della dinamica che creano sia una loro esotizzazione, compresa come ricorso a vernacoli propri della cultura di arrivo. Questa prassi rientra nella categoria di appropriazione culturale in quanto si perde il colorito geografico iniziale, che, secondo lo studioso, è intraducibile.

Lo stesso problema concerne idiomatismi, per cui la ricerca dell'equivalenza è sempre illusoria, in quanto costituisce una manipolazione del dialogo tra due culture. Per questo motivo, Berman opta per una loro resa letterale, visto che è solo in questo modo che le espressioni idiomatiche possano allargare gli orizzonti linguistici del destinatario. Su questa scia, un proverbio reso attraverso un proverbio di simile significato generale, ma che consiste in

¹⁴⁶ Georges Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano: Garzanti, 2014, 269.

¹⁴⁷ Leo Spitzer, *Études du style*, Paris: Gallimard, 1980, 51.

¹⁴⁸ A. Berman, «La traduction comme l'épreuve de l'étranger», *op.cit.*, 75.

elementi diversi¹⁴⁹, è segno di una bassa stima del traduttore verso il lettore, in quanto esiste una coscienza universale dei proverbi, comune per parlanti di qualsiasi lingua.

Come risulta dalla classificazione di deformazioni di Berman, il loro denominatore comune è la manipolazione del TP da parte del traduttore, secondo una sua convinzione soggettiva, spesso inconscia, che la traduzione possa comportare un miglioramento dell'opera, diventando non solo una traslazione del comunicato nella LP in un comunicato nella LA, ma anche una sua spiegazione apocrifica. Secondo lo studioso, la traduzione non dovrebbe in alcun modo cercare di rendere compatibili le due culture in gioco, ma condurle a uno scontro, in quanto solo la frizione tra i due sistemi può risultare in un arricchimento sia dell'opera che della cultura che l'accoglie.

L'importanza del lavoro di Berman sta nell'osservazione dell'influsso che la traduzione letteraria può esercitare sia sulla cultura che la riceve sia sull'opera stessa, aprendo una nuova via dello studio della traduzione. La teoria di Berman ha inoltre uno scopo pratico: di migliorare la qualità di traduzioni sul mercato e di fornire ai professionisti del settore una base teorica atta a sensibilizzarli alle difficoltà riscontrabili nel loro lavoro. A differenza di molti ricercatori a cui si è accennato in questo capitolo, si tratta di un esperto di traduzioni che, una volta guadagnato un'esperienza letteraria da non sottovalutare, si è occupato del lavoro teorico.

1.1.7.3. La traduzione minorizzante di Lawrence Venuti

Quando Berman si è concentrato sulla tipologia delle deformazioni inerenti alla prassi traduttiva dominante sul mercato editoriale francese e consistente in un'omogeneizzazione delle opere letterarie sotto l'apparenza di un allineamento culturale, Lawrence Venuti, influenzato dalla teoria dello studioso francese, ha allargato la portata della ricerca. Vi ha incluso un maggior numero di fattori extralinguistici per rintracciare le ragioni dietro le pratiche addomesticanti, guardando, tra l'altro, la storia della traduzione.

Venuti ha osservato in una delle sue monografie la congruenza delle teorie culturali con la metodologia sistemica di studio proposta da Gideon Toury, visto che le conoscenze linguistiche e letterarie non possono essere adoperate per l'analisi di tutte le norme che controllano il processo della traduzione. Ne fanno parte anche fattori legati alla cultura di arrivo, come il sistema dei valori, le tradizioni e i modi di rappresentare la società ideologicamente

¹⁴⁹ Si pensi, ad esempio, al proverbio italiano *A cane scottato l'acqua fredda par calda* e il suo equivalente inglese *Once bitten twice shy*.

carichi¹⁵⁰. Venuti sottolinea anche l'aspetto commerciale delle traduzioni letterarie le quali sono condizionate dalle aspettative del mercato editoriale. Su questa scia, si espone l'influsso delle case editrici, che a volte non si astengono dal dettare determinate strategie di traduzione al traduttore, sulle caratteristiche del TA.

Nel libro *Gli scandali della traduzione: Per un'etica della differenza* Venuti sottopone alla luce la secondarietà della posizione del traduttore nella cultura editoriale angloamericana che ne fa un'entità invisibile a chi riceve il frutto del suo lavoro. L'autore mette in evidenza che la maggioranza delle traduzioni sul mercato editoriale nei Paesi anglofoni tende a comprimere le dinamiche linguistiche del TP, ad esempio rendendo diversi registri, gerghi o dialetti in un inglese quotidiano, producendo in tal modo un testo di facile lettura e contribuendo all'"illusione di trasparenza"¹⁵¹. Venuti prosegue delineando la dicotomia tra addomesticamento e straniamento, mettendo nel contesto contemporaneo le due nozioni introdotte da Frederick Schlegel all'inizio dell'Ottocento, sviluppando e aggiornando la teoria traduttologica del filosofo tedesco.

All'inizio delle considerazioni di Venuti vi è un'osservazione circa le pratiche editoriali angloamericane:

Un testo tradotto, che sia prosa o poesia, di finzione o meno, viene giudicato accettabile dalla maggior parte degli editori, dei recensori e dei lettori quando si legge scorrevolmente, quando l'assenza di qualunque peculiarità linguistica e stilistica fa in modo che sembri trasparente, che rifletta la personalità dello scrittore straniero o la sua intenzione o il significato essenziale del testo straniero: in altre parole, quando abbia l'apparenza di non essere, di fatto, una traduzione, bensì l'"originale"¹⁵².

In questo modo, la traduzione viene recepita come se fosse l'originale, anche se rivela delle notevoli discrepanze rispetto ad esso le quali tendono a cancellare particolarità linguistiche o culturali con lo scopo di facilitarne la lettura. Venuti denuncia il sistema editoriale angloamericano come responsabile di una mancata comunicazione culturale dichiarandosi critico della strategia addomesticante che, nella sua varietà estrema, non fa altro che annientare un importante corpo di contenuti verbali ed extraverbali delle opere straniere che importa. Il motivo di questa prassi sarebbe innanzitutto finanziario: per massimizzare il lucro, le case editrici si astengono da pubblicazioni a rischio di recensioni negative, optando per prodotti di facile lettura, che non sconvolgono i lettori. In tal modo si crea un sistema governato dalla paura. Il traduttore rinuncia a proporre tecniche che vanno oltre la traduzione in un registro

¹⁵⁰ Lawrence Venuti, *Gli scandali della traduzione: Per un'etica della differenza*, Rimini: Guaraldi, 2005, 39-40.

¹⁵¹ *Idem*, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Roma: Armando, 1999, 21.

¹⁵² *Ibidem*.

quotidiano *passe-partout*, anche se lo richiederebbe il paradigma della fedeltà, temendo che l'editore rifiuti tal testo e non gli proponga ulteriori commissioni. L'editore invece ha paura della reazione del pubblico, operando egli nelle condizioni della perpetua concorrenza capitalista: se il libro trasgredisce le convenzioni linguistiche e culturali, può ricevere delle critiche negative, che sono in grado di influire sulle vendite, condizionando il reddito della casa editrice.

Venuti rintraccia le cause della cultura di addomesticamento alla struttura del potere culturale, il che lo avvicina alle teorie del postcolonialismo. Il filone postcolonialista evidenzia l'asimmetria delle relazioni di scambio delle informazioni tra le colonie e la madrepatria. La cancellazione delle particolari dinamiche che appaiono nel TP sopprime la funzione dell'arricchimento solitamente associato alle traduzioni.

Un'altra ragione del predominio di strategie addomesticanti viene individuata nel nucleo delle teorie linguistiche conversazionali. Esse vedono la lingua come uno strumento di comunicazione, e la traduzione come una «conversazione» in cui il traduttore converte il TP, modellandolo alle aspettative del lettore finale e operando secondo quattro principi: della quantità di informazioni, della loro qualità intesa come la fedeltà al testo originale, della rilevanza e della chiarezza. Venuti delinea come il modello di Paul Grice¹⁵³ emerso verso la fine degli anni '80 del Novecento sembra solidificare la prassi di riscrivere il TP per accordarlo all'immaginario e all'interesse della cultura che lo accoglie¹⁵⁴. Peraltro, viene messa in evidenza la contraddizione dei dogmi della chiarezza e della qualità: nelle traduzioni letterarie si riscontrano dinamiche linguistiche specifiche che sono difficilmente traducibili in modo diretto a prescindere dalla LA. Per quanto riguarda la letteratura italiana, tale contrarietà può essere illustrata dalla coesistenza della lingua standard con i dialetti. Rispetto al problema, le tecniche stranianti della resa del dialetto comportano per forza la diminuzione della chiarezza del testo e, se eseguite in maniera coerente, aumentano la veridicità della traduzione.

All'addomesticamento Venuti contrappone la strategia di straniamento o esotizzazione la quale prevede la traduzione dei contenuti privi di equivalenti diretti nella cultura di arrivo attraverso l'introduzione degli elementi infrangenti le norme linguistiche e culturali. L'adozione di tali espedienti è vista come resistenza alla pressione esercitata sul testo da tradurre dalla parte della cultura di arrivo¹⁵⁵. Lo straniamento produce una traduzione che sfida il lettore, offrendogli un testo di lettura meno scorrevole, che trasgredisce le sue aspettative,

¹⁵³ Paul Grice, *Studies in The Way of Words*, Cambridge-London: Harvard University Press, 1989, 26-28.

¹⁵⁴ L. Venuti, *Gli scandali della traduzione*, op.cit., 30-31.

¹⁵⁵ *Ivi*, 210-211.

rendendo evidente la natura straniera del testo originale. Al contempo, attraverso l'infrazione delle norme linguistiche, il lavoro del traduttore diventa visibile e può essere ulteriormente analizzato dal momento che il repertorio di tecniche stranianti è potenzialmente illimitato e il loro uso può naturalmente essere condizionato in funzione delle caratteristiche linguistiche e culturali del TP.

L'opera di Venuti è particolarmente pertinente alla problematica di questo elaborato, ossia alle peculiarità del contesto letterario italiano. Essendo egli autore di numerose traduzioni dall'italiano in inglese, le questioni della varietà linguistica d'Italia e le sue iterazioni nella letteratura creano spesso lo sfondo per le divagazioni teoriche dell'autore sui metodi di straniamento da intraprendere. Nel libro *Gli scandali della traduzione. Per un'etica della differenza* ampio spazio è dedicato alla traduzione in inglese dei testi di Igino Ugo Tarchetti: *Racconti fantastici* (1869) e *Fosca* (1869), che Venuti ha effettuato ricorrendo a diverse tecniche atte a riflettere la loro collocazione nella cultura italiana ottocentesca. Si parte dalla considerazione filologica della posizione di Tarchetti nel paesaggio culturale italiano risorgimentale in quanto esponente del filone artistico della scapigliatura, in netta opposizione alla cultura tradizionale dell'epoca e al buonsenso borghese. Gli scapigliati si scagliavano contro il provvidenzialismo cristiano, la visione idealizzata dell'amore e l'accettazione dell'ordine preesistente. Venuti vede nella scrittura di Tarchetti l'intenzione di sconvolgere il pubblico a lui contemporaneo, rifiutando la concezione conservatrice della morale e del buon costume, esplorando l'onirico, la follia, le deviazioni sessuali e la violenza¹⁵⁶, riecheggiando l'interpretazione di Gilberto Finzi, secondo cui gli scapigliati

cercano sé stessi e trovano il male sociale; indagano su questo male sociale e trovano il brutto, il deforme, il contrario della tranquillità borghese. Vivono il vino e l'assenzio come rimedi e droghe sottili; vivono la malattia come "diversità"; vivono come devianza dalla norma la poesia, l'arte e tutto quanto li distacca dalla quotidianità e dal vivere comune¹⁵⁷.

Tarchetti, membro della *bohème* milanese, respinge i generi letterari convenzionali tipici dell'epoca, proponendo romanzi gotici che si piazzano in chiaro contrasto al canone marcato nella stessa epoca da *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni. In contrapposizione a tali scelte vi è il linguaggio dell'autore di *Fosca*: le opere tradotte da Venuti sono scritte in un dialetto toscano letterario colto, se non poetico¹⁵⁸, tipico della letteratura risorgimentale. In questo

¹⁵⁶ L. Venuti, *Gli scandali della traduzione*, op.cit., 21-22.

¹⁵⁷ Gilberto Finzi, "Introduzione", in AA. VV., *Racconti neri della scapigliatura*, a cura di Gilberto Finzi, Milano: Mondadori, 1992, 6.

¹⁵⁸ *Ivi*, 13.

contrasto tra la tematica sovversiva e l'aspetto linguistico, Venuti discerne un ulteriore trasgressione visto che lo sconvolgente contenuto viene presentato in una lingua standard, segnata dalla tradizione letteraria trecentesca e finora riservata perlopiù alle opere che si inserivano in qualche modo nel canone culturale nazionale.

Nella prima traduzione delle opere di Tarchetti in inglese Venuti ha optato per diversi metodi stranianti con lo scopo di rendere visibile sia le caratteristiche dei TTPP che la posizione del traduttore. Il traduttore indica, come la base metodica delle sue operazioni, la nozione dell'etica del rispetto al TP introdotta da Antoine Berman la quale si riferisce alle virtù classiche: *fides, constantia, severitas, gravitas, auctoritas*¹⁵⁹. Nel contesto traduttivo, essa viene compresa come volontà cosciente di evitare deformazioni sia dell'opera che della sua collocazione in un determinato sistema culturale. In contrapposizione alla prassi addomesticante che caratterizza un importante numero di traduzioni inglesi della letteratura italiana, il traduttore sottopone la lingua a una continua variazione, non soltanto al livello dei registri, ma anche includendo calchi e prestiti finora inconsueti. La dinamica della traduzione concerne inoltre il piano diacronico poiché Venuti oscilla tra l'inglese contemporaneo e voci arcaiche. La scelta degli arcaismi non è casuale: il traduttore pone l'accento su un minuzioso adattamento cronologico per dare al lettore anglofono gli strumenti per collocare il testo in un determinato momento storico, adeguandone l'estetica alle opere rientranti nel canone della letteratura angloamericana, di simile estetica e scritte in un periodo vicino a Tarchetti. Per questo motivo, nel caso dei *Racconti fantastici*, i quali rientrano nel genere dell'orrore ottocentesco, Venuti intraprende il compito di una stilizzazione alla tradizione gotica rappresentata dagli autori come Edgar Allan Poe o Mary Shelley. Su questa scia, il suo approccio non si limita a una perlustrazione dei racconti di Poe e Shelley alla ricerca delle voci da usare, ma riguarda anche gli schemi sintattici¹⁶⁰. L'ulteriore conferma dell'adeguatezza di questo andamento viene dalla facilità con cui le frasi di Tarchetti si prestano a venire circoscritte nell'ordine della frase tipico della stilistica gotica angloamericana: il ritmo dei periodi dello scrittore italiano assomiglia a quello che Venuti ha adottato come modello. Il livello della similarità viene innalzato ancora attraverso il ricorso al calco, intaccando il piano fonetico. In questo modo la parola "soggiorno" diventa *soujourn*, "apoplessia" *apoplexy* "indurre" *induce*¹⁶¹.

¹⁵⁹ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris: Gallimard, 1995, 7-8.

¹⁶⁰ L. Venuti, *Gli scandali della traduzione*, op.cit., 22-23.

¹⁶¹ *Ivi*, 15.

Quanto a *Fosca*, il traduttore assume come il punto di riferimento i classici del macabro romantico come *Cime tempestose* (1847) di Emily Brontë e *Dracula* (1897) di Bram Stoker, optando per una stilizzazione all'inglese britannico letterario dell'Ottocento. Gli espedienti adoperati includono un ampio uso della grafia britannica, anche laddove essa riflette una pronuncia diversa a quella americana (*a herb* invece di *an herb*). Analogamente alla facilità con la quale i periodi di Tarchetti si sottoponevano alla sintassi gotica nei racconti brevi, il ricorso ad arcaismi britannici in *Fosca* apre la strada verso l'introduzione di un elevato numero di calchi al livello lessicale, ad esempio "in tal guisa" diventa *in such guise*, "addio" diventa *adieu*, e sintattico: la varietà dell'inglese di riferimento è caratterizzata da abbondanti inversioni. In tal modo "mi basta di segnare" diventa *suffice it for me to record*¹⁶². A queste pratiche si oppone il ricorso a colloquialismi per rendere la tendenza dei personaggi verso episodi emozionalmente estremi. Inoltre, in questa maniera si rompe l'illusione realistica della narrazione, mettendo in rilievo la distanza temporale che divide il lettore angloamericano da Tarchetti¹⁶³.

Il traduttore denomina la sua strategia come «traduzione minorizzante», facendo riferimento al termine «lingua minorizzata», ossia un codice linguistico il cui funzionamento viene ostacolato da diversi fattori sistemici, ad esempio attraverso divieti di uso in determinate situazioni, radicati in norme sia culturali che legali. In tal senso, si tratta di una lingua che viene marginalizzata e oppressa nonostante che tale situazione non debba riflettere le sue caratteristiche sociologiche¹⁶⁴, come la struttura demografica dei parlanti. L'approccio minorizzante è quindi un tipo di strategia straniante, nella quale il traduttore si oppone in maniera cosciente alla prassi linguistica da lui percetta come dominante nel campo delle traduzioni letterarie nella cultura della LA. L'unica differenza tra la realtà di lingua minorizzata e la traduzione minorizzante sta nel fatto che a ostacolare la seconda vi è innanzitutto l'uso comune sul mercato editoriale e le aspettative delle persone coinvolte.

Venuti sottolinea l'importanza dell'esposizione ai lettori delle tecniche adoperate nella traduzione nell'introduzione all'opera per prepararli alla lettura in chiave filologica¹⁶⁵. Simultaneamente dichiara che le sue traduzioni di Tarchetti sono state ben accolte, citando recensioni che lodavano il lato linguistico delle opere.

L'importanza della teoria di Venuti sta nella messa in rilievo della ricchezza del contenuto linguistico ed extratestuale di opere letterarie, e delle possibilità per una loro

¹⁶² Ivi, 16-17.

¹⁶³ Ivi, 18.

¹⁶⁴ Matt Coler, Andrew Nevins, "Introduction", in *Contemporary Research in Minoritized and Diaspora Languages of Europe*, a cura di Matt Coler e Andrew Nevins, Berlin: Language Science Press, 2022, 2.

¹⁶⁵ L. Venuti, *Gli scandali della traduzione*, op.cit., 23.

efficiente traduzione. L'autore è stato il primo a criticare la prassi dominante sul mercato editoriale angloamericano a riguardo delle traduzioni, esponendo l'influsso della strutturazione capitalista sulle scelte intraprese dai traduttori. Se le traduzioni stranianti di Venuti sono state apprezzate dal pubblico, il suo lavoro teorico ha riscontrato una ricezione ambigua dalla parte dei ricercatori nella disciplina di traduttologia. Anthony Pym denuncia la casualità delle tecniche minorizzanti che, secondo lui, possono anche non essere legate alle caratteristiche linguistiche del TP, permettendo così un'eccessiva manipolazione del testo in base alle convinzioni soggettive del traduttore¹⁶⁶. Venuti risponde a tali critiche continuando a dimostrare mancanze di una gran parte di paradigmi traduttologici, identificando le loro cause in un divario che va tra le osservazioni provenienti dallo studio di traduzioni nell'ambito accademico e la pratica professionale: raramente si riscontrano teorici di traduzione che hanno alle spalle un importante volume di traduzioni e *viceversa*, la maggioranza di traduttori professionisti non dedica tempo alle attività teoriche¹⁶⁷. A costituire un'eccezione in questo paradigma sono, appunto, Venuti e Berman.

1.1.8. L'approccio interdisciplinare

Nonostante il vistoso sviluppo degli studi traduttologici dalla seconda metà del Novecento, la disciplina non è finora universalmente riconosciuta come un'area di studio a parte, il che viene riflesso nelle strutture organizzative di molte università occidentali, dove la traduttologia è relegata a diversi dipartimenti e indirizzi di studio, forzando in tal modo a chi studia la problematica di sottoscrivere a discipline quali linguistica, studi culturali oppure di comunicazione e mass media¹⁶⁸.

Come osservato nei paragrafi precedenti, lo studio delle traduzioni ha sorpassato i limiti della linguistica già negli anni '60, con l'apparizione di nuovi paradigmi di studio in chiave filosofica, economica e culturale. Si è aperta in tal modo la strada verso l'interdisciplinarietà, vista non più come un ulteriore approccio metodologico, ma come una condizione *sine qua non* per lo sviluppo della disciplina, meglio visibile nella teoria polisistemica di Itamar Even-Zohar e nella sua applicazione dalla parte di Gideon Toury. In tal contesto, la prova di definizione

¹⁶⁶ A. Pym, *op.cit.*, 28.

¹⁶⁷ Lawrence Venuti, *Translation Changes Everything. Theory and Practice*, London-New York: Routledge, 2013, 235-243.

¹⁶⁸ J. Munday, *op.cit.*, 182.

dell'«interdisciplina» per computazione umanistica di Willard McCarty¹⁶⁹, sembra riecheggiare le proposte di Holmes ed Even-Zohar, inserendo le singole discipline convenzionali di scienze umane in una rete sistemica dove ciascuno degli elementi costituenti non può esistere in astrazione dagli altri. Può variare però il grado della prossimità delle loro relazioni che sono classificabili come primarie o secondarie. Di conseguenza, nel caso della traduttologia, a giocare il primo ruolo sono le discipline come linguistica, studi culturali e filosofia, mentre un legame secondario si potrebbe identificare in economia o sociologia.

Mary Snell-Hornby subordina l'importanza di determinate aree di studio dal tipo di testo tradotto in considerazione¹⁷⁰. Gli studi culturali e letterari hanno un ruolo solo marginale nel caso delle traduzioni specialistiche, dove a giocare il primato sono le discipline corrispondenti alla caratteristica del testo, ad esempio la medicina per traduzioni di manuali e certificati medici oppure la giurisprudenza nel caso di documenti legali. Influenzata dalla scuola funzionalista tedesca, Snell-Hornby ha proposto uno schema che rappresenta la relazione tra il tipo testuale e le aree di studio da considerare, distinguendo tre categorie di traduzioni più importanti: «letteraria», «di linguaggio generale» e «di linguaggio specialistico».

A questa proposizione si può sollevare un'obiezione simile che ad altre teorie provenienti dal paradigma funzionalista, cioè di un'eccessiva categorizzazione della problematica umanistica la quale a volte non vi si sottopone, dato che è facile immaginare un testo che contenga elementi di tutti e tre tipi individuati. Inoltre, come viene dimostrato da un importante corpo di studio influenzato dalle svolte culturali del Novecento, un testo può essere letto e riletto sotto innumerevoli aspetti motivati da qualsiasi ideologia presente nel dibattito pubblico. Inoltre, appaiono nuove aree di studio pertinenti anche alla problematica della traduzione, come nel caso dei *gender studies*. In tal modo, anche se simili prove di schematizzazione possono essere utili a chiarire i meccanismi che reggono l'interdisciplinarietà della traduttologia, esse vanno viste con dovuto criticismo scientifico.

Il numero di contributi traduttologici interdisciplinari rimane relativamente basso. Come osserva Munday¹⁷¹, anche le monografie dedicate allo studio interdisciplinare della problematica tendono a contenere innanzitutto saggi dedicati a ricerche che affrontano determinate questioni con l'uso di terminologie e metodi propri a singole aree di studio in precedenza poco applicate al contesto della traduzione, senza però collegarne diverse

¹⁶⁹ Cfr. Willard McCarty, "Looking through an unknown, remembered gate: interdisciplinary meditations on humanities computing", *Interdisciplinary Science Reviews*, 26, 3, 2001, 173-182.

¹⁷⁰ M. Snell-Hornby, *Translation Studies*, op.cit., 31-32.

¹⁷¹ J. Munday, op.cit., 187-188.

nell'ambito di un esame. Le discipline che negli ultimi anni più si prestano allo studio della problematica sono ovviamente gli studi culturali, come già proposto nelle teorie polisistemiche, ma anche la psicologia. Nel nuovo millennio si inizia a prestare attenzione scientifica ai meccanismi psicologici inerenti all'atto di tradurre e interpretare, come nel caso di un recente libro di Séverine Hubscher-Davidson e Caroline Lehr¹⁷². Nel contesto sistemico, è insolito quando si incontrino importanti lavori in gruppo nell'ambito degli studi della traduzione, il che riflette un problema concernente la cooperazione tra specialisti di specializzazioni differenti. Quando i saggi relativi a diverse discipline di scienze esatte hanno spesso più autori, nell'ambito delle scienze umane dominano lavori di singoli ricercatori che sono naturalmente limitati dalle proprie competenze. Nel contempo, negli ultimi avanzi di traduttologia non mancano critiche di un'eccessiva concentrazione su determinati approcci «classici» come quello linguistico, ad esempio dalla parte di Lawrence Venuti¹⁷³.

Per quanto riguarda i futuri sviluppi dell'area considerata, la via dell'interdisciplinarietà non si rivela l'unica possibile. Come già provato di sopra, si osserva ormai una frammentazione degli impegni traduttologici. Gli ostacoli dell'interdisciplinarietà sembrano sistemici: negli ambienti accademici non vi è ancora spazio di cooperazione tra i rappresentanti di diverse aree di studio. Inoltre, la problematica della traduzione ha i suoi specifici requisiti, come una piena conoscenza di determinate lingue. Si tratta, poi, di un'area di specializzazione la cui specificità viene messa in evidenza dal fatto che è entrata nel dibattito accademico a pieno solo nella metà del Novecento.

1.2. Le teorie della traduzione di fronte alla problematica dialettale

Quanto risulta dal sottocapitolo precedente, la traduttologia moderna non ha finora sviluppato un'unica metodologia relativa alla problematica dialettale nelle traduzioni. Ciò non dovrebbe sorprendere, visti l'alto livello di universalità che assumono i rappresentanti dei paradigmi traduttologici principali e un'innata incompatibilità delle realtà vernacolari. I dialetti tendono a essere perennemente legati a determinate realtà geografiche dal momento che la loro caratteristica principale solitamente consiste nella portata territoriale limitata.

¹⁷² Cfr. AA. VV., *The Psychology of Translation*, a cura di Séverine Hubscher-Davidson e Caroline Lehr, New York-London: Routledge, 2023.

¹⁷³ Lawrence Venuti, *Gli scandali della traduzione*, op.cit., 30.

1.2.1. La definizione di «dialetto», «*dialecte*», «*dialect*» e «*dialekt*»

Il termine «dialetto» può rimandare a concetti diversi in funzione della tradizione linguistica relativa a una lingua naturale. Per stabilirne la compatibilità si riproducono le definizioni dei principali dizionari normativi relativi alle quattro lingue di riferimento considerate nella presente tesi.

Secondo *Il Vocabolario Treccani* il dialetto è

[un] sistema linguistico di ambito geografico o culturale limitato, che non ha raggiunto o che ha perduto autonomia e prestigio di fronte a un altro sistema divenuto dominante e riconosciuto come ufficiale, col quale tuttavia, e con altri sistemi circostanti, forma un gruppo di idiomi molto affini per avere origine da una stessa lingua madre¹⁷⁴.

Nel vocabolario francese *Larousse* si propone la seguente definizione della parola *dialecte*: “insieme di parlate che presentano delle particolarità comuni e i cui tratti caratteristici dominanti sono sensibili agli utenti”¹⁷⁵.

La definizione del dizionario polacco *PWN* è spiccatamente più concisa in quanto identifica *dialekt* con la “varietà regionale di una lingua”¹⁷⁶. *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego* (‘Enciclopedia di linguistica generale’) di Kazimierz Polański contraddistingue due usi del termine *dialekt*, ovvero *dialekt* inteso come *narzecze* e *dialekt kulturalny*. *Dialekt (narzecze)* è:

una varietà della lingua nazionale, utilizzata su un suo determinato territorio dalla popolazione contadina, che presenta caratteristiche distintive, innanzitutto fonetiche e lessicali. [...] Dialecti riflettono i cambiamenti in varie fasi di sviluppo della determinata lingua. I cambiamenti si diffondono in maniera irregolare e non tutti raggiungono tutti gli utenti¹⁷⁷.

Un altro termine importante nella tradizione della linguistica polacca è *gwara* che denota un sottocodice geograficamente più limitato, parlato da abitanti di territorio composto

¹⁷⁴ Il Vocabolario Treccani, “dialetto”, *Treccani*, <https://www.treccani.it/vocabolario/dialetto> [ultimo accesso: 04/10/2024].

¹⁷⁵ Dictionnaire Larousse, “dialecte”, *Larousse*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dialecte/25174> [ultimo accesso: 04/10/2024]; “Ensemble de parlers qui présentent des particularités communes et dont les traits caractéristiques dominants sont sensibles aux usagers”, trad. it. PK.

¹⁷⁶ Słownik języka polskiego PWN, “dialekt”, *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/dialekt;2555052.html> [ultimo accesso: 04/10/2024]; “regionalna odmiana języka”, trad. it. PK.

¹⁷⁷ AA. VV., *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, a cura di Kazimierz Polański, “dialekt”, Wrocław: Ossolineum, 1999, 118; “odmiana jęz. ogólnonarodowego, używana na określonym jego obszarze przez ludność wiejską, wyróżniająca się swoistymi cechami, przede wszystkim fonetycznymi i leksykalnymi. [...] D. odzwierciedlają zmiany na różnych etapach rozwojowych danego jęz. Zmiany jęz. rozprzestrzeniają się niejednolicie i nie wszystkie docierają do wszystkich”, trad. it. PK.

da pochi villaggi. *Gwara* differisce sia dalla lingua nazionale che dal vernacolo parlato in località circostanti ed è un termine subordinato al *dialekt* che solitamente si riferisce a un gruppo di diverse *gwary*. La parola *gwara* può concernere anche i vernacoli parlati nelle grandi città polacche (ad esempio *gwara* di Łódź o di Varsavia) e a volte viene anche usata sinonimicamente a *żargon* ‘gergo’ per significare un linguaggio caratteristico di un determinato gruppo professionale o sociale¹⁷⁸.

Oxford English Dictionary invece, definisce *dialect* con le seguenti parole:

una forma o una varietà di una lingua, che è peculiare di una regione specifica, innanzitutto una che differisce dallo standard o dalla forma letteraria della lingua per quanto riguarda vocabolario, pronuncia, idiomi, ecc.; (come nome massa) parlata provinciale o rustica. Più generalmente: una lingua particolare considerata entro i termini della sua relazione con la famiglia di lingue cui appartiene¹⁷⁹.

Ciascuna di queste definizioni mette in luce diverse caratteristiche originali. Le differenze sono tali che nessuna possa venire ritenuta semanticamente equivalente a qualsiasi altra, anche se si considera sorpassata la nozione stessa dell’equivalenza. La definizione italiana, che è quella adottata nell’apparato terminologico di base della presente tesi, pone l’accento sul minore prestigio del dialetto rispetto alla lingua, delineando inoltre una relazione di parentela tra i due termini in oggetto. Ciò riflette la posizione universalmente accettata nella linguistica italiana secondo la quale sia i dialetti italiani contemporaneamente reperibili che la lingua nazionale, cui si attribuisce la qualità dello standard letterario, provengono dal latino. In specie dalla sua varietà volgare, *sermo vulgaris*, che esistette accanto al latino classico, formalizzato e ritenuto di maggior prestigio. Il *sermo vulgaris* diede vita, nell’Alto Medioevo, a tutta una famiglia di volgari europei che divennero nel corso del tempo le lingue romanze di oggi. Nel caso italiano, la maggioranza dei dialetti presenti sul territorio non ebbe la fortuna di diventare lingue in quanto essi non svilupparono culture di rilievo. Il divario tra i due termini, «dialetto» e «lingua», nella tradizione linguistica italiana è legato non soltanto al numero di parlanti madrelingua, ma in larga misura alla questione del prestigio inteso come la percettibile idoneità all’uso artistico e istituzionale.

¹⁷⁸ Ivi, “gwara”, 232.

¹⁷⁹ Oxford English Dictionary, “*dialect*”, OED, https://www.oed.com/dictionary/dialect_n?tab=meaning_and_use#6920172 [ultimo accesso: 04/10/2024]; “A form or variety of a language which is peculiar to a specific region, esp. one which differs from the standard or literary form of the language in respect of vocabulary, pronunciation, idiom, etc.; (as a mass noun) provincial or rustic speech. Also more generally: a particular language considered in terms of its relationship with the family of languages to which it belongs”, trad. it. PK.

La definizione francese omette del tutto la nozione del prestigio e la distribuzione geografica, puntando invece sulla percepibilità della differenza tra *dialecte* e *langue*, anche se tale punto di riferimento non è esplicitato. In genere, la questione dialettale non costituì un punto focale della tradizione linguistica francese. Ad esempio, Ferdinand Saussure ponderò la validità della distinzione tra il dialetto e la lingua come referente di una situazione linguistica reale. Il linguista svizzero propose di limitare l'uso del termine dialetto alla denominazione di una fase inerente allo sviluppo di qualsiasi lingua. Secondo lui, ogni lingua naturale consiste in nient'altro che dialetti e, se non per fattori esterni, come per esempio la politica, è destinata a un'infinita frammentazione dialettale¹⁸⁰.

La delineazione del confine di questa nozione andrebbe stabilita univocamente e identificata in una sola caratteristica strutturale. Nel caso in cui questa condizione si riveli impossibile – Saussure stesso non propose tale caratteristica – il termine potrebbe venir usato soltanto in un contesto molto limitato geograficamente¹⁸¹, visto che *langue* e *dialecte* corrispondono a due poli opposti del *continuum* di prestigio e di portata.

André Martinet (1908-1999), un linguista francese, cercò di colmare la percepibile lacuna nella terminologia della linguistica la quale, secondo il sopramenzionato, non era riuscita a creare una soddisfacente definizione di questa fondamentale dicotomia dell'area di studio. Egli ideò di sostituirla con una tripartizione *langue-dialecte-patois* che meglio rifletterebbe la situazione riscontrabile nel mondo francofono. La lingua francese dispone della nozione di *patois* per

un sistema linguistico essenzialmente orale, utilizzato su un'area ridotta e in una determinata comunità (generalmente rurale), considerato dai suoi utenti come inferiore alla lingua ufficiale¹⁸².

Nella proposta di Martinez, il dialetto occuperebbe una posizione centrale, una via di mezzo tra la lingua nazionale, corrispondente a una *koinè* che a un certo punto nella storia fu elevato al rango della lingua, e il *patois*, un vernacolo orale, dalle connotazioni negative, frequentemente visto come distorto ed erroneo, associato ai parlanti di bassa estrazione sociale¹⁸³.

¹⁸⁰ Raf Van Rooy, *Language or Dialect? The History of a Conceptual Pair*, Oxford: Oxford University Press, 2020, 247.

¹⁸¹ *Ivi*, 246.

¹⁸² Dictionnaire Larousse, "patois," *Larousse*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dialecte/25174> [ultimo accesso: 10/10/2024]; "Système linguistique essentiellement oral, utilisé sur une aire réduite et dans une communauté déterminée (généralement rurale), et perçu par ses utilisateurs comme inférieur à la langue officielle", trad. it. PK.

¹⁸³ R. Van Rooy, *op.cit.*, 252.

Anche nel caso polacco, specie nella definizione del vocabolario specialistico della linguistica, spicca subito la connotazione rurale del dialetto, il che ne avvicinerebbe la nozione al *patois* francese. È opportuno osservare che la linguistica polacca concepisce il dialetto come una varietà della lingua nazionale. Siccome l'esplicazione del termine non specifica se tale relazione ha carattere diacronico oppure sincronico, è lecito pensare che si tratti di quest'ultimo, ossia che i dialetti polacchi sarebbero derivati direttamente dalla lingua polacca moderna e non da un presunto sostrato protoslavo che le diede vita in un passato remoto.

Nel caso inglese, *dialect* può invece riferirsi a una varietà vernacolare usata non entro i determinati limiti geografici, ma caratteristica di un gruppo di parlanti, il che può corrispondere alle nozioni del gergo, dell'idioletto, del socioletto. La definizione non specifica la relazione del *dialect* con la lingua, limitandosi a circoscriverla entro i termini di subordinazione¹⁸⁴.

È importante notare che nel contesto britannico vige un'ulteriore distinzione di varietà linguistiche in *dialects* e «*accents*». Il criterio della divisione è relativo al numero di livelli della lingua che attestano divergenze rispetto alla norma generale: *accent* interessa la distribuzione geografica di caratteristiche concernenti la fonetica, mentre le caratteristiche di *dialect* afferiscono anche il lessico, la sintassi e la morfologia.

1.2.2. Il dialetto nella traduttologia

La gerarchia del prestigio linguistico, a cui si fa riferimento nel sottocapitolo precedente, trova le sue radici nelle posizioni della linguistica prerinascimentale che attingono alle teorie della traduzione dell'epoca. Il pensiero linguistico medievale presupponeva una graduatoria di lingue e dialetti, alla cima della quale si trovavano le lingue della Bibbia, ossia l'ebreo e il greco, al secondo posto il latino e, alla fine, i volgari. Alle lingue superiori, bibliche, si attribuiva un'ispirazione divina, così come alle prime traduzioni delle sacre scritture della cultura giudeo-cristiana¹⁸⁵: la *Septuaginta*, cioè la traduzione dell'Antico Testamento dall'ebreo e dall'aramaico in greco, e la *Vulgata*, ossia la prima traduzione dell'Antico e del Nuovo Testamento dall'ebreo e dal greco in latino, eseguita da san Gerolamo. Le traduzioni della Bibbia riflettono l'idea di una nobilitazione e di un'illuminazione della cultura di arrivo attraverso l'espressione dei contenuti originalmente enunciati in una lingua divina.

¹⁸⁴ La problematica del termine inglese è sviluppata in *Dialect in Translation* di Leszek Berezowski, discusso nella sezione 1.3.2.

¹⁸⁵ A. Pym, *op.cit.*, 20-21.

Tale approccio è difficilmente applicabile di fronte al dialetto che è oggetto di questa tesi. Per questo motivo si è ritenuto opportuno presentare alcuni approcci teorici relativi alla traduttologia moderna.

Questa sezione contiene una rassegna di tre teorie pertinenti alla problematica dialettale nel contesto traduttologico le quali espongono diversi punti di vista che vanno dai commenti relativi alla propria pratica, come nel caso di Pound, fino ad arrivare a un alto livello di astrazione nel caso del concetto di «*remainder*» di Lawrence Venuti. I lavori dimostrano importanti differenze metodologiche rispetto alla parte successiva che riguarda modelli relativi allo studio delle soluzioni alla difficoltà legata all'uso della dinamica lingua-dialetto entro un'opera. I sopradetti sollevano inoltre questioni collaterali, come la prassi di tradurre opere appartenenti al canone della letteratura mondiale in dialetti locali, benché esistano le loro traduzioni in lingue nazionali rispettive.

1.2.2.1. Ezra Pound, traduttore di Guido Cavalcanti

Nel contesto italiano, tra gli scritti teorici della prima metà del Novecento concernenti la problematica della traduzione di un codice linguistico non-standard, spicca il lavoro di Ezra Pound a riguardo della sua versione inglese dei sonetti di Guido Cavalcanti. Tuttavia, l'idioletto del dolcestilnovista sfugge alla basilare dicotomia lingua-dialetto: si tratta del volgare fiorentino duecentesco il quale godeva di maggior prestigio letterario a differenza di molti altri dialetti italiani, secondo la gerarchia ideata da Dante Alighieri in *De vulgari eloquentia*.

Pound, identificando la necessità di preservare il particolare linguaggio del poeta italiano, innanzitutto la sua componente ritmica e le connotazioni diacroniche, optò per rendere le opere di Cavalcanti in un inglese preelisabettiano. Seppure tale decisione non permetta una giusta collocazione storico-linguistica dei poemi al lettore contemporaneo, concede la consapevolezza che si è di fronte a un testo antico, caratterizzato da una lingua che non si usa più. La traduzione fu corredata da un commento di Pound, intitolato *Guido's Relations*, in cui l'autore mette in questione la possibilità di una resa completa di un testo poetico che mostra delle particolarità linguistiche non aventi equivalenti nella LA. Secondo il predetto, in questo caso, la traduzione deve rimanere parziale e la distribuzione di questa parzialità riflette gli interessi soggettivi del traduttore: egli sceglie le caratteristiche che vuole rendere discernibili al suo lettore, al contempo trovandosi costretto a scartarne altre perché non è in grado di farle

entrare tutte nella versione che produce¹⁸⁶. Lavorando su Cavalcanti, Pound identificò due caratteristiche da trasmettere: una parziale collocazione diacronica dell'opera, e ciò che definì come «*the cantabile*», ossia il particolare metro dei sonetti.

Egli chiamò tale approccio una «traduzione interpretativa» la quale, oltre a esibire il contenuto dell'opera nella lingua del lettore, avrebbe la stessa funzione delle note a piè di pagina. In questo modo si può dirigere il destinatario alla scoperta dei contenuti testuali e metatestuali della poesia che colui altrimenti non potrebbe identificare¹⁸⁷.

1.2.2.2. La polemica contro le traduzioni in dialetto di Annie Brisset

Negli anni '90 del Novecento, Annie Brisset, una traduttrice canadese, ha pubblicato *The Search for a Native Language: Translation and Cultural Identity*, un saggio in cui ampio spazio viene dedicato alla problematica della resa di dinamiche testuali dovute all'uso di codici linguistici diversi dallo standard letterario. Le sue considerazioni partono dalla questione dell'intraducibilità derivata dalla definizione di base della traduzione proposta da Georges Mounin, che la vede come un'operazione unidirezionale tra la LP e la LA¹⁸⁸. Brisset mostra l'inadeguatezza di tale semplificazione, interpretando la situazione in cui la lingua originale contiene degli elementi ai quali non corrisponde il repertorio della LA come mancanza della condizione *sine qua non* della facoltà dell'atto, ossia che la LA esista. Se questo fosse vero, la traduzione non sarebbe possibile, se non tra una coppia di lingue aventi caratteristiche molto simili.

Parallelamente, Brisset ne deriva l'osservazione circa la natura delle deficienze nel codice di arrivo che sono causate dalle specifiche relazioni individuali tra i segni linguistici e i loro utenti. Queste relazioni riguardano, tra l'altro, le caratteristiche diastratiche e diatopiche dei parlanti, il che convalida lo studio della problematica vernacolare come avente maggiore importanza nell'ambito delle traduzioni letterarie. Secondo questo suo ragionamento

la difficoltà della traduzione non deriva dalla mancanza di una specifica lingua di traduzione. Essa deriva piuttosto dall'assenza nella LA di un sottocodice equivalente a quello usato dal TP nella sua riproduzione della LP¹⁸⁹.

¹⁸⁶ Ezra Pound, "Guido's Relations", in *The Translation Studies Reader*, op.cit., 32.

¹⁸⁷ *Ivi*, 33.

¹⁸⁸ Cfr. G. Mounin, op.cit.

¹⁸⁹ Annie Brisset, "The Search for a Native Language: Translation and Cultural Identity", in *The Translation Studies Reader*, op.cit., 344; "the difficulty of translation does not arise from the lack of a specific translation language. It arises, rather, from the absence in the target language of a subcode equivalent to the one used by the source text in its reproduction of the source language", trad. it. PK.

La studiosa adotta lo schema proposto da Henri Gobard, in conformità al quale ogni lingua consiste in quattro livelli: (i) «vernacolare», corrispondente all'unico registro che può considerarsi naturale; (ii) «veicolare», in cui la funzione dominante al rango nazionale o regionale è quella comunicativa; (iii) «referenziale», coincidente con la traduzione culturale, ad esempio letteraria; (iv) «mitico», utilizzato solo per esprimere contenuti magici, non verbalizzabili diversamente¹⁹⁰.

Nel caso di un'opera letteraria stesa principalmente nella lingua referenziale, la traduzione ha la facoltà di permettere alla lingua vernacolare di prendere la posizione della lingua referenziale, elevando il dialetto al rango della lingua della tradizione letteraria¹⁹¹.

Questa teoria riecheggia la specifica delle prime traduzioni letterarie importanti, come nel caso della Bibbia, le cui versioni greche, latine e, successivamente, volgari, nobilitavano le lingue di riferimento, in alcune istanze dando vita alle intere tradizioni letterarie, come nel caso della lingua tedesca.

In seguito, Brisset pondera la questione della tendenza a tradurre i classici di letteratura mondiale in sottocodici, dialetti, o lingue non standard, concentrandosi sul fenomeno delle traduzioni in *québécois*, cioè la varietà della lingua francese parlata nella provincia di Québec del Canada. Si tratta di un addomesticamento avanzato, uno che repatria l'intera rete di connotazioni locali, trapiantandola in un territorio nuovo. L'autrice individua le ragioni di questa inclinazione editoriale nel crescente campanilismo quebecchese il quale, a volte, assume la forma di un nazionalismo. La principale funzione di queste traduzioni, oltre ad essere esercitazioni stilistiche, è quella di elevare il vernacolo locale a un livello più alto. Ciò viene ulteriormente confermato dal fatto che una gran parte dei testi presi sotto esame vengono in aggiunta etichettate come traduzioni in quebecchese, il che non avviene mai con le traduzioni in lingua referenziale, ovvero nel francese.

Al contempo, Brisset ribadisce la validità del problema che esiste nel senso opposto, cioè quando la LA non dispone di sottocodici equivalenti a quelli che fanno parte del testo da tradurre, come dialetti o gerghi. L'autrice smonta la definizione di Mounin, constatando che tale assenza della LA non viene realmente considerata un ostacolo formale della traduzione. Secondo Brisset, è possibile risolvere il problema posto dall'esistenza nel testo di determinati sottocodici radicati in una realtà geografica culturale diversa, solo che non è lecito aspettare soluzioni definitive. La studiosa riporta numerosi esempi di situazioni simili nel contesto

¹⁹⁰ Cfr. Henri Gobard, *L'Aliénation linguistique: analyse tétraglossique*, Paris: Flammarion 1992.

¹⁹¹ A. Brisset, *op.cit.*, 345.

letterario, citando i classici della letteratura mondiale nella prospettiva della ricerca di equivalenti nella lingua francese, chiedendo, tra l'altro, quale varietà del francese potrebbe corrispondere al romanesco di *Quer pasticciaccio di via Merulana* di Carlo Emilio Gadda. Tutte le domande poste contengono un presupposto in base al quale il problematico sottocodice vada tradotto con un sottocodice della LA. Laddove il suo repertorio non presenta soluzioni viabili, il traduttore può creare un nuovo sottocodice adoperando la flessibilità morfologica della lingua in cui lavora, arricchendo in questo modo la cultura di ricevimento¹⁹².

D'altra parte, i sottocodici non si prestano a essere lingue dominanti della traduzione in quanto prestabiliscono la strategia di avanzato addomesticamento che non permette la resa delle dinamiche linguistiche proprie dell'originale. Così, non vi è nemmeno la possibilità di creare, attraverso la traduzione, una nuova lingua nonostante che la scelta stessa di tradurre in un sottocodice comporti un implicito atteggiamento politico: la volontà di far salire il rango e il prestigio del vernacolo in questione.

1.2.2.3. Lawrence Venuti e l'utopia nella traduzione

Il lavoro teorico di Lawrence Venuti, già ampiamente citato nella prima parte di questo capitolo, è di irrefutabile importanza per quanto riguarda la problematica della traduzione dalla lingua italiana, comprese le sue dinamiche vernacolari specifiche. Nel saggio *Translation, Community, Utopia* pubblicato nel 1999, l'autore aggiorna le sue osservazioni circa le aspettative del mercato editoriale anglofono il quale si allontana dalla richiesta di addomesticamento. L'accento si sposta sulla comunicazione degli elementi costituenti del testo. Uno di questi elementi, cioè la lingua, si presta tuttavia a una continua variazione perché, specie nel contesto letterario, è probabile che vi compaiano dinamiche dovute all'uso di caratteristiche regionali, dialetti, gerghi, innovazioni stilistiche, voci arcaiche e neoformazioni¹⁹³.

Per riferirsi a quelle variabilità linguistiche, Venuti adotta il concetto del «*remainder*», cioè 'residuo', formulato da Jean-Jacques Lecercle. L'uso delle varietà non standard della LP oltrepassa i limiti della comunicazione di un senso univoco, mettendo l'accento sulle particolari condizioni dell'atto comunicativo le quali coinvolgono fattori politici e sociali¹⁹⁴.

Questo residuo produce significati che sono intelligibili solo nella cultura di provenienza del testo. Essi non si possono trasmettere nella traduzione che parzialmente, attraverso la ricerca

¹⁹² *Ivi*, 344.

¹⁹³ Lawrence Venuti, "Translation, Community, Utopia", in *The Translation Studies Reader*, op.cit., 470.

¹⁹⁴ Cfr. Jean-Jacques Lecercle, *The Violence of Language*, London-New York: Routledge, 1990.

o l'invenzione di forme analoghe. Tali espedienti non saranno tuttavia in grado di aprire tutte le possibilità di lettura accessibili a chi fruisce del testo nella lingua originale¹⁹⁵.

Il traduttore può conferire al testo su cui lavora un nuovo residuo, proprio della cultura di ricevimento del testo, come nel caso della traduzione inglese di *Sostiene Pereira* (1994) di Antonio Tabucchi, effettuata da Patrick Creagh, che ha optato per una colloquializzazione del testo, con inserimento di espressioni marcatamente britanniche. Il ricorso alla lingua colloquiale è atto a dare al libro un maggior realismo, poiché il testo consiste in un verbale della testimonianza del protagonista, mentre l'uso dell'inglese britannico e di alcune voci arcaiche coincide con l'ambientazione storica: l'azione del romanzo si svolge nel 1938. Questa strategia ha inoltre la funzione di trapiantare l'opera nella tradizione letteraria inglese di thriller politici in cui da sfondo servono i grandi avvenimenti storici della prima metà del Novecento, come *Missione confidenziale* (1939) di Graham Greene. Attraverso l'iscrizione del residuo proprio della cultura di ricevimento, il romanzo viene però sradicato dalla tradizione letteraria in cui è nato, cioè da quella delle storie della Resistenza durante la seconda guerra mondiale oppure dei testi narranti la vita sotto la dittatura fascista in Italia, come *Il conformista* di Alberto Moravia (1951) o *Il giardino dei Finzi-Contini* di Giorgio Bassani (1962). Si perde inoltre la situazione sociopolitica italiana attuale al momento della pubblicazione di *Sostiene Pereira*, cioè l'ascesa al potere di Silvio Berlusconi e della coalizione dei partiti del centrodestra.

Come dimostra l'esempio della traduzione del romanzo di Tabucchi, il traduttore può creare uno spostamento culturale, trapiantando l'opera da una tradizione letteraria in un'altra. Al contempo, Venuti teorizza che è possibile comunicare, anche se parzialmente, la comprensione del testo da parte del lettore originale, attraverso l'inserimento del residuo. Questo non può invece aprire qualsiasi contenuto semantico presente nella cultura di accoglienza, ma deve riguardare il contesto straniero in cui l'opera è originalmente apparsa¹⁹⁶. Venuti vede la comunicazione totale della rete semantica del TP come l'utopia della traduzione, un obiettivo irraggiungibile, perché ogni opera produce un eccesso di significati attraverso l'uso delle deviazioni dalla norma linguistica tradizionale, ossia dalla lingua iscrittasi nella cultura di origine come canonica. L'uso di codici non standard nella traduzione rilascia un ulteriore eccesso semantico, che ha lo scopo di sostituire gli elementi per cui non sono disponibili equivalenti formali, perlopiù laddove essi si riferiscono a determinate realtà geografiche o sociali. L'iscrizione di questi elementi nella traduzione non può mai essere completa nel tessere la rete connotativa destinata a creare tra il lettore del testo originale e il destinatario della

¹⁹⁵ Lawrence Venuti, "Translation, Community, Utopia", *op.cit.*, 471.

¹⁹⁶ *Ivi*, 473.

traduzione la «comunità di interessi». Non è quindi possibile che un traduttore realizzi il suo obiettivo senza creare esclusioni o gerarchie tra le due culture che non sono mai simmetriche. L'impostazione che possa esistere una traduzione che trapianta nell'ambiente di arrivo la totalità dei significati e delle connotazioni dell'originale costituisce un'utopia basata sull'ideologia che pretende la superiorità della lingua e della cultura di ricevimento che sarebbero in grado di adempiere a una richiesta del genere¹⁹⁷.

1.3. Le ricerche affini in materia

Questa sezione contiene un ragguaglio di quattro modelli concernenti la traduzione di elementi dialettali. Le ricerche corrispondono a diverse fasi nello sviluppo della traduttologia moderna e sono presentate in ordine cronologico.

La teoria dell'omologia di funzionalità di Dušan Slobodník (1970) si colloca a cavallo tra il paradigma dell'equivalenza e la scuola funzionalista, assumendo carattere prescrittivo, se non meccanico, tipico degli studi dell'epoca da cui proviene, in quanto si astiene da presentare conclusioni fondate in uno studio di traduzioni. Propone una tipologia di soluzioni caratterizzate da un alto grado di astrazione e condizionate da un fattore oggettivo, ossia la collocazione del dialetto nel TP.

Lo studio di Leszek Berezowski (1997) è un'applicazione pratica del paradigma descrittivo, consistente nell'analisi delle traduzioni dall'inglese in polacco di opere letterarie contenenti la dinamica lingua-dialetto. L'autore propone una complessiva tipologia di comportamenti di traduttori di fronte al problema d'incongruenza di due sistemi linguistici, tra cui svolgono l'atto di comunicazione. Non si sofferma sulla specifica del vernacolo utilizzato nel TP, adottando la più ampia definizione del termine dialetto vigente nella linguistica inglese.

Il modello comunicativo di Basil Hatim e Ian Mason (1997) riecheggia l'influsso dello strutturalismo nel contesto traduttologico, dato che considera la traduzione come un particolare tipo dell'atto di comunicazione. Gli autori dedicano la loro attenzione alle modalità di uso della lingua da parte dell'autore del TP e all'insieme di significati che esso comporta. Analizzano in questo modo le possibilità della comunicazione del contenuto semantico relativo all'uso di varietà linguistiche quali registri e dialetti.

Il contributo di Jadwiga Miszalska (2015) collega l'approccio descrittivo all'analisi delle funzioni che può svolgere il dialetto in un testo teatrale italiano. In questo modo pone basi

¹⁹⁷ *Ivi*, 485-496.

per uno studio della questione che coinvolge elementi di più paradigmi, guardando sia il TP che il prodotto della traduzione. Propone inoltre una decostruzione ermeneutica della dinamica dialettale dell'opera considerata e le possibilità formali della LA per renderla nella versione in polacco.

Infine, la monografia di Małgorzata Ślarzyńska (2017) sulla ricezione della letteratura italiana nella Polonia degli anni '70 e '80 del Novecento sulla base di testi pubblicati nella rivista *Literatura na świecie* contiene abbondanti osservazioni sulla problematica della traduzione letteraria dall'italiano in polacco. Una delle questioni particolari che l'autrice del saggio ha analizzato è la dinamica dialettale la quale caratterizza diversi racconti e frammenti di romanzi inclusi nel mensile. Lo studio si inserisce nel paradigma dei *DTS*, considerando come sono realmente le soluzioni al problema del mistilinguismo. L'approccio di Ślarzyńska mette in pratica anche le teorie legate agli studi culturali della traduzione, contestualizzando il fenomeno della rivista in una prospettiva storica.

1.3.1. L'*homologie de la fonctionnalité* di Dušan Slobodník

Dušan Slobodník, linguista e letterario slovacco nonché ministro dell'istruzione pubblica e della cultura in Cecoslovacchia, fu uno dei primi studiosi a sollevare la problematica dialettale nel dibattito traduttologico del Novecento. Lo fece in un saggio scritto in francese e intitolato *Remarques sur la traduction des dialectes*, pubblicato nel libro *The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation* curato da James S. Holmes, successivamente indicato come uno dei fondatori del paradigma descrittivo. Il libro raccoglie le relazioni presentate durante *International Conference on Translation as an Art* ('Convegno internazionale sulla traduzione come arte'), tenutosi nel maggio del 1968 a Bratislava, ossia in piena Primavera di Praga.

Lo studioso limita lo scopo della ricerca alla letteratura moderna, individuandovi una notevole differenza rispetto alle opere canoniche dei secoli precedenti, ossia la propensione a violare le norme della lingua della tradizione letteraria, che fino a quel punto sarebbero state rigorosamente rispettate. La violazione consisterebbe nell'introduzione dei sottocodici di minore prestigio, come dialetti oppure gerghi tipici degli strati bassi della società, come l'*argot* nel contesto francese. Slobodník osserva che questa innovazione crea una particolare dinamica,

difficile da rendere nella LA: “La traduzione degli elementi dialettali è un problema teorico parziale e specifico, ma la sua soluzione è di una grande importanza”¹⁹⁸.

Slobodník propone una soluzione della «*homologie de la fonctionnalité*» ‘omologia della funzionalità’. Lo studioso volutamente esclude la problematica gergale dall’analisi, sollevando la singolare difficoltà di chi traduce nella lingua slovacca che dispone di un repertorio di gerghi minore e meno incisivo della lingua ceca. Dimostra, inoltre, una singolare differenza tra le possibilità di traduzione di un determinato livello della lingua tra due codici molto vicini e parlati, in quell’epoca, entro i confini dello stesso Paese.

Il modello parte dal presupposto che il rapporto del traduttore al lettore determini le caratteristiche della traduzione. Da questa impostazione si può capire che il grado e la modalità della resa delle dinamiche dialettali dipendono innanzitutto da fattori soggettivi, quali la dimestichezza del traduttore con le informazioni trasmesse dal fatto stesso che nel testo compare un sottocodice non standard nonché il suo giudizio circa la pertinenza di questo elemento di comunicazione per il destinatario.

Slobodník teorizza come potrebbero essere le soluzioni a problemi di incongruenza del sistema linguistico-culturale di partenza e di quello di arrivo dovuti al multilinguismo. Si tratta quindi di uno studio condotto in una relativa astrazione dalle traduzioni realmente esistenti, il che lo avvicina ad altri rappresentanti della traduttologia dell’epoca i quali tendevano a occuparsi del campo senza guardare ai frutti del lavoro di traduttori. Infatti, tale approccio può essere visto come un ponte tra due primordiali paradigmi: la scuola dell’equivalenza e la scuola funzionalista.

Secondo l’autore dello studio, il ventaglio di soluzioni possibili e accettabili è condizionato dallo spazio in cui compaiono i contenuti dialettali nel testo. Slobodník distingue tre aree di un’opera letteraria in cui possono essere presenti gli elementi non standard e le funzioni che queste collocazioni svolgono.

Nel primo luogo, il dialetto può manifestarsi nel discorso indiretto che lo studioso identifica con il discorso dell’autore. In questo contesto esso serve a denominare “i fatti concreti della vita”¹⁹⁹, cioè ad ambientare l’azione dell’opera in un quadro spaziale e temporale. Secondo Slobodník, in questa situazione il traduttore può adoperare il repertorio dialettale della LA, senza però concentrarsi su singoli sostantivi specifici. Quando il dialetto viene intrecciato

¹⁹⁸ Dušan Slobodník, “*Remarques sur la traduction des dialectes*”, in *The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, a cura di James S. Holmes, The Hague-Paris: Mouton, 1971, 139; “La traduction des éléments dialectaux est un problème théorique partiel et spécifique, mais sa solution est d’une grande importance”, trad. it. PK.

¹⁹⁹ *Ivi*, 140; “[...] des faits concrets de la vie.”, trad. it. PK.

nella narrazione, la funzione informativa che esso svolge riguarda la totalità del testo e non le singole parole in cui consiste.

La seconda possibilità riguarda la presenza di una varietà non standard nel discorso diretto di personaggi dell'opera. Questa collocazione del dialetto fornisce informazioni sulla caratteristica diastratica del parlante nonché sulla sua collocazione geografica. In questo contesto, Slobodník ribadisce le posizioni di Georges Mounin e Jiří Levý che tradurre il dialetto in un dialetto della LA è erroneo, in quanto contribuisce a una profonda distorsione della deissi diatopica, producendo effetti assurdi: il traduttore non può modificare l'ambientazione del testo. Per esempio, un rappresentante del sottoproletariato romano della metà del Novecento che utilizza in un'immaginabile versione polacca il dialetto della Slesia potrebbe produrre un esito alla volta comico e incomprensibile. L'autore dello studio vede solo una possibilità per risolvere il problema la quale consiste in una stilizzazione a un sottocodice presente nella cultura di arrivo che non sia identificabile sotto l'aspetto dell'occorrenza geografica. Per Slobodník, il dialetto è un codice per eccellenza parlato e questa caratteristica è spesso compatibile con la LA in quanto molte lingue naturali dispongono di un ampio catalogo di elementi meno formali, anche quando essi non trovano una ricca attestazione nella tradizione letteraria. Così, la traduzione consisterebbe in una discesa di un solo scalino in un presupposto *continuum*, le cui estremità corrispondono da un lato al dialetto puro e da un altro alla lingua scritta, regolata da un insieme di norme. Infatti, si vede il registro colloquiale come una varietà intermedia tra l'oralità e il canone letterario²⁰⁰.

Per rendere questa peculiarità del discorso diretto, lo studioso slovacco propone di concentrarsi non sul lessico ma sulla sintassi, perché quel livello permette una più efficace e adeguata espressione del contenuto estetico e semantico del testo in lavorazione²⁰¹.

La terza possibile manifestazione del dialetto riguarda sempre il discorso diretto, varia però la sua funzione. In questo contesto il sottocodice non standard non fornisce informazioni sulla provenienza geografica del parlante, ma si limita a una deissi diastratica, cioè permette di stabilire la relazione del personaggio con la società. L'uso di un tale idioletto può esprimere il non conformismo e l'assenza di partecipazione alla collettività locale, conferendo al parlante un senso di alienazione e incompatibilità. Slobodník vi osserva una volontà da parte dell'autore di creare un effetto comico, al limite di assurdità, che giustifica l'uso di un dialetto presente

²⁰⁰ *Ivi*, 142.

²⁰¹ *Ibidem*.

nella cultura di arrivo, senza badare alla deissi diatopica che diventa di secondaria importanza²⁰².

La teoria dell'omologia della funzionalità, anche se esplicitata in un breve saggio e per questo motivo relativamente poco illustrata con esempi pratici, può essere vista come un importante passo nello studio della problematica dialettale nell'ambito di traduttologia. La posizione di Slobodník si colloca all'interno dei paradigmi attuali in quell'epoca e perciò vi si possono osservare alcune caratteristiche che lo differenziano dagli altri modelli presentati in questa sezione della dissertazione.

Si tratta di una teoria prescrittiva per antonomasia, che non guarda l'effetto del lavoro di traduttore, ma propone determinate strategie per risolvere il problema a un alto livello di astrazione, che coincide con la modesta esemplificazione delle tre condizioni evidenziate. Slobodník non descrive nessuna traduzione, ma guarda il fenomeno da una posizione strettamente teorica, riferendosi piuttosto ad altri studiosi del campo come Mounin e Levý che alla prassi. L'autore propone anche determinati espedienti stilistici senza guardare come realmente sono le traduzioni di testi contenenti una dinamica lingua-dialetto.

Nel saggio non si cita in modo esplicito la nozione dell'equivalenza, ancora comune al momento della relazione dello studioso slovacco. Ciononostante, oltre alla prescrittività, nel modello si vede un altro sintomo tipico del paradigma, cioè una propensione a proporre soluzioni in modo alquanto meccanico, da rinchiudere entro i termini di una semplice implicazione logica: se il dialetto compare nel testo da tradurre in una determinata posizione e svolge funzioni definite, allora va tradotto in un dato modo. Vi si può leggere la fascinazione con l'avvento della traduzione automatica e la conseguente tendenza a semplificare le problematiche dell'attività del tradurre.

1.3.2. *Dialect in Translation* di Leszek Berezowski

Leszek Berezowski è un linguista polacco, professore ordinario di linguistica inglese, che nel 1994 ha conseguito un dottorato di ricerca con la tesi intitolata *Dialect in Translation*, successivamente pubblicata come libro nel 1997. Si tratta di un'opera innovativa sotto molti aspetti, innanzitutto per il fatto che la problematica dialettale non è mai stata un punto focale della traduttologia moderna. Lo studio fa inoltre uso della tecnologia informatica, fornendo dati statistici circa il corpus preso sotto esame.

²⁰² *Ibidem*.

L'approccio di Berezowski si iscrive nel filone dei *Descriptive Translation Studies* (abbreviato in *DTS*), con il presupposto che la teoria di traduzione debba seguire le pratiche osservabili nell'oggetto del suo studio, ossia nelle traduzioni stesse. La mancata considerazione del dialetto come un rilevante problema della disciplina viene attribuita all'erroneità dei principali paradigmi che operano in modo inverso, ossia creando teorie astratte che propongono soluzioni a determinati problemi di traduzione senza tener conto di come realmente queste difficoltà vengono risolte dai traduttori²⁰³.

Si rinuncia, quindi, a qualsiasi forma di prescrittività riguardo alla problematica dialettale, astenendosi dai giudizi soggettivi su quale tecnica di traduzione è giusta e quale non. Si concentra sui fatti reperibili da dati statistici concernenti il corpus, ponendosi il compito di trarne conclusioni che permetteranno congetture circa la probabilità dell'uso di tecniche individuate in determinati contesti. Questa premessa coincide con la finalità dello studio descrittivo ideata da Gideon Toury, ossia dell'individuazione delle leggi generali della traduzione, della scoperta di verità essenziali su questo atto comunicativo.

Berezowski proviene dalla branca di linguistica centrata sui fenomeni relativi alla lingua inglese e per questo motivo adotta una definizione del dialetto più ampia che quella funzionante nella linguistica italiana. Anche se il primo capitolo abbonda nelle considerazioni concernenti la circoscrizione dell'oggetto dello studio in prospettiva sincronica e diacronica, il punto di vista del ricercatore è intaccato dalla prassi ricorrente nella sua area di specializzazione. La mancata esplicitazione dell'adempimento alla tradizione linguistica inglese può portare a una incompleta comprensione della pertinenza dello studio a contesti linguistici diversi da quello inglese. Per Berezowski la nozione del dialetto corrisponde quindi a qualsiasi varietà linguistica: diacronica, diatopica e diastratica.

Nonostante questa impostazione, l'autore, cercando di dimostrare ragioni di tale idea del dialetto, si avvicina al modo di concepirlo adottato da linguisti italiani. Secondo Berezowski, la nozione del dialetto come una lingua derivata da un'altra corrisponde alla svolta apportata dal paradigma strutturalista il quale postulava, tra l'altro, che l'inglese e il tedesco siano dialetti della lingua germanica²⁰⁴. Si può notare in questa istanza un momento di tangenza tra il filone inglese di linguistica e la branca italiana della disciplina. Berezowski indica peraltro che, successivamente, la definizione è stata allargata per denotare varietà diatopiche di una lingua. Anche in quel momento la definizione italiana del dialetto non dimostra notevoli differenze: i dialetti italiani, proprio come la lingua italiana odierna, sono derivati da diversi

²⁰³ Leszek Berezowski, *Dialect in Translation*, Wrocław: Acta Universitatis Wratislaviensis, 1997, 7.

²⁰⁴ *Ivi*, 9-10.

volgari che, a loro volta, provengono dal latino e la loro distribuzione è limitata geograficamente.

In seguito, Berezowski cerca di dimostrare alcune lacune in questo modo di vedere la problematica dialettale. Avanza la teoria che la subordinazione dei dialetti a sistemi superiori, ovvero lingue, manchi di evidenze, adottando il punto di vista esplicitato da W.R. O'Donnell e Loreto Todd. La loro prospettiva presuppone l'esistenza di un inglese universale, parlato dalla totalità di abitanti del territorio. Questa lingua sarebbe poi sottoposta a una divisione in dialetti, limitati a determinate aree, con una conseguente estinzione del sostrato che diede loro vita. Secondo i linguisti sopracitati, il sistema linguistico superiore, dal quale deriverebbero diversi dialetti, può essere visto solo come un'entità astratta²⁰⁵. La carenza di questa teoria consisterebbe in una proiezione dell'attuale stato di fatto, ossia che esistono varietà della lingua inglese, ai processi storici. Secondo questa posizione, il presupposto dell'esistenza del sostrato non trova conferma in evidenze tangibili oltre ad alcune caratteristiche strutturali dei dialetti che non forniscono però una risposta completa.

Se l'ipotesi può comparire come basata su fondamenti alquanto deboli nel caso dell'inglese e di altre lingue germaniche, applicata alle lingue romanze diventa indiscutibile, in quanto il sostrato è saldamente individuabile nel latino vernacolare.

Anche Berezowski dimostra consapevolezza della possibilità di un'eventuale identificazione di sostrati responsabili dello sviluppo dell'inglese contemporaneo. A differenza dell'italiano, questo processo trova un'attestazione adeguata solo alla fine del Medioevo: l'emergenza di una varietà nobile, una sorta di *koinè* influenzata dal francese e dal latino²⁰⁶. L'esistenza di lingue volgari, native per gli abitanti delle isole britanniche, traspare innanzitutto nell'uso letterario di secoli successivi il quale corrisponde già a un processo di standardizzazione nazionale.

Nello stesso tempo, l'autore della ricerca è conscio della definizione riecheggiante il famoso detto di Max Weinreich, ossia che "il dialetto è una lingua senza esercito e senza marina"²⁰⁷. Ipotizza un mancato sviluppo di alcuni dialetti britannici con la conseguente improbabilità dell'ascesa a un rango più alto. Ne derivano due caratteristiche – l'essere vernacoli soprattutto orali e la minore versatilità rispetto alla lingua nazionale – che spiegano un basso prestigio.

²⁰⁵ W. R. O'Donnell, Loreto Todd, *Variety in Contemporary English*, Abingdon-on-Thames: Routledge, 1992, 34.

²⁰⁶ L. Berezowski, *op.cit.*, 14-15.

²⁰⁷ Max Weinreich, "Der yivo un di problemen fun undzer tsayt", *Yivo bleter*, 25, 1, 1945, 13.

Berezowski fa riferimento anche a un equivoco status dei dialetti inglesi, i quali possono influire negativamente sulle prospettive professionali e sociali dei parlanti, e al contempo hanno la facoltà di affermare la loro identità che contrasta con lo standard omogeneo. In questo modo l'uso del dialetto rende possibile l'appartenenza a diversi gruppi sociali informali, atti a contrapporsi ai fenomeni di discriminazione²⁰⁸.

Invece di allargare la portata dello studio dialettologico in prospettiva diacronica, focalizzata sulla ricerca delle origini dei dialetti inglesi, la branca di linguistica che se ne occupa estese, negli anni '70 del Novecento, la definizione del dialetto stesso. Alla svolta contribuirono numerose indagini sociolinguistiche che stabilirono l'influsso di ulteriori variabili, quali classe sociale, età, religione, mezzo di comunicazione, situazione comunicativa sul codice linguistico adoperato.

L'apertura della dialettologia ai fattori non strutturali rende possibile, scrive Berezowski, l'approccio funzionale al dialetto, che va oltre l'individuazione delle differenze tra questi sottocodici e le loro cause, ma risponde anche alle domande sulla modalità e sulla tempistica dell'uso di singole varietà. Questo cambiamento di prospettiva portò all'idea del dialetto come varietà della lingua che dipende dall'utente.

Nonostante ciò, la definizione adottata dall'autore del libro considerato esclude ogni componente diafasica che potrebbe influire sul comportamento linguistico e sul *code-switching* tra il dialetto e la lingua:

una persona [...] può variare il grado di formalità in funzione della situazione e delle relazioni reciproche tra gli interlocutori, ma solo le caratteristiche che ricorreranno indipendentemente dal tema, dal tenore, dalla situazione di enunciato ecc., saranno classificati come dialettali²⁰⁹.

Consapevole dell'estensione della definizione del dialetto assunta, Berezowski ne limita la portata attraverso il criterio di esclusione delle varietà estreme, ossia particolarmente lontani dalla lingua standard sia diacronicamente che strutturalmente. Vengono escluse varietà dell'inglese corrispondenti alle prime fasi del suo sviluppo nonché idioletti in cui sono presenti molte caratteristiche estranee²¹⁰. Peraltro, non sono ponderate dinamiche tra diverse parlate non standard, anche quando compaiono entro i limiti di un singolo testo. La ricerca si concentra

²⁰⁸ L. Berezowski, *op.cit.*, 17.

²⁰⁹ L. Berezowski, *op.cit.*, 11. "a person [...] may vary the level of formality depending on the setting and mutual relations between the interlocutors, but only those features which will recur irrespective of the topic, tenor, situation of utterance etc. will be termed dialectal", trad. it. PK.

²¹⁰ *Ivi*, 17.

quindi sulla relazione tra la lingua standard e le sue varietà diacroniche, diastratiche e diatopiche.

Il quadro metodologico dell'analisi delle strategie adoperate nel processo della traduzione di contenuti in dialetto parte dall'esplorazione delle funzionalità che può svolgere la presenza della varietà non standard in un testo. Secondo Berezowski, il dialetto, indipendentemente dalla definizione che ne assumiamo, va sempre considerato in contrasto con la varietà standard pertinente. Questa relazione è un elemento della deissi in quanto stabilisce un ulteriore punto di ancoraggio del discorso nella realtà extratestuale. In questo modo, in un enunciato non standard si distinguono tre principali punti di riferimento: lo spazio, in cui il valore predefinito è "qui", il tempo ("adesso"), e la varietà della lingua, corrispondente alla lingua standard, nazionale²¹¹.

Oltre a costituire un importante elemento della deissi, nel quadro presentato nella ricerca il dialetto è visto come portatore di significati decifrabili da un lettore competente. Questi significati fanno riferimento alle sue generali conoscenze extratestuali e intertestuali. L'uso del dialetto può fornire informazioni attinenti all'estrazione sociale dei parlanti, l'ambientazione dell'opera letteraria e la sua collocazione in una situazione culturale particolare.

Berezowski si concentra quindi su due aspetti della dinamica lingua-dialetto nel contesto della traduzione: il dialetto come portatore di informazioni, perché la deissi è una categoria informativa, e l'intertestualità intesa come riferimento ai fatti della cultura di partenza. Il processo della traduzione viene visto come lo spostamento del centro deittico radicato nella situazione culturale di partenza al contesto di arrivo, completamente diverso. I lettori della traduzione parlano un'altra lingua, vivono in un posto e un'epoca differenti. Il compito del traduttore è quello di ristabilire il punto di riferimento deittico affinché diventi comprensibile ai destinatari della traduzione²¹².

Nella sua analisi delle strategie di traduzione adottate per rendere la dinamica dialettale, l'autore di *Dialect in Translation* utilizza quattro gruppi di marcatori relativi a rispettivi livelli linguistici che presentano violazioni dello standard conseguenti all'uso del dialetto: fonetici e fonologici, morfologici, lessicali e sintattici. Berezowski presenta anche un modello per calcolare il grado di rappresentazione del dialetto nella traduzione, indipendente dalla lunghezza di enunciati in varietà non standard nel TP. Il calcolo corrisponde a una divisione del numero di marcatori dialettali nel TP per quello relativo al TA. Successivamente si analizza la distribuzione delle frazioni per ciascun gruppo di marcatori in tutti i campioni utilizzati.

²¹¹ Ivi, 37.

²¹² Ivi, 40.

Il corpus della ricerca consiste in traduzioni polacche di numerose opere di autori anglofoni, che vanno dal Trecento al tardo Novecento, tra l'altro:

- *A Clockwork Orange* (*Arancia meccanica*, 1962) di Anthony Burgess;
- *Adventures of Huckleberry Finn* (*Le avventure di Huckleberry Finn*, 1884) di Mark Twain;
- *Alice's Adventures in Wonderland* (*Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie*, 1865) di Lewis Carroll;
- *Moby Dick or the Whale*, (*Moby Dick*, 1851) di Herman Melville;
- *Pygmalion* (*Pigmalione*, 1913) di George Bernard Shaw;
- *Tell Me How Long the Train's Been Gone* (*Dimmi da quanto è partito il treno*, 1968) di James Baldwin;
- *The Canterbury Tales* (*I racconti di Canterbury*, 1387-1388) di Geoffrey Chaucer;
- *The Life of King Henry the Fifth* (*Enrico V*, 1600) di William Shakespeare;
- *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* (*Il circolo Pickwick*, 1837) di Charles Dickens;
- *The Tragedy of King Lear* (*Re Lear*, 1605-1606) di William Shakespeare;
- *Uncle Tom's Cabin* (*La capanna dello zio Tom*, 1852) di Harriet Beecher Stowe.

1.3.2.1. Le strategie traduttive individuate da Berezowski

Berezowski individua dieci strategie della resa di contenuti dialettali:

- «*neutralization*» 'neutralizzazione';
- «*lexicalization*» 'lessicalizzazione';
- «*partial translation*» 'traduzione parziale';
- «*transliteration*» 'traslitterazione';
- «*speech defect*» 'difetto di pronuncia';
- «*relativization*» 'relativizzazione';
- «*pidginization*» 'pidginizzazione';
- «*artificial variety*» 'varietà artificiale';
- «*colloquialization*» 'colloquializzazione';
- «*rusticalization*» 'rusticalizzazione'.

La neutralizzazione consiste nell'uso della varietà standard della LA per tradurre le varietà non standard del TP, con conseguente annientamento della dinamica linguistica che caratterizza l'originale. L'autore dell'analisi osserva che questa tecnica impone un ulteriore passo nel processo di stesura della versione finale, corrispondente a una traduzione

«intralinguistica», cioè una presunta resa del contenuto dialettale in varietà standard della LP. La presenza dei marcatori dialettali in un testo neutralizzato è al limite della percettibilità.

Berezowski cerca di rintracciare possibili ragioni per l'uso della neutralizzazione e ne propone due: la valutazione dell'aspetto di «sottotraduzione» come insignificante per la ricezione del testo oppure l'apprensione che le tecniche che permettono una ricreazione della rete intertestuale noccano alla comprensione del senso originale²¹³.

La lessicalizzazione consiste nella resa delle caratteristiche lessicali del dialetto attraverso l'uso di un lessico specifico. Gli altri livelli strutturali (fonologico, sintattico e morfologico) della varietà non standard sono del tutto omessi, il che non permette al lettore di associare il contenuto in questione a una determinata realtà sociale. Ciò comporta la perdita della *deissi* diastratica.

Secondo Berezowski, l'optare per la lessicalizzazione può venire spiegato da una ricerca, da parte del traduttore, di una via di mezzo tra la sottotraduzione e la distorsione semantica causata da tecniche più inventive: “scegliendo la lessicalizzazione, i traduttori [...] dichiarano lealtà piuttosto all'intero rango di significati dell'originale che alla loro totalità, e sono disposti a diluirli ma non ad abbandonarli”²¹⁴.

La lessicalizzazione può essere vista come una stilizzazione che interessa solamente il livello del lessico dal momento che consta di adoperare nella traduzione vocaboli non standard provenienti dalle varietà reali della LA, che hanno determinate connotazioni nella sua cultura. In funzione della sottoclasse linguistica a cui attinge il traduttore, si distinguono quattro tipi di questa tecnica: la lessicalizzazione può avere carattere rurale, colloquiale, diminutivo e artificiale.

Quella rurale si identifica per l'uso di parole provenienti da diversi *dialekty* o *gwary* polacche, che, come accennato nella sezione 1.2.1., denotano parlate innanzitutto campagnole. Nello studio si riscontra questo tipo di lessicalizzazione applicato solamente alla traduzione di battute di personaggi di definitiva estrazione contadina.

La sottocategoria colloquiale descrive l'uso di colloquialismi con lo scopo di marcare la dinamica linguistica, concentrando l'attenzione del lettore alla collocazione diastratica dei personaggi dell'opera, la cui appartenenza alle classi sociali svantaggiate coincide con scarse competenze in registri più alti della lingua.

²¹³ Ivi, 51.

²¹⁴ Ivi, 54. “Choosing lexicalization, translators [...] declare loyalty much rather to the full range of the meanings of the original than to their totality and are prepared to dilute them but not to abandon”, trad. it. PK.

Il tipo diminutivo, malgrado la sua categorizzazione, interessa piuttosto il livello morfologico che quello strettamente lessicale, perché corrisponde a un ampio uso di diminutivi e vezzeggiativi, il che permette di associare le battute non standard del TP al linguaggio tipicamente usato da bambini oppure persone anziane²¹⁵.

La lessicalizzazione artificiale riguarda la resa del dialetto inteso come idioletto artistico, il quale esprime l'appartenenza a un gruppo sociale fittizio. Tale tecnica è stata applicata nella versione polacca di *Arancia meccanica* di Anthony Burgess dove il *nadsat*, gergo ispirato al russo, è stato tradotto attraverso dei ridondanti ed invasivi prestiti dall'inglese.

La traduzione parziale è un termine prestato dalla tassonomia di Catford²¹⁶ e si distingue per l'introduzione nel TA di una componente, il più delle volte lessicale, la quale ha la facoltà di corrispondere alla varietà non standard del TP contenente tracce di una lingua straniera oppure ad alcune espressioni altamente specifiche impiegate, tra l'altro, nel parlato dialettale, ad esempio le interiezioni.

La traslitterazione si distingue dalla traduzione parziale per il fatto che le unità lessicali forestiere, estranee alla LP, vengono inserite nel testo con la grafia adattata alle regole governanti la LA. Occorre considerare che il termine con cui Berezowski fa riferimento alla suddetta pratica dista dal significato universalmente attribuito a questa parola nell'ambito di linguistica. La traslitterazione indica la conversione di un testo scritto in caratteri di un altro alfabeto, mentre per l'adeguamento di vocaboli provenienti da altre lingue, non necessariamente aventi diversi sistemi di scrittura, si utilizza il termine «adattamento». La tecnica in questione può venire adoperata solo in contesto dove il gruppo sociale che si caratterizza per una determinata parlata è riconoscibile sia nella cultura di partenza che di arrivo. A tale criterio adempiono rappresentanti di diverse diaspore mondiali, come nel caso della comunità ebraica aschenazita.

La tecnica dello *speech defect* consiste nell'introduzione nelle battute originalmente dialettali di una grafia alterata per ricreare difetti di pronuncia. Questo espediente ha lo scopo di fornire informazioni sull'estrazione sociale dei parlanti visto che l'articolazione trascurata, erronea può corrispondere a una mancata rimediazione alle deficienze naturali nel contesto scolastico. Ciò può facilmente venire rintracciato alla provenienza dalle classi svantaggiate della popolazione. Tipicamente l'utilizzo di questa tecnica non rimanda ad alcun gruppo sociale individuabile nella cultura di arrivo. In questo modo, il lettore è in grado di notare che nel testo vi siano diverse varietà linguistiche, ma non ha la facoltà di decifrare le informazioni

²¹⁵ *Ivi*, 57-58.

²¹⁶ Cfr. la sezione 1.1.3.

intertestuali che comporta l'uso del dialetto, ad esempio circa la provenienza geografica dei personaggi dell'opera. La cancellazione di tali riferimenti elimina il rischio della distorsione del comunicato espresso attraverso l'uso di un dialetto geografico, inevitabile quando esso viene reso in una varietà della LA rintracciabile a una determinata realtà, necessariamente diversa da quella nel TP.

Tuttavia, questa tecnica comporta un altro pericolo: siccome i difetti di pronuncia non rimandano a nessuna comunità presente nella cultura di arrivo, questa caratteristica può venire interpretata come elemento dell'idioletto di un determinato personaggio e non come un elemento distintivo di un determinato gruppo di persone. Inoltre, si corre il rischio che questa peculiarità venga letta come un segno di arretratezza o malattia mentale²¹⁷.

La relativizzazione comporta una riduzione del dialetto agli appellativi oppure ai titoli onorifici. Questo approccio limita la portata deittica della dinamica linguistica all'appartenenza a uno strato sociale più basso, espressa in forme indicanti l'inferiorità, l'umiltà e la sommissione di un personaggio parlante il dialetto nella versione originale del testo, nei confronti di rappresentanti di classi più agiate. L'uso della relativizzazione come l'unica strategia di traduzione di un vernacolo risulta nella comunicazione di una sola informazione relativa alla variazione linguistica nel TP: la stratificazione sociale dei parlanti.

La pidginizzazione consiste nell'uso di una varietà «*pidgin*», realmente esistente, della LA per rendere il contenuto in dialetto. Il termine *pidgin* si riferisce a “ogni lingua semplificata formata dall'incontro di lingue di popolazioni differenti specialmente a scopo commerciale”²¹⁸. Questa strategia si concentra su due livelli della lingua: la morfologia e la sintassi, in quanto la varietà linguistica in questione si caratterizza per una grammatica semplificata, con numerose infrazioni delle norme di uso e la confusione di categorie grammaticali come genere e numero, al limite di comprensibilità. Nel caso della lingua polacca, varietà *pidgin* fanno parte del canone letterario, attestate e fissate in opere di rilievo, come *Per deserti e foreste* di Henryk Sienkiewicz del 1911 oppure ne *La vita e le strane sorprendenti avventure di Robinson Crusoe* (1719) di Daniel Defoe, tradotto da Józef Birkenmajer nella prima metà dell'Ottocento.

Il problema della pidginizzazione sta nel fatto che questa strategia è giustificabile per la traduzione di un *pidgin* della LP e in tale applicazione può essere ritenuta come trasmettente in maniera fedele una maggiore quantità di informazioni intertestuali. L'uso del *pidgin* come affermato nella tradizione letteraria porta inequivocabilmente alla connotazione esotica a

²¹⁷ Ivi, 65.

²¹⁸ Grande dizionario della lingua italiana, “pidgin”, *Internazionale*, <https://dizionario.internazionale.it/parola/pidgin> [ultimo accesso: 20/11/2024].

riguardo della provenienza dei parlanti la quale spiega la loro scarsa dimestichezza con la lingua di riferimento dell'opera.

A differenza della pidginizzazione, la strategia della varietà artificiale riguarda la creazione di un nuovo sottocodice, estraneo alla cultura di ricevimento. L'innovazione può riguardare tutti i livelli della lingua e non presuppone l'aggiunta della tappa intralinguistica nel processo della traduzione.

Soddisfatto il criterio della coerenza, l'uso di questa strategia permette la comunicazione di un importante numero di informazioni riguardanti l'ambientazione e l'estrazione sociale dei personaggi che utilizzano la varietà in questione. L'artificialità sembra contrastare il rischio di distorsione delle connotazioni extratestuali, però, secondo Berezowski, il pericolo è inevitabile, perché l'idioletto ideato dal traduttore è obbligatoriamente radicato in una lingua naturale specifica e in quanto tale può avere effetti collaterali imprevisti: l'atteggiamento alla lingua base può variare da una cultura all'altra²¹⁹.

La colloquializzazione riguarda la resa del dialetto tramite l'utilizzo di un registro colloquiale realmente identificabile nella LA. A differenza della lessicalizzazione colloquiale, la strategia in questione opera su tutti i livelli del codice. Nel caso delle traduzioni in polacco analizzate da Berezowski, si è scoperto che la colloquialità riguarda maggiormente il lessico e la sintassi. L'autore dell'analisi identifica in questa pratica la comunicazione della bassa estrazione sociale dei parlanti i quali sarebbero incapaci di adeguare la loro parlata a situazioni richiedenti una maggiore correttezza, se non formalità. Occorre notare che nel corpus preso sotto esame, la colloquializzazione è stata messa in atto esclusivamente per rendere i dialetti dell'inglese che caratterizzano gruppi svantaggiati della società, con relativamente scarso accesso alla formazione, per esempio il *cockney* o l'inglese statunitense meridionale²²⁰.

La rusticalizzazione prevede la sostituzione del dialetto della lingua di origine dell'opera con un dialetto rurale del contesto linguistico di arrivo. Questo espediente si riferisce a tutti i livelli della lingua e comporta un'applicazione integrale di un sottocodice determinato, il che richiede dal traduttore la padronanza non solo della lingua in cui traduce ma anche di questa sua varietà. Nei campioni analizzati da Berezowski compaiono due parlate regionali polacche: il dialetto della Piccola Polonia e quello della Cuiavia. La strategia in oggetto produce risultati peculiari. In primis, tutti i marcatori del dialetto del TP sono riflessi nel prodotto finale, anche se la loro distribuzione può variare, come illustrato in diagrammi predisposti dall'autore della ricerca. In secondo luogo, il lettore della traduzione ha la facoltà di identificare la provenienza

²¹⁹ Ivi, 76.

²²⁰ Ivi, 81.

geografica dei parlanti, ma si tratta di informazioni del tutto estranee alla versione linguistica di partenza le quali possono contraddire altri elementi di ambientazione dell'opera. Si distorce quindi l'intera rete di riferimenti extratestuali realizzata attraverso l'uso del sottocodice da parte dell'autore dell'opera. In particolare, un lettore polacco proveniente dall'area di diffusione del vernacolo usato nella traduzione può erroneamente identificarsi con i personaggi che lo parlano, il che crea la possibilità di equivoci di interpretazione considerevoli.

I dialetti polacchi hanno connotazioni rurali, ma il loro uso implica inoltre delle sfumature storiche, visto che al giorno presente le persone che attestano competenze integrali nel dialetto sono relativamente rare. Per questo motivo, un complessivo uso di un sottocodice del genere può venire letto come piuttosto arcaicizzante che condizionato geograficamente. Diversi studi recenti hanno confermato una bassa consapevolezza linguistica dei cittadini della Polonia di oggi i quali tendono a mescolare diverse caratteristiche delle parlate contadine *d'antan* senza essere in grado di distinguere tra quelle ricorrenti nei loro ambiti familiari, inerenti alla provenienza geografica, e i tratti estranei, indotti da fattori esterni²²¹.

In concordanza con la progressiva perdita di distintività diatopica dei dialetti polacchi, Berezowski vede una possibile risoluzione del problema di distorsioni deittiche causate dalla loro presenza in un testo proveniente da una realtà culturale diversa in una selezione parziale delle caratteristiche vernacolari da usare nella traduzione. Tale strategia creerebbe un sottocodice parzialmente artificiale, consistente in una miscela di caratteristiche generali di diverse varietà rustiche e fenomeni di ipercorrettismo. Inoltre, nel panorama dialettale della Polonia vi sono alcuni tratti distintivi che interessano la maggioranza di parlanti di origine contadina, spesso di bassa estrazione sociale, come «*mazurzenie*», ossia la pronuncia dentale delle fricative e affricate alveolari: *zycie* [zɨt͡ɕɛ] invece di *życie* [ʒɨt͡ɕɛ] 'vita'. Questo fenomeno è presente sull'intero territorio polacco (in particolare nei dialetti delle regioni di Masuria e Masovia) tranne la Grande Polonia e la Pomerania²²².

Per evitare un'eccessiva naturalizzazione dell'opera, il traduttore potrebbe quindi rendere il dialetto della LP con una varietà creata attraverso una diligente selezione di caratteristiche di vernacoli polacchi, senza riferirsi ad alcuna in particolare. Il problema della distorsione deittica risulta però inevitabile: le sottovarietà del polacco hanno distinte

²²¹ Karina Szymańska-Galińska, "Świadomość językowa a gwara", *Językoznawstwo*, 1, 18, 2018, 171-178; Mirosława Sagan-Bielawa, "Język jako element świadomości społecznej (na przykładzie Polski po 1918 roku)", *LingVaria*, 2, 24, 2017, 211-224.

²²² Karol Dejma, *Dialekty polskie*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974, 289.

connotazioni contadine e arcaiche che resistono all'attenuazione del numero di marcatori dialettali presenti nel TA.

Nel corpus della ricerca di Berezowski, la strategia è riscontrata innanzitutto in opere drammatiche, le quali corrispondono a circa l'80% di campioni, mentre le attestazioni in testi prosastici ammontano al 20%. Il fatto si spiega con una maggiore libertà di interpretazione e un generale consenso alla manomissione del testo da parte degli addetti alla messa in scena, quali il traduttore, il regista e lo scenografo.

1.3.2.2. Le osservazioni critiche sulla ricerca

Dialect in Translation è la prima ricerca traduttologica così complessiva a riguardo della problematica che pone la presenza del dialetto nel testo da tradurre, in particolare nel contesto polacco. È lecito, tuttavia, fare alcune osservazioni concernenti la compatibilità del modello nel contesto della presente tesi.

Come già accennato, Berezowski assume una definizione del dialetto diversa da quella vigente nella tradizione linguistica italiana, il che estende notevolmente la portata della questione. Ciò coincide con l'abbondanza del corpus che contiene opere provenienti da epoche, realtà geografiche e linguistiche diverse. L'abbondanza di campioni ha permesso l'individuazione di un alto numero di strategie con cui i traduttori affrontano la difficoltà relativa alla variazione linguistica del testo. La tassonomia descritta nel paragrafo precedente dimostra un ampio ventaglio di soluzioni, ognuna delle quali produce un effetto diverso.

Lo studio, in concordanza con i criteri stabiliti nel paradigma dei *DTS*, si concentra su come viene tradotto il dialetto, proponendo un'analisi basata sul contrasto tra il TP e il TA. Berezowski descrive le traduzioni in esame, utilizzando un modello qualitativo consistente in marcatori relativi ai basilari livelli strutturali del sottocodice. È possibile notare che questo strumento si rivela impreciso di fronte alle particolarità linguistiche che riguardano fenomeni che si collocano al di sotto delle categorie quali la fonetica, la sintassi, il lessico e la morfologia. Le loro limitazioni sono peraltro visibili nei diagrammi che presentano la distribuzione dei marcatori relativa a ciascuna delle strategie individuate. Ad esempio, le rappresentazioni grafiche per tutti i tipi di lessicalizzazione presentano un'immagine molto simile, lo stesso vale anche per la strategia di traslitterazione e qualsiasi altro approccio che si concentrerebbe sulla resa dello specifico lessico dialettale.

Inoltre, la disposizione dei marcatori in un testo non costituisce un criterio per la classificazione di un dato comportamento del traduttore nella tipologia di Berezowski. Lo rende

evidente l'illustrazione riportata di sotto la quale riproduce le caratteristiche di tre traduzioni classificate come relativizzanti. Le lettere P, M, L, S corrispondono ai livelli di lingua: fonetica (*phonetics*), morfologia (*morphology*), lessico (*lexicon*) e sintassi (*syntax*).

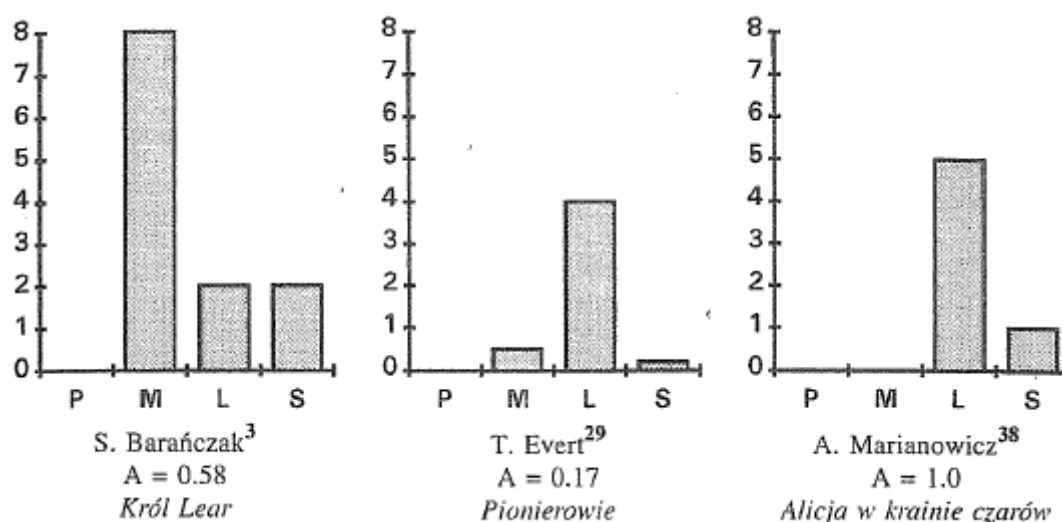


Fig. 1.1. La distribuzione dei marcatori strutturali nella strategia di relativizzazione

(tratto da: L. Berezowski, *op.cit.*, 69)

Le differenze tra i tre diagrammi sono indiscutibili e il loro unico comune denominatore è l'assenza di marcatori fonetici. Un problema simile riguarda anche la colloquializzazione che può agire su diversi livelli e assumere varia intensità.

L'ampio ventaglio di varietà linguistiche prese in considerazione rende praticamente impossibile un'analisi approfondita del TP e delle particolarità deittiche concernenti l'uso di un determinato linguaggio. Berezowski è consapevole della ricchezza di significati che la dinamica lingua-dialetto può avviare, come viene accennato nel primo capitolo del libro²²³, però oltre a fornire esempi di funzioni che il dialetto può svolgere, il tema non viene ulteriormente sviluppato.

L'analisi si concentra quindi prevalentemente sulla descrizione delle traduzioni rientranti nel corpus, senza guardare in dettaglio i TTPP e documentare tutti i significati che il lettore madrelingua può estrapolare dalla presenza di mistilinguismo. In questo approccio si può vedere una rigorosa applicazione del paradigma descrittivo, nel quale il punto focale dell'analisi viene spostato sull'osservazione empirica del prodotto della traduzione.

²²³ L. Berezowski, *op.cit.*, 17.

Le limitazioni descritte sopra non vanno viste come difetti dello studio ma possono fornire alcune indicazioni per la metodologia della presente ricerca, in contempo evidenziando un'incompleta compatibilità dell'approccio descrittivo *stricto sensu* con la problematica dialettale nel contesto delle traduzioni dalla lingua italiana. Occorre con tutto ciò osservare l'innovazione di *Dialect in Translation* che costituisce ancora oggi una delle relativamente poche applicazioni così complessive della svolta apportata nel campo di traduttologia da Gideon Toury e da altri rappresentanti dei *Descriptive Translation Studies*.

1.3.3. Il dialetto nel modello comunicativo di Basil Hatim e Ian Mason

Basil Hatim e Ian Mason, nel loro libro *The Translator as a Communicator* (1997), propongono un modello di analisi al centro del quale si colloca il discorso inteso come la totalità di “modi di parlare e scrivere adottati da determinati ceti sociali che dimostrano una particolare attitudine verso aree di attività socioculturali”²²⁴. La loro proposta considera la lingua e il testo come realizzazione di un messaggio socioculturale e di una relazione di potere.

Un capitolo del libro concerne la problematica della resa di diversi registri nella traduzione. Gli autori adottano un'ampia definizione del registro linguistico che si riferisce anche a dialetti, gerghi e idioletti. Si parte dal presupposto che i registri non si limitano alle situazioni linguistiche cui vengono solitamente associati, ma si dilagano sugli usi più svariati, come quello letterario. Da un lato, la questione della variazione diastratica è universale in quanto ogni lingua dispone di un *continuum* che va dalle varietà meno formali a quelle alte. Dall'altro lato, la percezione della distinzione tra il formale, l'informale oppure lo standard e il dialetto, e il modo in cui questa variazione viene strutturalmente realizzata, sono diversi per ogni lingua naturale²²⁵. Per questo motivo la questione della variazione diatopica, diastratica e diafasica pone un problema valido nella traduzione.

Per illustrare il problema, gli autori analizzano le traduzioni in arabo delle battute in *cockney* della popolana fioraia Eliza Doolittle nella commedia *Pigmalione* (1913) di George Bernard Shaw. La scelta dell'arabo viene motivata dalla molteplicità di dialetti locali e possibili registri. La versione presa in esame presenta una parziale preservazione della variazione linguistica del testo originale attraverso la resa dell'inglese standard nell'arabo moderno

²²⁴ Basil Hatim, Ian Mason, *The Translator as a Communicator*, London-New York: Routledge, 1997, 182-183; “modes of speaking and writing which involve social groups in adopting a particular attitude towards areas of sociocultural activity”, trad. it. PK.

²²⁵ Ivi, 81.

standard e del dialetto di Londra nell'arabo vernacolare. Tale strategia permette la sopravvivenza della dinamica linguistica nella traduzione, ma crea ulteriori difficoltà per chi la effettua: quale varietà vernacolare usare per rendere determinate particolarità di idioletto, come impostare la linea di demarcazione tra i contenuti da tradurre in lingua standard e quelli da rendere in gergo o dialetto?

Secondo Hatim e Mason, la scelta delle tecniche da usare per sostenere le variazioni di registro nel TP deve essere innanzitutto ben motivata e preceduta da un esame della configurazione linguistica dell'opera. La dinamica tra diversi codici e sottocodici riflette il modo in cui l'autore del testo utilizza il suo strumento, ossia la lingua, in modo significativo²²⁶. Costantemente, l'uso di qualsiasi varietà linguistica porta in sé un intero sistema di carichi semantici e retorici che il lettore-modello, competente nella lingua originale di un'opera, è in grado di riconoscere.

Gli autori del modello propongono di distinguere tra l'uso non marcato e marcato della dinamica in questione. Il primo è aspettabile e non supera determinate convenzioni letterarie, ne sarebbe esempio un personaggio che lavora come medico e in concordanza con la sua professione, utilizza elementi di linguaggio specialistico medico. Il secondo, invece, coincide con un'infrazione dell'attuale norma culturale, come nel caso, pertinente a questa tesi, di *Ragazzi di vita* di Pier Paolo Pasolini. L'uso del dialetto romanesco diastraticamente caratterizzato verso il basso del *continuum* sociolinguistico, con il ricorso al gergo della malavita, contribuì allo scalpore causato dal romanzo all'occasione della sua prima pubblicazione, e costituì un'innovazione confermata dal glossario collocato alla fine del volume.

Le peculiarità linguistiche del genere vanno viste in relazione con lo standard, cioè una varietà possibilmente meno marcata disponibile nel repertorio della lingua di origine dell'opera. La dinamica individuata attraverso questo contrasto può venire analizzata sotto l'aspetto di pragmaticità nonché come un'«interazione semiotica». Per poter inventare una tecnica di traduzione adeguata, il traduttore dovrebbe prima identificare la funzione retorica che la marcatura linguistica svolge nel testo, i significati emotivi che esprime nel discorso attuale e l'attività sociale che esegue nell'ambito del genere letterario²²⁷.

Il ricorso al dialetto consiste in uso di un sottosistema esistente al di fuori del testo considerato e possiede un ventaglio di caratteristiche ricorrenti e funzionali. Per il motivo di questa sistematicità, la dinamica in questione mette in moto un altro sistema, quello di

²²⁶ *Ivi*, 83.

²²⁷ *Ivi*, 85.

connotazioni soggettive del lettore-modello. Ciò invece permette di considerare la collocazione del testo nella più ampia prospettiva della cultura da cui sorge, e la funzione pragmatica svolta dall'espedito. Siccome l'uso del dialetto coincide generalmente con una marcatura diastratica bassa, lo si può considerare come uno «stigma sociolinguistico», un'infrazione della norma, la cui funzione dominante è l'identificazione della condizione sociale dei protagonisti, mentre quella geografica diventa di secondaria importanza. Questa individuazione delle priorità di traduzione allarga il repertorio delle possibili tecniche della resa del contenuto problematico. È lecito quindi che il traduttore si concentri sugli aspetti diastratici invece di quelli diatopici i quali sono intrinsecamente legati a un determinato luogo geografico e perciò difficilmente trapiantabili in una cultura che non associa alcuna particolarità linguistica al determinato posto.

Hatim e Mason suppongono che lo status del personaggio, il cui idioletto è marcato diastraticamente, può venire adeguatamente riprodotto nella traduzione non attraverso l'adozione di un sottosistema equivalente, ma la modificazione del registro standard, con la funzione di trasmettere un carico ideologico adeguato²²⁸. Questa manipolazione linguistica si limiterebbe agli enunciati marcati nella versione originale del testo e consisterebbe in un'alterazione delle strutture del sistema, ad esempio la grammatica oppure il lessico.

Si ribadisce così l'idea ricorrente nella traduttologia moderna, secondo la quale il contenuto dialettale non va tradotto in un altro dialetto²²⁹, perché in questo modo non solo si eliminano le caratteristiche geografiche originali e le connotazioni che esse comportano, ma se ne creano nuove, del tutto estranee a qualsiasi intenzionalità dell'autore, con conseguente detrimento della coerenza di ambientazione dell'opera. Per illustrare tale eventualità in prospettiva della problematica di questa tesi si possono immaginare i personaggi di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda parlanti non più il romanesco o il molisano, ma *cockney* e *geordie*, ossia dialetti inglesi parlati a, rispettivamente, Londra e Newcastle upon Tyne. Tale espediente potrebbe venir considerato un'eccessiva manomissione del traduttore, in quanto compromette l'ambientazione del romanzo, la cui componente linguistica risulta contraddittoria: non si potrebbe difatti spiegare perché i personaggi romani o molisani usano improvvisamente i sottocodici riservati per determinati gruppi di madrelingua inglesi.

²²⁸ Ivi, 92.

²²⁹ Cfr. Michael Alexander Kirkwood Halliday, "The Construction of Knowledge and Value in The Grammar of Scientific Discourse: with Reference to Charles Darwin's 'The Origin of Species'", in *Linguistic Studies of Text and Discourse*, a cura di Jonathan Webster, London: Continuum, 2002, 168-169.

1.3.4. *Come tradurre il dialetto nelle opere teatrali italiane di Jadwiga Miszalska*

In un articolo del 2015 intitolato *Jak tłumaczyć dialekt w włoskich tekstach teatralnych* ('Come tradurre il dialetto nelle opere teatrali italiane'), Jadwiga Miszalska ha proposto un quadro funzionale per affrontare la questione della variazione linguistica nell'ambito di testi teatrali italiani. Si parte dalla considerazione del ruolo di vari dialetti italiani nella storia del teatro, dimostrando come il palcoscenico è per molti versi un luogo naturale per la produzione artistica vernacolare. Nel territorio italiano, la tradizione del teatro dialettale ha radici più profonde che quella legata a varie *koinè* che diedero vita alla lingua nazionale. Gli spettacoli consuetamente assumevano la funzione d'intrattenimento e non erano sempre indirizzati a un pubblico colto. Perdi più, la storia del teatro in Italia ha origini che vanno oltre il consolidamento del primato del fiorentino letterario. Infatti, quella *koinè* prese piede nell'ambito drammatico solo nel Seicento e non godette di fortuna sul palcoscenico²³⁰.

Miszalska inizia dall'individuazione delle funzioni che può svolgere il dialetto in un testo teatrale, oltre al semplice scopo comunicativo. Riconosce che il ricorso a un sottocodice apre all'autore un repertorio di mezzi di espressione diversi da quelli disponibili nella lingua standard. L'uso del vernacolo può avere significato simbolico oppure iscriversi in una determinata posizione ideologica, riferendosi a una realtà extratestuale, legata alle questioni sociali, culturali e politiche del suo ambiente originale.

La studiosa individua nel momento in cui la lingua italiana iniziò a essere effettivamente parlata in situazioni quotidiane dalla totalità di cittadini, un aumento quantitativo e qualitativo di funzioni attribuibili all'uso del dialetto. Nella seconda metà del Novecento, questo conseguimento del sistema scolastico e dei mezzi di comunicazione di massa contribuì effettivamente a una rivalutazione funzionale di vernacoli locali, anche di quelli godenti finora di scarso prestigio. La primordiale funzione del dialetto, ossia quella comunicativa, venne relegata alla lingua standard. Da quel momento in poi, il ricorso a sottocodici locali non è più casuale e il fatto stesso che si tratta di un codice secondario a quello nazionale vi attribuisce un significato aggiuntivo.

Miszalska propone una tipologia di sei funzioni che il dialetto può svolgere in un testo letterario e alle quali andrebbero sottomesse le decisioni del traduttore riguardo alla scelta di tecniche adatte alla resa del contenuto problematico. Si tratta, quindi, della funzione

²³⁰ Jadwiga Miszalska, "Jak tłumaczyć dialekt w włoskich tekstach teatralnych", *Przekładaniec*, 31, 2015, 156.

«realistica», «simbolica», «estetico-espressiva», «ideologica» o «polemica» e «psicoanalitica» o «intimistica».

La funzione realistica coincide con la facoltà di fornire al lettore informazioni riguardo alla realtà geografica o sociale legata all'ambientazione dell'opera.

La funzione simbolica si riferisce all'uso di voci o espressioni dialettali semanticamente cariche di valore simbolico, ad esempio attraverso la rievocazione di storie e credenze popolari propri della cultura dialettale.

L'allargamento del repertorio formale alla disposizione dell'autore corrisponde alla funzione estetico-espressiva, la quale apre la strada verso l'innovazione linguistica, permettendo allo scrittore di allontanarsi dai *cliché* legati alla tradizione letteraria nazionale.

La funzione ideologica o polemica è legata all'opposizione lingua-dialetto ricorrente nel dibattito culturale italiano. L'uso dei vernacoli locali può essere visto come l'opposizione a determinate politiche linguistiche, innanzitutto storiche, come la lotta ai dialetti del regime fascista consistente in rigidi divieti di uso nella stampa, nella letteratura e nel teatro²³¹. Questa funzione appare evidente nelle opere che entrano in polemica con il fascismo, come nel caso di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda. Occorre inoltre menzionare la posizione di Pier Paolo Pasolini rispetto al dialetto in vista di politiche linguistiche successive alla dittatura di Mussolini. Quella dialettale è una questione centrale negli scritti teorici dell'autore friulano, che a più riprese sostenne la superiorità del dialetto corrispondente alla sua naturalità e alla facoltà di invenzione poetica estranea alla lingua italiana²³². Pasolini teorizza che i cambiamenti sociali del secondo dopoguerra, relativi alla nascita di una nuova società consumistica e tecnocratica, crearono un sistema di oppressione totalitaria ben più pericoloso di quello fascista. Non si vieta più l'uso del dialetto, ma si fa sì che la gente non lo voglia più usare, riducendo tutta la lingua alla funzione comunicativa, a detrimento di qualsiasi inventività linguistica tipica dell'uso dialettale²³³.

Il ricorso al dialetto nella letteratura può assumere un carattere intimo, perché questo sottocodice permette di esprimere esperienze e pensieri profondi, spesso legati ai ricordi dell'infanzia, dimenticati o soppressi nel corso dell'apprendimento della lingua nazionale. Questa funzione, denominata psicoanalitica o intimistica, coincide con la nozione del dialetto

²³¹ Manlio Cortelazzo, "Il dialetto sotto il fascismo", in *Parlare fascista: lingua del fascismo, politica linguistica del fascismo*, a cura di Gian Carlo Jocteau, Genova: Centro ligure di storia sociale, 1984, 107-116.

²³² Pier Paolo Pasolini, "Dialetto e poesia popolare", in *idem, Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano: Mondadori, 1999, 373-375; *idem*, "La lingua della poesia", *ivi*, 1007-1026; *idem*, "Nuove questioni linguistiche", *ivi*, 1245-1270.

²³³ Massimo Lollini, "Il dialetto come lingua della poesia. Aspetti della poesia dialettale in Pasolini, Zanzotto e Loi", *NeMLA Italian Studies*, 16, 1992, 68.

come lingua primordiale, naturale, materna. Si riflette così la situazione vissuta da molti scrittori e drammaturghi italiani nati prima della divulgazione di lingua italiana in tutti i contesti della vita quotidiana: per molti il primo contatto con l'italiano standard coincideva con l'entrata nel sistema scolastico visto che a casa si parlava il dialetto. Il ritorno al vernacolo permette di sbloccare l'inconscio nonché di invocare ciò che nella lingua standard costituisce un tabù.

L'ultima funzione concerne l'effetto comico o parodistico che può avere il dialetto e le sue connotazioni extratestuali le quali possono richiamare personaggi o fatti della tradizione dialettale comica.

Miszalska distingue inoltre due principali situazioni dialettali che può riscontrare un traduttore letterario: testi che sono integralmente scritti in dialetto e quelli in cui i vernacoli locali si alternano con la lingua standard. Mentre la prima eventualità non pone specifici problemi traduttivi – l'opera andrebbe trattata come qualsiasi testo in lingua straniera, cioè tradotta nel determinato codice di arrivo, facendo dovuta attenzione alle specificità culturali legate al determinato luogo cui si riferisce – la seconda dinamica linguistica comporta un significato inerente, non da trascurare nella traduzione.

La studiosa indica la pertinenza della situazione linguistica di arrivo perché l'esistenza di dialetti e di altre varietà diatopiche può fornire indizi alla soluzione del problema. Nel caso di culture con un numero di dialetti e altri sottocodici diatopici pari o maggiore a quello d'Italia è difficile che essi comportino reti semantiche simili in quanto hanno connotazioni diverse. Tale ricchezza linguistica può risultare utile al traduttore fornendogli un più ampio repertorio di forme dal quale colui può ricavare unità linguistiche atte a riprodurre una determinata dinamica in contrasto con la varietà standard, anche non utilizzando forme di un singolo dialetto in modo coerente.

La specificità della situazione dialettale italiana viene individuata nel numero di stereotipi evocati dall'uso di parlate locali i quali possono coincidere con opinioni precostituite su abitanti di determinata città o regione. Questa caratteristica è difficilmente traducibile, tranne che in culture dove i sottocodici si legano a particolari tratti dei parlanti oppure alla visione del mondo da attribuirgli.

Miszalska segnala inoltre l'applicabilità delle teorie di *skopós*, legate alla scuola funzionalista tedesca, allo studio della problematica dialettale nella traduzione letteraria, individuandone base nel concetto dell'omologia della funzionalità di Dušan Slobodnik²³⁴. Il metodo funzionale identifica la funzione del dialetto con le connotazioni sociali della dinamica

²³⁴ Cfr. la sezione 1.3.1.

linguistica di cui fa parte nonché il valore assegnatogli dall'autore per poter ricercare mezzi formali per ottenere un simile risultato nel TP²³⁵.

Per illustrare il suddetto metodo d'analisi funzionale, la studiosa prende sotto esame la versione polacca del dramma *Carnezzeria* (2008) di Emma Dante, tradotta da Aleksandra Lasota. L'opera contiene una specifica dinamica linguistica che consiste in italiano standard, dialetto palermitano e varie attestazioni di linguaggi specialistici. Il dialetto palermitano viene usato da due dei protagonisti, con l'intensità e la frequenza che variano in funzione delle loro emozioni. Il dialetto soppianta la lingua nazionale nei momenti dove loro non sono più in grado di trattenere proprio turbamento, dando sfogo all'ira e alla violenza. Questa modalità di uso del vernacolo dimostra la sua primarietà rispetto alla lingua italiana, presumibilmente appresa dai protagonisti in contesto scolastico, e corrisponde alla funzione intimistica o psicanalitica. Essa compare inoltre quando i protagonisti ricordano le esperienze dell'infanzia, marcata nel loro caso dal trauma legato alla violenza sessuale subita: i protagonisti erano stati stuprati dal proprio padre. Il dialetto viene usato per riferirsi a ciò che nella lingua nazionale è inesprimibile, che riguarda un profondo tabù. Le espressioni dialettali servono a rievocare le parole usate dal perpetratore dell'abuso nel momento dell'atto che si era così profondamente gravato nella memoria dei protagonisti.

Inoltre, vi si può vedere l'ovvia funzione realistica: si tratta di personaggi siciliani. Il realismo avvia anche la facoltà di vedere il loro comportamento nel contesto della cultura siciliana, tradizionalmente patriarcale e maschilista, la quale impone ai personaggi del dramma dei ruoli sociali saldamente definiti, che alla fine portano alla tragedia.

La funzione mimetica, atta a contestualizzare geograficamente l'ambientazione dell'opera, viene vista come secondaria a quella legata alle emozioni e alle più intime esperienze dei protagonisti. Per questo motivo, la traduzione considerata non cerca di trasmettere la sicilianità attraverso determinate scelte linguistiche, ma opta per un abbassamento del registro raggiunto attraverso una stilizzazione a un polacco trascurato, con degli importanti difetti strutturali riguardanti la pronuncia, la morfologia e la sintassi: compaiono espressioni sbagliate come *przez twoją winę*, invece di *z twojej winy* 'per colpa tua' nonché fenomeni fonetici come la sostituzione della /a/ prima della semiconsonante /j/ con la /e/: *nejwyżej* invece di *najwyżej* 'semmai'.

Secondo Miszalska non è possibile stabilire un unico metodo di trattare il dialetto nei testi letterari italiani, ma al contempo la dinamica linguistica che si crea attraverso il suo uso

²³⁵ J. Miszalska, *op.cit.*, 159.

accanto alle diverse varietà e registri dell'italiano, non va trascurata nella traduzione perché costituisce uno specifico mezzo di espressione artistica²³⁶. L'autrice dell'articolo propone di parlare non di tecniche di traduzione del dialetto ma di compensazione della sua mancanza nella cultura di arrivo. Questa compensazione deve essere assoggettata alla caratteristica del testo, alle funzioni svolte dal dialetto sia entro i limiti dell'opera sia nella cultura legata alla versione originale, nonché dalla situazione comunicativa in cui esso viene contestualizzato. Un'importante differenza fra la traduzione dei testi teatrali e quelli in prosa sotto l'aspetto della problematica dialettale è che la rappresentazione scenica apre ulteriori possibilità di rendere le particolarità linguistiche che possono dilagarsi oltre lo strato semiotico dell'opera e interessare il modo di recitare e la regia dello spettacolo.

1.3.5. Lo studio delle traduzioni dall'italiano pubblicate nella rivista *Literatura na świecie* di Małgorzata Ślarzyńska

Nel 2017 Małgorzata Ślarzyńska, italianista e studiosa di letteratura, ha pubblicato un ampio saggio dedicato alla ricezione della narrativa italiana in Polonia negli anni '70 e '80 del Novecento, concentrandosi sulla rivista *Literatura na świecie* ('Letteratura nel mondo'), creata nel 1971. Il libro, intitolato *Obraz literatury włoskiej w Polsce lat 70. i 80. XX wieku na łamach "Literatury na świecie"*²³⁷ ('L'immagine della letteratura italiana nella Polonia degli anni '70 e '80 del Novecento nella rivista *Literatura na świecie*'), da una parte colloca il fenomeno delle pubblicazioni italiane del mensile in un quadro storico-culturale dei rapporti italo-polacchi nell'epoca del comunismo, dall'altra concede attenzione alla problematica traduttiva.

L'autrice parte dalla considerazione che le traduzioni sono sempre condizionate dal contesto in cui vengono a esistere, ribadendo la teoria formulata da André Lefevere e Susan Bassnett²³⁸. Per questo motivo, inizia dalla presentazione dell'ambiguo contesto storico della Repubblica Popolare di Polonia²³⁹, in cui l'espressione artistica era sotto stretto controllo dell'apparato di censura statale. Anche se la sua rigerosità cambiava in funzione della politica interna, dominata dal partito comunista, molti testi di culture occidentali non venivano approvati alla diffusione se considerati offensivi alla moralità o generalmente non conformi alla linea politica dello Stato. Il carattere preventivo, parzialmente nascosto dall'opinione

²³⁶ J. Miszańska, *op.cit.*, 167.

²³⁷ Małgorzata Ślarzyńska, *Obraz literatury włoskiej w Polsce lat 70. i 80. XX wieku na łamach "Literatury na świecie"*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2017.

²³⁸ Cfr. la sezione 1.1.5.

²³⁹ Pl. *Polska Rzeczpospolita Ludowa*, il nome ufficiale della Polonia negli anni 1952-1989.

pubblica²⁴⁰ nonché la mancanza di criteri oggettivi, permettevano un effettivo divieto di pubblicazione di diverse opere provenienti dall'altra parte della cortina di ferro.

Ciononostante, la Polonia in quegli anni non era un Paese chiuso a tutte le manifestazioni della cultura globale. Non a caso si coniò il termine *najweselszy barak w obozie* ('la baracca più allegra nel campo') per descrivere la situazione della nazione polacca sotto il regime comunista. È importante notare che in quel contesto l'Italia godeva di una posizione privilegiata, legata all'imprescindibile ruolo del Partito Comunista Italiano nella cosiddetta Prima Repubblica e agli importanti scambi commerciali tra i due Stati²⁴¹. Molte opere cinematografiche o letterarie italiane si inserivano inoltre nella visione del mondo promossa dai vertici politici polacchi: Leopold Tyrmand, scrittore e pubblicista attivo negli anni '50 e '60, espresse nei suoi diari del 1954 un giudizio secondo cui i film del neorealismo italiano fossero i migliori film di propaganda socialista mai prodotti²⁴² in quanto lontani dall'insistente realismo socialista filosovietico.

Il monopolio dello Stato che concerneva anche il settore artistico-culturale significava inoltre la curatela organizzativa e finanziaria delle istituzioni come case editrici, case di produzione cinematografica e riviste le quali non erano soggette ai basilari meccanismi del mercato tipici di economie libere. Di conseguenza, negli anni '90, quando cambiò il sistema economico e politico del Paese, molte istituzioni culturali polacche, inclusa la rivista *Literatura na świecie*, si trovarono in difficoltà finanziarie, spesso costrette a riduzioni del personale,

È per questo motivo che Ślarzyńska ha deciso di concentrarsi sulla prima tappa dell'attività del mensile, dal suo avvio nel 1971 alla caduta del regime nel 1989, la quale coincide con la liberazione del mercato editoriale e con la riduzione di finanziamenti per molte istituzioni statali.

In quella fase, *Literatura na świecie* costituiva un'importante "finestra sull'Occidente" nel campo della letteratura per i lettori polacchi. La pubblicazione presentava frammenti di opere letterarie straniere, non disponibili in versioni integrali in polacco. Ogni numero aveva un tema portante, ad esempio l'opera di determinato autore oppure una presentazione panoramica della letteratura di un Paese, e veniva corredato da abbondanti testi critici in merito alle opere presentate. Tali approfondimenti permettevano ai destinatari di accedere alle informazioni sugli autori e sulla collocazione dei loro testi in correnti artistico-filosofiche. In

²⁴⁰ Le decisioni della censura non venivano rese pubbliche. Le pubblicazioni approvate per la diffusione avevano tuttavia un numero di controllo incluso nel colophon.

²⁴¹ Ad esempio, uno dei simboli materiali dell'epoca comunista in Polonia sono le macchine Polski Fiat, costruite su licenza italiana dal 1967 fino al 1994.

²⁴² Leopold Tyrmand, *Dziennik 1954 – wersja oryginalna*, Warszawa: Prószyński i S-ka, 1999, 143-144.

quel contesto storico, simili conoscenze erano generalmente riservate ai pochi specialisti, competenti in almeno una lingua straniera occidentale²⁴³.

La parte traduttologica della ricerca prende spunti da diversi paradigmi che includono la teoria polisistemica di Itamar Even-Zohar, la scuola di manipolazione nonché le osservazioni di Lawrence Venuti. L'esame condotto da Ślarzyńska è per eccellenza descrittivo poiché poggia sull'analisi di traduzioni realmente esistenti e ufficialmente pubblicate per individuare determinate soluzioni traduttive che vengono poi contestualizzate in un più ampio quadro storico-culturale. L'autrice propone di vedere il fenomeno delle traduzioni dall'italiano pubblicate nella rivista in chiave del maggior prestigio della letteratura d'Italia in paragone con quella polacca che sarebbe, entro i termini polisistemici, relativamente periferica. Questa caratteristica spiega lo straordinario successo di *Literatura na świecie*, che negli anni '70 e '80 poteva vantarsi di tirature di decine di migliaia di esemplari.

L'autrice concede ampia attenzione alla questione della frammentazione di testi pubblicati nel mensile. Infatti, per ovvie ragioni editoriali come il volume limitato di ogni numero e la problematica legata ai diritti dell'autore, la rivista non poteva presentare versioni integrali di romanzi bensì frammenti prescelti. In aggiunta, tali brani furono soggetti a ulteriori riduzioni e eliminazioni spesso legate a fattori soggettivi. La manipolazione quantitativa riguarda anche le forme brevi come racconti. Ad esempio, nel caso de *La morte di Stalin* di Leonardo Sciascia la cancellazione di una parte del testo è rintracciabile alla censura politica, mentre ne *I ventitré giorni della città di Alba* di Beppe Fenoglio furono rimosse le descrizioni dei soldati polacchi in divise della Wehrmacht.

Oltre alle due sopraccitate opere, il corpus delle traduzioni esaminate da Ślarzyńska comprende estratti dei romanzi: *Lessico familiare* (1963) di Natalia Ginzburg, *Il contesto* (1971) di Leonardo Sciascia, *Paese d'ombre* (1972) di Giuseppe Dessi, *La storia* (1975) di Elsa Morante, *Padre padrone* (1975) di Gavino Ledda, *Una donna in guerra* (1975) di Dacia Maraini, *Un uomo* (1979) di Oriana Fallaci, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Italo Calvino e *Il nome della rosa* (1980) di Umberto Eco. La studiosa ha inoltre esaminato le versioni polacche dei racconti di Dino Buzzati, Carlo Emilio Gadda, Paolo Barbaro, Italo Calvino e Leonardo Sciascia pubblicate nella rivista.

Le osservazioni dell'autrice sono prevalentemente negative in quanto i risultati dell'analisi sono articolati in sezioni corrispondenti a diversi tipi di errori riscontrati nei TTAA che si inseriscono in tipologie di difetti funzionanti nella traduttologia moderna, come quella di

²⁴³ Si ricordi che nell'epoca comunista in molte scuole polacche la lingua straniera di preferenza era il russo. La conoscenza avanzata di altre lingue era abbastanza rara, indipendentemente dall'età del parlante.

Antoine Berman²⁴⁴. Tra le deformazioni rilevate da Ślarzyńska, una delle più ricorrenti riguarda l'eliminazione di significati impliciti, frequentemente ignorati da traduttori. L'esempio di tale comportamento è riscontrabile nella traduzione di *La nuvola di smog* di Italo Calvino, dove la traduttrice (Amelia Świekowska) rimosse alcuni elementi metaforici e simbolici come il sinistro nome dell'azienda inquinante (*L'Ente*) oppure la descrizione di colori dell'abito del direttore che esprimono una contraddizione interna del personaggio: il grigio della giacca e dei pantaloni rappresenta la malvagità contrastante con la camicia bianca la quale corrisponde alla purezza e alla castità.

Un altro problema riguarda l'attenuazione delle parolacce. Era tipico delle traduzioni in polacco di quell'epoca di indebolire espressioni oscene ricorrendo a eufemismi. Questa caratteristica rende evidente il tabù linguistico ancora vigente nel mercato editoriale polacco negli anni '70 e '80. Infatti, nonostante l'adozione di alcune politiche liberali nel campo ideologico, come l'approvazione di pillole anticoncezionali già nel 1966²⁴⁵, la Polonia era un Paese fortemente conservatore. L'uso di locuzioni volgari veniva tipicamente associato ai bassifondi della società e inammissibile in molti contesti, anche familiari. Questo atteggiamento è percepibile anche in alcuni testi pubblicati in *Literatura na świecie* e si lega a un'importante distorsione dello stile dell'autore originale. La studiosa mette tuttavia in rilievo il fatto che le traduzioni di Halina Kralowa e di Kazimiera Fekecz manifestano una resa molto accurata dei contenuti indecenti.

L'elemento più importante della ricerca di Ślarzyńska nella prospettiva dello studio delle soluzioni traduttive alla problematica dialettale è l'attenzione alle misure con cui i traduttori di testi inclusi nella rivista hanno trattato i sottocodici regionali italiani. L'autrice inizia da un riassunto di pertinenti teorie traduttologiche, la maggioranza delle quali costituisce punti di riferimento anche per la presente tesi, come nel caso dei risultati dell'analisi descrittiva effettuata da Leszek Berezowski sul corpus composto da testi letterari in lingua inglese. La ricercatrice mette in confronto le idee vigenti nella linguistica polacca, come l'approccio di Olgierd Wojtasiewicz il quale postulava una parziale intraducibilità di questo tipo di mistilinguismo dovuta sia ai fattori strutturali che al radicamento delle parlate locali nella cultura di partenza. Wojtasiewicz proponeva un "ritocco discreto"²⁴⁶ consistente nell'inserimento di un numero ristretto di dialettalismi disponibili nella cultura di arrivo.

²⁴⁴ Cfr. la sezione 1.1.7.2.

²⁴⁵ In Italia, ad esempio, si legalizzò la pillola contraccettiva solo nel 1971, dopo un lungo dibattito sociale e politico.

²⁴⁶ Olgierd Wojtasiewicz, *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Warszawa: Translegis, 2007, 82; "dyskretny retusz", trad. it. PK.

Ślarzyńska interpreta anche la teoria di Henryk Lebiedziński in chiave della problematica dialettale. Lebiedziński, l'autore di un'importante monografia traduttologica del 1981²⁴⁷, si è occupato della fedeltà nella traduzione sui piani semantico, stilistico, emotivo-espressivo e ritmico nei testi tradotti in polacco dal russo e dall'inglese. Suggerisce, dietro Catford, di concentrarsi sulla reazione del destinatario della traduzione in modo che fosse più possibilmente vicina a quella osservabile nell'ambiente di partenza. Lebiedziński esprime un atteggiamento positivo circa le soluzioni che poggiano sull'impiego di un dialetto analogo a quello del TP. Il linguista propone un criterio geografico per la selezione del sottocodice da inserire nel TA, distinguendo tra dialetti centrali e periferici²⁴⁸ in base alla loro occorrenza sul territorio dominato da una lingua nazionale. Applicando questa logica alla situazione linguistica italiana, il dialetto come romano andrebbe reso in una parlata della Polonia centrale mentre al friulano corrisponderebbero sottocodici riscontrabili ai confini dell'occorrenza della lingua polacca. In questo modo, il teorico si oppone alla strategia di creazione di un linguaggio artificiale a partire da componenti di diversi vernacoli locali disponibili nella LA.

L'autrice del saggio cita inoltre Meir Sternberg²⁴⁹ che considera le varietà diatopiche come realizzazioni di una mimesi specifica. Il ricercatore israeliano vede sei soluzioni traduttive al problema del mistilinguismo: «*vehicular matching*» 'corrispondenza veicolare', «*selective reproduction*» 'riproduzione selettiva', «*verbal transposition*» 'trasposizione verbale', «*conceptual reflection*» 'riflessione concettuale', «*explicit attribution*» 'attribuzione esplicita', «*homogenizing convention*» 'convenzione omogeneizzante'.

La corrispondenza veicolare è una situazione ideale in cui il TA rispecchia la totalità delle varietà linguistiche del TP.

La riproduzione selettiva consiste nell'inserimento di prestiti dal codice non standard attestato nel TP.

La trasposizione verbale riflette la dinamica linguistica attraverso interferenze che possono concernere il ricorso a forme marcate disponibili in differenti registri segnati diastraticamente e diafasicamente della LA, ad esempio gerghi, oppure l'adattamento di caratteristiche del dialetto del TP. Nel caso del romanesco, il traduttore potrebbe, ad esempio, includere il rotacismo o tradurre l'espressione *li mortacci tua* in modo letterale.

²⁴⁷ Henryk Lebiedziński, *Elementy przekładoznawstwa ogólnego*, Warszawa: PWN, 1981.

²⁴⁸ *Ivi*, 92.

²⁴⁹ Cfr. Meir Sternberg, "Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis", *Poetics Today*, 1981, 2, 4, 221-239.

La riflessione concettuale concerne l'inserimento di analogie culturali, ossia degli elementi formali che provocano nel lettore della traduzione associazioni simili a quelle che fomenta il determinato dialetto nel suo ambiente originario.

L'attribuzione esplicita è un tipo di amplificazione che poggia sull'aggiunta di commenti didascalici da parte del traduttore per indicare gli enunciati espressi in un sottocodice non standard.

La convenzione omogeneizzante elimina il mistilinguismo, rendendo gli elementi marcati in un linguaggio neutro.

Ślarzyńska, nella parte pratica dell'analisi dei testi pubblicati in *Literatura na świecie*, ha individuato due basilari strategie di trattamento della varietà diatopica: la neutralizzazione e lo straniamento di elementi dialettali²⁵⁰. Nel corpus esaminato dalla ricercatrice il caratteristico mistilinguismo è rilevabile nel racconto *Socer generque* (1947) di Carlo Emilio Gadda dove si registrano il romanesco e il milanese; il vernacolo di Milano caratterizza anche alcuni personaggi di *Lessico familiare* (1963) di Natalia Ginzburg; nei frammenti dei romanzi *Padre padrone* (1975) di Gavino Ledda e *Il giorno del giudizio* (1977) di Salvatore Satta compare il sardo; nella favola *Madonna Caterina* (1980) di Giuseppe Bonaviri il siciliano; negli estratti del libro autobiografico *Ernesto* (1975) di Umberto Saba vi sono marcature triestine.

In ciascuno dei sottocapitoli dedicati alle singole opere, il paragone tra il TP e il TA è preceduto da una scrupolosa descrizione delle particolarità funzionali legati alla dinamica vernacolare. L'autrice dimostra inoltre come il ricorso a dialetti si inserisce nell'identità di rispettivi scrittori, citando fatti biografici. Ad esempio, il sardo era per Ledda l'unica lingua di cui disponeva fino alla sua tarda alfabetizzazione, conseguita solo nell'età matura, una volta liberatosi dal padre che gli impediva di andare a scuola, costringendolo al lavoro da pastore sin da bambino.

La dicotomia proposta da Ślarzyńska (neutralizzazione ed esotizzazione) si riferisce piuttosto alle generali tendenze osservabili nelle pubblicazioni italiane della rivista che al catalogo completo delle soluzioni stilistiche alla dinamica dialettale. I testi che Ślarzyńska classifica come neutralizzanti a volte manifestano alcune sottili marcature diafasiche, ossia elementi formali tipici del registro colloquiale, non ammissibili in varietà più prestigiose, come nel caso del sopraccitato racconto di Gadda, tradotto da Halina Kralowa nel 1974, dove si identificano numerosi diminutivi.

²⁵⁰ M. Ślarzyńska, *Obraz literatury włoskiej, op.cit.*, 373-402.

La studiosa mette in rilievo la contrapposizione tra la sensibilità stilistica espressa in numerosi contributi teorici e critici pubblicati in *Literatura na świecie* e le pratiche traduttive distinguibili nelle traduzioni di narrativa anche entro lo stesso volume. Tra le conseguenze di tale prassi, Ślarzyńska identifica l'appiattimento dell'espressività degli enunciati che nell'originale svolgono la funzione emotiva o intimistica nonché la cancellazione di significati impliciti, ossia una delle deformazioni individuate da Berman. Al contempo, le traduzioni incluse nella rivista generalmente manifestano una sollecitudine verso la LA, intesa come perfezione stilistica e ricchezza lessicale.

L'esame delle traduzioni oltrepassa i limiti della lingua polacca: per *Padre padrone* la ricercatrice propone anche un testo parallelo composto da brani del romanzo nella versione originale, polacca, inglese, tedesca e catalana, il che permette di constatare la varietà di decisioni traduttive di fronte allo stesso problema. Qualora la maggioranza delle traduzioni del testo di Ledda si caratterizzi per l'eliminazione del sottocodice non standard, nella resa in tedesco i prestiti dal sardo sono abbondanti.

Ślarzyńska colloca nella categoria dell'esotizzazione le versioni polacche di due testi: *Il giorno del giudizio* e *Lessico familiare*. Nel caso del primo romanzo, il traduttore (Stanisław Kasprzysiak) ha deciso di inserire nel testo polacco numerosi prestiti dal sardo che vengono immediatamente spiegati tra parentesi. Tale soluzione è tuttavia agevolata dalla forma del TP: nella versione italiana, le forme nella lingua minoritaria sono accompagnate in questo modo dalle traduzioni in italiano. Il traduttore ha quindi sostituito le spiegazioni in italiano con i loro equivalenti in polacco.

Qualora la classificazione dell'impiego di prestiti come una strategia straniante non sollevi alcun dubbio, lo stesso non può dirsi a proposito dell'impostazione osservata nell'opera di Natalia Ginzburg. La traduttrice, Kazimiera Fekecz, ha optato per una stilizzazione che mescola il linguaggio colloquiale con errori linguistici di stampo popolare, attribuibili a una scarsa competenza nella lingua nazionale, per riflettere la parlata milanese di alcuni membri della famiglia della protagonista. I personaggi dialettali commettono nella versione polacca evidenti errori sintattici e stilistici, si esprimono in una varietà del polacco associabile alle fasce basse della società.

La strategia adoperata da Fekecz non utilizza forme estranee ai lettori polacchi: simili stilizzazioni sono ricorrenti in altri testi di cultura in lingua polacca, non soltanto nelle opere letterarie, ma anche nella cinematografia e nella musica. Per questo motivo sembra opportuno chiedere se tale soluzione è classificabile come straniante. Da una parte è vero che in tal modo

si rappresentano caratteristiche del TP che non hanno equivalenti diretti nella cultura di arrivo, dall'altra lo si effettua utilizzando esclusivamente forme con cui il destinatario ha familiarità.

Seppure la problematica dialettale non sia un argomento centrale nella ricerca di Ślarzyńska, il saggio è un ulteriore esempio dell'idoneità del paradigma descrittivo allo studio di questioni traduttologiche particolari, ad esempio la resa del mistilinguismo. Il libro sulla ricezione della letteratura italiana moderna nella Polonia comunista è inoltre uno dei pochi saggi, anche al livello mondiale, che dimostrano come realmente sono le decisioni stilistiche di traduttori di fronte alle difficoltà legate alla situazione linguistico-culturale d'Italia. Un altro pregio concerne il fatto che le osservazioni traduttologiche non vengono espresse in modo astratto, bensì sono collocate in una realtà storica precisa, corrispondente a un periodo difficile nella storia della Polonia.

1.4. Le domande e i metodi di ricerca

Il presente studio ha lo scopo di fornire informazioni sulle modalità del comportamento di traduttori letterari e audiovisivi di fronte al problema della presenza di un sottocodice non standard della cultura di partenza nel testo in lavorazione, sull'esempio della dinamica linguistica tra il dialetto romanesco e la lingua italiana. Il presupposto prodotto della ricerca è un modello descrittivo che raccoglie e sistematizza le tecniche riscontrate nelle traduzioni rientranti nel corpus, adoperate per rendere la caratteristica plurilingue delle rispettive versioni di partenza.

Il primo passo dell'analisi consiste nello stabilire, in modo più possibilmente preciso, i tipi della deissi che può comportare l'uso del dialetto di Roma in un testo italiano. Per questo motivo si è ritenuta necessaria la stesura di una descrizione del vernacolo che è al centro della ricerca. Questo bisogno è confermato dal fatto che, nonostante un imponente volume di studi sul romanesco, non è finora stata pubblicata alcuna opera che trattasse la problematica in modo complessivo.

Per rintracciare la rete deittica del dialetto in questione, si è ritenuto valido il primo obiettivo che consiste nell'allestimento di una descrizione strutturale del vernacolo di Roma. Il dialetto romano dispone di un ricco repertorio di forme il quale permette un fluido passaggio tra il codice standard nazionale e il romanesco. Già questo fenomeno crea un problema relativo alla dinamica che si trova al centro dell'interesse del presente modello: la distinzione tra il dialetto romano e la varietà dell'italiano colloquiale usata a Roma risulta difficile. Inoltre, il grado in cui in un enunciato sono presenti le caratteristiche del dialetto influisce sulla sua

percezione da parte del destinatario del testo. Per esempio, una battuta espressa in un romanesco collocabile all'estremità inferiore del *continuum* diastratico contribuisce all'identificazione della bassa estrazione sociale del suo autore. Invece un testo espresso in un linguaggio che oscilla tra le forme italiane e quelle in cui sono presenti soltanto alcuni tratti distintivi del dialetto può essere associato a una persona colta che si trova in una situazione di media formalità.

La suddetta descrizione strutturale si rivelerebbe comunque superflua se non accompagnata da una breve rassegna sulla storia del vernacolo e da una sintesi della posizione che esso occupa nel panorama culturale italiano. Questa occorrenza è oltretutto valida se si considerano l'importanza e la vitalità del romanesco in diversi contesti di uso: si tratta di un dialetto attestato in tutte le categorie dell'attività culturale e inoltre di uno dei pochi sottocodici regionali che riescono a sostenere la propria presenza anche in un mondo sempre più collegato dai nuovi mezzi di comunicazione, quali i social media oppure le piattaforme di streaming come Netflix.

L'analisi delle specificità del romanesco permette di rispondere alla prima domanda di questa ricerca, che può essere ritenuta come ausiliare, ma nondimeno indispensabile: quali funzioni nel testo può svolgere la presenza del dialetto di Roma e quali connotazioni può avviare nel destinatario italiano?

Questo passo si inserisce nell'aspetto ermeneutico del modello e coincide con una decostruzione della componente dialettale di un'opera letteraria o di un prodotto audiovisivo. Ciò permette una verifica del grado in cui le informazioni portate dall'uso del romanesco in un testo italiano sono discernibili nelle traduzioni considerate.

Si cerca di fornire un quadro funzionale per ognuno dei testi del corpus, considerandone il contesto inteso come l'insieme di dati relativi all'autore, all'epoca in cui è emerso e all'ambientazione dell'opera.

Nella successiva tappa si propone una descrizione delle traduzioni, in concordanza con il paradigma dei *DTS*, con lo scopo di individuare le tecniche e le strategie con le quali i traduttori affrontano il problema dell'incongruenza formale e semantica tra il sistema linguistico-culturale di partenza e quello di arrivo, dovuta alla presenza del sottocodice non standard, ossia il romanesco, accanto a diversi registri della lingua italiana.

Le tecniche corrispondono agli espedienti formali che assumono il ruolo del dialetto nella traduzione, ad esempio l'adattamento di caratteristiche fonetiche del vernacolo con la loro consecutiva trasposizione nel TA, oppure la selezione di un determinato repertorio lessicale disponibile nella LA. Per distinguere le tecniche adoperate occorre prendere sotto esame non

solo il TP, ma a volte anche la letteratura sull'argomento che può comprendere i commenti del traduttore contenuti in prefazioni, postfazioni oppure lasciati in interviste. Raramente accade che gli autori di traduzioni letterarie oppure audiovisive si occupino anche dello studio di traduzione al livello accademico e producono saggi relativi alla loro pratica. Molti di tali contributi non assumono carattere scientifico, ma ciò non toglie dalla loro pertinenza in quanto testimonianze dell'atto di comunicazione interculturale, delle decisioni fatte nel corso del lavoro e dei dubbi ad esse associati. Laddove possibile, si è ricorso anche agli scritti di persone non coinvolte nell'atto, ma che si sono dedicate allo studio delle traduzioni considerate, anche in contesti non strettamente traduttologici, ma per esempio nell'ambito della scienza del testo oppure della critica letteraria o cinematografica.

Le strategie riguardano le unità di testo superiori che, nel caso di tecniche, di solito sono identificabili al livello integrale dell'opera oppure delle sue parti costituenti, ad esempio di singole puntate quando si tratta di serie disponibili in streaming. È lecito dire che una strategia consiste in tecniche perché riguarda la totalità di strumenti formali con cui nella traduzione viene comunicato il cambiamento di codice all'interno del testo in lavorazione. Per esempio, la tecnica di trapianto di caratteristiche fonetiche del vernacolo può iscriversi nella strategia di creazione di una varietà artificiale della LA. Nello stesso modo, la scelta di un determinato repertorio disponibile nella cultura in cui viene tradotto il testo, come il ricorso al registro colloquiale per rendere il contenuto in romanesco, può corrispondere sia alla strategia sia alla tecnica di colloquializzazione che consisterà anche in espedienti riguardanti il livello sintattico o fonetico.

Il metodo della descrizione empirica delle traduzioni, con una decostruzione di tecniche e strategie messe in atto per affrontare il problema del mistilinguismo del testo in lavorazione, corrisponde alla seconda domanda di questa ricerca. Quali tecniche vengono usate dai traduttori letterari e audiovisivi per rendere la presenza del romanesco in un testo steso prevalentemente in italiano e destinato alle persone competenti in questa lingua e non nel dialetto considerato?

1.4.1. L'aspetto sistemico dello studio

Come accennato nell'introduzione, il modello ideato può essere considerato sotto due principali aspetti: metodologico e pratico. Il primo si riferisce al sistema per la descrizione della problematica dialettale nella prospettiva traduttologica, che si inserisce nel paradigma dei *DTS*, e che può venire applicato allo studio delle tecniche traduttive applicabili a contenuti formulati in un sottocodice non standard. La ricerca si focalizza sul dialetto romano e le sue traduzioni in

francese, in inglese e in polacco, ma un simile approccio potrebbe rendere esiti positivi anche nel caso di altre varietà diatopiche tradotte in LLAA differenti. Il punto di partenza per l'indagine è una raccolta complessiva di dati circa le proprietà storiche, strutturali e culturali del romanesco, espressa nel capitolo successivo. Questa tappa è seguita dal riconoscimento delle caratteristiche funzionali del vernacolo in ciascuna delle opere analizzate, basato sia sulla lettura approfondita del testo che sullo studio di testi critici pertinenti.

In concordanza con la teoria polisistemica di Itamar Even-Zohar, questi primi passi dello studio corrispondono alla determinazione della posizione del dialetto di Roma dentro due tipi di sistemi. Il primo riguarda la cultura italiana, il secondo: l'opera sotto esame. Il modello parte quindi dall'analisi dell'ambiente originale per passare all'analisi descrittiva delle traduzioni che ha lo scopo di determinare le modalità in cui viene reso lo specifico mistilinguismo vernacolare. L'analisi dei TTAA si apre, a sua volta, alle riflessioni sui sistemi che corrispondono alle culture delle tre LLAA. In tal modo si sviluppano ulteriormente i limiti del polisistema in cui funzionano le traduzioni, oltrepassando i confini di una singola coppia linguistica.

La ricerca riguarda TTAA in tre lingue: il polacco, il francese e l'inglese. Questa selezione è dettata dalle mie competenze linguistiche. Si osserva che ognuna delle tre lingue proviene da una diversa famiglia: il polacco è una lingua slava, il francese – romanza, l'inglese – germanica. La decisione è motivata inoltre dal fatto che la maggioranza dei testi nel corpus è disponibile nelle lingue della ricerca, il che permette di paragonare le scelte di diversi traduttori di fronte allo stesso problema.

In aggiunta, ciò permette una diversificazione culturale della ricerca, in quanto le traduzioni in ciascuna delle lingue prese sotto esame corrispondono a diverse aspettative relative alle culture di arrivo: dalle ovvie differenze nel potenziale numero di destinatari, all'omogeneità o meno della lingua e della cultura in funzione della distribuzione geografica di parlanti, alla struttura dei mercati editoriali e alle aspettative di lettori.

Per fornire un esempio di questi fattori si può paragonare la variabilità diatopica delle lingue considerate: il polacco dimostra un livello equilibrato di omogeneità su tutto il territorio in cui viene usato, mentre nel caso del francese e dell'inglese si osservano maggiori differenze tra i codici usati, rispettivamente, in Inghilterra e negli Stati Uniti, o in Francia e nelle province francofone del Canada. Di conseguenza, si può presupporre che le traduzioni nei tre codici debbano rispondere a delle aspettative diverse che possono influire sulle decisioni degli addetti ai lavori.

Le questioni relative alle tre lingue di cui si occupa il presente studio aprono la strada verso la terza importante domanda di ricerca: quali differenze presentano le traduzioni in

funzione della lingua in cui sono eseguite? In altre parole, lo studio ha l'obiettivo di verificare se ci sono denominatori comuni per ciascuna delle lingue considerate. Ciò permette l'ideazione di diverse domande secondarie, per esempio: quali fattori contribuiscono a tali caratteristiche oppure se si notano differenze tra il modo di affrontare la problematica dialettale dei traduttori del secolo XXI e quelli di cinquanta o sessanta anni fa entro la stessa configurazione linguistica, come l'italiano-l'inglese o l'italiano-il francese.

Data la fortuna del romanesco nella cinematografia italiana, il corpus della ricerca contiene le traduzioni audiovisive sotto la forma di sottotitoli. Questo tipo di comunicazione interculturale è diverso dal contesto letterario sotto due principali aspetti.

I sottotitoli possono corrispondere a una traduzione intersemiotica, ossia la resa della colonna sonora originale nel testo che compare in maniera sincronizzata nella parte inferiore dello schermo. L'aspetto intersemiotico può venire messo in questione, visto che a volte gli autori di sottotitoli non ascoltano le battute del film che traducono, ma lavorano con il copione oppure con i sottotitoli per non udenti («*closed captions*») nella lingua originale.

L'altro aspetto riguarda le limitazioni relative alla necessità di immediata comprensibilità e leggibilità dei sottotitoli che di solito vengono visualizzati per pochi secondi. Per questo motivo, il destinatario dispone di un tempo molto limitato per leggerli e capirli, il che crea un vincolo per il traduttore, in specie quando colui ha a che fare con un contenuto problematico, per il quale non sono disponibili forme che trasmettono in maniera efficace le informazioni necessarie. Nell'ambito vigono inoltre norme relative alla lunghezza ammissibile di sottotitoli: alla volta possono comparire al massimo due righe di testo, ognuna delle quali non dovrebbe oltrepassare quarantadue caratteri²⁵¹. Al contempo, il testo che compare nella parte inferiore dello schermo durante la proiezione del film deve possibilmente seguire il ritmo e l'andamento della traccia audio originale²⁵², il che ne facilita la sincronizzazione. Questa aspettativa è comunque subordinata all'intelligibilità: quando un enunciato viene pronunciato in modo molto veloce, il traduttore si trova costretto a eliminarne parti ritenute come meno importanti per la comunicazione del senso.

Le particolari esigenze formali relative alla sottotitolazione permettono di porre un'ulteriore domanda di ricerca, cioè fino a quale punto esse influiscono sulle scelte del traduttore di fronte alla manifestazione del dialetto nella traccia audio di una produzione

²⁵¹ Alina Karakanta, Matteo Negri, Marco Turchi, "Is 42 the Answer to Everything in Subtitling-oriented Speech Translation?", in *Proceedings of the 17th International Conference on Spoken Language Translation*, a cura di Marcello Federico et al., Online: Association for Computational Linguistics, 2020, 209-219.

²⁵² Jan Ivarsson, Mary Carroll, *Subtitling*, Simrishamn: TransEdit, 1998, 157-159.

audiovisiva. Si può presumere che la richiesta di comprensibilità e la limitazione del numero di caratteri da visualizzare alla volta contribuiscono alla diminuzione del repertorio formale utile per la resa del plurilinguismo, di cui dispone la LA. Tale ipotesi coincide con il presupposto di una maggiore propensione a neutralizzare la dinamica linguistica in questione nel settore audiovisivo.

L'aspetto pratico del modello riguarda la tipologia delle tecniche traduttive utilizzabili di fronte alla dinamica dialettale del TP, ossia il principale prodotto dell'indagine, cui è dedicato il capitolo 4 dell'elaborato. Ogni comportamento ivi descritto è considerato dalla prospettiva funzionale. Si valutano i possibili effetti stilistici e pragmatici di ciascuna tecnica, con lo scopo di fornire ai traduttori una mappa di soluzioni alla problematica dialettale.

1.4.2. La forma della presentazione del corpus

La descrizione delle traduzioni rientranti nel corpus della ricerca parte dall'allestimento di testi paralleli, ossia testi a fronte, che sono disponibili nell'appendice. Hanno la forma di tabelle contenenti segmenti dello stesso testo in diverse versioni linguistiche. Nel caso della presente ricerca, il massimo numero di lingue è quattro: l'italiano (originale), il francese, l'inglese e il polacco. Visto che alcune delle opere considerate sono state tradotte più di una volta, il numero di testi sottoposti all'analisi può superare il numero di lingue, come nel caso di *Ragazzi di vita* dove si allineano sette versioni dello stesso romanzo.

I testi paralleli sono uno strumento ampiamente utilizzato nella didattica di lingue straniere dal momento che permettono un immediato paragone di strutture tra due codici, agevolando la deduzione del significato di parole e strutture grammaticali fino a quel punto sconosciute. Sono peraltro impiegati nel campo di traduzioni specialistiche, sia nella pratica di traduttori che nei materiali di formazione. L'esempio più illustre riguarda il sito EUR-Lex, gestito dall'Ufficio delle pubblicazioni dell'Unione Europea, che dà l'accesso a tutti gli atti legislativi relativi al funzionamento delle istituzioni comunitarie in tutte le lingue ufficiali degli stati membri. Il sito, di per sé non contiene un motore di ricerca che permette di visualizzare un testo parallelo, però costituisce una fonte per numerosi sistemi sia gratuiti che a pagamento. Il repertorio EUR-Lex viene usato, tra l'altro, dai siti Glosbe e ReversoContext che permettono di cercare una voce nella determinata lingua e ne forniscono esempi di uso sotto la forma di testo parallelo. L'intero corpus della banca dati in questione è stato inoltre allestito in forma di testi a fronte dagli autori del programma SketchEngine ed è disponibile anche nel formato di

«memoria di traduzione», il che rende possibile il suo uso con gli strumenti di traduzione assistita dal computer.

La possibilità di adattamento di coppie di testi giustapposti per creare memorie di traduzione oppure incrementare contenuti di una memoria già esistente coincide con l'aumento d'interesse per questa tipologia di documenti. L'avvento della nuova tecnologia dell'intelligenza artificiale e il relativo salto di qualità nei motori di traduzione automatica rendono i testi paralleli ancora più utili come fonti di informazioni per il processo di apprendimento automatico, indispensabile per l'ulteriore crescita della tecnologia.

Gli strumenti sopradescritti sono raramente utilizzati a riguardo di testi letterari oppure traduzioni audiovisive. Le traduzioni letterarie sono universalmente viste come quelle che richiedono un alto livello di soggettività e di intuito stilistico. Per questa ragione, quella del traduttore di narrativa è considerata un'arte che non può venire facilmente sostituita anche in prospettiva dell'aumento delle capacità dell'intelligenza artificiale.

D'altro canto, i tipi di traduzione considerati in questo lavoro non vanno visti in astrazione dai problemi di altre branche della stessa attività: testi di romanzi o copioni di produzioni audiovisive contengono spesso termini appartenenti a repertori specialistici della lingua come tecnicismi che interessano i più svariati settori dell'attività umana. La presenza di tali voci nel TP costituisce un'altra tipologia di difficoltà riscontrabile nel campo da affrontare con strumenti adatti.

Da questa prospettiva si può identificare nella questione dialettale una situazione analoga. La traduzione del dialetto può essere considerata un tipo di traduzione specialistica visto che richiede dall'esecutore un insieme di conoscenze extralinguistiche particolari nello stesso modo che un testo medico esige un determinato livello di dimestichezza con la terminologia della medicina per renderlo nella LA. Per questo motivo, l'utilizzo di strumenti tipici di una branca apparentemente diversa dell'attività si rivela giustificato anche se innovativo.

1.4.3. L'elaborazione del corpus letterario

Il primo passo nel trattamento del corpus letterario è consistito nell'individuazione di opere manifestanti la dinamica linguistica che consiste nell'alternanza tra l'italiano e il dialetto romanesco e che sono state tradotte in un possibilmente alto numero di lingue prese in considerazione in questo studio. A questa necessità rispondono tre classici della narrativa italiana del Novecento: *Ragazzi di vita* (1955), *Una vita violenta* (1959) di Pier Paolo Pasolini

e *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957) di Carlo Emilio Gadda. Il maggior numero di versioni concerne il primo romanzo di Pasolini: sono state analizzate tre traduzioni in inglese, due in francese e l'edizione polacca. Nel caso di Gadda sono disponibili due versioni francesi, un'inglese e una polacca, mentre *Una vita violenta* è stata finora pubblicata solo in inglese e in francese.

Le opere considerate appartengono al canone della letteratura italiana e hanno positivamente contribuito alla posizione di rilievo occupata dal dialetto della capitale nella cultura d'Italia. Gli scritti di Pasolini e Gadda sono inoltre accompagnati da un importante volume di studi e critiche, il che facilita il lavoro d'analisi, permettendo di predisporre un'immagine complessiva della funzionalità del romanesco in questi testi.

La presenza di ritraduzioni coincide con la già citata domanda relativa alla variabilità diacronica inerente alla pratica traduttiva e permette di porne un'altra che riguarda il fatto stesso che si è ritenuto opportuno presentare al pubblico una nuova versione di un'opera. Un ulteriore passo interessa il rintracciamento di possibili cause del fenomeno, il che può richiedere lo studio di letteratura in proposito; quest'ultima include prefazioni o postfazioni alla nuova versione e scritti critici su quella precedente.

Si è volutamente tralasciato il canone della poesia romanesca per due principali motivi. I componimenti, per esempio, di Giuseppe Gioachino Belli, Trilussa e Cesare Pascarella raramente presentano la dinamica linguistica che è oggetto della presente indagine in quanto scritti prevalentemente in romanesco nella loro integrità. Inoltre, la traduzione poetica è un tipo particolare di comunicazione, le cui caratteristiche distano in maniera notevole dalla resa della prosa in un'altra lingua. Un primordiale ruolo della poesia è giocato dal ritmo il quale cambia notevolmente nel passaggio da un codice all'altro per le intrinseche differenze fonetiche. In genere, si può osservare che entro i termini della tassonomia di Jakobson, le opere in versi presentano differenze da non trascurare nella distribuzione delle funzioni di linguaggio in confronto con la letteratura in prosa e la sottotitolazione.

Nel caso di testi analizzati nelle versioni cartacee, è risultata necessaria la loro scansione in formato PDF. I file scansionati permettono tuttavia la sola visualizzazione del contenuto, senza la facoltà di cercare nel testo oppure di copiarne parti nello scopo di usarle nell'allestimento del corpus parallelo. Per questo motivo si è ricorso al processo di riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) con l'utilizzo del programma ABBYY FineReader.

Una volta conclusa la tappa preparatoria, ho proceduto all'individuazione dei frammenti in cui viene usato il dialetto romano nella versione originale italiana. Successivamente, ho ricercato i passaggi equivalenti nelle traduzioni considerate. Estrapolati i testi da analizzare, ho

passato alla loro divisione in segmenti, la cui lunghezza coincide nella maggioranza dei casi con i limiti dei singoli enunciati.

La segmentazione mira a facilitare l'orientamento nel testo parallelo. Nel campo di traduzioni specialistiche in cui i testi a fronte sono ampiamente utilizzati, la procedura viene eseguita automaticamente e corrisponde al primo passo nella lavorazione di un testo in un programma di assistenza alla traduzione. I segmenti vengono poi allineati cosicché a ogni brano del TP corrisponda un brano equivalente della traduzione, il che permette di creare una memoria di traduzione, ossia un database utilizzabile in lavori futuri. I programmi CAT fanno uso di queste banche dati, proponendo al traduttore soluzioni pronte in base al materiale contenuto nella memoria.

Si è cercato di sottoporre i frammenti considerati a un tale processo e si è scoperto che la composizione del testo letterario crea importanti problemi anche per la suite SDL Trados Studio 2021, disponibile a pagamento e ampiamente utilizzata nel settore di traduzioni non letterarie. L'applicativo si è rivelato incapace di allineare in modo corretto i testi considerati a causa di differenze nella disposizione grafica del discorso diretto tra l'originale e le versioni linguistiche sotto analisi.

Al contempo, la suddivisione dei campioni considerati è di singolare importanza per la loro chiara e leggibile collocazione nel testo parallelo in vista delle ovvie differenze nel numero di caratteri di ogni versione linguistica, dovute alle caratteristiche strutturali delle lingue considerate. Per questo motivo il modo più efficace per la segmentazione e per l'allineamento dei testi è stato quello manuale. Inoltre, il prodotto dell'allineamento eseguito automaticamente da diversi programmi di assistenza alla traduzione consultati è difficilmente convertibile in un semplice formato testuale per includerlo nella presente tesi.

1.4.4. L'elaborazione del corpus audiovisivo

Il corpus audiovisivo contiene una trascrizione dialogica del film *Le notti di Cabiria* di Federico Fellini (1957) e di due serie disponibili sulla piattaforma streaming Netflix: *Suburra* (2017-2020), realizzata da diversi registi²⁵³; e *Strappare lungo i bordi* (2021) del fumettista romano Michele Rech, in arte Zerocalcare.

Per quanto riguarda l'analisi dei sottotitoli, il procedimento per l'allestimento del corpus presenta delle differenze tecniche dovute al tipo del materiale considerato il quale ha necessitato

²⁵³ Cfr. la sezione 3.2.2.

l'adozione di misure appropriate. Prima di tutto, un generale esame di sottotitoli italiani per non udenti ha rilevato il bisogno della trascrizione del contenuto dialettale in concordanza con le regole ortografiche descritte nel capitolo dedicato alle strutture del romanesco. In tutte le opere audiovisive del corpus, i *closed captions*, come qualsiasi altro tipo di sottotitolazione, tendono a omissioni e semplificazioni dei dialoghi per adempiere all'esigenza di comprensibilità e leggibilità del testo visualizzato per pochi secondi nella parte inferiore dello schermo. Occorre osservare che questo tipo di audiodescrizione trasmette un numero di informazioni maggiore rispetto a sottotitoli contenenti la traduzione interlinguistica per spettatori non competenti nella lingua originale. In aggiunta agli enunciati di personaggi e le voci fuori campo, si riportano anche le indicazioni a riguardo della totalità di elementi in cui consiste la traccia sonora del film: le musiche, i rumori, il parlato incomprensibile, per esempio il mormorio di una collettività.

Non è inoltre rara occorrenza che le battute dialettali vengono presentate nell'italiano standard per soddisfare alla richiesta di facile comprensione. Vale la pena di citare in questa sede la serie Netflix *Strappare lungo i bordi*, nella quale i sottotitoli italiani per non udenti contengono gli elementi del romanesco, ma si osserva un definitivo smorzamento delle caratteristiche della parlata che altrimenti potrebbero influire negativamente sulla loro efficienza comunicativa. L'esempio riportato nella tabella di sotto dimostra la differenza tra la trascrizione del parlato e i sottotitoli per non udenti in italiano della serie.

Tab. 1.1. Le differenze tra la trascrizione della traccia audio e i sottotitoli per non udenti

Trascrizione audio	Sottotitoli per non udenti (CC)
I bagni de' maschi sò er Vietnam. Te entri e c'è 'a puzza dde pisscio che si attacca coi ramponi 'a 'e narici. Quello che esce te guarda e senza nessuna misericordia o frattellanza colli occhi te dice: il mio l'ho fatto, penso solo a portà a ccasa la pelle adesso. Mo sò cazzi tua. Entri e c'è el pisscio che te arriva 'a 'e ginocchia pecché ner cesso de' maschi la tazza non serve per piscià. La tazza è solo n'indicazione che te ricorda: quessa stanza è il cesso. Poi uno ce piscia accanto, dietro, 'ntorno... Nel perimetro de 'a stanza vale tutto.	Sò il Vietnam. Entri e c'è la puzza di piscio che te se attacca coi ramponi alle narici. Quello che esce te guarda e senza nessuna misericordia o frattellanza con gli occhi ti dice... [Uomo:] Il mio l'ho fatto. Penso solo portà a casa la pelle adesso. Mo sò cazzi tuoi. [Zero:] Entri e il piscio te arriva alle ginocchia perché nel cesso dei maschi la tazza non serve per piscià. La tazza è solo un'indicazione che te ricorda: "Questa stanza è il cesso". Poi ci pisci accanto, dietro, intorno... Nel perimetro della

La tazza non ‘a devi guardà propio, ma quesso non ‘o dico io, quesso ‘o diceva Nietzsche ²⁵⁴ .	stanza vale tutto. La tazza non la devi guardà. Ma non lo dico io, lo diceva Nietzsche ²⁵⁵ .

Lo studio considera solo sottotitoli ufficiali, cioè disponibili in edizioni originali nel formato DVD nel caso de *Le notti di Cabiria*; quanto alle serie sono stati analizzati quelli visualizzabili direttamente nel player di Netflix. Questo filtro limita la portata della ricerca, intenzionalmente omettendo l’ampio corpo di sottotitoli non ufficiali (*fansub*), allestiti da dilettanti, che circolano in numeri spropositati sul web. Le pubblicazioni di questo tipo sono di varia qualità. A volte presentano errori di traduzione e sincronizzazione, visto che si tratta spesso di traduzioni che partono non dal copione o dalla traccia audio, ma da un’altra versione linguistica. Capita anche che per alcuni aspetti sono migliori delle rese ufficiali, considerando per esempio l’equivalenza di termini specialistici. Spesso escono prima che sul mercato siano disponibili versioni legittime rimanendo perfino per molti mesi uniche traduzioni di determinate opere.

La preparazione del materiale parte dall’individuazione di campioni da analizzare in funzione della presenza di tratti dialettali nel parlato filmico. Il secondo passo consiste nella trascrizione della versione originale. Per quanto riguarda i film disponibili nel formato fisico, l’estrazione dei sottotitoli integrali si è rivelata un compito farraginoso, dato che non sono conservati in alcun file di testo, bensì corrispondono a una serie di immagini dallo sfondo trasparente che vengono sovrapposte sulle inquadrature del film. Questa caratteristica impedisce una loro facile conversione perché ogni didascalia andrebbe trattata separatamente e richiederebbe un complesso e lento riconoscimento ottico dei caratteri. Per i motivi elencati sopra, una semplice copiatura dallo schermo è stata valutata come il modo più efficace per l’allestimento del corpus. Le serie disponibili su Netflix presentano un problema simile: l’estrazione dei sottotitoli direttamente dal server è difficile, seppur possibile.

Dal momento che lo studio riguarda il modo in cui viene affrontato un dato problema relativo alle caratteristiche del TP, si è ritenuto inutile delineare nei testi riportati i limiti di didascalie e i loro tempi di durata precisi. Per facilitare il riferimento alle opere sottoposte all’esame, per ogni segmento si fornisce l’approssimativo tempo di apparizione nel film o nella puntata di serie.

²⁵⁴ Zerocalcare, *Strappare lungo i bordi*, Netflix, episodio 1, [00:11:30] (trascrizione audio italiano).

²⁵⁵ *Ibidem* (sottotitoli in italiano per non udenti).

I testi estratti in maniera sopradescritta sono stati successivamente sottoposti alla procedura di segmentazione e di allineamento simile a quello che concerne il corpus letterario della ricerca.

1.4.5. Lo scopo della ricerca

L'indagine ha lo scopo di presentare un duplice modello delle traduzioni del dialetto romano. Siccome l'aspetto metodologico sistemico è stato descritto nella sezione 1.4.1., il presente sottocapitolo si concentra sull'applicazione pratica delle osservazioni effettuate a partire dallo studio descrittivo dei testi.

Ho l'intenzione di raccogliere e presentare diverse modalità con cui i traduttori provenienti da tre aree linguistiche e culturali affrontano il problema relativo alla presenza del dialetto romano entro i limiti di un prodotto destinato alle persone competenti nella lingua italiana. Il piano della ricerca prevede la predisposizione di una tipologia di comportamenti traduttivi, cui è dedicato il capitolo 4. L'analisi del corpus ha l'obiettivo di individuarne esempi e di rispondere alle domande di ricerca dimostrate di sopra.

La problematica in questione non è finora stata sufficientemente esplorata nell'ambito accademico, anche se costituisce una caratteristica ricorrente delle opere letterarie e audiovisive italiane. L'eterogeneità di tecniche individuate conferma che si tratta di una difficoltà che non trova facili soluzioni universali, ma che richiede un approccio particolare.

La collocazione dello studio entro il paradigma descrittivo, seppur considerando altre modalità di approccio alla traduzione che includono il funzionalismo e l'ermeneutica per quel che concerne le connotazioni legate al romanesco, nega qualsiasi intento prescrittivo. Non voglio indicare agli addetti ai lavori come dovrebbero essere le loro traduzioni, bensì mostrare il più ampio ventaglio di risposte pratiche alla questione dialettale riscontrabili nei prodotti dell'attività.

Per le ragioni di cui sopra, si auspica che questa ricerca possa dimostrarsi utile nel lavoro di traduttori letterari e audiovisivi, contribuendo all'aumento della qualità e del numero di testi di cultura italiani accessibili a persone non competenti nella lingua originale di queste opere. La desiderata crescita di disponibilità dei prodotti della cultura italiana si inserisce nella volontà di animazione della comunicazione interculturale in un mondo sempre più globalizzato.

Lo studio e i suoi risultati possono essere ulteriormente utilizzati nell'ambito di programmi di addestramento di traduttori letterari e audiovisivi. Uno dei traguardi più importanti della traduttologia moderna riguarda l'avviamento di vari corsi formativi,

istituzionali o no, che hanno lo scopo di istruire le future generazioni di professionisti del settore. Nonostante lo sviluppo della tecnologia informatica negli ultimi anni e l'avvento dell'intelligenza artificiale che si dimostra sempre più competente nell'attività di tradurre, gli iter in questione continuano a godere di popolarità tra gli studenti. La padronanza di lingue straniere e la conoscenza di patrimoni culturali di diversi Paesi costituiscono competenze non da sottovalutare.

In modo analogo, gli esiti della ricerca possono contribuire ad un ulteriore potenziamento delle tecnologie cui si è già accennato e le quali hanno la facoltà di assistere in maniera sempre più efficace al lavoro del traduttore, facilitando il processo della risoluzione di problemi relativi alla presenza di un sottocodice non standard nel TP.

2. Il dialetto romano

Il dialetto romano è uno dei vernacoli italiani più atipici per molti versi. È anche uno dei dialetti più importanti per quanto riguarda la sua presenza nella cultura d'Italia, sia alta che quella di massa. Ciò non toglie dal fatto che da ormai centinaia di anni sia oggetto di polemiche tra linguisti e dialettologi.

Il presente capitolo ha lo scopo di fornire una rassegna della storia nonché un quadro esaustivo delle caratteristiche strutturali e funzionali del romanesco. Il compito non è facile, visto che finora non è stata data alle stampe né alcuna monografia sulla storia del romanesco né una sua grammatica integrale o normativa bensì numerosi articoli e raccolte di saggi²⁵⁶, maggiormente negli ultimi venti anni. Per questo motivo creare un'immagine completa del dialetto romano, non solo delle sue strutture, quali fonetica, ortografia, morfologia, morfosintassi e sintassi, ma anche della rete di connotazioni culturali che esso ha tessuto dai tempi di Giuseppe Gioachino Belli fino a oggi, è un lavoro complesso.

Quanto alla descrizione delle strutture della parlata, non vi è però necessità di cominciare da capo grazie al lavoro di due appassionati della cultura romana: Fernando Ravaro e Claudio Porena²⁵⁷. Ravaro è l'autore di due pubblicazioni rilevanti: *La lingua de noantri. Elementi di grammatica romanesca*²⁵⁸ del 1984 e il *Dizionario romanesco*²⁵⁹ dato alle stampe per la prima volta nel 1994. Porena è un poeta dialettale, che nel suo libro dedicato alla poesia romanesca, *Dar trapezzio vocalico ar sonetto*²⁶⁰ ha incluso un capitolo che finora rimane la più complessa descrizione strutturale del vernacolo di Roma. Ma quello di Porena non è l'unico romanesco possibile. Già il titolo del volume indica che si tratta di un linguaggio poetico di stampo belliano il quale non prende in considerazione gli ultimi sviluppi del dialetto che, come ogni lingua viva, sta evolvendo. L'analisi dei testi contenuti nel dialetto romano dimostra che il romanesco del Belli non è lo stesso di quello di Gadda e di Pasolini e tanto meno quello di *Suburra* oppure di *Strappare lungo i bordi*²⁶¹.

²⁵⁶ Molte di tali opere entrano a far parte della bibliografia di questa tesi, in quanto basate su ricerche rilevanti che adempiono ai criteri di scientificità. Manca però una visione d'insieme che prenda in considerazione l'integralità del dialetto di Roma nelle sue diverse sfaccettature diacroniche, diamesiche e diafasiche.

²⁵⁷ È importante tenere presente che le pubblicazioni di Ravaro e di Porena non hanno carattere accademico, ma cionondimeno costituiscono fonti indispensabili per chi studia il dialetto della capitale italiana.

²⁵⁸ Fernando Ravaro, *La lingua do noantri. Elementi di grammatica romanesca*, Roma: Centro Romanesco Trilussa, 1984.

²⁵⁹ Cfr. *Idem*, *Dizionario romanesco*, Roma: Newton Compton, 1994.

²⁶⁰ Claudio Porena, *Dar trapezzio vocalico ar sonetto. Manuale di linguistica romanesca, retorica e metrica con sonetti scelti*, Roma: TerreSommerse, 2010.

²⁶¹ Cfr. il capitolo 3.

Ma Porena certamente non sbaglia proponendo un dialetto romano per la produzione poetica fortemente radicato nella tradizione del sonetto romanesco iniziata da Giuseppe Gioachino Belli. La difficoltà nell'approcciare il dialetto di Roma in modo sistematico sta nel fatto che non vi è un unico romanesco. Una delle sue caratteristiche principali è la possibilità di variare il grado di intensità di alcuni tratti strutturali in funzione di diafasia e di diastratia. Ciò crea un intero *continuum* linguistico che va dalle forme nettamente appartenenti all'italiano standard fino a quelle fortemente romanesche. Questo fenomeno non compare in altri dialetti italiani se non raramente. Nel caso romano è dovuto alla vicinanza del dialetto alla lingua nazionale che è per lo più causata da due fattori: l'influsso dei dialetti toscani che ebbe luogo dal Cinquecento alla fine del Settecento e il ruolo politico di Roma dopo l'Unità d'Italia.

Le polemiche riguardanti il dialetto romano sono molteplici e riguardano molti aspetti. Anche se le opinioni che si tratti non di un dialetto ma di una storpiatura dell'italiano sembrano ormai superate al livello accademico, sia la sua classificazione che l'atteggiamento verso il dialetto degli abitanti di Roma non sono univoche²⁶². Inoltre, molti grandi studiosi come Bruno Migliorini ebbero torto nelle loro previsioni del futuro del dialetto romano che sarebbe dovuto scomparire e venire interamente sostituito dall'italiano in tutti gli usi²⁶³. Considerando ciò, si può constatare che si è di fronte a un dialetto particolare, in cui ben poco è fisso ma che comunque si è fatto strada diventando uno dei vernacoli italiani più presenti nella cultura del Paese.

Nei capitoli successivi cercherò di avvicinare la storia del dialetto romano, le sue caratteristiche strutturali e il ruolo che esso ha avuto nella cultura italiana.

2.1. La storia del dialetto romano

Come tutti i dialetti italiani, il dialetto romano ha le sue radici nel latino volgare che subì l'influenza di vari substrati linguistici dopo la dissoluzione dell'Impero Romano dell'Occidente. Nonostante che la popolazione si riducesse di oltre il 90% nell'alto Medioevo, il ruolo politico e culturale di Roma rimase importante a causa dell'espansione rapida del cristianesimo.

²⁶² Liliana Grubač “«Maggico» o «Ti cascano le braccia quando le senti»? L'atteggiamento dei romani verso il loro «dialetto» e verso i parlanti «dialettali»: risultati di una ricerca”, in *Discorso e cultura nella lingua e nella letteratura italiana*, a cura di Elena Pîrvu, Firenze: Franco Cessati, 2014, 97-107.

²⁶³ Bruno Migliorini “Dialetto e lingua nazionale a Roma”, *Revue de linguistique romane*, IX, 1933, 380.

Inoltre, la Città Eterna fu sede del papa sin dai tempi di Pietro apostolo anche se la prima testimonianza dell'uso del termine "papa" nei confronti del vescovo di Roma risale alla fine del III secolo d.C.²⁶⁴.

La storia del dialetto romano può essere riassunta in tre tappe proposte da Bruno Migliorini nel saggio *Dialetto e lingua nazionale a Roma* del 1933²⁶⁵, uno dei testi che scatenò l'interesse dei linguisti per il romanesco. Questa periodizzazione è basata innanzitutto sulle testimonianze in prosa, a prescindere dai testi di Giuseppe Gioachino Belli, che marciano l'ultimo periodo descritto dal linguista.

Il periodo iniziale decorre dal Duecento alla fine del Quattrocento. In quell'arco di tempo si tratta di "un dialetto talora più rozzo, talora più incline a un raffinamento toscano e latino, come indigeno idioma scritto contrapposto al latino"²⁶⁶. Di scarso numero sono i documenti in romanesco risalenti al Medioevo: sono prevalentemente traduzioni anonime dei testi latini di stampo divulgativo in volgare romano: le *Storie de Troia et de Roma* e le *Miracele de Roma*. L'unica opera originariamente romana che rientra in quel periodo è la *Cronica dell'Anonimo romano*, nota anche sotto il titolo *Vita di Cola di Rienzo*. È una cronaca composta da ventotto capitoli e scritta, secondo diversi studi, nella seconda metà degli anni '50 del Trecento²⁶⁷.

La seconda tappa va dal Cinquecento alla fine del Settecento e coincide con l'affermazione del primato del dialetto toscano in quasi tutti gli usi scritti, non soltanto letterari. Il romanesco prima divenne un vernacolo esclusivamente parlato, con poche testimonianze letterarie, per poi risorgere nelle opere di Cristoforo Castelletti, Camillo Peresio e Benedetto Micheli.

L'ultimo periodo è l'Ottocento, il secolo di Giuseppe Gioachino Belli, considerato il più importante poeta romanesco, che ha avuto un influsso importante su tutta la successiva letteratura nel dialetto romano.

Occorre sottolineare che le radici del romanesco sicuramente vanno oltre il periodo con cui inizia la periodizzazione proposta da Bruno Migliorini. Dei dialetti presenti a Roma in epoca imperiale ce ne sono poche testimonianze, dal momento che in quegli anni non si può ancora parlare di dialetti, bensì del latino volgare che consisteva nelle distorsioni fonetiche e

²⁶⁴ Si tratta di un'epigrafe che si trova nelle catacombe di San Callisto.

²⁶⁵ Bruno Migliorini "Dialetto", *op.cit.*, 370-374.

²⁶⁶ *Ivi*, 370.

²⁶⁷ Cfr. Maurizio Campanelli, "The Preface of the Anonimo Romano's Cronica: Writing History and Proving Truthfulness in Fourteenth-Century Rome", *The Medieval Journal*, III, 1, 2013, 84.

morfologiche, immortalate, tra l'altro, dalle scritture murali e iscrizioni sulle tombe²⁶⁸, nonché dall'*Appendix Probi*²⁶⁹. Le prime importanti attestazioni del volgare romano si collocano già nell'alto Medioevo. Dello stesso periodo abbiamo le prime testimonianze di volgari italiani in assoluto, come i *Placiti Cassinesi*, conosciuti anche come i *Placiti Campani*. Sono quattro testimonianze giurate su pergamene sull'appartenenza di certi terreni a tre monasteri benedettini campani. I più importanti testi in volgare romano riconosciuti dagli studiosi sono due: l'iscrizione della catacomba di Commodilla e l'iscrizione di san Clemente e Sisinnio.

L'iscrizione della catacomba di Commodilla si trova in via delle Sette Chiese nel quartiere Ostiense e, secondo Francesco Sabatini, risale al IX secolo²⁷⁰. È il più antico testo italiano allo stato attuale degli studi²⁷¹. Questa testimonianza è più antica di cento anni rispetto ai placiti Cassinesi²⁷² che rappresentano i primi documenti scritti in volgare italiano (campano) di carattere ufficiale e dotto. A differenza dei Placiti, il supporto non è cartaceo o pergamenaceo, ma il testo è inciso sulla parete di un luogo di culto. L'iscrizione è un breve testo *Non dicere ille secreta a bboce* inciso nella cornice di un affresco nella cripta dei santi Felice e Adauto. L'indicazione si riferisce ai *mysteria* o orazioni segrete che non andavano pronunciate a voce dai chierici durante l'eucarestia.

²⁶⁸ Silvia Morgana, *Breve storia della lingua italiana*, Roma: Carocci, 2012, 16.

²⁶⁹ Si tratta di una lista di 227 parole latine distorte e contrapposte alle loro versioni corrette. Il documento risale alla tarda epoca imperiale ed è tramandato da un codice scritto a Bobbio intorno al 700 d.C. Il suo autore fu presumibilmente un maestro che raccolse in questo modo gli errori comuni dei suoi allievi. Cfr. Claudio Marazzini, *Breve storia della lingua italiana*, Bologna: il Mulino, 2004, 39-41.

²⁷⁰ Francesco Sabatini, "Un'iscrizione volgare romana della prima metà del secolo IX. Il Graffito della Catacomba di Comodilla", in *Il volgare nelle chiese di Roma. Messaggi graffiti, dipinti e incisi dal IX al XVI secolo*, a cura di Francesco Sabatini, Paolo D'Achille, Roma: Bonacci, 1987, 46.

²⁷¹ Silvia Morgana "Profilo di storia linguistica italiana", in *Elementi di linguistica italiana*, a cura di Ilaria Bonomi, Andrea Masini, Silvia Morgana, Mario Piotti, Roma: Carocci, 2016, 195.

²⁷² Quattro testimonianze giurate, registrate su pergamene tra il 960 e il 963 sull'appartenenza di certe terre ai monasteri benedettini di Capua, Sessa Aurunca e Teano.



Fig. 2.1. L'iscrizione della catacomba di Commodilla

A confermare l'antichità del testo dal lato linguistico è in primo luogo l'uso di /i/ in luogo di /e/ (*secrita* invece di 'secreta') che è caratteristico dei volgari precarolini. Inoltre, questa ammonizione è una scarna testimonianza di una delle caratteristiche del dialetto romano che sono perseverate fino ai nostri giorni, cioè il raddoppiamento fonetico della consonante dopo una vocale. L'esito è *bboce* che, come molti nomi nelle lingue romanze, proviene dall'accusativo latino *vocēm*²⁷³. Un'altra caratteristica che merita un commento è il «betacismo», ossia scambio tra le consonanti /b/ e /v/, estraneo al romanesco moderno ma tipico dei dialetti meridionali e dello spagnolo²⁷⁴. Ciò coincide con l'opinione che inizialmente quello di Roma era un vernacolo classificabile nel gruppo meridionale.

La seconda attestazione, cioè l'iscrizione di san Clemente e Sissinio, si trova nella parte inferiore della basilica di san Clemente al Laterano ubicata nel rione Monti di Roma. È databile alla fine del secolo XI o ai primi anni del secolo successivo, il che ne fa la prima manifestazione di un dialetto italiano utilizzato con intento artistico²⁷⁵. Si tratta di un dialogo tra quattro personaggi raffigurati nell'affresco narrante il martirio di san Clemente. Le battute dei personaggi sono iscritte nelle immagini, creando una sorta di "proto-fumetto". Nell'iscrizione si legge:

²⁷³ Silvia Pieroni, "Latino e italiano", in *Enciclopedia dell'italiano*, a cura di Raffaele Simone, Roma: Treccani, 2011, disponibile su: [https://www.treccani.it/enciclopedia/latino-e-italiano_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/latino-e-italiano_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/) [ultimo accesso: 03/08/2022].

²⁷⁴ Antonello Anappo, "Breve storia del romanesco. Dal vernacolo alla variante contemporanea, un caso di resilienza nel dialetto portuense", *Arvalia*, <http://www.arvalia.it/8-il-dialetto/> [ultimo accesso: 15/08/2022].

²⁷⁵ Angelo Monteverdi, *Saggi neolatini*, Roma: Storia e Letteratura, 1945, 71.

“(SISINIUM) Fili de le pute, traite.
 (GOSMARIUS) Albertel, trai.
 (ALBERTELLUS) Falite dereto co lo palo, Carvoncelle!
 (SANCTUS CLEMENS) Duritiam cordis vestris, saxa traere meruistis”²⁷⁶.

Il santo viene violentemente trainato in prigione da Carvoncelle, Cosmari e Albertel (in realtà Albertello), tre servi di Sisinnio, prefetto romano pagano. Nella scena il santo riesce a liberarsi per miracolo: si trasforma in una colonna di pietra e dice “Duritiam cordis vestris, saxa traere meruistis” (‘Duri sono i vostri cuori, e perciò avete meritato di trascinare sassi’)²⁷⁷. In questo breve dialogo vi è una netta dicotomia latino-volgare: i pagani parlano in un dialetto volgare, il loro capo fa perfino ricorso al turpiloquio *fili de le pute* ‘figli di puttana’; mentre il santo parla il latino letterario.



Fig. 2.2. L'iscrizione di san Clemente e Sisinnio

Nelle battute dei pagani si osserva il già menzionato betacismo, ovvero un fenomeno fonologico tipico dei dialetti meridionali: Carboncello, uno dei malfattori, viene chiamato *Carvoncelle*. Inoltre, questa invocazione conserva la desinenza vocativa -e che è una traccia della seconda declinazione latina.

Lo stato di conservazione dell'iscrizione non permette di dare giudizi definitivi circa alcuni aspetti del testo. Ad esempio, è possibile polemizzare se nel dialogo compaia l'imperativo plurale o singolare del verbo trarre, *traite* o *trai*, o se il nome di uno dei servi sia *Gosmari* o *Cosmari*²⁷⁸.

²⁷⁶ L'opera non è completamente leggibile, l'indicata lezione è solo una delle possibili.

²⁷⁷ Trad. it. PK.

²⁷⁸ Pietro Trifone, “Ernesto Monaci, il Placito di Capua e l'Iscrizione di San Clemente”, *Lingua italiana: storia, struttura, testi*, XV, 2019, 9-13.

Comunque, sia l'iscrizione di san Commodilla che quella di san Clemente e Sissinio, non possono essere classificate come testimonianze letterarie. Non sorprende quindi che gli storiografi del dialetto romano poggiano l'accento sulle fonti letterarie di cui le prime sono databili a circa duecento anni dopo il "proto-fumetto" della basilica di san Clemente al Laterano.

Cercando di descrivere la storia del dialetto romano nella sua fase iniziale, va menzionato il *Ritmo cassinese*, che malgrado una provenienza incerta, è considerato "la più tipica espressione letteraria di una tradizione definibile appunto «benedettino-mediana»"²⁷⁹. Il testo contiene molte caratteristiche linguistiche tipiche dei dialetti campani che confermano l'influsso meridionale sul volgare laziale-romano nei primi secoli del secondo millennio. Infatti, il periodo del pontificato di papa Vittore III coincide con l'importanza dei monasteri cassinesi e i forti legami tra la curia e gli artisti della zona di san Clemente e Monte Cassino²⁸⁰. Infatti, il *Ritmo cassinese* è solo il più conosciuto e ritenuto il più importante di tutta la serie di poesie coeve e simili, tra cui vale la pena di ricordare anche il *Ritmo su sant'Alessio* proveniente dalle Marche, il *Ritmo lucchese* toscano e il *Ritmo bellunese*. Questi *Ritmi* databili tra i secoli XII e XIII sono considerati le prime testimonianze di volgari italiani utilizzati al fine strettamente artistico.

Il componimento ritrovato a Monte Cassino è un dialogo mistico tra un asceta orientale e un edonista occidentale, scritto in un dialetto centro-meridionale, ma con alcune irregolarità metriche e linguistiche che consistono, tra l'altro, in un frequente ricorso ai latinismi e provenzalismi.

Le prime attestazioni prosastiche di volgari mediani risalgono alla metà del Duecento. A decorrere da quell'epoca sono pervenute ai nostri tempi le formule notarili di Raniero da Perugia (ca. 1185-1255) e i discorsi pubblici del podestà di Giovanni da Viterbo (Trecento). In entrambi i casi si tratta di testi provenienti dall'area confinante con la Toscana, i quali dimostrano una ricerca di lingua aulica fondata essenzialmente sul latino, con poche caratteristiche coincidenti con ciò che negli anni successivi divenne il dialetto romano.

Della stessa epoca abbiamo due testi di maggior importanza per lo sviluppo del romanesco: le *Storie de Troja et de Roma* e le *Miracole de Roma*. Il primo è una traduzione anonima in volgare romanesco delle *Multe Ystorie et Troiane et Romane*, una compilazione storica in latino di un autore sconosciuto. L'esistenza del documento conferma che in quell'arco

²⁷⁹ Pietro Trifone, *Roma e il Lazio*, Torino: Utet, 1992, 14.

²⁸⁰ Cfr. Herbert E. J. Cowdrey, *L'abate Desiderio e lo splendore di Montecassino: riforma della Chiesa e politica nell'XI secolo*, Milano: Inos Biffi, 1983.

di tempo emerse un ceto di persone alfabetizzate ma con una scarsa conoscenza del latino. Il testo racconta storie e leggende di Roma pagana, glorificando la sua passata magnificenza, il che contrasta con la dominazione cristiana medioevale. Il testo ci è pervenuto in diverse copie toscane che attestano il suo successo anche oltre il Lazio. I manoscritti differiscono per grado di toscanizzazione. Negli esempi presumibilmente più conservativi si nota la mancata dittongazione (*bono* e *pede*), parzialmente perseverata fino ai nostri tempi. Nel testo vi è una dubbiosa inconsistenza delle forme: *castiello* e *castello*, *cuorpo* e *corpo*. Il dittongo metafonico è tipico del romanesco antico, le forme ne prive possono essere i latinismi presenti nel TP oppure l'effetto di una toscanizzazione parziale.

Le *Miracole de Roma*, invece, sono versione volgarizzata dei *Mirabilia Urbis Romae*, testo che conobbe gran successo e fu a più riprese tradotto in toscano. È una guida di carattere storico e archeologico destinata ai pellegrini. Nel testo coincidono due codici linguistici: il latino e il volgare romanesco. Quest'ultimo, lo si nota innanzitutto nelle desinenze verbali *-ao* del perfetto, ad esempio *favellao* 'raccontato'.

Il Trecento, il secolo in cui si affermò il primato del toscano letterario, marca il punto più basso della fortuna del dialetto romano²⁸¹. Basta citare il giudizio di Dante Alighieri espresso in *De vulgari eloquentia* che sembra riecheggiare in alcune opinioni moderne sul romanesco. Il Sommo Poeta classifica la parlata di Roma come la più brutta d'Italia, non degna di paragoni ad altri volgari contemporanei:

“Affermiamo dunque che il volgare dei Romani (non volgare anzi, ma piuttosto squallida parlata) è il più brutto dei volgari italiani — il che non è strano, perché anche nei loro brutti usi e costumi i Romani appaiono più lerci di tutti gli altri popoli”²⁸².

Secondo l'autore di *De vulgari eloquentia*, il romano non è una lingua, ma un modo di esprimersi particolarmente rozzo e squallido, che coincide con l'indecenza dei costumi. Anche se l'opinione di Dante è probabilmente esagerata, l'autore fornisce una descrizione delle “atrocità” linguistiche riscontrate a Roma nei suoi tempi. I romani usavano le forme singolari invece delle plurali anche di fronte alle persone di riguardo. Negli esempi sopraccitati dal poeta compare anche la forma *quinto* con il significato di ‘che cosa, come’, ampiamente diffusa in tutta l'area mediana nel Medioevo.

²⁸¹ P. Trifone, *Roma e il Lazio*, op.cit., 25.

²⁸² Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, trad. M. Tavoni, Milano: Mondadori, 2011, libro XI, II.

Dalla seconda metà del Trecento proviene la *Cronica*, scritta da un autore anonimo, che narra le vicende di Cola di Rienzo, tribuno romano che cercò di instaurare una forma di comune a Roma ma che cedette all'incantesimo del potere, diventando tiranno. Cacciato dalla città, fu ucciso durante un tentativo di riprendere il controllo sui romani. La cronaca fu inizialmente scritta in latino, ma la presunta prima stesura è considerata smarrita. Perdurò ai nostri tempi invece la seconda stesura in volgare romanesco, riscritta per meglio raggiungere i destinatari, spesso con scarse competenze in latino e ancora peggiori nel toscano. L'autore della cronica assume una netta posizione linguistica che cerca di mettere in rilievo il romanesco contemporaneo, al punto di essere sospettato di esagerazione da alcuni studiosi moderni. Ciò riguarda sostanzialmente due fenomeni: il passaggio della laterale /l/ preconsonantica a /j/ (*aizare* invece di 'alzare')²⁸³ e l'abbondanza di frasi nominali²⁸⁴.

Il Quattrocento da un lato abbonda di attestazioni del dialetto romano, dall'altro, è un periodo di una forte toscanizzazione. Di quel secolo si sono conservate centinaia di testi, alcuni di notevole interesse linguistico²⁸⁵, che dimostrano caratteristiche affermatesi successivamente alla *Cronica*. Tra quelle più importanti elenchiamo il «dittongo metafonetico» /ue/ accanto a /uo/ (di cui prima): *cuerpo* e *lueco* ('corpo', 'luogo'), la «palatalizzazione» del nesso /kj/ *accia* e *veccia* ('occhio' e 'vecchio'), l'«apocope» della sillaba finale negli infiniti *esse*, *portà* e la «riduzione» del nesso /rj/ a /r/ nei suffissi indicanti professione (-aro). L'abbondanza delle fonti attesta l'importante grado di variabili diastratiche e diafasiche già in quella fase dello sviluppo del dialetto romano. Questa caratteristica permase nel dialetto romano fino ai nostri tempi.

Pietro Trifone nella sua monografia *Roma e il Lazio*²⁸⁶ elenca tre varietà del romano quattro-cinquecentesco: alta, media e bassa. La prima è attestata da diversi documenti ufficiali, soprattutto quelli emessi dalle strutture ecclesiastiche dopo il ritorno di papa Gregorio XI a Roma nel 1377, e consiste in alto grado di toscanizzazione. La varietà media compare in testi di tipologie che vanno da componimenti poetici a diari privati, a scritti di carattere pratico, a documenti ufficiali. I testi appartenenti alla categoria media sono particolarmente abbondanti, il che permette di trarre conclusioni quantitative circa l'allontanamento sia dal latino che dal toscano, esemplificato da: dittongamenti metafonetici, conservazione di /j/, betacismo e tratti verbali successivamente superati, come la terza persona plurale in -co (*staco* 'stanno'). Le

²⁸³ Francesco Alessandro Ugolini, "Intorno a una recente edizione della Cronaca romanesca di Anonimo", *Contributi di dialettologia umbra*, 2, 1983, 57-109.

²⁸⁴ Pietro Trifone, "Aspetti dello stile nominale nella «Cronica» trecentesca di Anonimo Romano", *Studi linguistici italiani*, 12, 1986, 217-239.

²⁸⁵ Cfr. Paolo D'Achille, Claudio Giovanardi, *La letteratura volgare e i dialetti di Roma e del Lazio. Bibliografia dei testi e degli studi, vol. 1 - Dalle origini al 1550*, Roma: Bonacci, 1984.

²⁸⁶ P. Trifone, *Roma e il Lazio, op.cit.*, 34.

attestazioni della varietà bassa sono poche, visto che fu usata innanzitutto dalla popolazione analfabeta. Sono dei rari testi di carattere pratico e perciò effimeri che creano delle notevoli difficoltà agli studiosi a causa di un caos grafico e sintattico. Questa incongruità rende impossibile dare giudizi definitivi circa le caratteristiche strettamente strutturali del vernacolo romano plebeo. Il caso è reso ancor più complicato dall'alto grado di toscanizzazione presente nei campioni disponibili che coincide con la parziale alfabetizzazione dei loro autori²⁸⁷.

Uno dei maggiori fattori nel passaggio al romanesco della seconda fase è il sacco di Roma del 1527, ad opera delle truppe di Carlo V. La perdita del prestigio della città e la diminuzione dei parlanti del suo vernacolo coincidono con la forte toscanizzazione. Negli anni successivi all'invasione germanica, si osservò una forte ondata d'immigrazione dalle regioni centro-settentrionali che amplificò l'espansione del toscano negli usi ufficiali già in corso in tutta l'Italia. I parlanti del dialetto romano dovevano cercare modi di mediazione linguistica per comunicare con i nuovi abitanti di Roma. La più importante testimonianza letteraria di quell'epoca è la commedia *Stravaganze d'amore* (1585) di Cristoforo Castelletti. Uno dei personaggi, l'anziana serva Perna, si esprime in un romanesco in cui le forme concordanti con la prima fase dello sviluppo del vernacolo di Roma (*aitro*, *uocchi*) coincidono con i toscanismi (*altro* e *occhi*)²⁸⁸.

Oltre al tragico esito del sacco, il Cinquecento è anche un secolo di una costante alfabetizzazione dei ceti medi (piccola borghesia, negozianti, artigiani) e dello sviluppo dell'editoria. Infatti, Roma subito divenne il secondo centro di tipografia in Italia dopo Venezia per il numero di pubblicazioni date alle stampe. D'altra parte, l'invenzione di Gutenberg e la relativa facilità di divulgare testi di cultura in aree sempre più grandi richiese un adeguamento linguistico alle competenze dei destinatari. Ciò costituì un ulteriore fattore dell'influsso toscano, promosso come la base di una *koinè* italiana da Pietro Bembo. Per questi motivi, nonostante che l'avvento della tipografia e la divulgazione di competenze scritte attive e passive avessero notevolmente dinamizzato la produzione di testi, di cui molti sono stati preservati fino ad oggi, le attestazioni dialettali romane di quell'epoca sono poche. Nello stesso periodo si osservò un'espansione del romanesco al di là delle porte di Roma, dove alcuni tratti dialettali perseverarono più a lungo. L'attestazione più importante di questo fenomeno è la confessione

²⁸⁷ *Ivi*, 37.

²⁸⁸ *Ivi*, 44.

di Bellezze Ursini da Collevocchio, processata come strega nel periodo del sacco della Città Eterna²⁸⁹.

A partire dal Seicento Roma imboccò il sentiero di continua crescita sia demografica che commerciale. Il migliorante tenore di vita preparò il terreno per lo sviluppo della scolarizzazione, subito colta dalle strutture pontefici come occasione di aprire un nuovo canale di controllo ideologico. Le scuole pie, la prima istituzione scolastica popolare gratuita d'Europa, furono inaugurate a cavallo tra il Cinquecento e il secolo successivo, e furono riconosciute dalla Santa Sede nel 1621. Il programma non aveva carattere di alfabetizzazione complessiva, ma si concentrava sulle competenze passive. Ciononostante, i romani godevano di un migliore accesso all'istruzione che gli abitanti del resto della penisola, il che contribuì alla costante toscanizzazione a scapito del dialetto.

Con la crescita della città, si sviluppa l'editoria e compare, per la prima volta in Italia, la stampa. Dal 1668 al 1683 a Roma esce il primo periodico italiano *Giornale de' letterati*. Dal 1716 vede la luce del giorno *Il Cracas*, conosciuto anche come *Diario ordinario* e *Diario di Roma*. Le pubblicazioni avevano uno stile semplice, tale da raggiungere il massimo numero di destinatari.

Il livello d'istruzione relativamente alto con l'attinente primato di una lingua fortemente toscanizzata contribuì ad una prassi di autocontrollo linguistico, con un'intenzionale censura dei dialettismi, ritenuti come segno di arretratezza. Perciò, le principali attestazioni della seconda fase dello sviluppo del romanesco sono i testi che entrano nella categoria della letteratura dialettale riflessa. Essi ripetono le stesse calche che la commedia del Castelletti: il romanesco è il vernacolo parlato da personaggi di bassa estrazione sociale, soprattutto servi, talora mentalmente sottosviluppati. In questi testi il dialetto è solo uno degli elementi atti a renderli esagerati e in conseguenza comici. La stilizzazione risulta in un elevato grado di artificiosità che non permette di dare giudizi definitivi su come in quegli anni si parlava a Roma, ma al contempo la letteratura riflessa rimane la migliore fonte del romanesco sei- e settecentesco. Da ciò si può concludere che il dialetto romano era “una lingua abietta e buffona”²⁹⁰ non sin dal Belli, l'autore di quelle parole, ma lungo tutto l'asse della sua storia²⁹¹.

Tra i principali testi seicenteschi contenenti enunciati in vernacolo di Roma si elencano i *Falsi mori* (1638) di Giovan Battista Pianelli, che lo mise in bocca a Iacaccia, il “bullo”; *I torti*

²⁸⁹ *Idem*, “La confessione di Bellezze Ursini «strega» nella campagna romana del Cinquecento”, *Contributi di filologia dell'Italia mediana*, 2, 1988, 79-182.

²⁹⁰ Giuseppe Gioachino Belli, *Lettere, giornali, zibaldone*, a cura di Giovanni Orioli, Torino: Einaudi, 1962, 378.

²⁹¹ Si pensi all'iscrizione di san Clemente e Sisinnio, dove il volgare romano è la lingua dei bruti pagani, oppure il giudizio di Dante Alighieri in *De vulgari eloquentia*.

vendicati (1654) di Alessandro Benetti, dove il personaggio che impiega la parlata romana è il paggio, Ciumaca; e *Fausto ovvero il sogno di Don Pasquale* (1661) di Francesco Maria De Luca Sereni, dove a parlare il romanesco ci sono tre personaggi: Pasquale, Cataluccio e Momo. Nell'ultimo caso, l'autore commenta la sua scelta linguistica, chiamando il dialetto "vile"²⁹², e, nel caso del primo dei tre personaggi, il risultato di "un'inabilità dell'ingegno"²⁹³.

In queste opere si notano caratteristiche che confermano la forte toscanizzazione che distingue il romanesco della prima fase da quello seicentesco: scompaiono i dittonghi metafonetici, il betacismo, le approssimanti palatali [j] di tipo *ietta* vengono comunemente sostituite dalle affricate *getta*, la terza persona plurale in *-co* non si riscontra più. È in questo luogo che il romanesco si adeguò al toscano per molti tratti riguardanti la fonologia e la morfologia al punto che ai commediografi rimase ben poco di cruda dialettalità da esibire nelle loro opere²⁹⁴. D'altra parte, è nel Seicento che si affermarono alcune delle caratteristiche più importanti del dialetto romano, ossia il «rotacismo» della [l] preconsonantica, l'assimilazione di nesso /nd/ in /nn/, l'«affricazione» delle sibilanti oppure il dimostrativo *sto*.

Vale la pena di sottolineare che gli esagerati personaggi del teatro seicentesco non si esprimono esclusivamente in dialetto, bensì nei loro enunciati vi è una forte componente gergale che caratterizzerà quasi tutta la letteratura romanesca successiva. Tra gli esempi si citano *bruna* ('notte'), oppure *lustrosa* ('finestra')²⁹⁵.

Il primato del toscano letterario si consolidò a Roma prevalentemente tra le classi alte. Infatti, la preferenza della lingua letteraria tra le *élites* di Roma anche nell'odierno uso orale è una caratteristica costante fino all'affermarsi della lingua nazionale in seguito all'Unità d'Italia. Sotto questo aspetto la situazione linguistica romana non dimostra differenze rispetto a molti altri centri urbani, dove le classi privilegiate dimostravano una predilezione per il toscano letterario, ad eccezione delle località i cui vernacoli disponevano di registri "illustri", come nel caso del dialetto fiorentino e del veneto²⁹⁶.

La letteratura romanesca riflessa del Seicento non consiste solo nelle opere teatrali. In quel periodo furono pubblicate anche due poemi eroicomici con contenuti in dialetto romano: *Il Jacaccio ovvero il Palio conquistato* di Giovanni Camillo Peresio e *Meo Patacca ovvero*

²⁹² Francesca Bonanni, "Il teatro in dialetto a Roma dal Cinquecento al Novecento", in *Il romanesco ieri e oggi, Atti del Convegno del Centro Romanesco Trilussa e del Dipartimento di Scienze del linguaggio dell'Università di Roma «La Sapienza»* (Roma, 12-13 ottobre 1984), a cura di Tullio De Mauro, Roma: Bulzoni, 1989, 27-55.

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ P. Trifone, *Roma e il Lazio, op.cit.*, 64-65.

²⁹⁵ Cfr. a proposito del lessico romanesco del Seicento: Giovanni Camillo Peresio, *Il Jacaccio ovvero Il palio conquistato. Introduzione, testo e note con un lessico del romanesco del Seicento, II, Testo del poema e lessico*, a cura di Francesco Ugolini, Roma: Società Filologica Romana, 1939.

²⁹⁶ Claudio Marazzini, *Breve storia della lingua italiana*, Bologna: il Mulino, 2004, 164-165.

Roma in feste nei trionfi di Giuseppe Bernieri. In entrambi i casi si è di fronte a un linguaggio che oscilla tra caratteristiche romane e toscane. Il primo degli autori non si astenne dal commentare il barbarismo e l'idiozia del volgo che usa "le parole barbare mescolate con le buone, et in più sentimenti talvolta le buone sole, e talvolta le barbare"²⁹⁷, contrapponendovi la "buona lingua italiana che favella la corte romana"²⁹⁸. Anche da Bernieri vi è una continua alternanza tra due codici e un ampio spazio viene dedicato al negativo giudizio sul romanesco nella prefazione all'opera. Ma oltre a criticare il vernacolo di Roma e i suoi parlanti, l'autore cerca di avvicinare al lettore alcune caratteristiche strutturali. A differenza di altri simili tentativi contemporanei, Bernieri fa una scrupolosa attenzione anche alla prosodia, sottolineando, ad esempio, il fatto che i romani tenderebbero a ripetere una parte di enunciato per enfatizzarla²⁹⁹. L'opera non è interessante solo per i contenuti nel romanesco, ma per un avanzato mistilinguismo in cui confluiscono vari codici e registri, dal latino al toscano aulico, al dialetto romano, al gergo della malavita.

Nel Settecento la fonte più ampia e attendibile del dialetto romano è il poema *La libertà romana acquistata e difesa*³⁰⁰ di Benedetto Micheli, musicista e letterato. A parte il poema rimasto inedito fino agli anni '90 del Novecento, Micheli è l'autore di altre opere significative per chi studia la storia del vernacolo di Roma, in primo luogo la serie di *Sonetti romaneschi* scritti tra il 1750 e il 1767. Micheli si distingue innanzitutto per la minuziosa attenzione linguistica: le sue poesie attestano l'ampia variabilità del romanesco della seconda fase, prima di Giuseppe Gioachino Belli. È proprio l'autore settecentesco che sottolineò nella premessa all'opera l'alternanza fra tre forme dell'articolo determinativo che differiscono per il grado d'intensità di caratteristiche romanesche, oscillanti tra il toscano ed *el* ed *er* dialettali³⁰¹. Nelle stesse avvertenze Micheli registrò fenomeni finora privi di altre fonti letterarie, ma perseverate fino ai nostri tempi, come il passaggio da /a/ a /e/ nelle parole dove l'accento cade sulla terzultima sillaba. Si pensi, ad esempio, alla terza persona plurale dell'imperfetto che producono esiti del tipo *staveno* e la perdita del componente laterale in /gli/ che diventa l'approssimante palatale sonora /j/. Quest'ultima tendenza coincide con un particolare ipercorrettismo di parlanti semicolti, che tendevano a lateralizzare tutte le palatali, producendo esiti come *glieri* 'ieri'.

²⁹⁷ Giovanni Camillo Peresio, *Il Jacaccio*, op.cit., 8-9.

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ Giuseppe Bernieri, *Il Meo Patacca, ovvero Roma in feste nei Trionfi di Vienna*, a cura di Bartolomeo Rossetti, Roma: Avanzini e Torraca, 1966, 52.

³⁰⁰ Cfr. Benedetto Micheli, *La libertà romana acquistata e difesa: povema eroicomico, in dialetto romanesco del sec. XVIII*, a cura di Rossella Incarboni Giornetti, Roma: A.S., 1991.

³⁰¹ P. Trifone, *Roma e il Lazio*, op.cit., 61.

L'Ottocento nella storia del dialetto romano è segnato da due fattori: il Risorgimento e l'opera poetica e critica di Giuseppe Gioachino Belli, che anche oggi viene univocamente classificato come il maggior poeta romanesco. L'Unità d'Italia con l'annessione di Roma nel 1870 e il successivo trasferimento della capitale nella Città Eterna aumentarono notevolmente il prestigio del centro urbano, scatenando una rapida crescita demografica ed economica e ponendo le basi per l'importanza mediatica del suo dialetto.

Oltre ai 2279 sonetti del Belli, che godono di un'abbondante bibliografia critica, occorre citare in questa sede la lettera del poeta al principe Placido Gabrielli del 15 gennaio 1861:

Il parlar romanesco non è un dialetto e neppure un vernacolo della lingua italiana, ma unicamente una sua corruzione, o, diciam meglio, una sua storpiatura. Un dialetto, ed anche un vernacolo, è indistintamente parlato da tutte le classi del popolo a cui appartiene, salvo l'uso promiscuo dell'idioma illustre in chi lo abbia appreso dalla educazione o dai libri. Non così del romanesco, favella non di Roma ma del rozzo e spropositato suo volgo.

Nei veri dialetti o vernacoli si può dir tutto, perché nati ed esercitati fra le bocche di chi può sapere e dir tutto: ne linguaggio di una plebe si può dir poco o nulla, perché la vera plebe difetta di vocaboli come di notizie e di idee. Né a questa verità contraddice la esistenza di alcuni premi dati e ritenuti per esempî di stil romanesco. Mai la gentaglia di Roma non si esprime a quel modo, imperocché, a tacer qui delle striate voci e delle non genuine frasi di cotali, arbitrarie scritture, gli autori loro, che non eran plebei, vi si valsero di tutte le risorse poetiche ed oratorie, letterarie e scientifiche, di che l'incultissimo popolo andò intieramente digiuno³⁰².

È con queste parole che il sonettista declina l'invito a tradurre in dialetto il Vangelo secondo Matteo, affermando che il linguaggio del volgo di Roma è talmente inadatto alle sacre scritture che si potrebbe parlare di un sacrilegio. Belli continua la tradizione di associare il dialetto agli strati bassi della popolazione romana, che esplicita nell'introduzione ai sonetti:

Io ho deliberato di lasciare un monumento di quello che oggi è la plebe di Roma. In lei sta certo un tipo di originalità: e la sua lingua, i suoi concetti, l'indole, il costume, gli usi, le pratiche, i lumi, la credenza, i pregiudizi, le superstizioni, tuttociò insomma che la riguarda, ritiene un'impronta che assai per avventura si distingue da qualunque altro carattere di popolo. [...] I nostri popolani non hanno arte alcuna, non di oratoria, non di poetica: come niuna plebe n'ebbe mai. Tutto esce spontaneo dalla natura loro, viva sempre ed energica perché lasciata libera nello sviluppo di qualità non fattizie. Direi delle loro idee ed abitudini, direi del parlare loro ciò che non può vedersi nelle fisionomie³⁰³.

Nella stessa premessa, il sonettista ribadisce il suo negativo giudizio sul romanesco, iscrivendosi nel comune disprezzo verso il vernacolo di Roma. Al contempo, dimostra la sua missione documentalista:

³⁰² G. G. Belli, *Lettere Giornali Zibaldone*, op.cit., 377-378.

³⁰³ *Idem*, *Sonetti*, a cura di Pietro Gibellini, Milano: Garzanti, 2016, 3.

L'ortoeopia ne' Romaneschi non cede in vizio alla grammatica: il suono della voce cupo e gutturale: la cantilena molto sensibile e varia. Tradotta la prima nella ortografia de' miei versi, mostrerà sommo abuso di lettere. Nel mio lavoro io non presento la scrittura de' popolani. Questa lor manca; né in essi io la cerco, benché pur la desideri come essenziale principio d'incivilimento. La scrittura è mia, e con essa tento d'imitare la loro parola. Perciò del valore de' segni cognitivi io mi valgo ad esprimere incogniti suoni³⁰⁴.

Come molti autori romaneschi precedenti, per esempio il già citato Bernieri, anche Belli fornisce una descrizione strutturale del dialetto romano, rivolgendo attenzione soprattutto alle caratteristiche fonetiche. Nonostante che il poeta sottolinei la missione di una minuziosa documentazione linguistica e che l'ammasso della sua produzione poetica sia certamente la più ampia attestazione del romanesco ottocentesco, vari studi ne hanno messo in discussione l'attendibilità. Con il progredire della carriera poetica del Belli, vi si nota un crescente bilinguismo: accanto al dialetto compaiono i contenuti nella lingua italiana³⁰⁵. Essi da un lato, creano una specifica dinamica linguistica che arricchisce le possibilità espressive e, da un altro, a volte rendono difficile la delimitazione tra il dialetto e la lingua nazionale. Peraltro, il poeta scarta radicalmente tutti gli autori romaneschi antecedenti, ritenendo i loro componimenti come "arbitrarie scritture"³⁰⁶, non degne di essere prese in considerazione.

Ciononostante, nelle poesie del Belli si notano molte delle caratteristiche più tipiche del dialetto romano, non solo ottocentesco, ma anche quello che si parla per le strade di Roma oggi. L'importanza linguistica dell'opera belliana fu subito notata e i primi studi sul romanesco del poeta ebbero luogo ancora nell'Ottocento, tra cui particolarmente degna di considerazione è *La grammatica del dialetto romanesco* di Tito Morino³⁰⁷. Il testo del 1899 è la prima grammatica del dialetto romano basata interamente sul corpus dei componimenti del Belli.

Le più importanti caratteristiche del romanesco immortalato nei sonetti belliani sono, secondo Trifone³⁰⁸:

- la conservazione della [e] protonica che riguarda soprattutto i pronomi e le preposizioni (*de* 'di', *me* 'mi' ecc.), in alcuni contesti si ha /i/ dovuta all'assimilazione (*vistito* 'vestito');
- il raddoppiamento di [b] e di [dʒ] nel contesto intervocalico (*la bbella, preggio*);
- l'«anafonesi»: l'innalzamento di [e] chiusa in [i], tratto fiorentino entrato nella lingua italiana standard e comune anche nel romanesco moderno: 'lingua', 'vincere'. Nei testi del Seicento è ancora prevalente l'uso delle forme in [e], ad esempio *lengua*;

³⁰⁴ *Ivi*, 9.

³⁰⁵ Luigi Silori, "Giacchino Belli e il dialetto", *Belfagor*, 8, 2, 1953, 143.

³⁰⁶ Giuseppe Gioachino Belli, *Lettere Giornali Zibaldone*, *op.cit.*, 377-378.

³⁰⁷ Tito Morino, *La grammatica del dialetto romanesco. Secondo i «sonetti» di G. G. Belli*, Isernia: Tipografia Industriale L. Colitti e Figli, 1899.

³⁰⁸ P. Trifone, *Roma e il Lazio*, *op.cit.*, 65-67.

- la chiusura di [o] protonica in [u] (*cusi* ‘così’, *aruvina* ‘rovinare’), oggi prevalente soprattutto nella particella *nun* ‘non’;
- il dittongamento toscaneggiante della [ɛ] (‘piede’, *diesci* ‘dieci’);
- il monottongamento della [ɔ] (*bono*, ‘buono’);
- l’innalzamento della [a] postonica nelle parole proparossitone, sistematica soprattutto in alcune forme verbali (*porteno* ‘portano’), a volte riguarda anche la stessa vocale in contesto protonico di sillaba iniziale (*regazzo*, ‘ragazzo’);
- la perdita della componente occlusiva dell’affricata palatale sorda [tʃ] in contesto intervocalico (*pesce* ‘pece’, *scena* ‘cena’), per distinguere quel fenomeno dalla consonante intensa Belli utilizza /ssc/ (*pessce* ‘pesce’);
- il rotacismo della [l] nei contesti preconsonantici (la variante *er* dell’articolo *el* ‘il’, *quarche* ‘qualche’), con alcuni casi più conservativi, ad esempio provenienti dall’antica assimilazione [ld] in [ll] (*callo* ‘caldo’);
- l’assimilazione dei nessi consonantici [mb] > [mm], [nd] > [nn] (*colomma* ‘colomba’);
- la perdita della componente palatale della [ʎ] (*fijjo* ‘figlio’);
- la riduzione del nesso [rj] a [r], caratteristico nei nomi di professione (*carzolaro* ‘calzolaio’);
- l’apocope della sillaba finale degli infiniti con la tendenza a riportare l’accento sull’ultima sillaba in grafia (*annà* ‘andare’, *vedé* ‘vedere’);
- gli avverbi *mejjo* ‘meglio’ e *peggio* ‘peggio’ possono essere usati anche in funzione aggettivale;
- molte forme verbali particolari: *dichi* ‘dici’, *stamia* ‘stavamo’, *avemio* ‘avevamo’, *annassimo* ‘andammo’, l’alternazione dei condizionali in -ia (di tipo meridionale, *saria* ‘sarebbe’) in -ebbe.

Oltre all’attestazione delle caratteristiche del romanesco, al poeta ottocentesco si deve un ampio repertorio lessicale che costituì una base per molti autori successivi, tra l’altro, i non romani Carlo Emilio Gadda e Pier Paolo Pasolini.

Ma il Belli non è l’unico poeta dialettale romano dell’Ottocento che vale la pena di citare, giacché ebbe due successori importanti: Cesare Pascarella e Carlo Alberto Salustri, meglio conosciuto attraverso il suo pseudonimo anagrammatico Trilussa. Il primo dei due, ispirato sin dall’adolescenza dal celebre sonettista romanesco, non cercava però di imitare il suo stile. Nei suoi componimenti, Pascarella si riferiva non più a un sanguigno plebeo vile, ma ad un popolano immaginario, parzialmente ingentilito e politicamente attendibile. Infatti, quello del Pascarella è un romanesco che non attesta ulteriori caratteristiche e sviluppi rispetto al Belli,

ma, contrariamente, presenta un esplicito grado di italianizzazione³⁰⁹. Tale linguaggio non riflette però il modo in cui si parlava a Roma nell'epoca, ma un nuovo ceto sociale che emerge nella realtà postunitaria: un popolano sì, ma uno che frequentò la scuola, è alfabetizzato ed educato patriotticamente. La sua formazione è però incompleta, e non arrivò a sradicare una certa grossezza delle abitudini né la parlata. Il personaggio dei sonetti del Pascarella non ha più il vizio del campanilismo che ostacolava l'unità d'Italia, ma è fiero di essere italiano, anche esageratamente. Ciò si vede in uno dei componimenti più importanti dell'autore, ossia la serie di cinquanta sonetti *La scoperta dell'America* del 1893 che finisce con una serie di vanterie di tutti i successi degli italiani la cui conclusione è:

“Si invece fosse stato un forestiere
Che ce scopriva?
Li mortacci sui!”³¹⁰.

L'attività letteraria di Trilussa cade a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento. Nel corso della sua carriera, il poeta passò dai sonetti di netta tradizione belliana alle favole esopiche traenti dall'estetica di De Fontaine, ma dotate di un distinto cinismo romano, scritte in un romanesco ulteriormente italianizzato rispetto a quello del Pascarella. Salustri è probabilmente il primo grande autore dialettale di Roma che il dialetto, lo dovette imparare. Sebbene romano, fu cresciuto dalla nonna a Bologna. Nei suoi componimenti si allontana dalle impostazioni mimetiche tipiche di sonettisti precedenti, facendo del romanesco un elemento di satira³¹¹. Nell'opera di Trilussa cambia anche il personaggio centrale: non è più un popolano rozzo del Belli, né un patriota da livello d'istruzione medio-basso del Pascarella, ma un rappresentante della piccola borghesia romana.

Il secondo fattore che ebbe un importante influsso sul dialetto romano nell'Ottocento sono ovviamente l'Unità d'Italia e l'elezione di Roma a capitale. L'accentramento degli organi amministrativi e burocratici e il conseguente sviluppo delle agenzie giornalistiche nazionali fecero della città il centro della divulgazione della cultura nazionale, compresa la lingua. La lingua basata sul toscano letterario con numerosi emendamenti proposti dai principali linguisti d'allora: Alessandro Manzoni, Graziadio Isaia Ascoli, Carlo Cattaneo, Niccolò Tommaseo; ma poi parzialmente filtrata attraverso le caratteristiche regionali della capitale, soprattutto con i successivi sviluppi dei mezzi di comunicazione di massa: il cinema e la radio. Di conseguenza,

³⁰⁹ Lucio Felici, "Il romanesco di Pascarella", in *Il romanesco ieri e oggi*, op.cit., 205.

³¹⁰ Cesare Pascarella, "La scoperta de l'America", Wikisource, https://it.wikisource.org/wiki/La_scoperta_de_l'America/L [ultimo accesso: 01/08/2023].

³¹¹ Laurence Hooper, "Dialectal dialectics: Translating Trilussa", *The Italianist*, 25, 2005, 281.

è lecito constatare che l'italiano, anche se principalmente radicato nella tradizione letteraria toscana, aveva un rapporto di reciproca influenza con la lingua e il dialetto che si parlavano a Roma.

I primi decenni del Novecento vedono due fenomeni apparentemente contrapposti. Da un lato si tratta di un crescente purismo linguistico, il cui seme fu piantato ancora nel secolo precedente in vari modelli relativi alla questione della lingua, per esempio quello esposto da Antonio Cesari in *Dissertazione sopra lo stato presente della lingua italiana* (1809). La campagna di rapida italianizzazione, i fondamenti della quale si possono cercare nella celebre citazione di Massimo D'Azeglio: "Fatta l'Italia, bisogna fare gli italiani"³¹², sfociò nella divulgazione di un giudizio negativo sui dialetti, visti come un segno di arretratezza, anche se di una lotta aperta con i vernacoli locali si può parlare solo nel caso del ventennio fascista. Lo sviluppo della scolarizzazione e la diffusione della lingua nazionale attraverso varie istituzioni dello stato, tra cui il servizio militare obbligatorio, contribuirono alla considerazione di dialetti come sintomi di sottosviluppo. Nel caso romano questo fenomeno non era una novità, bensì una continuazione della prassi iniziata già dal Dante. Infatti, il romanesco veniva frequentemente visto come una mala lingua, il fatto ulteriormente confermato da Edmondo De Amicis nel libro *L'idioma gentile* (1905). Uno dei maggiori esponenti della letteratura politicamente impegnata di stampo educativo non fa altro che criticare le caratteristiche locali della parlata romana, riscontrabili pure nella lingua italiana parlata dagli abitanti della capitale:

Cittadino romano, ti saluto, e mi fo lecito di dirti, rispettosamente, che spesso sento dire dai tuoi concittadini: *ce sto*, *me dà*, *ve prometto*, *te parlo*, *se dice*, e io *so* 'contento, e il tale non *vo* 'venire, e troncare gl'infiniti: *anda* ', *sta* ', *di* ', e dire *andiedi* e *stiedi*, e *li fiori* e *li cavalli* e le *mela* e le *pera*, e *subito che* per 'poiché' e *al contrario* per 'd'altra parte' e *apposta* per 'appunto per questo' e *imbottatore* e *tiratore* e *spogliatore* e *lavatore* per 'imbuto, cassetto, armadio, acquaio': una quantità d'*ore* e d'altri idiotismi d'altre desinenze, che *si* volessi citartene mezzi *no* me basterebbe *du'ora*. Lascio stare il *magnassimo* e il *bevessimo* per l'indicativo [...] ³¹³.

La lotta ai dialetti ebbe il suo culmine con la politica linguistica del fascismo che cercò di sradicare le parlate locali, vedendole come segni di campanilismo pericoloso per il potere centralizzato. In quel contesto politico il ruolo e il futuro della parlata romana parevano incerte, tra l'altro a causa di un importante scambio tra i versanti fiorentini e romani che confluirono in ciò che è diventato l'italiano standard. È per questo motivo che uno dei più importanti linguisti d'allora, Bruno Migliorini, nel già citato testo del 1933 predisse una graduale scomparsa del

³¹² Claudio Gigante, "Fatta l'Italia, facciamo gli Italiani. Appunti su una massima da restituire a d'Azeglio", *Rivista europea di studi italiani*, 26, 2, 2011, 5-15.

³¹³ Edmondo De Amicis, *L'idioma gentile*, Milano: Treves, 1920, 51-52.

romanesco che verrebbe assorbito dalla lingua nazionale³¹⁴. Tuttavia, i venti anni tra le due guerre mondiali abbondano in studi accademici sul dialetto romano su inaspettatamente larga scala. Ad esempio, nello stesso 1933 vide la luce del giorno il *Vocabolario romanesco* curato da Filippo Chiappini, la prima raccolta del lessico romano redatta in modo metodico.

D'altra parte, in quell'epoca la questione della lingua nazionale da adottare in Italia è sempre aperta. Sin dalle ben motivate proposte di Alessandro Manzoni era chiaro che l'italiano nazionale non poteva essere il fiorentino d'allora bensì una lingua artificiale, modellata sugli esempi letterari trecenteschi ma con delle importanti emendazioni e in realtà non nativa a nessuno. Le divergenze dal toscano contemporaneo non furono inizialmente propriamente fissate, in particolar modo quelle relativa alla fonetica e fonologia: Manzoni e altri importanti linguisti ottocenteschi come Graziadio Isaia Ascoli non vissero fino all'avvento della radiofonia in Italia e di conseguenza, non potevano prevedere il problema di lingua parlata da diffondere su tutto il territorio nazionale e non solo.

La prima trasmissione radiofonica, avvenuta il 6 ottobre del 1924, aprì un nuovo capitolo nella storia linguistica d'Italia. L'ovvia collocazione degli enti centrali a Roma, prima dell'URI (Unione Radiofonica Italiana), poi dell'EIAR (Ente Italiano Audizioni Radiofoniche) e dal 1944 della RAI (Radio Audizioni Italiane), nonché il ruolo politico e simbolico di Roma, costrinsero i linguisti influenti a cercare modelli linguistici da usare nel nuovo mezzo di comunicazione.

E su questa scia che Francesco Ugolini e Giulio Bertoni proposero nel 1938 un modello linguistico conosciuto come «l'asse Roma-Firenze» da adottare nei mezzi di comunicazione di massa. I due accademici esplicitarono l'importanza della capitale sul piano dello sviluppo culturale del Paese, opponendola al rigido tradizionalismo fiorentino. Il modello prevede l'accostamento delle caratteristiche sintattiche e morfologiche dell'italiano fiorentino alle proprietà lessicali e fonetiche dell'italiano romano: “mentre la pronunzia di Firenze ha per sé il passato, quella di Roma ha per sé l'avvenire”³¹⁵. Il modello fu incluso in *Prontuario di pronunzia e di ortografia* pubblicato dall'EIAR con lo scopo di divulgazione tra i giornalisti e autori di audizioni radiofoniche.

Occorre rilevare che le idee dei due linguisti, anche se non prive di una colorazione politica evidente, non erano del tutto rivoluzionarie. Mentre è vero che il dialetto romano non fu mai giudicato positivamente fino al secondo dopoguerra, questo non è valido per il linguaggio usato dalle classi colte romane. Già all'inizio dell'Ottocento apparvero le prime voci

³¹⁴ B. Migliorini “Dialetto”, *op.cit.*, 380.

³¹⁵ Giulio Bertoni, Francesco Ugolini, *Prontuario di pronunzia e di ortografia*, Torino: EIAR, 1939, 13.

a favore della ricerca di una via di mezzo tra fiorentino e romano, come quelle di Felice Coen Albites, Cletto Arrighi e Luigi Gelmetti³¹⁶.

Da non sottovalutare nella storia dell'espansione della parlata romana è il contesto urbanistico degli anni '30, continuato poi nel secondo dopoguerra. In quell'epoca si verificarono degli importanti sventramenti di vecchi rioni e borgate, atte a dare alla capitale del Regno una monumentalità modernista. In quegli anni l'ampia popolazione dei quartieri collocati all'esterno delle mura antiche, fu trasferita, in maniera forzata, nelle nuove fondate borgate periferiche. Ciò comportò uno spostamento del «polo dialettale cittadino» dal centro alla periferia. Dopo il 1945 nelle borgate si trasferirono molti immigrati di origine contadina, arrivati a Roma nella ricerca di una vita migliore, contribuendo alla crescita di baraccopoli che fu rasata al suolo solo negli anni '70. Questi immigrati adottarono il dialetto di chi già abitava in quelle zone, cioè della popolazione deportata dai quartieri circondanti il centro della città³¹⁷.

Malgrado che l'interesse dei linguisti si riferisse a ciò che oggi chiameremmo un «italiano regionale», nel caso romano esso è inestricabilmente legato al dialetto e costituisce solo uno dei gradi nel *continuum* linguistico che caratterizza la capitale e che copre l'intero asse diafasico.

Il secondo dopoguerra è un periodo di rinascita dell'interesse per i dialetti che può anche essere visto come una naturale risposta al purismo linguistico dell'epoca precedente. L'importanza di questo fenomeno assume dimensioni particolari proprio a Roma, in gran parte grazie alle strutture istituite nel periodo di fascismo, come nel caso del filone neorealista nel cinema. Molti film appartenenti al genere furono girati a Roma, con l'utilizzo delle istituzioni cinematografiche della capitale. I registi cercavano di mostrare la vita delle classi sottoproletarie e proletarie nella sua schietta completezza, con un minimo di coloratura artistica, inclusi gli aspetti linguistici. Ed è grazie a queste produzioni che gli italiani dell'intero Paese hanno avuto, per la prima volta in modo così esteso, l'occasione di sentire i dialetti provenienti da aree lontane, anzitutto il romanesco, ma anche il napoletano e la lingua siciliana. Tra i film neorealisti più importanti volti all'uso del dialetto di Roma elenchiamo *Ladri di biciclette* (1948) e *La ciociara* (1960) di Vittorio De Sica, *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini e *Roma ore 11* (1952) di Giuseppe De Santis.

³¹⁶ Giulio Vaccaro, "Chi dice lingua dice nazione. L'asse Roma-Firenze e la nuova questione della lingua", *il 996*, IX, 3, 2011, 25.

³¹⁷ Paolo D'Achille, "Lo status del romanesco dal dopoguerra a oggi", in *Lasciatece parlà, op.cit.*, 43.

Sul piano letterario, i tre maggiori autori per il romanesco del secondo dopoguerra sono Carlo Emilio Gadda, Pier Paolo Pasolini e Mario dell'Arco³¹⁸. Curiosamente, due di questi (Gadda e Pasolini) non erano romani. Ciò non impedì agli scrittori di fare del dialetto uno dei protagonisti dei romanzi di successo, in particolar modo se si pensa a *Ragazzi di vita* (1955) di Pasolini e *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957) di Gadda.

L'interesse di Pasolini per i dialetti sul piano letterario iniziò prima del suo arrivo a Roma nel 1950: infatti, la sua prima opera letteraria furono poesie in dialetto friulano. Poco dopo l'arrivo nella capitale, incontrò Mario dell'Arco che lo familiarizzò con le poesie romanesche: i due collaborarono all'antologia *Poesia dialettale del Novecento* (1952) che, d'altra parte, portò una certa riconoscibilità a dell'Arco. Il lato linguistico dei due romanzi romani di Pier Paolo Pasolini: *Ragazzi di vita* del 1955 e *Una vita violenta* edita quattro anni dopo, è il frutto di uno scrupoloso studio sul campo³¹⁹. Il romanesco dei due romanzi è quello del basso livello diastratico e contiene un'importante componente gergale. A corredo di *Ragazzi di vita* l'editore Garzanti allegò "più per scrupolo, e curiosità, che per effettiva utilità"³²⁰ un dizionario del "gergo della malavita e della plebe romana"³²¹ di 125 lemmi. Il glossario è dotato di un curioso commentario: "non ci sia lettore che, pur imbattendosi per la prima volta in qualcuna delle parole [...], non ne afferri o non ne intuisca il significato"³²². Ciò non fa altro che dare prova di una coscienza della vicinanza tra l'italiano nazionale e romanesco che è forse uno dei fattori determinanti dello sviluppo di quest'ultimo nel Novecento.

Anche se alcuni studiosi ritengono che il *Pasticciaccio* di Carlo Emilio Gadda presenti un dialetto di netto stampo belliano, in realtà è stato dimostrato che il corpus romanesco del romanzo supera notevolmente ciò che attestano i sonetti del poeta ottocentesco³²³. Ciò dà prova dello sviluppo del vernacolo nei cento anni che dividono l'autore milanese e il Belli. Considerando l'accuratezza linguistica di Gadda, i cui romanzi sono in gran parte caratterizzati da un mistilinguismo sfrenato e il suo lavoro per la RAI, non sorprende che l'opera può essere certamente vista anche come un importante corpus dialettale.

Se l'opera di Pasolini e di Gadda abbonda non solo negli scritti letterari ma anche in saggistica relativa a linguistica³²⁴, nel caso del maggiore poeta romanesco del pieno Novecento,

³¹⁸ Pseudonimo artistico dell'architetto Mario Fagiolo.

³¹⁹ Luigi Martellini, *Pier Paolo Pasolini. Introduzione e guida allo studio dell'opera pasoliniana. Storia e Antologia della critica*, Firenze: Le Monnier, 1982, 80.

³²⁰ Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita*, Milano: Garzanti, 2014, ed. digitale, 200.

³²¹ *Ibidem*.

³²² *Ibidem*.

³²³ Luigi Matt, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana. Glossario romanesco*, Torino: Aracne, 2012.

³²⁴ Cfr. Pier Paolo Pasolini, "Nuove questioni linguistiche", *op.cit.*, 19-22; *idem*, Gian Carlo Ferretti, *Volgar'eloquio*, Roma: Editori Riuniti, 1987; Paolo D'Achille, *Pasolini per l'italiano, l'italiano per Pasolini*,

Mario dell'Arco, è pressoché vano cercare contributi teorici dell'autore. La sua carriera poetica ricopre quasi l'intero secolo: i primi componimenti risalgono agli anni '20, gli ultimi sono databili al 1995, un anno prima della morte del poeta; ma il periodo più fertile della sua attività letteraria coincide col secondo dopoguerra, fino alla metà degli anni '60. Infatti, in quel lasso di tempo si osservava una stasi negli studi dialettologici romani nonostante il successo del romanesco in letteratura e in cinematografia che fu superata solo negli anni '70 con una nuova generazione dei linguisti accademici come Pietro Trifone, Luca Serianni e Ugo Vignuzzi.

Quello di dell'Arco è un idioma particolare che pare intenzionalmente lontano da ogni intenzione documentaria³²⁵ poiché vi mancano molti tratti tipici del vernacolo romano coevo, ma vi si trovano dei non pochi arcaismi. Per questi motivi è inopportuno prenderlo in considerazione con lo scopo di trarne un'accurata immagine dello stato del romanesco nella metà del Novecento.

Gli anni '60 vedono una continuazione della presenza del dialetto romano nella cinematografia nonostante il tramonto del neorealismo. Ciò è in gran parte merito dell'attività di Pasolini che prima collaborò in veste di consulente linguistico sul set di *Notti di Cabiria* (1957) di Federico Fellini per poi entrare nella sedia da regista dei film romaneschi come *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) e *La ricotta* (1963)³²⁶.

Il romanesco si è fatto strada anche nel principale mezzo di comunicazione inaugurato in Italia nel 1954: la televisione. Malgrado l'ampio uso dell'invenzione in ambito didattico, innanzitutto nella prima fase del suo sviluppo³²⁷, il dialetto romano fu a più riprese rappresentato sul piccolo schermo, per lo più con intento comico. Il personaggio romano televisivo più popolare dell'epoca è forse la "Sora" Cecioni, protagonista di una serie di monologhi inclusi nel varietà *Sabato sera*, originalmente messi in onda nel 1967.

Dopo i film pasoliniani, una delle produzioni più importanti per gli studi dialettologici è il film-denuncia *Amore tossico* del 1983 diretto da Claudio Cagliari che segue un gruppo di narcomani di Ostia che si esprimono o in romanesco o nell'italiano regionale di Roma. Dal punto di vista linguistico, la pellicola è significativa in primo luogo perché attesta un

Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2019; Carlo Emilio Gadda, *Divagazioni e garbuglio*, a cura di Liliana Orlando, Milano: Adelphi, 2019.

³²⁵ Paolo D'Achille, "Il romanesco di Mario dell'Arco", in *Lasciatece parlà*, op.cit., 74.

³²⁶ *La ricotta* è uno dei segmenti del film *Ro.Go.Pa.G. Laviamoci il cervello* del 1963. Il romanesco compare anche nel film *Uccellacci e uccellini* del 1966.

³²⁷ Si pensi ai programmi come *Non è mai troppo tardi*, condotto da Alberto Manzi e messo in onda sul secondo canale RAI dal 1960 al 1968, con un netto scopo di alfabetizzazione attraverso la televisione.

rifiorimento dell'aggettivo *scrauso*, difficilmente riscontrabile nei testi sin dal Cinquecento ma che fu adottato nel gergo dei tossicodipendenti per indicare droga di cattiva qualità³²⁸.

Nella seconda metà del Novecento si osserva un'espansione del dialetto di Roma nelle zone sempre più ampie. Ciò avviene non solo nelle località attigue alla capitale come Ostia, ma anche più lontane come Colleferro³²⁹ che si trova a circa 60 chilometri dalla metropoli. Il fenomeno è legato al crescente pendolarismo che concerne quasi tutto il Lazio.

Per quanto riguarda i cambiamenti strutturali nel romanesco del tardo Novecento si osserva soprattutto la perdita di alcuni tratti attestabili ancora nel ventennio fascista. Dal lato fonetico e fonologico si perde la chiusura delle vocali /e/ e /o/ in posizione protonica, che non sempre coincide con il vettore italianizzante (*fittuccina* diventa *fettuccina* ma *bubbone* si chiude in *bobbone* 'foruncolo'). In morfologia spariscono alcune forme verbali particolarmente antiche come la prima persona plurale dell'imperfetto in *-mio* come *annamio* 'andavamo' oppure la stessa persona del passato remoto in *-ssimo* (*annassimo* 'andammo'). Tra i lemmi usciti dall'uso generale ci sono, per esempio, il *marignano* 'melanzana' e *rampazzo* 'grappolo'³³⁰. In sincronia si osserva una complessa interazione tra il dialetto romano e l'italiano standard che va in due direzioni: si tratta sia di una "romaneschizzazione" dell'italiano, maggiormente nei registri medi e nel lessico, sia di una "italianizzazione" del dialetto al livello fonetico e morfosintattico. Non mancano le innovazioni verificatesi negli ultimi decenni: la lenizione delle occlusive sorde nel contesto intervocalico, che si avvicinano alle corrispondenti consonanti sonore (*ajgabido* 'hai capito'); l'indebolimento di alcune doppie *matina* 'mattina' e l'assimilazione del nesso consonantico /st/ in /ss/ *quesso* 'questo'³³¹.

I primi due decenni del secolo XXI vedono un ulteriore aumento dell'uso del romanesco nella produzione letteraria e televisiva. Il fattore essenziale di questo fenomeno è il successo dei gialli ambientati a Roma³³². Tra gli autori più importanti di questo genere spicca Giancarlo De Cataldo, i cui libri come *Romanzo criminale* (2002) e *Suburra* (2013) sono stati tradotti in diverse lingue e adottati sia per il grande che per il piccolo schermo sul quale il dialetto si fa strada sempre più ampia. Infatti, la piattaforma Netflix ha curato le serie di successo come

³²⁸ P. Trifone, *Roma e il Lazio*, op.cit., 49.

³²⁹ Domenico Fasano, "Il dialetto di Grottaferrata", *Pronto Castelli*, <https://www.prontocastelli.it/grottaferrata/dialetto.php> [ultimo accesso: 28/08/2022].

³³⁰ P. D'Achille, "Lo status del romanesco", op.cit., 40.

³³¹ *Idem*, "Italiano e dialetto a Roma", *Treccani*, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/italiano_dialetti/D_Achille.html [ultimo accesso: 29/08/2022].

³³² Cfr. Valerio Chiochio, *Il romanesco nel giallo contemporaneo*, Torino: Robin, 2015.

Suburra – la serie (2017-2020) oppure i cartoni animati *Strappare lungo i bordi* (2021) e *Questo mondo non mi renderà cattivo* (2023).

La fine del Novecento e l'inizio del nuovo millennio marcano un periodo molto fertile in contributi accademici riguardanti il romanesco. È dagli anni '90 in poi che hanno visto la luce del giorno degli importanti saggi e monografie di autori come i già menzionati Pietro Trifone, Ugo Vignuzzi, il compianto Luca Serianni ma anche più giovani, come Paolo D'Achille, Claudio Giovanardi, Luigi Matt e Michele Loporcaro. È a loro che dobbiamo tanti studi riguardanti sia la storia che la situazione contemporanea del romanesco nonché molte ricerche su corpora letterari. Nonostante la miriade degli scritti accademici in questo campo negli ultimi anni, manca sempre un manuale di grammatica che faciliterebbe gli studi strutturali del dialetto nonché l'apprendimento del vernacolo ai non romani.

Tra gli ultimi studi riguardanti lo sviluppo del dialetto di Roma, spicca quello sul romanesco periferico, condotto da Kevin De Vecchis. Il giovane ricercatore affiliato all'università Roma Tre ha raccolto materiale di ottanta parlanti e condotto un'analisi qualitativa riguardante un'ampia portata di caratteristiche fonologiche, morfologiche e morfosintattiche. Lo studio ha rivelato una relativa stabilità del dialetto, che, al contrario di quanto prognosticato dai linguisti della prima metà del Novecento, ha resistito all'influsso sia della lingua nazionale che di altri dialetti godenti di un maggior prestigio linguistico. La solidificazione della dialettalità romana e la parallela diffusione del romanesco sulla periferia si spiegano con le ultime ondate migratorie provenienti in primo luogo dalle zone centromeridionali e meridionali che adottano con facilità la parlata della capitale. La ricerca ha individuato anche alcune importanti innovazioni che certamente meritano un approfondimento al fine di verificare la loro eventuale fissazione nelle strutture del romanesco: la già menzionata assimilazione del nesso consonantico /st/ in /ss/, l'affricazione delle sibilanti preconsonantiche (*zto* 'sto'), la «spirantizzazione» dell'affricata palatale sorda quando essa non cade tra due vocali (*er scervello* 'il cervello') e dell'affricata palatale intensa intervocalica (*li mortasci tua*), e infine l'uso dell'accusativo preposizionale in nuovi contesti sintattici (*mo ammazzo a Fedè* 'ora ammazzo Federico')³³³. Questi ultimi sviluppi si spiegano di nuovo con gli influssi delle parlate centromeridionali. Inoltre, il romanesco sembra accogliere alcuni fenomeni tipici dell'italiano neostandard a prescindere dalla loro provenienza geografica, come nel caso dell'adozione di "te" in funzione di soggetto, occorrenza di origine settentrionale³³⁴.

³³³ Kevin De Vecchis, *Il romanesco periferico: un'indagine sul campo*, Pisa: Pacini Editore, 2022, 311-315.

³³⁴ *Ibidem*.

2.2. La descrizione strutturale del dialetto romano

Il presente sottocapitolo ha lo scopo di avvicinare le caratteristiche fonetiche, morfologiche, morfosintattiche, ortografiche e sintattiche del dialetto romano. Si considerano soprattutto le varietà diacroniche riscontrate nei testi rientranti nel corpus della ricerca. Essi includono sia la tradizione belliana che il parlato filmico delle ultime serie televisive romanesche. La descrizione strutturale è basata su fonti che includono, *in primis*, il manuale di poetica di Claudio Porena³³⁵, la recente grammatica del romanesco “attuale” a cura di Maurizio Marcelli e Claudio Porena³³⁶, *La lingua de noantri* di Fernando Ravaro³³⁷ e numerosi saggi dei principali linguisti specializzati nel dialetto di Roma come Paolo D’Achille, Claudio Giovanardi e Pietro Trifone.

2.2.1. La fonetica romanesca

La fonetica del dialetto romano è difficilmente circoscrivibile per la fluidità dei confini dello stesso. Ciononostante, sono addirittura le caratteristiche fonetiche a costituire un punto di riferimento per individuare le diverse varietà diastratiche della parlata. Alcuni fenomeni descritti nelle pagine successive possono essere considerati come “tratti-bandiera” mentre altri sono riscontrabili solo in determinati contesti sociolinguistici e diacronici. I primi si concentrano sul sistema consonantico (si pensi al rotacismo o alla geminazione di alcuni fonemi e allo scempiamento degli altri, alle assimilazioni ecc.). Ciò si spiega con il “maggior numero di processi che interessano il consonantismo (anche in virtù del numero maggiore di fonemi nell’inventario fonologico), dall’altro nel più spiccato carattere dialettale dei processi stessi”³³⁸, molti dei quali si inseriscono nel quadro generale dei dialetti mediani e meridionali. Ciò non vuol dire, però, che il sistema vocalico del romanesco non presenti delle particolarità importanti, come il monottongamento oppure la conservazione dell’[e] nelle parole monosillabiche.

I paragrafi che seguono contengono descrizioni dei più importanti fenomeni fonetici del dialetto di Roma con esempi.

³³⁵ C. Porena, *Dar trapezzio vocalico ar sonetto*, op.cit., 43-53.

³³⁶ Maurizio Marcelli, Claudio Porena, *A nò, come se scrive? Grammatica insolita del romanesco attuale*, Roma: Accademia Romanesca, 2020.

³³⁷ F. Ravaro, *La lingua de noantri*, op.cit.

³³⁸ Giovanna Marotta, “Il consonantismo romano. Processi fonologici e aspetti acustici”, in *Italiano parlato. Analisi di un dialogo*, a cura di Federico Albano Leoni, Rosa Giordano, Napoli: Liguori, 2006, 1.

2.2.1.1. Il monottongamento dell'[uɔ]

A differenza dell'italiano, dove la /ō/ breve del latino porta all'individuazione del dittongo [uɔ], nel romanesco questo procedimento non avviene e si mantiene la [ɔ], cioè la “ò” aperta.

Tab. 2.1. Esempi di monottongamento dell'[uɔ]

italiano	romanesco
buono	bòno
uomo	òmo
nuovo	nòvo

2.2.1.2. La conservazione di [e] in proclisi e in enclisi

Un altro tratto caratteristico in cui il romanesco è più vicino al latino classico che all'italiano è la conservazione della vocale [e] nelle parole prive di accento che si appoggiano sulle parole postposte («proclisi») o preposte («enclisi»).

In proclisi:

Tab. 2.2. Esempi di conservazione di [e] in proclisi

italiano	romanesco
di Roma	de Roma
Ti vuole bene.	Te vò bene.
Mi fai una pizza?	Me fa' 'na pizza?

In enclisi:

Tab. 2.3. Esempi di conservazione di [e] in enclisi

italiano	romanesco
Fam mi una pizza!	Fam me 'na pizza!
Statt i zitto!	Statt e zitto!
Andiam oci .	'Nam oce .

2.2.1.3. L'apofonia qualitativa

In alcune parole sdrucchiole e bisdrucchiole cambia il punto di articolazione di vocali postoniche. L'alterazione può comportare sia un innalzamento (per esempio da [e] in [i]) che un abbassamento (il processo contrario).

Tab. 2.4. Esempi di apofonia qualitativa

italiano	romanesco
lo stomaco	'o stommico
eccoti	ecchete
mangiatelo	magnetelo

2.2.1.4. Il raddoppiamento consonantico

In romanesco si raddoppiano sempre all'interno della parola, sia nella grafia che nella pronuncia, le consonanti: l'occlusiva bilabiale sonora [b], l'affricata alveolare sorda [ts] e l'affricata postalveolare sonora [dʒ].

Tab. 2.5. Esempi di raddoppiamento fonetico

italiano	romanesco
subito	subbito
vizio	vizzio
bugia	buggia

L'approssimante palatale [j] si raddoppia solo nella pronuncia.

Tab. 2.6. Esempi di raddoppiamento dell'approssimante palatale [j]

italiano	romanesco
figlio	fijo ['fiʎʎo]
moglie	moje ['moʎʎe]

Inoltre, si verifica una tendenza a raddoppiare altre consonanti all'interno della parola che però avviene solo per i determinati vocaboli. Le occorrenze più frequenti concernono le consonanti nasali, anzi la bilabiale [m].

Tab. 2.7. Esempi di raddoppiamento di altre consonanti all'interno della parola

italiano	romanesco
lunedì, martedì ecc.	luneddì, martedìdì ecc.
camera	cammera
vomito	vommito

Negli avverbi di luogo *là* e *lì* è possibile osservare una geminazione della laterale. Tale fenomeno viene considerato arcaizzante, nonostante la sua presenza in alcuni corpora linguistici moderni³³⁹.

Tab. 2.8. Il raddoppiamento della laterale negli avverbi di luogo

italiano	romanesco
là	llà
lì	lli

2.2.1.5. Lo scempiamento della [r]

Nelle varietà basse del *continuum* del dialetto romano si nota un sistematico scempiamento della vibrante alveolare [r]. Tale tratto può essere visto come una metaforica cartina di tornasole per valutare la posizione del parlante lungo l'asse diastratica. Infatti, secondo Antonella Stefinlongo, la pronuncia scempia della [r] rafforzata è universalmente considerata una pesante violazione sociolinguistica dai parlanti italiani³⁴⁰. Inoltre, la parlata romana tende a una pronuncia debole di alcune consonanti doppie interne, ma l'occorrenza del fenomeno può sembrare casuale.

Tab. 2.9. Esempi di scempiamento fonetico

italiano	romanesco
guerra	guera
ferro	fero
mattina	matina

³³⁹ Ead., 3.

³⁴⁰ Antonella Stefinlongo, "La situazione linguistica di Roma", in *Lasciatece parlà, op.cit.*, 30.

2.2.1.6. La fricativizzazione di [tʃ]

La consonante affricata postalveolare sorda [tʃ] tende a passare alla fricativa postalveolare [ʃ] scempiando nella posizione intervocalica.

Tab. 2.10. Esempi della fricativizzazione di [tʃ]

italiano	romanesco
cena [ˈtʃena]	çena o cena [la ˈʃena]
bacio [ˈbaʦio]	baçio o bacio [ˈbaʃio]
pece [ˈpeʦe]	peçe o pece [ˈpeʃe]

2.2.1.7. La sonorizzazione di [t]

La consonante occlusiva dentale sorda si sonorizza parzialmente se posta in posizione intervocalica, corrispondendo al fono [ð]. Anche se tale caratteristica è relativamente poco descritta nella letteratura specialistica ed è assente in molte descrizioni strutturali del dialetto, viene attestata ed elencata come una delle caratteristiche del dialetto nel corpus registrato da Ljiljana Grubač nel 2009³⁴¹. Inoltre, si tratta di un processo comune in altre varietà centro-meridionali e tipico del giudaico-romanesco³⁴².

Tab. 2.11. Esempi di sonorizzazione di [t]

italiano	romanesco
capito [kaˈpito]	capito o capido [kaˈpiðo]
berakhot ‘benedizione’	berachòdde

2.2.1.8. L’assimilazione nei nessi consonantici [nd], [ld] e [mb]

Nel romanesco e nell’italiano di Roma, si osserva una progressiva assimilazione della consonante occlusiva dentale sonora [d] alla precedente alveolare nasale [n]. Lo stesso avviene con una frequenza minore al contatto con la laterale precedente [l]. L’assimilazione è bloccata

³⁴¹ Ljiljana Grubač, “La lingua italiana di Roma oggi: l’analisi di un campione di testi orali”, *Accademia.edu*, https://www.academia.edu/24974189/la_lingua_italiana_e_il_dialetto_di_Roma_oggi [ultimo accesso: 10/04/2023].

³⁴² Bice Migliau, “Il dialetto giudaico romanesco”, *Memorie ebraiche. Vita, racconti, immagini e tradizioni delle comunità ebraiche italiane*, https://www.memoriebraiche.it/sch_sto_5.htm [ultimo accesso: 10/04/2023].

al livello morfologico se il nesso si trova al contatto tra prefisso e radice (ad esempio, nella parola *condominio*). Quanto al nesso tra due bilabiali, si tratta di uno sviluppo relativamente recente e specificamente romano, a differenza di tratti caratteristici comuni con altri dialetti mediani e meridionali.

Tab. 2.12. Esempi di assimilazione in nessi consonantici

italiano	romanesco
andare	annà
quando	quanno
caldo	callo

2.2.1.9. La rotacizzazione della consonante laterale liquida [l]

Uno dei tratti più distintivi del dialetto romano è il rotacismo. Tale fenomeno prevede il passaggio della consonante liquida laterale [l] alla liquida vibrante [r] davanti a una consonante, sia ai confini che all'interno dell'unità lessicale.

Tab. 2.13. Esempi di rotacizzazione

italiano	romanesco
col cuore	cor còre
soldi	sòrdi
Alfredo	Arfredo

2.2.1.10. Il passaggio della laterale palatale [ʎ] alla semiconsonante approssimante palatale [j]

Nel dialetto romano manca la consonante laterale palatale [ʎ] che nel contesto intervocalico viene sostituita dalla semiconsonante approssimante palatale [j], geminata o meno. Nella pronuncia marcata diastraticamente verso il basso del *continuum* essa scompare del tutto.

Tab. 2.14. Esempi di sostituzione della laterale palatale [ʎ] all'approssimante palatale [j]

italiano	romanesco
meglio	mejo
figlio	fijo

figlia	fija

2.2.1.11. La palatalizzazione del nesso [nj] in [ɲ]

Nel nesso [nj] la semiconsonante approssimante palatale [j] cambia il punto di articolazione della consonante nasale precedente [n]. L'esito è la nasale palatale [ɲ], come in italiano *gnocchi*.

Tab. 2.15. Esempi di palatalizzazione del nesso [nj]

italiano	romanesco
niente	gnente
sbornia	sborgna
Polonia	Pologna

2.2.1.12. L'affricazione di [s] dopo consonante nasale o liquida

La consonante alveolare sorda [s], preceduta dalla nasale alveolare [n] o dalla liquida vibrante [r] o liquida laterale [l], passa all'affricata alveolare sorda [ts]. Ai confini della parola questo fenomeno interessa solo la pronuncia, mentre all'interno viene anche reso nella grafia.

Tab. 2.16. Esempi di affricazione di [s]

italiano	romanesco
melenso	melenzo
borsa	borza
polso	porzo

2.2.1.13. Lo scempiamento della laterale doppia [ll]

La consonante liquida laterale doppia [ll] diventa singola nelle preposizioni articolate e negli aggettivi dimostrativi del paradigma *quello, quella, quelli, quelle* se questi introducono una parola che inizia per consonante.

Tab. 2.17. Esempi di scempiamento della laterale doppia [ll]

italiano	romanesco
nella classe	ne la classe

quella casa	quela casa
sulla sedia	su la sedia

2.2.1.14. “Lex Porena”³⁴³

Nelle varietà del dialetto diastraticamente o diafasicamente basse, la consonante liquida laterale [l] tende a scomparire negli articoli, nelle preposizioni articolate e nell’aggettivo dimostrativo *quello, quella, quelli, quelle*.

Tab. 2.18. Esempi di “lex Porena”

italiano	romanesco
alla casa	a’ ccasa
per la strada	pa ‘a strada
quella volta	qua ‘a vorta

2.2.1.15. L’aferesi

In romanesco le vocali iniziali di alcune parole sono sottoposte a una caduta. Ciò riguarda gli articoli indeterminativi femminili, i segnali discorsivi e alcune forme verbali.

Tab. 2.19. Esempi di aferesi

italiano	romanesco
embè	‘mbè
una pizza	‘na pizza
impari	‘mpari

2.2.1.16. La sincope

In dialetto romano cadono alcune vocali all’interno della parola. Il fenomeno, seppur poco descritto nelle fonti di riferimento, sembra limitarsi al parlato marcato diastraticamente verso il basso, iscrivendosi nella tendenza generale di semplificazione che marcò molte parole latine nel loro passaggio alle lingue moderne, come nel caso di *ocūlus* ‘occhio’.

³⁴³ Cfr. Manfredi Porena, “Di un fenomeno fonetico dell’odierno dialetto di Roma”, *L’Italia dialettale*, 1, 1925, 229-238; Giovanna Marotta, “Una nota sulla *lex Porena* in romanesco”, *L’Italia dialettale*, 63-64, 2003, 87-93.

Tab. 2.20. Esempi di sincope

italiano	romanesco
orologio	or l oggio
addirittura	add r ittura
per esempio	pre s empio

2.2.1.17. L'apocope

In alcune parole si registra un troncamento della sillaba o della vocale finale, seguite da una consonante in fonotassi. Ciò riguarda, tra gli altri, le preposizioni semplici, i numerali e gli aggettivi possessivi. Nella maggioranza dei contesti, il cambiamento è reso graficamente da un apostrofo.

Tab. 2.21. Esempi di apocope

italiano	romanesco
con me	co me
due minuti	du' m inuti
sua madre	su' m adre

2.2.1.18. L'elisione

A differenza dell'apocope, l'elisione riguarda sillabe o vocali seguite da una vocale. Questo fenomeno avviene in primo luogo nei numerali e nell'articolo determinativo femminile *le*, nonché in tutte le preposizioni articolate formate con *esso*, davanti alle parole che iniziano da una vocale. Anche qui viene utilizzato, al livello grafico, l'apostrofo.

Tab. 2.22. Esempi di elisione

italiano	romanesco
due alberi	du' arberi
le erbe	l'erbe
nelle Alpi	nell'Arpi

2.2.1.19. La prostesi

Nel dialetto di Roma si tende a conservare la [i] prostetica all'inizio della parola davanti ad una /s/ "impura", cioè seguita da un'altra consonante. Tale fenomeno, benché esista in italiano standard, persiste solo in determinate locuzioni, come "per iscritto", mentre in dialetto marcato diastraticamente verso il basso, esso rimane di preferenza.

Tab. 2.23. Esempi di prostesi

italiano	romanesco
scritto	iscritto
storia	istoria
stretto	istretto

2.2.1.20. L'epitesi

In epitesi si osserva l'aggiunta di una vocale o di una intera sillaba alla fine di una parola. In romanesco questo processo riguarda le parole che finiscono per consonante, tra cui molte sono forestierismi e latinismi. Il fenomeno è comune per il romanesco innanzitutto negli strati bassi del suo *continuum*³⁴⁴ e il toscano odierno.

Tab. 2.24. Esempi di epitesi

italiano	romanesco
film	filme
ad hoc	ad hocche
bar	bare

2.2.1.21. La metatesi

In alcune parole si incontra una trasposizione di suoni rispetto all'ordine dell'italiano.

Tab. 2.25. Esempi di metatesi

italiano	romanesco
dentro	drento

³⁴⁴ P. D'Achille, *L'italiano de Roma, op.cit.*, 52.

capra	crapa
comprare	crompà

2.2.1.22. La lenizione delle sorde post-nasali e l'ipercorrettismo contrario

Un tratto non originariamente romano, ma che affiora nella capitale italiana con i flussi migratori e il pendolarismo, è la lenizione delle consonanti sorde postnasali che può arrivare fino alla sonorizzazione.

Tab. 2.26. Esempi di lenizione di consonanti post-nasali

italiano	romanesco
tempo	tembo
penso	penzo
menta	menda

La provenienza extraurbana del tratto fa sì che esso venga negativamente giudicato come *burino* ‘da provinciale’ e provoca fenomeni di ipercorrettismo i quali interessano l'intero *continuum* diastratico³⁴⁵.

Tab. 2.27. Esempi di ipercorrettismo

italiano	romanesco
pranzo	pranso
arrangiare	aranciare
manzo	manso

2.2.1.23. L'assimilazione del nesso [st] in [ss]

Negli ultimi anni si nota la tendenza ad assimilare il nesso consonantico [st] in [ss], percepita come tratto diastraticamente basso, ma in via di una rapida estensione che è presumibilmente arrivata a coprire tutto il territorio nazionale³⁴⁶. È comunque sicuro che l'epicentro del fenomeno si trova a Roma³⁴⁷.

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ Paolo D'Achille, "Questioni aperte nella storia del romanesco: una rilettura dei dati documentari", in *Vicende storiche della lingua di Roma*, a cura di Michele Loporcaro, Vincenzo Faraoni, Piero A. Di Pretoro, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2012, 10-11.

³⁴⁷ Paolo D'Achille, *L'italiano contemporaneo*, Bologna: il Mulino, 2010, 94.

Tab. 2.28. Esempi di assimilazione del nesso [st]

italiano	romanesco
presto	presso
estetica	essetica
misto	misso

2.2.1.24. La palatalizzazione di [s] preconsonantica in [ʃ]

A Roma si osserva anche la palatalizzazione della fricativa alveolare sorda in postalveolare [ʃ], ma a differenza di quanto avviene a Napoli, tale fenomeno interessa soltanto le pronunce “enfatiche o espressive, ad esempio in un insulto come *stupido!*”³⁴⁸ oppure in interiezioni come *che schifo*. In un saggio sugli scritti murali a Roma alla fine del Novecento, Sara Romiti ha descritto almeno due modi di rendere tale cambiamento: con /sh/ o /sc/³⁴⁹.

Tab. 2.29. Esempi di palatalizzazione di [s] preconsonantica

italiano	romanesco
stupido	scupido o shtupido
bastardo	bascardo o bashtardo
schifo	shcifo

2.2.1.25. La sistole dell’infinito retto dal verbo *annà* e *venì*

Nel romanesco moderno è riscontrabile l’arretramento dell’accento intensivo negli infiniti dei verbi retti dalle forme personali di *annà* ‘andare’ e, meno spesso, di *venì* ‘venire’.

Tab. 2.30. Esempi di sistole dell’infinito retto da *annà* e *venì*

italiano	romanesco
Vammi a trovare un’altra religione [‘vam:mi ‘at: tro’va:re]	“Vammel’a ttròva un’antra riliggione” ³⁵⁰ [‘vam:mel’attro:va]

³⁴⁸ P. Trifone, *Roma e il Lazio*, op.cit., 84.

³⁴⁹ Sara Romiti, “The Mural Writings of the Young of Rome”, in *Jugendsprache = Langue Des Jeunes = Youth Language: Linguistische Und Soziolinguistische Perspektiven*, a cura di Jannis K. Androutsopoulos, Arno Scholz, Frankfurt: Peter Lang, 1998, 290.

³⁵⁰ Giuseppe Gioachino Belli, “Er penurtimo sagramento, e quarc’antra cosa”, *Sonetti romaneschi*, <https://www.intratext.com/IXT/ITA1554/P8I.HTM#1T> [ultimo accesso: 23/07/2023].

Vieni a mangiarla con noi. [ˈvjɛ:ni ˈam: manˈdʒa:re]	Viell'a magna con noi. [ˈvjɛl:la ˈmaj:na]

2.2.2. L'ortografia e la punteggiatura romanesche

Max Weinreich, un linguista specializzato nello studio dello yiddish, coniò l'espressione "Una lingua è un dialetto con un esercito e una marina"³⁵¹. Queste componenti militari corrispondono alla cultura di una data lingua i cui elementi principali sono la letteratura e la codificazione normativa, ivi compreso l'insieme delle regole ortografiche. Nel caso del romanesco, come in molti altri dialetti italiani, la grafia è condizionata dall'intuizione degli utenti e deriva dall'ortografia dell'italiano standard insegnata nelle scuole.

In questa sede occorre comunque citare il tentativo di Claudio Porena³⁵² di proporre alcune regole per la scrittura dei contenuti dialettali, premettendo che alcune di esse non trovano riscontro nella prassi letteraria, ad esempio la prescrizione di non rendere alcuni fenomeni fonetici se oltrepassano i confini di una parola.

Secondo queste proposte, si esprimono graficamente solo i raddoppiamenti consonantici di [b], [dz] e [dʒ] e unicamente all'interno della parola (*subbìto*, *collabborazzione*), non in fonotassi, mentre la [ɲ] e la semiconsonante [j] non vengono mai raddoppiate graficamente. Su questa scia, l'affricazione di [s] dopo una consonante nasale o liquida è resa solo all'interno della parola (*borza*, *scarzo*).

Vale la pena di riportare la proposta di Paolo D'Achille e Claudio Giovanardi di manifestare la fricativizzazione di [ʃ] in [ʃ̥] mediante la *c* con cediglia (/ç/)³⁵³ invece del digramma /sc/ per evitare equivoci (ad esempio, tra *cena* e *scena*). Tale pratica rimane comunque relativamente poco usata, presumibilmente per l'estraneità della *c* con cediglia all'alfabeto dell'italiano standard³⁵⁴ e per il fatto che in lingue romanze in cui tale segno diacritico è presente, esso corrisponde alla fricativa alveolare sorda [s].

La punteggiatura e l'uso dei segni diacritici nel dialetto di Roma in genere non distano dalle prescrizioni delle grammatiche di lingua italiana. Fra le eccezioni si nota l'uso dell'accento grave o acuto, a seconda del grado di apertura della vocale finale, negli infiniti verbali tronchi (*annà* per 'andare') e negli imperativi verbali monosillabici i quali nell'italiano

³⁵¹ M. Weinreich, "Der yivo", *op.cit.*, 13.

³⁵² C. Porena, *Dar trapezzio vocalico ar sonetto*, *op.cit.*, 54-57.

³⁵³ Paolo D'Achille, Claudio Giovanardi, *Dal Belli ar Cipolla: conservazione e innovazione nel romanesco contemporaneo*, Roma: Carocci, 2001, 89.

³⁵⁴ Sul territorio italiano la /ç/ viene usata nella lingua ligure e nel friulano per indicare il fono [ʃ̥].

standard vengono contrassegnati da un apostrofo (*và* per ‘*va*’). L’accento nel romanesco serve anche a rappresentare la fusione di due vocali adiacenti all’interno della parola, permettendo di contrassegnare il monotongamento di [uo] (*scòla* per ‘scuola’, *pòi* per ‘puoi’)³⁵⁵.

L’apostrofo viene usato, proprio come in italiano, in primo luogo nel caso di elisione o apocope. Perlopiù, in dialetto romano esso va adoperato per evitare la collisione omografica tra le forme singolari del deittico ‘*sto*, ‘*sta* che coincidono con le forme del verbo *stà* (stare), rispettivamente *sto* (I persona singolare dell’indicativo) e *sta* (III persona singolare dell’indicativo), ma non con le forme plurali *sti*, *ste* dello stesso deittico dove non vi è coincidenza con altre parole. In questo caso non si tratta di aferesi, bensì di forme *sui generis* presenti nel dialetto, il che spiega l’omissione dell’apostrofo davanti alle forme plurali del deittico.

2.2.3. La morfologia del dialetto romano

La tipologia delle parti del discorso del dialetto romano è identica al sistema presente in italiano e consiste in cinque classi variabili (articolo, sostantivo, aggettivo, pronomi e verbo) e quattro invariabili (avverbio, preposizione, congiunzione e interiezione). Le differenze concernono in primo luogo il livello formale e dimostrano vari gradi d’intensità di fenomeni dialettali, mentre le funzioni delle classi e sottoclassi sono generalmente le stesse che in italiano. I paragrafi successivi contengono una descrizione delle caratteristiche in cui le parti del discorso in romanesco distano dallo standard nazionale. Viene intenzionalmente omessa la parte che riguarderebbe l’interiezione in quanto essa non presenta divergenze notevoli.

2.2.3.1. L’articolo

Le forme dell’articolo determinativo maschile singolare in romanesco sono *er* (*el*, *ir*, *il*), *lo*, *l’* e *li*, *l’* al plurale. Le forme femminili singolari sono *la* e *l’*, e, al plurale *le*, *l’*. La molteplicità delle forme maschili è uno degli esempi più espliciti della difficoltà nel delimitare i confini tra il dialetto romano e la lingua italiana, e, al contempo, del particolare *continuum* diastratico e diafasico che si caratterizza per vari gradi di allontanamento del vernacolo dalla lingua nazionale. Le forme del registro basso sono quelle rotacizzate, dove oggi prevale *er*, mentre *ir*

³⁵⁵ Nei registri più alti della lingua italiana una simile funzione è svolta dall’accento circonflesso sulla /i/ finale di sostantivi plurali che al singolare hanno una /i/ come penultimo fonema. Tale procedimento serve a contrassegnare la fusione di questi due /i/ (*studio* – *studî*, *gaudio* – *gaudî* ecc.).

è un articolo relativamente raro nella parlata odierna, ma comunque degno di citazione in quanto attestato in Belli³⁵⁶, mentre *el* è una variante media. *Il* coincide con la forma italiana e compare in contesti italianizzanti, dov'è difficile constatare se si è ancora davanti al dialetto o già all'italiano regionale.

Er, *el* e *ir* vengono utilizzati davanti ai nomi singolari maschili che iniziano per consonante, inclusa la /z/: *er zio*, *er zucchero*. L'unica eccezione riguarda la /s/ impura che richiede l'uso dell'articolo *lo*. Davanti alla consonante /r/ si può usare anche la forma apocopata *e'* per evitarne il raddoppiamento. *Li* è l'articolo determinativo maschile plurale generico che può comparire innanzi a tutti i sostantivi plurali maschili che iniziano per consonante. *L'* è adoperato davanti a tutti i nomi, sia singolari che plurali, sia maschili che femminili, che iniziano per una vocale: *l'amichi*, *l'opere*.

Il paradigma dell'articolo indeterminativo consiste in *un*, *'n*, *'n'*, *uno*, *'no* per il maschile singolare e *una*, *'na* e *'n'* per il femminile singolare. Similmente a ciò che avviene con l'articolo determinativo, anche qui si osserva una proliferazione di forme riscontrabili nello stesso contesto grammatico e fonologico che dipendono dal registro assunto dal parlante che può essere condizionato dal livello d'istruzione e dalla situazione linguistica in cui colui si trova. Una particolarità riguarda la specifica unione dell'indeterminativo con il pronome o aggettivo indefinito *antro* o *artro*. In tal caso, la forma singolare con aferesi *'n* o *'n'* può comparire anche prima dei nomi al plurale: *'n antri*, *'n' antre*.

2.2.3.2. Il sostantivo

I sostantivi, o nomi, nel dialetto romano sono frequentemente sottoposti a metaplasmi di declinazione, ossia a passaggi da un modello flessivo ad un altro, tipicamente a causa della tendenza ad eliminare le irregolarità. Ciò avviene con i sostantivi femminili che finiscono in *-e*, che assumono desinenze tipiche: *-a* al singolare con *-e* al plurale, ad esempio *la moglie* – *le moglie* (it. *la moglie*, *le mogli*). I nomi del genere femminile che al singolare terminano in *-e* mantengono tale forma anche al plurale. Questa semplificazione del paradigma di declinazione può dilagarsi sull'aggettivo concordato con il sostantivo affetto e si spiega con la conservazione della desinenza plurale latina *-es*, malgrado la teoria alquanto originale del Belli: “i nomi femminili che nel singolare escono in *e*, ritengono la medesima desinenza nel plurale, quasi che

³⁵⁶ A. Stefinlongo, “La situazione linguistica di Roma”, *op.cit.*, 26.

la naturale ideologia de' Romaneschi temesse di cambiar sesso alle cose"³⁵⁷. L'invariabilità singolare-plurale si dilegua anche su alcuni vocaboli femminili comuni che finiscono in *-o* (*le mano*) o in *-a* (*le mela*).

Sulla stessa scia di semplificazione, i sostantivi maschili che finiscono in *-o* e sono indeclinabili in italiano, in romanesco vengono declinati. Un esempio facilmente riscontrabile per le vie della capitale riguarda la valuta: *du' euri* 'due euro'. Questo fenomeno non è comunque unico nel romanesco e caratterizza molte altre parlate popolari d'Italia e viene attestato in letteratura anche in contesto geografico lontano da Roma³⁵⁸.

I nomi di professione per gli uomini, e nomi indicanti destinazione di cose, i quali in italiano assumono il suffisso *-aio*, in romanesco finiscono in *-aro*: *fornaro* 'fornaio', *macellaro* 'macellaio', *pecoraro* 'pecoraio'. Si tratta di un esito dell'evoluzione del morfema latino *-arius*, al quale il dialetto rimane più fedele. I nomi delle stesse categorie semantiche, che in italiano terminano in *-aiolo* o *-agnolo*, in romanesco prendono il suffisso *-arolo*: *ovarolo* 'ovaiolo', *pizzicarolo* 'pizzicagnolo'. Quelli che hanno la desinenza *-tore* e formano il femminile in *-trice* nella lingua nazionale, nel vernacolo della capitale si regolarizzano in *-tora*: *attora* 'attrice', *viaggiatora* 'viaggiatrice'.

Nella parlata colloquiale di Roma, che include sia il dialetto che la varietà locale dell'italiano popolare, è comune il troncamento degli antroponimi costituiti da sostantivi o aggettivi sostantivati usati come appellativi. Tali nomi divengono parole tronche e sono di solito preceduti dall'interiezione *a* o *ah*: *A Marcè!* 'Marcello!'. Ravaro vi vede una reminiscenza del vocativo latino, rimasta viva anche in altri dialetti italiani, tra cui il toscano³⁵⁹.

2.2.3.3. L'aggettivo

Il sistema degli aggettivi presenti nel dialetto romano ha la stessa tipologia di quello italiano, in cui essi si dividono in qualificativi (o descrittivi) e determinativi (o restrittivi).

Alcune particolarità riguardano la gradazione di questa parte del discorso. Il superlativo in romanesco può formarsi anche attraverso la ripetizione di un aggettivo o di un sostantivo con funzione aggettivale: *duro duro*, *granne granne*. L'aggettivo comparativo *più*, usato per

³⁵⁷ Giuseppe Gioachino Belli, "La lezione der padroncino", *Sonetti romaneschi*, <http://www.intratext.com/ixt/ita1554/PWL.HTM> [ultimo accesso: 05/03/2023].

³⁵⁸ Cfr. José García Fernández, "Il plurilinguismo letterario siciliano: tecnica e strategia pedagogica nella classe avanzata di italiano LS", in *Sperimentare ed esprimere l'Italianità. Aspetti linguistici e glottodidattici*, a cura di Artur Gałkowski, Joanna Ozimska, Ilario Cola, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2021, 187-198.

³⁵⁹ F. Ravaro, *La lingua de noantri*, op.cit., 31.

formare il grado comparativo di maggioranza e superlativo complessi o analitici, può comparire anche con la funzione di avverbio di quantità, il che attesta un'evoluzione originale del dialetto, estranea alla lingua nazionale: *er più fijo de na mignotta, er più peccato principale*. Nonostante che Ravaro indichi tali forme come scomparse dal linguaggio di oggi e caratteristiche del linguaggio belliano³⁶⁰, esse vengono attestate in letteratura posteriore, tra l'altro in Pasolini³⁶¹. Nei ceti bassi del *continuum* diastratico non si considerano le forme sintetiche e irregolari del grado comparativo: *mejo, mijore, peggio, peggiore, maggiore, minore*, ma allo stesso tempo, esse non sono assenti nella parlata odierna, bensì non assumono lo stesso significato che nell'italiano standard. Vengono usate alla stregua di aggettivi di grado positivo e per tal motivo la loro gradazione prevede l'aggiunta dell'avverbio analitico *più*. Da ciò derivano espressioni *più mejo, più peggio*³⁶² e analoghe forme del superlativo *più massimo, più ottimo, più pessimo*. Tali strutture possono anche comparire con il valore di sostantivo: *er più mejo, er più minimo*.

Nei qualificativi di grado superlativo comparativo si nota un'enallage consistente nell'uso aggettivale di alcuni avverbi: *la roba mejo* ('la roba migliore'), *er peggio vino* ('il peggior vino'). L'aggettivo *bello* perde la vocale finale se precede un nome iniziante per vocale nello stesso modo che in italiano, ma se a seguirlo vi è un sostantivo maschile singolare che inizia per consonante diversa da /r/ o /s/, assume la forma rotacizzata *ber*: *ber fico* 'bel fico'. Al plurale maschile, invece, si utilizza sempre la forma *belli*, anche nei contesti dove l'italiano preferirebbe *bei* o *begli*. Il numerale *dua* 'due', quando precede un altro aggettivo o un sostantivo, perde la sua vocale finale indipendentemente dal fonema iniziale della parola seguente.

L'aggettivo accostato al complemento oggetto della frase può difatti riferirsi al soggetto, trasferendovi gli attributi dell'oggetto: "è un gran padrone de bbon core"³⁶³.

Gli aggettivi determinativi si suddividono in possessivi, dimostrativi, indefiniti, numerali, interrogativi ed esclamativi. Le differenze formali *sui generis* rispetto all'italiano standard, che non sono rintracciabili nei fenomeni fonetici dialettali riguardano i possessivi e i dimostrativi; e vengono dimostrate nelle seguenti tabelle.

³⁶⁰ F. Ravaro, *La lingua de noantri*, op.cit., 59.

³⁶¹ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 36.

³⁶² Queste forme vengono usate anche col valore avverbiale, vedi par. 2.3.6.

³⁶³ Giuseppe Gioachino Belli, "L'uomo bbono bbono bbono", *Sonetti romaneschi*, <http://www.intratext.com/ixt/ital554/PEB.HTM> [ultimo accesso: 10/03/2023].

Tab. 2.31. Aggettivi (e pronomi) possessivi

Aggettivi (e pronomi) possessivi		
	italiano	romanesco
I persona singolare	mio, mia, miei , mie	mio, mia, mii / mia , mie
II persona singolare	tuo, tua, tuoi , tue	tuo, tua, tui / tua , tue
III persona singolare	suo, sua, suoi , sue	suo, sua, sui / sua , sue
I persona plurale	nostro, nostra, nostri , nostre	nostro, nostra, nostri / nostra , nostre
II persona plurale	vostro, vostra, vostri , vostre	vostro, vostra, vostri / vostra , vostre
III persona plurale	loro	loro

In romanesco gli aggettivi possessivi tendono a posizionarsi dopo il verbo: *er còre mio, li mortacci tua*. La scelta delle forme del plurale dipende dalla categoria semantica del sostantivo cui si riferisce. Se il possessivo riguarda un nome indicante una persona o un animale, si usano le forme terminanti in *-e*: *le pecore tue, l'amiche nostre*. Se invece l'aggettivo descrive un oggetto inanimato o un concetto astratto, si usano le forme terminanti in *-a*, sia per il maschile che per il femminile: *li tempi nostra, le scòle vostra* che testimoniano la sopravvivenza del plurale neutro latino: *mea, tua, sua, nostra, vestra*. Il divario che delimita l'uso delle due forme è alquanto sottile e non sempre viene rispettato nel linguaggio parlato ma lo si nota nettamente nei sonetti del Belli³⁶⁴.

Tab. 2.32. Aggettivi dimostrativi

Aggettivi dimostrativi		
	italiano	romanesco
vicinanza al mittente	questo, questa, questi, queste	'sto, 'sta, sti, ste
vicinanza al destinatario	codesto, codesta, codesti, codeste	Ø
lontananza dal mittente e dal destinatario	quel, quello, quella, quelli, quelle	quer, quel, quello, quella, quelli, quele

L'aggettivo dimostrativo può essere usato anche con la funzione di amplificare un'invettiva che prevede uno spezzamento del suo destinatario in due individui, il primo dei

³⁶⁴ Cfr. *Idem*, "Titta a Titta", <http://www.intratext.com/ixt/ital1554/P11N.HTM>; "Du' sonetti pe Lluscia", <http://www.intratext.com/ixt/ital1554/P31.HTM>; "Girolamo ar Cirusico de la Conzolazzione", <http://www.intratext.com/IXT/ITA1554/P41.HTM>; "Li cancelletti", <http://www.intratext.com/ixt/ital1554/P4C.HTM> [ultimo accesso: 10/03/2023].

quali corrisponde alla persona cui è diretta l'ingiuria e il secondo è un estraneo alla cui condotta è paragonata quella del primo: *te e sto fijo de na mignotta che nun sei antro*³⁶⁵.

2.2.3.4. Il pronome

Il sistema dei pronomi si divide in sette gruppi: personali, possessivi, relativi, dimostrativi, indefiniti, interrogativi ed esclamativi. Le differenze particolari riguardano i pronomi personali

Tab. 2.33. Pronomi personali soggetto

Pronomi personali soggetto		
	italiano	romanesco
I persona singolare	io	io
II persona singolare	tu	te
III persona singolare	lui, lei, egli, ella, esso, essa	lui, lei
I persona plurale	noi	noi
II persona plurale	voi	voi
III persona plurale	loro, essi, esse	loro

I pronomi personali complemento tonici sono uguali a quelli in italiano, mentre i pronomi personali complemento atoni e riflessivi assumono le seguenti forme:

Tab. 2.34. Pronomi personali complemento atonici

Pronomi personali complemento atonici (clitici)		
	italiano	romanesco
I persona singolare	mi, me	me
II persona singolare	ti, te	te
III persona singolare	lo, la, gli, le	lo, je
I persona plurale	ci, ce	ce
II persona plurale	vi, ve	ve
III persona plurale	li, le, gli, le, loro	je

³⁶⁵ F. Ravaro, *La lingua de noantri*, op.cit., 60.

Tab. 2.35. Pronomi riflessivi

Pronomi riflessivi		
	italiano	romanesco
I persona singolare	mi	me
II persona singolare	ti	te
III persona singolare	si	se
I persona plurale	ci	ce, se
II persona plurale	vi	ve
III persona plurale	si	se

Come risulta dalla tabella 2.34, in romanesco non vi è opposizione tra pronomi dativo maschile e femminile, sia al plurale che al singolare (*je*). Inoltre, come le varietà regionali, popolari e i registri colloquiali dell'italiano, il dialetto di Roma ammette una ridondanza pronominale, ad esempio *a me me piace*.

Il pronome riflessivo di terza persona singolare *se* può sostituire quello della prima persona plurale. Ravaro riconduce questo fenomeno alla possibile assonanza con la frequente particella pronominale *ce*: *famose* 'facciamoci', *se vedemo* 'ci vediamo'³⁶⁶.

Quando i suddetti pronomi vengono suffissati agli infiniti tronchi oppure alle forme dell'imperativo, si raddoppiano le loro consonanti iniziali, eccetto la semiconsonante /j/: *dimme* ma *daje*.

La particella *ce* pronominale o avverbiale quando precede un verbo iniziante per vocale [a], si chiude in *ci* e si unisce alla forma verbale: *ciarrivo*, *ciaccosta*.

Il pronome personale assume una funzione particolare e viene frequentemente usato nel discorso colloquiale in maniera ridondante, venendo reiterato pleonasticamente anche più volte entro una frase. In questo fenomeno si può rintracciare una volontà di evitare equivoci sugli interlocutori: *ma che me dichi a me*, *nun stammelo a dillo*. Quello di seconda persona singolare può inoltre fungere dalla forma impersonale, cui il dialetto di Roma è riluttante: in tal modo negli enunciati colloquiali si inserisce un fantomatico interlocutore onnipresente: *che te lo sapeva* 'che si sapeva', *te dichenno cose* 'si dicono cose'.

Nel romanesco "classico", di impronta belliana, il pronome relativo si limitava alla forma femminile singolare *la quale* usata in modo indeclinabile, cioè anche al plurale e al genere maschile. Lo stesso Belli ha osservato tale peculiarità: "Di questo pronome relativo il

³⁶⁶ F. Ravaro, *La lingua de noantri*, op.cit., 34.

romanesco non usa che il femminile singolare, e di questo i soli casi *la quale* e *pe la quale*³⁶⁷. La traccia di questa caratteristica è giunta ai nostri giorni nell'espressione *pe la quale* che assume il significato di 'buono, come si deve'. Se preceduta da una negazione assume il valore opposto 'cattivo, marcio': *sta pera nun è pe la quale* ('questa pera non è buona'). Curiosamente, tra gli autori delle grammatiche prese in considerazione per l'allestimento di questa descrizione strutturale, Porena scarta la suddetta forma classica, sostenendo che in romanesco odierno esista la sola forma *che*³⁶⁸ la quale assume funzione di soggetto o di complemento oggetto diretto e indiretto (che indeclinabile, polivalente): *er micio che non je piace la carne* ('il gatto al quale non piace la carne'). Il *che* può, difatti, sostituire varie parti del discorso come altri pronomi o avverbi: *a casa che ce commanna la moje* 'la casa nella quale comanda la moglie', 'te 'i rendo, che te credi?'³⁶⁹ 'te li rendo, che cosa pensi?', 'er pastore m'ha visto che me la in...'³⁷⁰ 'il pastore m'ha visto quando me la in...'. Questo pronome può anche concludere un concetto implicito, spesso con funzione fatica per aprire o chiudere una domanda: "Che, ce voi carcerà tutti quanti?"³⁷¹, "Domani nun je lo riportamo, che?"³⁷²; o venire usato in maniera pleonastica "an vedi che articolo ched'è"³⁷³, innanzitutto quando si accosta a un avverbio: "quanno che je stavi accanto"³⁷⁴. Inoltre, il pronome *che* perde la vocale finale se precede una parola che inizia per consonante: *ch'hai detto?* 'che hai detto?'.

Mentre i pronomi possessivi, analogicamente a quanto avviene nella lingua nazionale, ripetono le forme dei corrispondenti aggettivi, nei pronomi dimostrativi il vernacolo romano non riprende le sue forme *sui generis* degli aggettivi deittici ('*sto*, '*sta* ecc.) bensì quelle dell'italiano contemporaneo, cioè: *questo, questa, questi, queste* e *quello, quella, quelli, quelle*.

Tra i pronomi indefiniti si nota una particolare fertilità del dialetto nell'inventare parole per indicare persone, animali o cose in modo generico. Il loro repertorio include le forme personali formate dal pronome *antro* (*antra, antri* ecc.), utilizzate col valore di pronomi personali complemento tonici: *noantri, nojantri, voantri* e *vojantri* le quali non hanno equivalenti formali nella lingua italiana. Le forme con l'approssimante palatale hanno delle connotazioni trasteverine, il che viene esemplificato dal titolo del libro *Uno de nojantri* di Fabio D'Andrea³⁷⁵ che raccoglie le tradizioni di questo quartiere caratterizzato dalla presenza di una

³⁶⁷ Giuseppe Gioachino Belli, *Poesie inedite*, Roma: Tipografia Salviucci, 1865, 368.

³⁶⁸ C. Porena, *Dar trapezzio vocalico ar sonetto*, op.cit., 65-66.

³⁶⁹ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 90.

³⁷⁰ *Idem*, 95.

³⁷¹ *Idem*, 136.

³⁷² *Idem*, 126.

³⁷³ *Idem*, 162.

³⁷⁴ *Idem*, 168.

³⁷⁵ Fabio D'Andrea, *Uno de nojantri* «Ma er bello, a me, me dura sempre poco...», Milano: Alpes, 2016.

comunità ebraica. La forma *antro*, insieme a tutte le sue varianti, con la funzione sia del pronome che dell'aggettivo, coesiste con meno frequente *artro*. Si tratta di un'ulteriore corruzione popolaresca della forma rotacizzata, forse provocata dall'immediata vicinanza della seconda vibrante. Altri pronomi indefiniti in romanesco includono: *quarcuno* (*quarcuna*), *quarchiduno* (*quarchiduna*), *ciaschiduno* (*ciaschiduna*), *gnisuno* (*gnisuna*) o *nissuno* (*nissuna*), *quarcosa*, *quarchecosa*, *nunzocché*, *socché*, *gnente*.

I pronomi interrogativi ed esclamativi, invece, ripetono le forme italiane, ma vi è una particolare grafia della forma raccorciata *c'hai* ('che hai') che viene spesso confusa per la particella locativa *ci*, benché si tratti sempre di una /c/ velare, pronunciata [k] e non di una forma verbale di *avecce* ('avere') la quale, secondo le prescrizioni di Claudio Porena e dell'Accademia Romanesca, andrebbe scritta *ciò*³⁷⁶. Questa regola non è comunque rispettata da tutti gli autori delle opere letterarie di rilievo che fanno uso del dialetto di Roma: nei classici testi romaneschi come i romanzi di Pasolini oppure *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana* di Gadda, la grafia dominante è *c'hai*, anche lì dove a precedere la forma verbale certamente non è il pronome relativo.

2.2.3.5. Il verbo

La categorizzazione del verbo in romanesco è simile a quella dell'italiano standard ma presenta delle variazioni corrispondenti a cambiamenti diafasici e diastratici: mentre il numero è sempre o singolare o plurale e le persone grammaticali sono sei, i modi – sette, il numero di tempi può variare da due (presente e passato generici, il secondo dei quali coincide con il passato prossimo) a un massimo di otto corrispondenti al sistema della lingua nazionale.

La diatesi del dialetto romano consiste in forma attiva e riflessiva che funzionano nello stesso modo che in italiano, mentre la forma passiva viene espressa attraverso un costrutto marcato: la dislocazione a sinistra con una ripresa pronominale del complemento: *La pizza se l'è magnata er bionno* ("La pizza è stata mangiata dal biondo").

Le differenze maggiori riguardano le forme verbali e sono meglio illustrate dalle tabelle di coniugazione compilate a partire dalle grammatiche di Claudio Porena, Maurizio Marcelli e Fernando Ravaro³⁷⁷. Si comincia con i due verbi ausiliari – *èsse* (essere) e *avé/avecce* (avere) –

³⁷⁶ C. Porena, *Dar trapezzio vocalico ar sonetto*, op.cit., 65-66; Redazione del sito dell'Accademia Romanesca, "Er verbo avecce", *Accademia Romanesca*, <http://www.accademiaromanesca.it/node/9116> [ultimo accesso: 10/02/2023].

³⁷⁷ C. Porena, *Dar trapezzio vocalico ar sonetto*, op.cit., 68-72; M. Marcelli, C. Porena, *A nò, come se scrive?*, op.cit., 97-102; F. Ravaro, *La lingua de noantri*, op.cit., 40-44.

e con quattro verbi regolari che corrispondono a quattro paradigmi coniugativi: *magnà* (mangiare), *chiede* (chiedere), *dormì* (dormire) e *capi* (capire).

Èsse (essere)

Tab. 2.36. Coniugazione del verbo *èsse*

Persona	Indicativo			
	Presente	Imperfetto	Futuro	Passato remoto
I singolare	<i>sò</i>	<i>ero</i>	<i>sarò</i>	<i>fui</i>
II singolare	<i>sei</i>	<i>eri</i>	<i>sarai</i>	<i>fussi, fusti</i>
III singolare	<i>è</i>	<i>era</i>	<i>sarà</i>	<i>fu</i>
I plurale	<i>semo / amo</i>	<i>erimo, erimio</i>	<i>saremo</i>	<i>fussimo, fumio</i>
II plurale	<i>séte / éte</i>	<i>erivo, erivio</i>	<i>sarete</i>	<i>fussivo</i>
III plurale	<i>sò</i>	<i>ereno</i>	<i>sarorno, saranno</i>	<i>furno, furono</i>

Persona	Congiuntivo		Condizionale
	Presente	Imperfetto	Presente
I singolare	<i>sò</i>	<i>fussi</i>	<i>sarebbe / saria</i>
II singolare	<i>sei, sii</i>	<i>fussi</i>	<i>saressi / saria</i>
III singolare	<i>sii</i>	<i>fusse</i>	<i>sarebbe / saria</i>
I plurale	<i>semo</i>	<i>fussimo</i>	<i>saressimo</i>
II plurale	<i>séte</i>	<i>fussivo</i>	<i>saressivo</i>
III plurale	<i>sieno, siino</i>	<i>fussino, fusseno</i>	<i>sarebbero / sariano</i>

Persona	Imperativo	
	Presente	Futuro
II singolare	<i>essi, si'</i>	Ø
II plurale	<i>séte</i>	

Imperativo: *essi / si', séte*

Participio presente: Ø

Participio passato: *stato / stata / stati / state*

Gerundio presente: *essenno*

Gerundio passato: Ø

Avé / avecce (avere)

Tab. 2.37. Coniugazione del verbo *avé* o *avecce*

Persona	Indicativo			
	Presente	Imperfetto	Futuro	Passato remoto
I singolare	<i>ho / ciò</i>	<i>avevo / ciavevo</i>	<i>avrò / averò / ciavrò / ciaverò</i>	<i>ebbi / avei / avetti / cebbi / ciavei / ciavetti</i>
II singolare	<i>hai / ciai</i>	<i>avevi / ciavevi</i>	<i>avrai / averai / ciavrai / ciaverai</i>	<i>avessi / ciavessi</i>
III singolare	<i>ha / cià</i>	<i>aveva / ciaveva</i>	<i>avrà / averà / ciavrà / ciaverà</i>	<i>ebbe / avé / avette / cebbe / ciavé / ciavette</i>
I plurale	<i>avemo / ciavemo / amo</i>	<i>avemio / ciavemio / avevamo / ciavevamo</i>	<i>avremo / averemo / ciavremo / ciaveremo</i>	<i>avessimo / ciavessimo</i>
II plurale	<i>avete / ciavete / éte</i>	<i>avevio / ciavevio / avevate / ciavevate</i>	<i>avrete / averete / ciavrete / ciaverete</i>	<i>avessivo / ciavessivo</i>
III plurale	<i>hanno / cianno</i>	<i>aveveno / ciaveveno</i>	<i>avrorno / averorno / avranno / averanno / ciavrorno / ciaverorno / ciavranno / ciaveranno</i>	<i>ebbeno / averno / avetteno / cebbeno / ciaverno / ciavetteno</i>

Persona	Congiuntivo		Condizionale semplice
	Presente	Imperfetto	Presente
I singolare	<i>abbi / ciabbi</i>	<i>avessi / ciavessi</i>	<i>avrebbe / averebbe / ciavrebbe / ciaverebbe / averìa / ciaverìa</i>
II singolare	<i>abbi / ciabbi</i>	<i>avessi / ciavessi</i>	<i>avressi / averessi / ciavressi / ciaveressi / averìa / ciaverìa</i>

III singolare	<i>abbi / ciabbi</i>	<i>avesse / ciavesse</i>	<i>avrebbe / averebbe / ciavrebbe / ciaverebbe / averìa / ciaverìa</i>
I plurale	<i>avemo / ciavemo</i>	<i>avessimo / ciavessimo</i>	<i>avressimo / averessimo / ciavressimo / ciaveressimo</i>
II plurale	<i>avete / ciavete</i>	<i>avessivo / ciavessivo</i>	<i>avressivo / averessivo / ciavressivo / ciaveressivo</i>
III plurale	<i>abbino / abbieno / ciabbino / ciabbieno</i>	<i>avessino / avesseno / ciavessino / ciavesseno</i>	<i>avrebbero / averebbero / ciavrebbero / ciaverebbero / averiano / ciaveriano</i>

Imperativo: *abbi / ciabbi, abbiate / ciabbiate*

Participio presente: *avente*

Participio passato: *avuto / avuta / avuti / avute*

Gerundio presente: *avenno / avennoce*

Gerundio passato: *ø*

Magnà (mangiare), chiede (chiedere), dormì (dormire), capì (capire)

Tab. 2.38. Coniugazione di verbi regolari

Indicativo presente				
Persona	I coniugazione	II coniugazione	III coniugazione (a)	III coniugazione (b)
	magnà	chiede	dormì	capì
I singolare	<i>magno</i>	<i>chiedo</i>	<i>dormo</i>	<i>capo / capisco</i>
II singolare	<i>magni</i>	<i>chiedi</i>	<i>dormi</i>	<i>capì / capischi</i>
III singolare	<i>magna</i>	<i>chiede</i>	<i>dorme</i>	<i>cape / capisce</i>
I plurale	<i>magnamo</i>	<i>chiedemo</i>	<i>dormimo</i>	<i>capimo / capemo</i>
II plurale	<i>magnate</i>	<i>chiedete</i>	<i>dormite</i>	<i>capite / capete</i>
III plurale	<i>magneno</i>	<i>chiedeno</i>	<i>dormeno</i>	<i>capeno / capischedeno</i>

Indicativo imperfetto			
Persona	I coniugazione	II coniugazione	III coniugazione
	magnà	chiede	dormì
I singolare	<i>magnavo</i>	<i>chiedevo</i>	<i>dormivo</i>
II singolare	<i>magnavi</i>	<i>chiedevi</i>	<i>dormivi</i>
III singolare	<i>magnava</i>	<i>chiedeva</i>	<i>dormiva</i>
I plurale	<i>magnavamo</i> / <i>magnamio</i>	<i>chiedevamo</i> / <i>chiedemio</i>	<i>dormivamo</i> / <i>dormimio</i>
II plurale	<i>magnavate</i> / <i>magnavio</i>	<i>chiedevate</i> / <i>chiedevio</i>	<i>dormivate</i> / <i>dormivio</i>
III plurale	<i>magnaveno</i>	<i>chiedeveno</i>	<i>dormiveno</i>

Indicativo passato remoto			
Persona	I coniugazione	II coniugazione	III coniugazione
	magnà	chiede	dormì
I singolare	<i>magnai</i>	<i>chiedei</i> / <i>chiedetti</i> / <i>chiesi</i>	<i>dormii</i>
II singolare	<i>magnassi</i>	<i>chiedessi</i>	<i>dormissi</i>
III singolare	<i>magnò</i>	<i>chiedè</i> / <i>chiedette</i> / <i>chiese</i>	<i>dormì</i>
I plurale	<i>magnammo</i> / <i>magnassimo</i>	<i>chiedemmo</i> / <i>chiedessimo</i> / <i>chiedemmio</i>	<i>dormimmo</i> / <i>dormissimo</i>
II plurale	<i>magnaste</i> / <i>magnassivo</i>	<i>chiedeste</i> / <i>chiedessivo</i>	<i>dormiste</i> / <i>dormissivo</i>
III plurale	<i>magnarono</i> / <i>magnorno</i>	<i>chiedderno</i> / <i>chiederno</i> / <i>chiedettene</i> / <i>chieseno</i>	<i>dormirono</i> / <i>dormirno</i>

Indicativo futuro			
Persona	I coniugazione	II coniugazione	III coniugazione
	magnà	chiede	dormì
I singolare	<i>magnerò</i>	<i>chied(e)rò</i>	<i>dormirò</i>
II singolare	<i>magnerai</i>	<i>chied(e)rai</i>	<i>dormirai</i>
III singolare	<i>magnerà</i>	<i>chied(e)rà</i>	<i>dormirà</i>
I plurale	<i>magneremo</i>	<i>chied(e)remo</i>	<i>dormiremo</i>
II plurale	<i>magnerete</i>	<i>chied(e)rete</i>	<i>dormirete</i>
III plurale	<i>magneranno</i>	<i>chied(e)ranno</i>	<i>dormiranno</i>

Congiuntivo presente				
Persona	I coniugazione	II coniugazione	III coniugazione	III coniugazione
			(a)	(b)

	magnà	chiede	dormì	capi
I singolare	<i>magno</i>	<i>chiedo</i>	<i>dormo</i>	<i>capisco</i>
II singolare	<i>magni</i>	<i>chiedi</i>	<i>dormi</i>	<i>capisci / capischi</i>
III singolare	<i>magni</i>	<i>chiedi</i>	<i>dormi</i>	<i>capisci / capischi / capisce</i>
I plurale	<i>magnamo</i>	<i>chiedemo</i>	<i>dormimo</i>	<i>capiscimo</i>
II plurale	<i>magnate</i>	<i>chiedete</i>	<i>dormite</i>	<i>capiscite</i>
III plurale	<i>magnino</i> / <i>magneno</i>	<i>chiedino</i> / <i>chiedeno</i>	<i>dormino</i> / <i>dormeno</i>	<i>capischino</i> / <i>capischeno</i>

Congiuntivo imperfetto				
Persona	I coniugazione	II coniugazione	III coniugazione	
	magnà	chiede	dormì	
I singolare	<i>magnassi</i>	<i>chiedessi</i>	<i>dormissi</i>	
II singolare	<i>magnassi</i>	<i>chiedessi</i>	<i>dormissi</i>	
III singolare	<i>magnasse</i>	<i>chiedesse</i>	<i>dormisse</i>	
I plurale	<i>magnassimo</i>	<i>chiedessimo</i>	<i>dormiste / dormissimo</i>	
II plurale	<i>magnaste / magnassivo</i>	<i>chiedessivo</i>	<i>dormissivo</i>	
III plurale	<i>magnassero</i> / <i>magnassino</i> / <i>magnasseno</i>	<i>chiedessero / chiedessino</i> / <i>chiedesseno</i>	<i>dormissero / dormissino</i> / <i>dormisseno</i>	

Condizionale semplice				
Persona	I coniugazione	II coniugazione	III coniugazione	
	magnà	chiede	dormì	
I singolare	<i>magnerebbe</i>	<i>chied(e)rebbe</i>	<i>dormirebbe</i>	
II singolare	<i>magneresti / magnerebbe</i> / <i>magneressi</i>	<i>chied(e)resti</i> / <i>chied(e)rebbe</i> / <i>chiederessi</i>	<i>dormiresti / dormirebbe</i> / <i>dormiressi</i>	
III singolare	<i>magnerebbe</i>	<i>chied(e)rebbe</i>	<i>dormirebbe</i>	
I plurale	<i>magneremmo</i> / <i>magneressimo</i>	<i>chied(e)remmo</i> / <i>chied(e)ressimo</i>	<i>dormiremmo</i> / <i>dormiremmo</i>	
II plurale	<i>magnereste</i> / <i>magneressivo</i>	<i>chiedereste</i> / <i>chied(e)ressivo</i>	<i>dormireste</i> / <i>dormiressivo</i>	

III plurale	<i>magnerebbero</i>	/	<i>chied(e)rebbero</i>	/	<i>dormirebbero</i>	/
	<i>magnerebbero</i>		<i>chiederebbero</i>		<i>dormirebbero</i>	

Nella coniugazione vi è una moltitudine di forme coesistenti per la stessa persona a un dato tempo verbale. Queste alternanze coincidono perlopiù con le variazioni inerenti al *continuum* diastratico, ma alcune sono forme arcaizzanti. Il loro status, però, non è univoco: da una parte, sono in via di estinzione nel parlato quotidiano, e dall'altra, rimangono coltivate nell'abbondante produzione poetica dialettale che è profondamente radicata nella tradizione belliana. Esse concernono i plurali: imperfetto in *-amio*, *-emio*, *-imio* (I persona plurale), *-avio*, *-evio*, *-ivio* (II persona plurale); passato remoto in *-assimo*, *-essimo*, *-issimo* (I persona plurale), *-assivo*, *-essivo*, *-issivo* (II persona plurale), *-orno*, *-erno*, *-irno* (III persona plurale); congiuntivo imperfetto in *-assivo*, *-assino* o *-asseno*, *-essivo*, *-issivo* (II persona plurale) e *-assino/-asseno*, *-essino/-esseno*, *-issino/-isseno* (III persona plurale). Il modo verbale dove vi è il maggior numero di tali alternanze è il condizionale dove, accanto alle forme dell'italiano, compaiono quelle romanesche in *-eressi*, *-iressimo* (II persona singolare), *-eressimo*, *-iressimo* (I persona plurale), *-eressivo*, *-iressivo* (II persona plurale), *-erebbero*, *-irebbero* (III persona plurale). Sempre nel condizionale si nota una ulteriore particolarità: le tre persone del singolare assumono la forma della terza in italiano, per esempio *io parlerebbe*, *tu chiamerebbe*. Il fenomeno può essere spiegato dalla naturale tendenza di dialetti e registri bassi a semplificare la coniugazione a partire dalle forme usate più spesso. Inoltre, in questo paradigma è possibile vedere una traccia del condizionale di tipo provenzale, in *-ia* o *-ìa* il quale caratterizza la gran parte dei vernacoli meridionali e che non differenzia le forme per le tre persone singolari³⁷⁸. Tale sistema era comunque presente, seppure con valore arcaizzante, in poesie romanesche, ma solo in verbi *avé*, *avecce* e *èsse* al singolare e alla terza persona plurale.

Il verbo avere (*avé*) frequentemente assume la veste di *avecce*, dove la particella *ce* (ci) al contrario di quanto avviene in italiano non assume valore locativo, bensì quello possessivo. Lo stesso verbo senza la particella enclitica è raramente usato come autonomo, ma può fungere da ausiliare in tempi composti³⁷⁹.

³⁷⁸ Cfr. Delia Bentley, "I costrutti condizionali in siciliano: un'analisi diacronica", *Revue Romane* 35, 1, 2000, 3-22.

³⁷⁹ F. Ravaro, *La lingua de noantri*, op.cit., 41.

I due verbi ausiliari nella formazione del tempo passato prossimo possono avere anche una forma popolaresca, comune per *èsse* e *avé*, per la prima e la seconda persona plurale, *amo* e *éte*: *amo fatto* ‘abbiamo fatto’, *éte annate* ‘siete andate’³⁸⁰.

L’infinito di tutti i verbi in dialetto di Roma è privo della sillaba finale *-re*. In questo modo la maggioranza di essi risulta tronca. A costituire un’eccezione a tale regola fonetica sono i casi in cui la sillaba accentata è seguita dalle particelle *ne* o *ce*. Inoltre, quelli che in italiano sono parole sdrucciole, qui diventano piani: ‘accorgere’ corrisponde a *accòrge*, ‘rompere’ a *rómpe* ecc. Si distingue anche un gruppo di infiniti terminanti in *-ne* e *-ce* che equivalgono alle forme italiane in *-orre* o *-urre*: *riduce* per ridurre, *pone* per porre ecc. Tale fenomeno si spiega con le radici latine del dialetto, il che conferma la regola della caduta del *-re* finale, in tal caso non rispetto alla lingua italiana, ma al latino: *reducere* e *pōnere*.

Molte irregolarità nella coniugazione dei verbi in romanesco derivano dai fenomeni fonetici. In particolare:

- i verbi della prima coniugazione terminanti in *-cià* o *-già* perdono la vocale tematica /i/ nella terza persona plurale in quanto assumono la desinenza *-eno* (*comincià* – *cominceno*);
- i verbi della seconda coniugazione terminanti in *-ge* (*accorge*, *protegge* ecc.) perdono la componente affricata nella seconda persona singolare e nella terza plurale dell’indicativo presente, il che è riflesso dall’inserimento della /h/ per indicare la pronuncia velare (*proteggghi*, *protegggheno* ecc.);
- nello stesso modo i verbi della seconda coniugazione che finiscono in *-sce* assumono le desinenze *-chi* e *-cheno* nella seconda singolare e nella terza plurale dell’indicativo presente (*conoschi*, *conoscheno*), gli stessi verbi al passato remoto presentano un alternativo paradigma in *-ebbe* per la prima singolare, la terza singolare e la terza plurale (*conobbi*, *conobbe*, *conobbeno*), coincidente con il sistema italiano; e nella terza persona plurale del congiuntivo presente hanno la desinenza *-chino* (*conoschino* ecc.);
- molti verbi della seconda coniugazione hanno al passato remoto forme alternative per la prima e la terza persona singolari e per la terza plurale, tra l’altro: *chiesi*, *chiese*, *chieseno* per *chiède* (‘chiedere’), *risposi*, *rispose*, *risposeno* per *rispónne* (‘rispondere’) e *scrissi*, *scrisse*, *scrisseno* per *scrìve* (‘scrivere’)³⁸¹;
- nei verbi con terminazione in *-agne*, *-egne*, *-igne* in alcune voci verbali si osserva, in forma alternativa, l’inversione della metatesi del digramma /ng/ dei corrispondenti verbi italiani: *piagni-pianghi*, *spigneno-spingheno* ecc.;

³⁸⁰ *Ivi*, 43.

³⁸¹ Per la lista completa di tali forme alternative cfr. *ivi*, 45.

Oltre alle irregolarità di tipo fonetico e fonologico, alcuni verbi in romanesco possiedono due forme del participio passato che sono indicate nella tabella.

Tab. 2.39. Verbi con doppio participio passato

Verbi con doppio participio passato		
Infinito in italiano	Infinito in romanesco	Participi passati in romanesco
cuocere	<i>còce</i>	<i>cotto, cociuto</i>
compiere	<i>compì</i>	<i>compito, compiuto</i>
crede	<i>créde</i>	<i>creso, creduto</i>
empiere	<i>empi</i>	<i>empito, empiuto</i>
fondere	<i>fónne</i>	<i>fuso, fonnuto</i>
parere	<i>paré</i>	<i>parzo, paruto</i>
perdere	<i>pèrde</i>	<i>perzo, perduto</i>
provare	<i>provà</i>	<i>provo, provato</i>
scendere	<i>scénne</i>	<i>sceso, scento</i>
seppellire	<i>seppelli</i>	<i>sepórto, seppellito</i>
spargere	<i>spàrge</i>	<i>sparzo, spanto</i>
trovare	<i>trovà</i>	<i>trovo, trovato</i>
vedere	<i>vedé</i>	<i>visto, veduto</i>
volere	<i>volé</i>	<i>voluto, vorzuto</i>

Proprio come la lingua nazionale e malgrado le tendenze semplificanti naturali nei vernacoli popolari, il dialetto romano presenta alcuni paradigmi coniugativi del tutto irregolari che concernono anche verbi di alto uso. A titolo di esempio, di sotto sono rappresentate le coniugazioni di verbi *annà* (andare), *dà* (dare), *dì* (dire), *fà* (fare), *tené* (tenere).

***Annà* (andare)**

Tab. 2.40. Coniugazione del verbo *annà*

Persona	Indicativo			
	Presente	Imperfetto	Futuro	Passato remoto
I singolare	<i>vado</i>	<i>annavo</i>	<i>andrò / annerò</i>	<i>annai / annetti / agnedi / andiedi</i>
II singolare	<i>vai</i>	<i>annavi</i>	<i>andrai / annerai</i>	<i>annassi</i>
III singolare	<i>va</i>	<i>annava</i>	<i>andrà / annerà</i>	<i>annò / annette / agnede / andiede</i>

I plurale	<i>annamo</i>	<i>annavamo</i> / <i>annamio</i>	<i>andremo</i> / <i>anneremo</i>	<i>annassimo</i>
II plurale	<i>annate</i>	<i>annavate</i> / <i>annavio</i>	<i>andrete</i> / <i>annerete</i>	<i>annasivo</i>
III plurale	<i>vanno</i>	<i>annaveno</i>	<i>androrno</i> / <i>annerorno</i>	<i>annorno</i> / <i>andorno</i> / <i>agnedeno</i> / <i>andiedeno</i>

	Congiuntivo		Condizionale semplice
	Presente	Imperfetto	Presente
I singolare	<i>vado</i>	<i>annassi</i>	<i>andrebbe</i> / <i>annerebbe</i>
II singolare	<i>vadi</i>	<i>annassi</i>	<i>andressi</i> / <i>anneressi</i>
III singolare	<i>vadi</i>	<i>annasse</i>	<i>andrebbe</i> / <i>annerebbe</i>
I plurale	<i>annamo</i>	<i>annassimo</i>	<i>andressimo</i> / <i>anneressimo</i>
II plurale	<i>annate</i>	<i>annassivo</i>	<i>andressivo</i> / <i>anneressivo</i>
III plurale	<i>vadino</i>	<i>annasino</i> / <i>annasseno</i>	<i>andrebbero</i> / <i>annerebbero</i>

Imperativo: *va'* / *annate*

Participio presente: *annante*

Participio passato: *annato* / *annata* / *annati* / *annate*

Gerundio: *annanno*

Dà (dare)

Tab. 2.41. Coniugazione del verbo *dà*

	Indicativo			
	Presente	Imperfetto	Futuro	Passato remoto
I singolare	<i>do</i>	<i>davo</i>	<i>darò</i>	<i>detti</i> / <i>diedi</i>
II singolare	<i>dai</i>	<i>davi</i>	<i>darai</i>	<i>dessi</i> / <i>dassi</i>
III singolare	<i>dà</i>	<i>dava</i>	<i>darà</i>	<i>dette</i> / <i>diede</i>
I plurale	<i>damo</i>	<i>davamo</i> / <i>damio</i>	<i>daremo</i>	<i>dessimo</i> / <i>dassimo</i>
II plurale	<i>date</i>	<i>davate</i> / <i>davio</i>	<i>darete</i>	<i>dessivo</i> / <i>dassivo</i>
III plurale	<i>danno</i>	<i>daveno</i>	<i>darorno</i>	<i>detteno</i> / <i>diedeno</i>

	Congiuntivo		Condizionale semplice
	Presente	Imperfetto	Presente
I singolare	<i>do / dii</i>	<i>dassi / dessi</i>	<i>darebbe</i>
II singolare	<i>dai / dii</i>	<i>dassi / dessi</i>	<i>daressi</i>
III singolare	<i>dia / dii</i>	<i>dasse / desse</i>	<i>darebbe</i>
I plurale	<i>damo</i>	<i>dassimo / dessimo</i>	<i>daressimo</i>
II plurale	<i>date</i>	<i>dassivo / dessivo</i>	<i>daressivo</i>
III plurale	<i>dieno / diino</i>	<i>dassino / dessino</i>	<i>darebbero</i>

Imperativo: *da' / date*

Participio presente: *dante*

Participio passato: *dato*

Gerundio: *danno*

Dì (dire)

Tab. 2.42. Coniugazione del verbo *dì*

	Indicativo			
	Presente	Imperfetto	Futuro	Passato remoto
I singolare	<i>dico</i>	<i>dicevo</i>	<i>dirò</i>	<i>dissi / dicei / dicetti</i>
II singolare	<i>dichi</i>	<i>dicevi</i>	<i>dirai</i>	<i>dicessi</i>
III singolare	<i>dice</i>	<i>diceva</i>	<i>dirà</i>	<i>disse / dicé / dicette</i>
I plurale	<i>dimo / diciamo</i>	<i>dicevamo / dimio / dicemio</i>	<i>diremo</i>	<i>dicessimo</i>
II plurale	<i>dite / dicete</i>	<i>dicevamo / dicevio</i>	<i>direte</i>	<i>dicessivo</i>
III plurale	<i>dicheno</i>	<i>diceveno</i>	<i>diranno</i>	<i>dicerno / disseno / dicettero</i>

	Congiuntivo		Condizionale semplice
	Presente	Imperfetto	Presente
I singolare	<i>dico</i>	<i>dicessi</i>	<i>direbbe</i>
II singolare	<i>dichi</i>	<i>dicessi</i>	<i>diressi</i>
III singolare	<i>dichi</i>	<i>dicesse</i>	<i>direbbe</i>
I plurale	<i>dimo / diciamo</i>	<i>dicessimo</i>	<i>diressimo</i>

II plurale	<i>dite / dicete</i>	<i>dicessivo</i>	<i>diressivo</i>
III plurale	<i>dichino</i>	<i>dicesseno / dicessino</i>	<i>direbbero</i>

Imperativo: *di' / dite*

Participio presente: *dicente*

Participio passato: *detto*

Gerundio: *dicendo*

Fà (fare)

Tab. 2.43. Coniugazione del verbo *fà*

Persona	Indicativo			
	Presente	Imperfetto	Futuro	Passato remoto
I singolare	<i>fo / faccio</i>	<i>facevo</i>	<i>farò</i>	<i>feci / facei / facetti</i>
II singolare	<i>fai</i>	<i>facevi</i>	<i>farai</i>	<i>facesti</i>
III singolare	<i>fa</i>	<i>faceva</i>	<i>farà</i>	<i>fece / facé / facette</i>
I plurale	<i>famo / facemo</i>	<i>facevamo / famio / facemio / facevamo</i>	<i>faremo</i>	<i>facevamo</i>
II plurale	<i>fate / facete</i>	<i>facevate / favio / facevio</i>	<i>farete</i>	<i>facevate</i>
III plurale	<i>fanno</i>	<i>favano / facevano</i>	<i>faranno</i>	<i>fecero / facerno / facevano</i>

Persona	Congiuntivo		Condizionale semplice
	Presente	Imperfetto	Presente
I singolare	<i>fo / faccio</i>	<i>facessi</i>	<i>farebbe</i>
II singolare	<i>fai</i>	<i>facessi</i>	<i>farebbe</i>
III singolare	<i>facci</i>	<i>facesse</i>	<i>farebbe</i>
I plurale	<i>famo / facemo</i>	<i>facevamo</i>	<i>farebbero</i>
II plurale	<i>fate / facete</i>	<i>facevate</i>	<i>farebbero</i>
III plurale	<i>faccino</i>	<i>facevano / facessero</i>	<i>farebbero</i>

Imperativo: *fà' / fate*

Participio presente: *facente*

Participio passato: *fatto*

Gerundio: *facenno*

Tené (tenere)

Tab. 2.44. Coniugazione del verbo *tené*

Persona	Indicativo			
	Presente	Imperfetto	Futuro	Passato remoto
I singolare	<i>tengo</i>	come in italiano	<i>terò</i>	<i>tenni / tenei / tenetti</i>
II singolare	<i>tenghi</i>		<i>terai</i>	<i>tenessi</i>
III singolare	<i>tiè</i>		<i>terà</i>	<i>tenne / tené / tenette</i>
I plurale	<i>tenemo</i>		<i>teremo</i>	<i>tenessimo</i>
II plurale	<i>tenete</i>		<i>terete</i>	<i>tenessivo</i>
III plurale	<i>tenghenò</i>		<i>terorno</i>	<i>tenneno / tenerno / teneteno</i>

Persona	Congiuntivo		Condizionale semplice
	Presente	Imperfetto	Presente
I singolare	<i>tengo</i>	come in italiano	<i>terebbe</i>
II singolare	<i>tenghi</i>		<i>teressi / tenessi</i>
III singolare	<i>tenghi</i>		<i>terebbe</i>
I plurale	<i>tenemo</i>		<i>teressimo / tenessimo</i>
II plurale	<i>tenete</i>		<i>teressivo / tenessivo</i>
III plurale	<i>tenghino</i>		<i>tenerebbero</i>

Imperativo: *tiè / tenete*

Participio presente: *tenente*

Participio passato: *tenuto*

Gerundio: *tenenno*

Il verbo *dire* è spesso usato nella terza persona singolare con la funzione di introdurre nell'enunciato un personaggio fantomatico, sdoppiando il soggetto della frase con lo scopo di attribuire a quell'essere fittizio le opinioni e le affermazioni proprie di chi parla e di chi non vuole assumerne la responsabilità. Per molti aspetti tale fenomeno corrisponde a *si dice* italiano, ossia il verbo *dire* usato con il *si* passivante.

Il verbo modale *dové* ‘dovere’ è spesso usato con la preposizione pleonastica *da*: “che deve da tené paura de n’antro cane”³⁸².

Il dialetto capitolino è magari l’epicentro della vitalità dei verbi parasintetici, ossia derivati da nomi o aggettivi attraverso l’aggiunta simultanea di un prefisso e di un suffisso³⁸³, che dimostrano una forte tendenza a dileguarsi sull’intero territorio nazionale, tanto ad essere spesso indicati come appartenenti al repertorio comune³⁸⁴ in dizionari. Tra gli esempi di verbi parasintetici di origine romanesca si possono indicare: *appennicarsi* ‘assopirsi’, *appioppare* ‘dare, affibbiare’, *appiccicasse* ‘litigare’. Un caso a parte è costituito dai verbi prefissati dal sintagma iterativo *-ri-* e dalla preposizione *a*, che vengono ponderati nel paragrafo 2.2.3.7 sulle preposizioni.

2.2.3.6. L’avverbio

La gradazione degli avverbi in romanesco presenta alcune peculiarità. Il dialetto tende a rafforzare pleonasticamente comparativi e superlativi suppletivi degli avverbi mediante l’aggiunta dell’avverbio *più* analitico: *più mejo*, *più peggio*.

Come osserva Porena, nel vernacolo di Roma si osserva una frequente enallage avverbio-aggettivo, cioè l’uso degli aggettivi in funzione avverbiale, con un loro usuale raddoppiamento rafforzativo *Cammina lento lento verso er sole* ‘Cammina molto lentamente verso il sole’³⁸⁵.

Nel dialetto parlato, l’avverbio negativo *nun* perde la consonante finale se a seguirla vi è una parola iniziante per /l/, /m/, /n/, /r/, /s/ o /j/. Tale fenomeno, osservato e descritto da Ravaro è raramente riscontrabile in testi scritti³⁸⁶. Quest’apocope provoca la geminazione della consonante: *nu’mmagno* ‘non mangio’. Nelle varietà diastratiche o diafasiche basse l’avverbio può mancare anche la prima /n/, riducendosi a un suono nasale indistinto che viene tradizionalmente rappresentato nella grafia da una *n*: ‘*n me va*’ ‘non mi va’.

³⁸² P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 174.

³⁸³ Fabio Montermini, *Il lato sinistro della morfologia. La prefissazione in italiano e nelle lingue del mondo*, Milano: Franco Angeli, 2008, 193.

³⁸⁴ Andrea Viviani, “Da «vis» romana a usi del paese: i verbi parasintetici”, in *idem*, *Altri romaneschi. Percorsi in diamesia e diafasia*, Roma: ItaliAteneo, 2016, 15.

³⁸⁵ C. Porena, *Dar trapezzio vocalico ar sonetto*, op.cit., 74.

³⁸⁶ F. Ravaro, *La lingua de noantri*, op.cit., 36.

La negazione può paradossalmente assumere il valore positivo: *quello che nun ho visto* ‘quello che ho visto’, *la gente che nun è venuta* ‘la gente che è venuta’. Ravaro vi vede il risultato dell’incapacità di descrivere una sensazione emotiva con parole appropriate³⁸⁷.

2.2.3.7. La preposizione

Il sistema delle preposizioni semplici corrisponde a quello italiano, ad eccezione di *per* che perde la consonante finale diventando *pe*, di *di* che assume la forma *de* e di *con* che può subire l’apocope in *co*. Tutte le preposizioni si uniscono al solo articolo determinativo maschile singolare *er*: *ar, der, dar, ner, cor, p’er, sur*. Altre forme articolate si scrivono staccate: *da li, ne le* ecc. La preposizione *in* non sempre passa a *ne* quando è accostata ad un articolo determinativo, a volte slegandosi in due unità lessicali, di cui la prima è la suddetta preposizione e la seconda consiste nell’articolo preceduto da una /d/ o /n/ nel caso di *er* o da una sintagma /de/ o /ne/ per altre forme declinate: *in der rione, in nele chiese, in dela borza*. La preposizione *de* dimostra la capacità di eliminare la vocale finale atona della parola precedente: *a fin de annà* ‘al fine di andare’. *A* tende a prefiggersi a molti verbi che iniziano per consonante raddoppiandola, proprio come in italiano. La geminazione non avviene se l’infinito inizia per /r/: *aruviná* ‘rovinare’, *annisconne* ‘nascondere’. Tale prefissazione derivazionale conferisce alla parola un senso di azione o di cambiamento di stato o condizione³⁸⁸. Un tipo particolare di tale derivazione si verifica nel caso dei verbi già contenenti prefissi iterativi *ri-*, *ra-*, *re-*, dove l’aggiunta del *a-* romanesco ha il solo esito *ari-*: *ariccommannà* ‘raccomandare’, *aritrovà* ‘ritrovare’. Sulla stessa scia si nota una particolare alterazione dei verbi inizianti per /a/: quando a tale verbo viene anteposta la parte iterativa, la sua forma non cambia; mentre quando si verifica un’ulteriore aggiunta del secondo prefisso *a-*, la vocale iniziale della forma originaria può scomparire: *acenne – riaccenne – aricenne* ‘accendere, riaccendere’, *aggiustà – riaggiustà – ariggiustà* ‘aggiustare, riaggiustare’. Gli infiniti corti, di due sillabe, dimostrano una minore tendenza a tale derivazione: *arzà – riarzà – ariarzà* ‘alzare, rialzare’, *annà – riannà – ariannà* ‘andare, riandare’.

³⁸⁷ *Idem*, 61.

³⁸⁸ Enciclopedia online Treccani, “verbi parasintetici”, *Treccani*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/verbi-parasintetici_\(La-grammatica-italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/verbi-parasintetici_(La-grammatica-italiana)) [ultimo accesso: 01/03/2023].

Nelle parlate centro-meridionali di cui il romanesco fa parte, la preposizione *a* dimostra la capacità di inserirsi ridondantemente in molte espressioni tipiche come *beato a te, disgraziato a lui*³⁸⁹.

Similmente a ciò che accade con l'aggiunta di pronomi relativi ridondanti ad alcuni avverbi (cfr. la sezione 2.2.3.4), l'avverbio o la preposizione *dopo* o *doppo* può attestarsi con l'aggiunta della preposizione ridondante *di*: “*ddoppo de la forza*”³⁹⁰, “*doppo de questo scassorno*”³⁹¹.

2.2.3.8. La congiunzione

Le congiunzioni romanesche differiscono da quelle italiane innanzitutto al livello fonetico, tra quelle semplici si nota l'assimilazione del nesso consonantico *quanno* per ‘quando’, *quinni* per ‘quindi’. Inoltre il dialetto conserva alcune forme considerate arcaizzanti o proprie di registri letterari nell'italiano standard come *nemmanco* ‘nemmeno’ e *acciò* con il suo composto *acciocché* ‘affinché’. Roma è anche uno dei luoghi dove si attesta la congiunzione avverbiale *oppuramente* presente in molti linguaggi regionali dell'Italia³⁹² che coesiste con *oppure* e *oppuro*, una forma condivisa con le parlate meridionali, inclusa la lingua siciliana. Una reminiscenza dell'influsso fiorentino è visibile nella forma *defatti* ‘infatti’. Il romanesco popolare dimostra anche una certa fertilità nel creare forme attraverso l'aggiunta di vocali prostetiche: *abbenanche*, *abbenanco*, *abbenché* per ‘benché’, *finacché* per ‘finché’, *finattanto* *che* ‘fintanto che’, *ardunque* ‘dunque’. In aggiunta, la tradizione poetica del dialetto è ricca in congiunzioni tipicamente romanesche, ampiamente attestate dal Belli, come *inzinente*, *inzinenta*, *inzino che* ‘infino a che’, *piuppresto che* ‘piuttosto che’.

La congiunzione *si* ‘se’, che può fungere anche da avverbio, può comparire innanzi a un'altra congiunzione o un altro avverbio per rafforzarne il senso, conferendogli poco meno

³⁸⁹ Enciclopedia online Treccani, “Beato te o beato a te”, *La grammatica italiana*, Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/beato-te-o-beato-a-te_%28La-grammatica-italiana%29/ [ultimo accesso: 15/04/2023].

³⁹⁰ Giuseppe Gioachino Belli, “L'arme provibbite”, *Sonetti romaneschi*, <http://www.intratext.com/IXT/ITA1554/PZA.HTM#1D> [ultimo accesso: 16/04/2023].

³⁹¹ *Idem*, “La riformazione”, *Sonetti romaneschi*, <http://www.intratext.com/IXT/ITA1554/PSE.HTM#1N> [ultimo accesso: 16/04/2023].

³⁹² Treccani Magazine, “A Matera ho sentito molte persone dire «oppuramente»! È una parola corretta?”, *Treccani*, 12/03/2014, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/domande_e_risposte/grammatica/grammatica_527.html [ultimo accesso: 10/03/2023].

che valore di superlativo: “guarda si s’ha da vede na fija de vent’anni che piagne come na ragazzina”³⁹³, “guarda si ccome er gommito lavora!”³⁹⁴.

Nel dialetto di Roma si suole utilizzare una doppia congiunzione avversativa *ma però*, a volte con il raddoppiamento dell’occlusiva bilabiale: “ma però ce metti sopra pure ‘a spiritosa”³⁹⁵. Tale fenomeno produce anche la grafia unita *mapperò*.

2.2.3.9. La morfosintassi

Il romanesco presenta alcune peculiarità nel sistema morfosintattico, i quali, similmente ad altre strutture della parlata, dipendono dalla posizione del parlante nel *continuum* diastratico e sono confondibili con errori dovuti a una generale trascuratezza delle norme. Su questa scia, è frequente nelle fasce diastraticamente basse la concordanza in genere e in numero dell’avverbio insieme all’aggettivo cui si riferisce: “cquelli farajôli tanti cari”³⁹⁶. Tale fenomeno non si spiega con una semplificazione paradigmatica perché compare anche con aggettivi da declinazione irregolare: “so’ tanta affascinante”³⁹⁷.

Il Belli rileva in una nota al sonetto *Lo scardino perzo*: “Il participio retto dall’ausiliare *essere* preceduto da particella pronominale, è accordato con la persona che fa l’azione, e non con ciò che la soffre. Così direbbesi da una donna: «Io avevo perzo un pavolo: io m’ero perza un pavolo»”³⁹⁸. Tale fenomeno però è entrato a far parte della lingua nazionale in modo che il contrario, anche se ammesso, è molto più raro nell’italiano standard moderno³⁹⁹. D’altra parte, è riscontrabile anche la concordanza in genere e in numero del participio passato con il complemento oggetto a prescindere dall’ausiliare usato: “che appena j’ebbe chiuse le lenterne”⁴⁰⁰.

Il dialetto ammette anche una particolare concordanza a senso quando nella frase compare un soggetto collettivo singolare che regge un verbo alla terza persona plurale invece

³⁹³ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 140.

³⁹⁴ Giuseppe Gioachino Belli, “Er dua de frebbaro”, *Sonetti romaneschi*, <http://www.intratext.com/ixt/ital554/PNO.HTM> [ultimo accesso: 16/04/2023].

³⁹⁵ Pier Paolo Pasolini, *Una vita violenta*, Milano: Garzanti, 1959, 52.

³⁹⁶ Giuseppe Gioachino Belli, “Li ventiscinque novemmre”, *Sonetti romaneschi*, <http://www.intratext.com/IXT/ITA1554/P6R.HTM> [ultimo accesso: 16/04/2023].

³⁹⁷ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, op.cit., 303.

³⁹⁸ Giuseppe Gioachino Belli, “Lo scardino perzo”, *Sonetti romaneschi*, <http://www.intratext.com/IXT/ITA1554/P10I.HTM> [ultimo accesso: 16/04/2023].

³⁹⁹ Treccani Magazine “Mi sono persa il tramonto oppure mi sono perso il tramonto?”, *Treccani* https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/domande_e_risposte/grammatica/grammatica_1469.html [ultimo accesso: 18/04/2023].

⁴⁰⁰ Giuseppe Gioachino Belli, “La bbella Ggiuditta”, *Sonetti romaneschi*, <http://www.intratext.com/IXT/ITA1554/P5Y.HTM> [ultimo accesso: 16/04/2023].

che al singolare: “un gruppo di sanatoriali [...] andarono in direzione”⁴⁰¹, “Ognomo hanno d'avé li su' mestieri”⁴⁰².

La morfosintassi del romanesco è inoltre caratterizzata da un'inclinazione a cumulare in maniera ridondante pronomi personali, preposizioni oltre che congiunzioni e avverbi (cfr. le sezioni 2.2.3.4 e 2.2.3.7).

Per giunta, i dialoghi in dialetto, incluso il parlato filmico, dimostrano la tendenza a echeggiare quanto già detto con la funzione di rafforzarne il valore: “Te metto er core in mano, te metto”⁴⁰³. Tale fenomeno viene descritto con diversi nomi: «la struttura a cornice», «parlar foderato» o semplicemente «fenomeno d'eco»⁴⁰⁴ ed è molto diffuso lungo tutto il *continuum* diastratico, diffondendosi anche nell'italiano regionale di Roma. Si tratta di una caratteristica apparsa già nella letteratura riflessa del Cinquecento e del Seicento⁴⁰⁵ e costantemente attestata con notevole frequenza fino a oggi⁴⁰⁶.

2.2.4. La sintassi

Il romanesco è una lingua di tipo SVO (soggetto-verbo-oggetto), proprio come l'italiano. Eppure, specie nelle regioni basse del *continuum* diastratico che coincidono con le varietà popolari, esso presenta alcune particolarità riguardanti costrutti tipici che distano dalla lingua nazionale. Il dialetto tende a preferire la posposizione degli aggettivi qualificativi, non conosce l'inversione e non presenta costrutti marcati che non abbiano provenienza colloquiale o che non si qualificano come colloquialismi. Si potrebbe constatare che essendo il romanesco centrato sull'oralità, la sua sintassi è alquanto diretta, per non dire semplificata. Ciò viene illustrato dalla seguente descrizione dell'Accademia Romanesca:

La semplicità e l'immediatezza della costruzione diretta, riflettono lo spirito popolare e non "colto" del dialetto romanesco: non ci sono forme suggerite dall'istruzione (più o meno classica)

⁴⁰¹ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, op.cit., 259.

⁴⁰² Giuseppe Gioachino Belli, “Le spaconerie”, *Sonetti romaneschi*, <http://www.intratext.com/IXT/ITA1554/P36.HTM> [ultimo accesso: 16/04/2023].

⁴⁰³ Pier Paolo Pasolini, “Accattone” in *Alì dagli occhi azzurri*, Milano: Garzanti, 1989, 290.

⁴⁰⁴ Paolo D'Achille, “Sintassi e fraseologia dell'italiano contemporaneo tra diacronia e diatopia”, in *Aspetti dell'italiano parlato. Tra lingua nazionale e varietà regionale. Atti del Convegno (Hannover, 12-13 maggio 2003)*, a cura di Klaus Hölker, Christiane Maaß, Münster: Lit, 2005, 241.

⁴⁰⁵ Sara Di Giovannantonio, “«La vuoi finì la vuoi?»: la ripetizione nella sintassi del romanesco pre-belliano”, in *Repetita iuvant, perseverare diabolicum. Un approccio multidisciplinare alla ripetizione*, a cura di Davide Mastrantonio et al., Siena: Edizioni Università per Stranieri di Siena, 2023, 177.

⁴⁰⁶ Massimo Arcangeli, “Bella! Ma de che? Lingua giovanile metropolitana in bocca romana”, in *Roma e il suo territorio. Lingua, dialetto e società*, a cura di Maurizio Dardano et al., Roma: Bulzoni, 2003, 249-266.

o dall'elevatezza del pensiero da esprimere: quello che il popolo romano vuole dire, lo dice con estrema semplicità, anche se si tratti di esaltare o scavare l'animo umano⁴⁰⁷.

Nel dialetto e nell'italiano di Roma non si suole usare, tra l'altro, la forma passiva. Tra altre caratteristiche della sua sintassi, si notano delle strutture perifrastiche, il *che* polivalente e indeclinato, il *si* enfatico-pleonastico e l'*a* allocutivo. I sottocapitoli che seguono contengono le descrizioni più dettagliate di questi fenomeni sintattici.

2.2.4.1. La posizione dell'aggettivo qualificativo

Nella lingua italiana la posizione dell'aggettivo qualificativo è mobile, cioè esso può precedere il sostantivo cui si riferisce o seguirlo. Ciò dipende dal contenuto semantico dell'aggettivo, dalle motivazioni stilistiche e emotive. L'ordine normale, neutro, prevede la posposizione dell'aggettivo. Quando invece esso precede il sostantivo, aumenta il carico oggettivo trasmesso dal parlante. L'Accademia della Crusca spiega la mobilità con due criteri: l'oggettività della qualità espressa dall'aggettivo e il grado di novità informativa da esso introdotta. Tanto più il suo contenuto semantico è oggettivo, tanto più la posizione è fissa prima del nome. Se l'aggettivo risulta prevedibile, cioè se il suo contenuto semantico converge con quello trasmesso dal nome stesso, esso tende a posizionarsi prima del nome⁴⁰⁸. Una situazione particolare concerne gli aggettivi che possono assumere un duplice senso, avendo un significato "fisico" e uno traslato (*bello, brutto, vecchio, nuovo* ecc.): il senso "fisico" corrisponde alla posizione dopo il sostantivo, quello traslato – prima del nome.

Come è già stato accennato, in romanesco l'aggettivo qualificativo tende a posizionarsi dopo il sostantivo che descrive, a prescindere dal grado di oggettività del comunicato trasmesso e dalla dicotomia tra il senso figurato e quello letterale. Si osservano però alcune eccezioni da questa regola le quali concernono per lo più i comuni aggettivi di un elevato grado di oggettività e che possono trasmettere un senso sia figurato che proprio, ad esempio *bello*. In tal caso, il qualificativo assume la posizione tipica dell'aggettivo determinativo che coincide con un forte carico emotivo, come se fosse un'esclamazione⁴⁰⁹. Per questo motivo, la preposizione dell'aggettivo qualificativo in romanesco è possibile laddove esso potrebbe essere ricondotto a

⁴⁰⁷ Redazione del sito dell'Accademia Romanesca, "sintassi", *Accademia romanesea*, <http://www.accademiaromanesca.it/sintassi>, [ultimo accesso: 20/05/2023].

⁴⁰⁸ Raffaella Setti, "Sulla posizione dell'aggettivo qualificativo in italiano", *Accademia della Crusca*, 18/03/2003, <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/sulla-posizione-dellaggettivo-qualificativo-in-italiano/92> [ultimo accesso: 20/05/2023].

⁴⁰⁹ C. Porena, *Dar trapezzio vocalico ar sonetto*, op.cit., 82.

un'esclamazione latente: "che ber culetto che t'arित्रovi, a morè"⁴¹⁰. Tale situazione concerne fondamentalmente tre aggettivi: *bello*, *granne* 'grande' e *brutto*.

2.2.4.2. I costrutti marcati

I costrutti marcati possibili in dialetto romanesco sono quelli derivati dall'oralità se non da una certa trascuratezza dei parlanti semicolti. I più frequenti sono la dislocazione a sinistra e a destra, in entrambi i casi con la ripresa del pronome clitico. La prima prevede lo spostamento dell'oggetto o il complemento, espressi da sintagmi nominali o da frasi complete, a sinistra del verbo, con un rievoco pleonastico agli elementi trasferiti mediante un pronome clitico. Tale costrutto svolge nell'oralità dialettale una funzione soprattutto pragmatica, se non emotiva, dando dinamica alla conversazione e richiamando l'attenzione dell'interlocutore⁴¹¹. Ma i costrutti marcati non si limitano solo all'oralità, poiché compaiono sovente in poesia: "o mommò li cojjoni io ve l'acchiappo"⁴¹², "voi er budello lo volete pieno"⁴¹³.

L'oralità del dialetto ammette anche le frasi scisse (*è la pula che ce cerca* 'è la polizia che ci cerca') e pseudoscisse (*che ce cerca è la pula* 'ciò che ci cerca è la polizia'). Nel primo caso si tratta di un prodotto della divisione di una frase semplice, costituito da una proposizione reggente con il verbo *essere* in funzione di copula che serve a enfatizzare un dato nuovo o ritenuto d'importanza dal parlante⁴¹⁴. La frase pseudoscissa consiste in un'inversione del tema e del rema rispetto alla frase scissa. Il fenomeno di tali costrutti non si limita solo alle lingue romanze, ma compare in molte altre lingue. Per tale motivo, è stato ampiamente studiato su diversi versanti, anche in maniera comparatistica tra diverse lingue o codici. In Italia il discorso accademico⁴¹⁵ su questo costrutto inizia relativamente tardi, risalendo agli anni '70 e alle nozioni di un nuovo standard della lingua nazionale successivamente coniate da Francesco Sabatini («italiano dell'uso medio») e Gaetano Berruto («italiano neostandard»). Infatti, mentre

⁴¹⁰ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 116.

⁴¹¹ Cfr. Federico Faloppa "dislocazioni", in *Enciclopedia dell'italiano*, a cura di Raffaele Simone, *Treccani*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/dislocazioni_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/dislocazioni_(Enciclopedia-dell'Italiano)) [ultimo accesso: 20/05/2023].

⁴¹² Giuseppe Gioachino Belli, "Er ziffete", *Sonetti romaneschi*, http://www.intratext.com/ixt/ita1554/_P46.HTM [ultimo accesso: 20/05/2023].

⁴¹³ *Idem*, "La stiticheria", *Sonetti romaneschi*, http://www.intratext.com/ixt/ita1554/_P3T.HTM [ultimo accesso: 20/05/2023].

⁴¹⁴ Enciclopedia online Treccani, "Frasi scisse", *La grammatica italiana*, *Treccani*, https://www.treccani.it/enciclopedia/frase-scissa_%28La-grammatica-italiana%29/ [ultimo accesso: 22/07/2023].

⁴¹⁵ Tra i contributi relativi al problema spiccano i lavori di Monica Berretta. Cfr. Monica Berretta, "Ordini marcati dei costituenti di frase in italiano. La frase scissa", *Vox Romanica*, 53, 1994, 79-105; *ead.*, "Ordini marcati dei costituenti maggiori di frase: una rassegna", in *ead.*, *Temi e percorsi della linguistica. Scritti scelti*, a cura di Silvia Dal Negro, Bice Mortara, Garavelli. Vercelli: Edizioni Mercurio, 2003, 149-199.

in molte lingue le frasi scisse rientrano nei registri standard e fanno parte della tradizione letteraria, lessicografica e grammaticale, in italiano si tratta di uno sviluppo derivato dalla lingua parlata. Ciò permette di ipotizzare la possibilità della provenienza dialettale del fenomeno la quale non esclude i giudizi di Gabrielli⁴¹⁶ e Messina⁴¹⁷ che vi vedono un influsso del francese.

2.2.4.3. L'anacoluto

Un altro fenomeno tipico nell'oralità e riscontrabile nelle attestazioni romanesche è l'anacoluto, conosciuto anche come il tema libero. Consiste nel susseguirsi di due temi diversi in uno stesso periodo, il primo dei quali rimane sospeso e incompleto, mentre il secondo porta il pensiero al compimento. Tale costrutto corrisponde ad un improvviso cambiamento nel processo della verbalizzazione del pensiero, il che riflette un modo di parlare veloce, spontaneo, se non sbadato. E con questa funzione l'anacoluto viene usato dal Belli: "Li medichi, se sa, tutto fa danno"⁴¹⁸.

A differenza delle frasi scisse e pseudoscisse, il tema libero è ben radicato nella tradizione letteraria italiana giacché usato, tra l'altro, da Boccaccio⁴¹⁹, Manzoni⁴²⁰ e Macchiavelli⁴²¹.

2.2.4.4. Il tema sospeso

Il tema sospeso, o il soggetto assoluto, è una costruzione sintattica nella quale un sintagma nominale, che funge da tema, precede una frase completa. Tale sintagma è isolato e privo di elementi indicanti la sua funzione nella proposizione, come, ad esempio, preposizioni, e viene successivamente ripreso all'interno della frase seguente tramite un pronome atono. Si può

⁴¹⁶ Aldo Gabrielli, *Il museo degli errori. L'italiano come si parla oggi*, Milano: Arnoldo Mondadori, 1980, 103-105.

⁴¹⁷ Giuseppe L. Messina, *Parole al vaglio*, Roma: Angelo Signorelli, 1978, 147.

⁴¹⁸ Giuseppe Gioachino Belli, "L'oste", *Sonetti romaneschi*, <https://www.intratext.com/IXT/ITA1554/P16E.HTM#J> [ultimo accesso: 22/07/2023].

⁴¹⁹ Ad esempio, "Calandrino, se la prima gli era paruta amara, questa gli parve amarissima", Giovanni Boccaccio, "Decameron", *Wikisource*, https://it.wikisource.org/wiki/Pagina:Boccaccio_-_Decameron_II.djvu/137 [ultimo accesso: 22/07/2023].

⁴²⁰ Ad esempio, "Non sapete che i soldati è il loro mestiere di prender le fortezze?", Alessandro Manzoni, "I promessi sposi", *Wikisource*, [https://it.wikisource.org/wiki/Pagina:I_promessi_sposi_\(1840\).djvu/576](https://it.wikisource.org/wiki/Pagina:I_promessi_sposi_(1840).djvu/576) [ultimo accesso: 22/07/2023].

⁴²¹ Ad esempio, "Mi pasco di quel cibo che solum è mio e ch'io nacqui per lui", Niccolò Macchiavelli, "Lettera a Francesco Vettori", in *Lettere vol. 11, Letteratura italiana*, <https://letteritaliana.weebly.com/lettera-a-francesco-vettori.html> [ultimo accesso: 22/07/2023].

quindi dire, anche se semplificando, che il tema sospeso è un particolare anacoluto mancato. È possibile trovare tali costrutti nel repertorio letterario romanesco: “li sovrani portateje rispetto”⁴²².

2.2.4.5. La particella allocutiva *a*

L’*a* allocutivo seguito dal vocativo apocopato sostituisce le forme *o* o *ehi* tipiche del toscano e dell’italiano letterario. Questa particella ha la funzione di rinforzare l’allocuzione e di permettere un immediato riconoscimento del vocativo: *a dottò!* ‘ehi dottore!’, *a Marcè* ‘ehi Marcello!’ ecc. La genesi della particella allocutiva romanesca può essere datata, anche se con una certa ambiguità, nel Settecento, nonostante la sua curiosa assenza nei sonetti del Belli⁴²³. Originariamente tale esternazione serviva a dare all’enunciato un tono violento e solitamente presagiva un’ingiuria⁴²⁴.

2.2.4.6. Il *che* polivalente e il *che* indeclinato

Un altro tratto tipico dell’italiano neostandard e di molte varietà regionali è il *che* polivalente. Il fenomeno prevede l’estensione dell’uso della congiunzione o del pronome relativo *che* oltre le tipiche frasi subordinate (oggettive, soggettive, dichiarative e relative), al punto da assumere un valore generico che vincola o semplicemente introduce gli elementi costituenti della frase. È un costrutto riscontrabile su tutto il territorio italiano⁴²⁵ e presente anche nel dialetto e nella lingua regionale di Roma. Il *che* polivalente può precedere frasi esplicativo-consecutive (“je lo do un carcio a ‘sto secchio, che te lo manno ‘n mezzo a ‘a piazza”⁴²⁶), finali (“nun lo ddà a nissuno, che nun o’ venisse a sapè mi’ padre”⁴²⁷), causali (“nun currete tante, ché ssò stracche”⁴²⁸), consecutivo-presentative (“viè co’ me, che so’ un ragazzetto bravo, io”⁴²⁹), relative temporali (“arriverà er giorno che qualcuno t’ammazza”⁴³⁰) oppure enfaticizzare

⁴²² Giuseppe Gioachino Belli, “La sovranezza”, *Sonetti romaneschi*, <https://www.intratext.com/IXT/ITA1554/P11D.HTM> [ultimo accesso: 22/07/2023].

⁴²³ Michele Loporcaro, Vincenzo Faraoni, “Il costrutto allocutivo a Nando! in romanesco: fonologia, morfologia, sintassi, semantica, pragmatica”, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 137, 2, 2021, 565-567.

⁴²⁴ *Ibidem*.

⁴²⁵ Gaetano Berruto, *Sociolinguistica dell’italiano contemporaneo*, Roma: Carocci, 1998, 68.

⁴²⁶ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, *op.cit.*, 40.

⁴²⁷ *Idem*, *Ragazzi di vita*, *op.cit.*, 108.

⁴²⁸ Giuseppe Gioachino Belli, “La pissciata pericolosa”, *Sonetti romaneschi*, <https://www.intratext.com/IXT/ITA1554/P11.HTM> [ultimo accesso: 23/07/2023].

⁴²⁹ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, *op.cit.*, 27.

⁴³⁰ *Idem*, “Accattone”, *op.cit.*, 285.

l'enunciato ("che ber culetto che t'aritrovi, a morè"⁴³¹) o svolgere la funzione riempitiva ("avanzo di galera che nun sei altro"⁴³²).

Il *che* indeclinato, invece, si riferisce all'uso di questa congiunzione al posto dei pronomi relativi in qualità di complemento indiretto. In romanesco tale fenomeno è frequentemente accompagnato dal pronome clitico di ripresa *ce*: "l'acqua che cce se laveno la freggna"⁴³³, "Er curato a la messa ha letto er fojo, che c'è l'indurto, e cià spiegato tutto"⁴³⁴.

2.2.4.7. Il *sì* pleonastico

Nel romanesco si riscontra il cosiddetto *sì* pleonastico, con valore enfatico o ammirativo, che serve a rinforzare aggettivi e avverbi interrogativi ed esclamativi nonché a introdurre frasi interrogative ed esclamative⁴³⁵: "Ma guarda sì che s'ha da vede!"⁴³⁶, "e tte saprebbe a ddì ssi ccome Iddio, fesce pe ffrabbicà li sette-sceli"⁴³⁷. Il fenomeno è estraneo alla norma linguistica nazionale, non si riscontra con uguale sistematicità in altri dialetti ed è relativamente poco studiato. Lo si rileva nelle attestazioni scritte sin dal Belli. Si può supporre che sia frutto dell'influsso esercitato dalla lingua spagnola sui dialetti italiani meridionali.

2.2.4.8. Le perifrasi verbali

Il dialetto conosce tre perifrasi tipiche: *avé + da + infinito*, *dové + da + infinito* e *stà o annà + a + infinito*. Le prime due esprimono il senso del dovere o della necessità di fare qualcosa e compaiono spesso anche con il *se* passivante, sostituendo così le strutture *bisogna*, *ci vuole*, *occorre*: "Perdio! che s'ha da vedè!"⁴³⁸, "uno s'ha da mette a piagne perché se deve da arrangià pe vive"⁴³⁹.

⁴³¹ *Idem*, *Ragazzi di vita*, *op.cit.*, 116.

⁴³² *Idem*, "Accattone", *op.cit.*, 289.

⁴³³ Giuseppe Gioachino Belli, "L'acqua rumatica", *Sonetti romaneschi*, https://www.intratext.com/IXT/ITA1554/_P69.HTM [ultimo accesso: 23/07/2023].

⁴³⁴ *Idem*, "L'editto pe la cuaresima", *Sonetti romaneschi*, https://www.intratext.com/IXT/ITA1554/_P7D.HTM [ultimo accesso: 23/07/2023].

⁴³⁵ Hans Nilsson-Ehle, "Une particularité du dialecte romain: Le si «pléonastique» introduisant les propositions subordonnées interrogatives et exclamatives", *Studia Neophilologica* 20, 1-2, 1947, 173-174.

⁴³⁶ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, *op.cit.*, 39.

⁴³⁷ Giuseppe Gioachino Belli, "Santo Toto a Campovaccino", *Sonetti romaneschi*, https://www.intratext.com/IXT/ITA1554/_P4S.HTM#2T [ultimo accesso: 23/07/2023].

⁴³⁸ Trilussa (Carlo Alberto Salustri), "Tropea", *Sonetti romaneschi*, <https://poesieromanesche.altervista.org/index.php/Poetiscrittori/sonetto/512/trilussa--carlo-alberto-salustri--tropea> [ultimo accesso: 23/07/2023].

⁴³⁹ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, *op.cit.*, 140.

Le perifrasi *stà + a + infinito* e *annà + da + infinito* tendono a sostituire il costrutto italianizzante *stare* o *andare + gerundio*, il che coincide con la scarsa frequenza del gerundio nel contesto dialettale romano: “l’avemo acchiappata che se stava a fa’ er bagno su l’Aniene”⁴⁴⁰. Nel caso dove la perifrasi è costruita con il verbo *annà* vi è un possibile equivoco con l’analogo costrutto in italiano: *andare + a + infinito* “annamo a rimedià ‘a grana”⁴⁴¹ ‘andiamo a rimediare i soldi’ o ‘andiamo rimediando i soldi’.

2.2.4.9. La risalita del pronome clitico

Il dialetto preferisce l’anteposizione del pronome clitico laddove un verbo modale introduce un altro verbo all’infinito cui si riferisce il pronome: *m’hanno voluto ammazzà, nun j’ho potuto offrì gnente*.

2.2.5. Il continuum diastratico e l’italiano de Roma

Come accennato a più occasioni in paragrafi precedenti, una delle caratteristiche più importanti e distintive del dialetto romanesco è il *continuum* diastratico e diafasico il quale rende possibile un passaggio dalle forme più cariche dalle caratteristiche marcatamente dialettali attraverso quelle dove tali qualità sono ancora decisamente percepibili ma meno intense rispetto agli strati bassi, fino ad un italiano regionale di Roma che dista dall’italiano neostandard relativamente poco. Questa successione continua spiega la complessità di molti paradigmi grammaticali infra descritti che presentano diverse forme per un solo contesto linguistico. Il fenomeno in questione apparve per la prima volta tra il Cinquecento e il Seicento, cioè in un’epoca di un forte influsso toscano sul sostrato romano e al contempo di una ricerca di un volgare locale alto, adattabile per scritte giudiziarie e comunicazioni ufficiali, di un *koiné* che andrebbe compreso anche al di fuori delle mura romane. L’esistenza del *continuum* ha tra le sue principali cause la similitudine tra il volgare romano e il fiorentino letterario che è alla base dello standard linguistico ideato nei decenni successivi al Risorgimento. La stratificazione interna del vernacolo capitolino è stata accuratamente osservata da Bruno Migliorini che ha scritto nel 1933: “Non v’è forse dialetto in cui le differenze di strato abbiano tanta importanza quanta nel romanesco”⁴⁴². Ciò

⁴⁴⁰ *Ivi*, 84.

⁴⁴¹ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, *op.cit.*, 17.

⁴⁴² Bruno Migliorini, “Prefazione”, in Filippo Chiappini, *Vocabolario romanesco*, Roma: Leonardo da Vinci, 1933: XXI.

riflette che alla divisione in classi della società romana corrisponde una data varietà linguistica. Secondo Antonella Stefinlongo, tale correlazione a prima vista può sembrare molto fluida, alla resa dei conti è difatti rigorosamente ripetitiva⁴⁴³. Il fenomeno coincide con la percezione del vernacolo come una storpiatura dell'italiano: la gradazione dell'intensità delle forme romanesche a seconda della collocazione sull'asse diastratico o diafasico può difatti essere vista come una crescente distorsione rispetto allo standard. Per questo motivo corre nella capitale italiana un'opposizione non tra parlare italiano e parlare romanesco, ma tra “parlare bene”, cioè tenendosi in prossimità alla percetta norma linguistica, e “parlare male”, il che corrisponde alle fasce diastraticamente basse del *continuum*⁴⁴⁴.

Le varietà alte possono essere viste, dietro Paolo D'Achille⁴⁴⁵, non come dialettali, ma come un italiano *de Roma*, cioè una lingua vicina allo standard ma marcata geograficamente, soprattutto nella fonetica e nella prosodia, e godente di un elevato prestigio sociale. Visto il numero di tratti linguistici decisamente romani presenti nell'italiano neostandard e la reciproca relazione tra l'italiano e il dialetto capitolino, i confini della varietà alta dell'italiano regionale di Roma appaiono come particolarmente difficili a delineare. Nel quadro storico si tratta della continuazione di una prassi linguistica iniziata nei ceti medio-alti della popolazione della città già nell'Ottocento che prendeva come la lingua di riferimento il toscano. Nel secolo successivo a prendere il posto del toscano è stata la lingua italiana, affermata attraverso lo sviluppo culturale, sociale ed economico del Paese⁴⁴⁶. Le sue caratteristiche, che comunque distano dal neostandard, includono la pronuncia sonora della sibilante intervocalica sorda e una distinta distribuzione del grado di apertura delle vocali /ɛ/, /e/, /ɔ/ e /o/: *sarébbe*, *Cèsare*, *colònna*, *spórgere*. Inoltre, vi si nota una sottile velarizzazione di /a/⁴⁴⁷. Altri fenomeni vocalici distinguibili nella varietà alta dell'italiano parlato a Roma sono, tra l'altro, una leggera chiusura della vocale /o/ nella negazione *non* e la conservazione della vocale anteriore nella preposizione *di* e nei clitici (*de Roma*, *damme tempo*). Una delle caratteristiche essenziali del dialetto, ossia il monotongamento, nelle aree alte del *continuum* persiste solo in alcune voci tipiche, come *bòno* ‘fisicamente attraente’ o *sòla* ‘inganno’. Quanto alla pronuncia delle consonanti, si osserva una alquanto incoerente distribuzione delle affricate alveolari sorde e sonore le quali vengono sempre pronunciate come intense in posizione intervocalica, il che converge con lo

⁴⁴³ Antonella Stefinlongo, “La situazione linguistica di Roma”, in *Lasciatece parlà, op.cit.*, 31.

⁴⁴⁴ *Ivi*, 23.

⁴⁴⁵ Paolo D'Achille, *L'italiano de Roma, op.cit.*, 49.

⁴⁴⁶ Antonella Stefinlongo, “La situazione linguistica di Roma”, *op.cit.*, 22.

⁴⁴⁷ Cfr. Partizia Sorianello, Silvia Calamai, “Il sistema vocalico romano”, in *Italiano parlato. Analisi di un dialogo*, a cura di Rosa Giordano, Federico Albano Leoni, Napoli: Liguore, 2006, 22-69.

standard nazionale, e come deboli se seguono una consonante vibrante o laterale⁴⁴⁸. La situazione riguardante le fricative intervocaliche sfugge alle categorizzazioni definitive: mentre si tende oggi a considerare standard la pronuncia sonora, coincidente con le prestigiose varietà settentrionali, a Roma e nel Lazio si possono sentire anche forme sorde le quali si sottraggono alla generale tendenza alla lenizione delle consonanti poste tra due vocali nel dialetto romanesco, che però non è radicata nel sostrato tradizionale e perciò risulta incontrollabile dai parlanti. L'italiano regionale di Roma presenta alcune affinità con le parlate toscane di oggi, anche in situazioni collocabili come diafasicamente alte, come la resa della /tʃ/ come una /ʃ/ in contesto intervocalico e il raddoppiamento della bilabiale /b/ e dell'affricata postalveolare /dʒ/. Mentre la prima di queste due caratteristiche accomuna un parlante romano a quello di Firenze, l'altra l'assomiglia ai vernacoli del Mezzogiorno. Lo stesso accade con l'affricazione della sibilante dopo /n/, /l/ e /r/, che può dilagarsi sulla fonotassi. Inoltre, il parlante romano colto può, innanzitutto in contesti "allentati" attestare un'assimilazione del nesso /st/ in /ss/. In alcuni specifici contesti situazionali, può risuonare, ma piuttosto alle periferie della capitale che per le vie di Trastevere, la palatalizzazione della /s/ impura, cioè preconsonantica. Tale fenomeno, associato innanzitutto alle parlate meridionali fino ad una sua stereotipizzazione nell'ambito cinematografico, nei dintorni di Roma è riscontrabile per lo più in alcune interiezioni con forte carico emotivo negativo come *stupido!* o *che schifo!*⁴⁴⁹.

Sul piano morfologico, la varietà alta dell'italiano regionale della capitale italiana dimostra un'ampia diffusione del *ci* 'attualizzante' davanti al verbo *avere* non ausiliare (*ci hai fame?*) e un'abbondanza dei verbi procomplementari, ossia quelli che sono accompagnati da pronomi clitici che ne modificano il valore semantico, come *fregarsene* o *farla finita* 'smetterla'⁴⁵⁰. Quanto all'articolo determinativo maschile singolare, che può servire da cartina da tornasole per discernere tra la varietà alta, media e bassa in quanto presenta tre forme che ad esse corrispondono, nel contesto italianeggiante non si osserva distacco dalla norma: ossia l'articolo è *il* e non *el* o *er*.

La sintassi dell'italiano regionale di Roma dista dalle prescrizioni grammaticali in uno dei punti che viene convenzionalmente usato anche da parte sia delle grammatiche più conservative sia dell'opinione pubblica nel senso più ampio, per differenziare un "buon" italiano da quello scorretto: l'uso del congiuntivo. A prescindere dalla posizione sul *continuum*

⁴⁴⁸ G. Marotta, "Il consonantismo romano", *op.cit.*, 12.

⁴⁴⁹ P. Trifone, *Roma e il Lazio*, *op.cit.*, 84.

⁴⁵⁰ Cfr. Andrea Viviani, "I verbi procomplementari tra grammatica e lessicografia", *Studi di grammatica italiana*, XXV, 2006, 111-121.

diastatico, sia nell'italiano regionale capitolino che nel dialetto romanesco si segnala un frequente uso del modo indicativo in dipendenza dei verbi di opinione⁴⁵¹. Tale fenomeno è una delle attestazioni più significative dell'influsso romano o comunque centromeridionale sull'italiano neostandard. A questo si contrappone l'espansione dell'imperfetto del congiuntivo al posto del presente dello stesso modo con funzione esortativa: *venisse qui* 'venga qui'. Nell'italiano parlato a Roma pervade anche il costrutto *stare* o *stà* + *a* + infinito che sostituisce *stare* + gerundio. La stessa marcatura diatopica riguarda l'uso di *che* all'inizio di frasi interrogative retoriche con valore causale: *che abbiamo bisogno di frasi retoriche?* 'perché abbiamo bisogno di frasi retoriche?'⁴⁵². *Che* può comparire dinanzi alle interrogative che non ammettono che due risposte: sì o no: *che andiamo a mangiare?*

I parlanti semicolti, collocabili nelle fasce basse del *continuum* in questione, presentano decisamente più tratti nettamente dialettali anche quando cercano di parlare italiano, includendo una parte notevole del ventaglio di caratteristiche fonetiche del dialetto che possono risalire anche in circostanze diafasiche "alte". Questa situazione sociolinguistica permette un'individuazione di una varietà media tra l'italiano standard e il dialetto "puro". I suoi confini sono però i più difficili da delineare visto che vi è la possibilità di un'intera gamma di variazioni sul piano fonetico che oscillano tra la pronuncia romana più marcata e quella standard a dipendenza del contesto diafasico. Tra le specificità più note di questa varietà, che possono servire da cartina da tornasole atta a collocare il parlante lungo l'asse del *continuum*, D'Achille elenca la sostituzione della laterale palatale [ʎ] con l'approssimante geminata [jj] che può assorbire anche una [i] adiacente (*mijone* 'milione'), la riduzione della doppia [r], il cambio della nasale velare [ŋ] in [nj], il dileguamento della laterale in articoli, pronomi clitici, dimostrativi, e preposizioni articolate (*daa Lazio* 'dalla Lazio')⁴⁵³. Alcuni fenomeni dialettali in questo genere di lingua non compaiono che in contesti molto specifici, a volte solo in determinate parole. A titolo d'esempio, si tende a raddoppiare la consonante bilabiale in solo *numero* e di non generalizzare questo cambiamento rispetto alla norma linguistica sull'intero repertorio lessicale⁴⁵⁴.

In questa via di mezzo tra l'italiano e il romanesco si segnala anche l'apocope degli infiniti e degli allocutivi che possono anche essere introdotti dall'*a* allocutivo (*a Marcè!*).

⁴⁵¹ P. D'Achille, *L'italiano de Roma*, op.cit., 54.

⁴⁵² *Idem*, "«Che ce lo dici a fare» Un costrutto interrogativo di matrice dialettale nell'italiano parlato contemporaneo", in *Tradizione & innovazione. Dall'italiano, lingua storica e funzionale, alle altre lingue. Atti del VI Convegno SILFI*, a cura di Elisabeth Burr, Firenze: Franco Cessati Editore, 2009, 293-308.

⁴⁵³ *Idem*, *L'italiano de Roma*, op.cit., 53.

⁴⁵⁴ *Ivi*, 52.

Mentre la morfologia è a questo livello in gran parte convergente allo standard, vi si notano alcune semplificazioni di paradigmi. Si attiene rigorosamente alle desinenze regolari di aggettivi maschili in *-o* per il singolare e in *-i* per il plurale, dando vita alle forme semicolte *euri* e *auti*. Nello stesso modo l'aggettivo *pari* perde l'invariabilità (*numero paro*). È al confine tra il dialetto romano "puro" e i registri bassi dell'italiano marcato diatopicamente e diastraticamente che si incontra la forma intermedia dell'articolo determinativo maschile singolare *el*, con l'abbassamento della vocale, ma ancora senza la rotacizzazione della laterale. Quanto ai pronomi, si osserva l'uso del pronome *te* come soggetto, il più frequentemente dopo il verbo e in frasi ellittiche; il *si* riflessivo nella prima persona plurale invece di *ci* (*dobbiamo incontrarsi*). Inoltre, la forma *ci* che dimostra una netta iperattività nel dialetto di Roma, al livello intermedio tra l'italiano e il dialetto attestato da parlanti semicolti, può sostituire il pronome *lo* (*ci fai per me? per lo fai?*). I parlanti semicolti romani sogliono usare gli avverbi *mejo* e *peggio* con il valore aggettivale invece di *migliore* e *peggiore*. Quanto alla presenza dei verbi procomplementari soprammenzionati, scendendo lungo l'asse diastratico si osservano più tali verbi affermatosi solo localmente, come *ammollargliela* 'essere valido, superiore' (*La scuola italiana continua ad ammolargliela!* 'La scuola italiana continua a essere superiore'). Nella sintassi della varietà bassa si nota l'ammissione del condizionale nella protasi del periodo ipotetico (*se farei*) e un *che* pleonastico che accompagna la congiunzione causale *siccome* (*siccome che mi hai imbrogliato*) e l'avverbio *solo* (*devi solo che lavorà* 'devi solo lavorare').

Nelle aree più basse del *continuum* diastratico che coincidono con i parlanti dialettali, e quando dal punto di vista della diafasia si tratta di un uso familiare o altamente allentato, se non artistico, si osserva la totalità delle caratteristiche del romanesco, descritte nei capitoli precedenti. È a questo livello che si iniziano ad attestare in maniera costante il rotacismo della laterale o la cosiddetta "lex Porena". Alcuni fenomeni fonetici sono esclusivi solo nelle parti inferiori del *continuum*, come lo scempiamento della doppia /rr/ il quale viene globalmente riconosciuto come una grave infrazione della norma⁴⁵⁵. Sul piano morfosintattico scende il numero di tempi e modi ammissibili, i paradigmi di coniugazione si allontanano notevolmente dallo standard. Anche lì dove si osserva una pluralità di forme verbali dialettali, che sono utilizzabili in un dato contesto grammatico, si scende a quelle che presentano più tratti vernacolari o che dimostrano un maggior grado di regolarizzazione rispetto ai paradigmi dell'italiano standard. Un parlante dialettale, in un contesto confidenziale oppure artistico, userà la forma *famo* per la prima persona plurale dell'indicativo presente del verbo *fà* invece

⁴⁵⁵ A. Stefinlongo, "La situazione linguistica di Roma", *op.cit.*, 30.

dell'intermedia *facemo*. Nello stesso modo, in questo registro del romanesco si preferisce la forma rotacizzata dell'articolo determinativo maschile *er* nonché delle preposizioni articolate derivate: *der, sur, ar* ecc., invece dell'intermedia *el*.

La percezione del prestigio discendente lungo l'asse diastratico contribuisce ai fenomeni di ipercorrettismo da parte dei parlanti che si collocano nelle zone più basse del *continuum* in questione. Ciò riflette la tendenza a imitare, in modo non sempre fortunato, il comportamento linguistico associato alle classi alte. Nel caso romano, l'ipercorrettismo interessa in particolare la pronuncia della vibrante che può in determinati casi passare in una laterale o raddoppiarsi, il che rispecchia l'individuazione nella pronuncia romanesca di questa consonante, una distinta trasgressione della norma. I due fenomeni interessati dall'inversione ipercorrettistica sono il rotacismo e la pronuncia scempia della vibrante doppia: *scialpa* 'sciarpa', *palco* 'parco', *barrista* 'barista', *marrino* 'marino'⁴⁵⁶.

Gli ultimi anni della storia della parlata capitolina vedono l'affermarsi di un fatto opposto, cioè della propensione non più verso l'alto, ma verso il basso da parte dei parlanti del ceto medio e medio-alto. Tale fatto è attestato da una relativa stabilità della presenza di tratti dialettali in un numero crescente dei parlanti collocabili su un territorio sempre più vasto dimostrata in un recente studio di Kevin De Vecchis⁴⁵⁷. Tra le cause di questo atipico sviluppo si potrebbe vedere la sovrarappresentazione del dialetto marcato diastraticamente verso il basso nei mezzi di comunicazione di massa, esemplificata dal successo di film e serie televisive sulla malavita capitolina sin dagli anni '50. Un altro fattore da prendere in considerazione è il campanilismo romano che nell'ultimo mezzo secolo inizia a promuovere il romanesco come un elemento dell'identità locale, il che è facilmente discernibile nel linguaggio delle tifoserie calcistiche di Roma⁴⁵⁸. Sia la propensione diastratica verso l'alto che verso il basso sono spiegabili inoltre dalla semplice volontà di sentirsi parte di una comunità attraverso un adeguamento della propria parlata a un socioletto rappresentato da coloro a chi si vuole attingere.

2.3. Il romanesco nella cultura italiana

Analizzate la storia e la grammatica del dialetto romanesco, occorre vedere il suo ruolo nella cultura italiana nonché le connotazioni e valutazioni che l'accompagnano. Ciò è un passo

⁴⁵⁶ *Ivi*, 33.

⁴⁵⁷ K. De Vecchis, *Il romanesco periferico*, op.cit., 311-315.

⁴⁵⁸ Si veda a proposito il sottocapitolo successivo.

indispensabile nel fornire una risposta alla questione di come tradurre questa parlata in modo filologico, ossia trasponendo alla LA non solo le parole o un modo di parlare specifico, ma anche la rete connotativa che essi comportano. Quindi questo capitolo ha lo scopo di rispondere a due domande in prospettiva diacronica: in quali settori della cultura italiana veniva e viene utilizzato il dialetto della capitale e come veniva e viene valutato. Per far ciò bisogna, ancora una volta, ritornare ad alcuni episodi della storia del vernacolo capitolino, marcati dai testi di cultura che o lo riguardano in modo metalinguistico o permettono un'analisi delle circostanze in cui viene usato il dialetto.

Come è stato osservato nella sezione 2.1., la parlata di Roma è stata oggetto di valutazioni negative sin dai tempi di Dante. Chiunque scriveva del romanesco dal Cinquecento fino al Risorgimento ne scriveva male, a prescindere da eventuali predilezioni campanilistiche: mentre il Sommo Poeta promuoveva per l'uso letterario panitaliano il dialetto che egli stesso parlava, la parlata romana era spregiudicatamente criticata anche dai romani Giuseppe Gioachino Belli e Giovanni Camillo Peresio. D'altra parte, i feroci critici del romanesco, quasi sempre accostavano i giudizi sopra la lingua a quelli riguardanti i costumi del popolo che la parlava. Dante spiegava la sgradevolezza del volgare romano con la bruttura delle abitudini e persino dell'aspetto esteriore degli abitanti di Roma; sulla stessa scia il Belli parlava di "favela non di Roma ma del rozzo e spropositato suo volgo"⁴⁵⁹ e di una "plebe difetta di vocaboli come di notizie e di idee"⁴⁶⁰. Nonostante la turpezza o magari proprio per questa qualità, il romanesco divenne un elemento fisso della letteratura riflessa romana sin dal Cinquecento, il che coincide con la teoria di Antonio Gramsci. Egli osservò, in uno dei suoi giornali di prigionia, che l'interesse dei letterati per il dialetto della Città Eterna rifioriva ogniqualvolta che essa attraversava i tempi tumultuosi⁴⁶¹. In tal senso si potrebbe spiegare la fioritura dell'uso letterario di questo vernacolo con il Sacco di Roma del 1527 e la sua successiva ripresa nella letteratura a cavallo tra il Settecento e l'Ottocento la quale coincide con le inquietudini relative alla rivoluzione francese marcando l'inizio dell'epoca moderna nella storia del romanesco. Ma questo interesse non significava una nobilitazione: si ricorda che la letteratura riflessa non adoperava il dialetto che al fine comico, mettendolo in bocca ai personaggi incolti, di dubbia moralità e decenza.

Da un altro canto, anche se nel mondo letterario il romanesco aveva perlopiù connotazioni plebee e volgari, nel Quattrocento la parlata romana ebbe "una sua dignità

⁴⁵⁹ G. G. Belli, *Lettere Giornali Zibaldone*, op.cit., 377-378.

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

⁴⁶¹ Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. IV, a cura di Valentino Gerratana, Torino: Einaudi, 1960, 359.

linguistica anche presso fasce sociali elevate”⁴⁶² e nei primi decenni del secolo successivo era perfino una delle varietà considerate come degne di essere elevate allo status di lingua ufficiale⁴⁶³.

Il Risorgimento, con l’annessione dello Stato Pontificio al Regno d’Italia e il conseguente trasferimento della capitale a Roma, e con un fervente ritorno alla questione della lingua, pongono fine alle illimitate contestazioni del vernacolo romano. È in quell’epoca che la parlata della capitale diventa oggetto non di scherno, ma del dibattito accademico e politico grazie a studiosi Felice Coen Albites, Cletto Arrighi e Luigi Gelmetti che proposero di adottare alcune sue caratteristiche nel modello della lingua nazionale. Al contempo non cedettero le voci critiche di fronte al modo di parlare degli abitanti della capitale: l’ultimo dei grandi letterati a criticarla è stato Edmondo De Amicis⁴⁶⁴.

Al momento decisivo dell’interesse scientifico per il romanesco bisognava aspettare il ventennio fascista. È in quell’epoca che grazie ai lavori dei linguisti Bruno Migliorini, Filippo Chiappini, Francesco Ugolini e Giulio Bertoni si cominciò a vedere le caratteristiche del dialetto non come difetti e storpiature ma come qualità da adottare e da diffondere su tutto il territorio del regno. La prima metà del Novecento coincide con la lotta ai dialetti che ebbe il suo culmine con la politica linguistica del fascismo. Prima dell’avvento di Mussolini, è lecito parlare di un’importante svolta contro i vernacoli locali all’occasione dei programmi scolastici del 1905, i quali prevedono la pratica dell’insegnamento della lingua nazionale attraverso traduzioni dal dialetto all’italiano e l’attenzione a eliminare interferenze dialettali tra gli allievi⁴⁶⁵, esemplificata dalla fioritura di diverse raccolte di errori fonetici, morfosintattici e lessicali più comuni in determinate aree linguistiche.

Nonostante tali tendenze, gli anni ‘20 e ‘30 del Novecento vedono non solo i primi studi moderni sul vernacolo romano, ma anche un’ulteriore diffusione della poesia romanesca. Il fenomeno in oggetto si verificò *in primis* grazie alla popolarità delle opere di Carlo Alberto Salustri, in arte Trilussa, i cui scritti videro una campagna di riedizioni lanciata da Arnaldo Mondadori Editore a partire dal 1922. Un altro avvenimento che tratta di relazione tra il fascismo e il romanesco, è il fatto che nel 1930 un altro importante poeta dialettale romano, Cesare Pascarella, fu nominato alla Reale Accademia d’Italia. La rivendicazione del ruolo della

⁴⁶² Paolo D’Achille, “Nota sull’epigrafia volgare a Roma nel Trecento e nel Quattrocento”, in *Il romanesco ieri e oggi. Atti del Convegno del Centro Romanesco Trilussa e del Dipartimento di Scienze del Linguaggio dell’Università di Roma «La Sapienza»*, a cura di Tullio De Mauro, Roma: Bulzoni, 1989, 11.

⁴⁶³ P. Trifone, *Roma e il Lazio*, op.cit., 37.

⁴⁶⁴ Cfr. la sezione 2.1.

⁴⁶⁵ S. Morgana, *Breve storia della lingua italiana*, op.cit., 91.

parlata romana in quell'epoca è rappresentata dal già citato *Prontuario di pronunzia e di ortografia* di Giulio Bertoni e Francesco Ugolini, in cui si ribadisce il concetto dell'adattamento di caratteristiche di pronuncia romana nella lingua standard. Gli autori sottolinearono l'importanza linguistica di Roma, in quanto "la maggior fucina della lingua attuale"⁴⁶⁶, proponendo di accettare l'uso romano laddove esso diverge da quello fiorentino.

Nel passaggio dall'epoca risorgimentale alla prima metà del Novecento si osserva quindi una lenta e incompleta bensì graduale riabilitazione del dialetto della capitale. Lo si nota anche nello stile dei tre sopramenzionati poeti romani: il Belli, la cui attività artistica cade sui primi decenni dell'Ottocento, si riferisce attraverso i sonetti a un plebeo particolarmente rozzo, violento, maleducato e presumibilmente analfabeta; Pascarella al centro d'interesse mise un cittadino di bassa estrazione sociale, ma alfabetizzato e mosso da sentimenti patriottici; per Trilussa il punto di riferimento fu la nuova piccola borghesia romana.

Ma il riconoscimento accademico e artistico del romanesco non lo equipara al rango dei vernacoli "nobili" come il fiorentino, il napoletano o il siciliano. È sempre accompagnato da connotazioni di livello di istruzione, al massimo medio-basso, e di una certa sconcezza del costume.

Questa posizione non cambia nel secondo dopoguerra, nonostante l'esordio del genere neorealista e ambientazione di molti film di notevole impatto culturale a Roma, grazie a cui molti italofoeni hanno avuto la prima occasione di sentire il vernacolo della capitale inciso sulla pellicola cinematografica. Una delle maggiori caratteristiche dello stile neorealista è l'interesse per la popolazione di bassa o medio-bassa estrazione sociale (proletari e sottoproletari) con il fine di mostrare la sua condizione precaria nell'Italia bellica e postbellica. Il parlato filmico di produzioni come *Ladri di biciclette* (1948, regia: Vittorio De Sica), *La ciociara* (1960, regia: Vittorio De Sica) e *Roma, ore 11* (1952, regia: Giuseppe De Santis) è conservativo, cioè non fu sottoposto a un filtro italianizzante per renderlo comprensibile da parte di un pubblico maggiore⁴⁶⁷.

Il dialetto della capitale della nuova repubblica prende quindi piede in sempre più campi dell'attività artistica diffondendosi su scala nazionale, e per la prima volta, anche oltre i confini del Bel Paese. Nella stessa epoca costituisce una terra fertile per la poesia, il cui sviluppo è lontano dal ribadire il modello del Belli, il che è confermato dall'originalità dello stile di Mario Fagiolo, in arte Mario dell'Arco, il maggiore esponente della poesia dialettale romana del

⁴⁶⁶ C. Marazzini, *Breve storia della lingua italiana*, op.cit., 211.

⁴⁶⁷ Anna Maria Boccafurni, "Il dialetto nella cinematografia: il caso del romanesco," in *Le nuove forme del dialetto*, a cura di Gianna Marcato, Padova: Unipress, 2011, 192-194.

Novecento. Nei suoi componimenti si osserva un graduale allontanamento dalla tradizione ottocentesca, non solo sul piano linguistico, ma anche riguardo al genere prediletto che non è più il sonetto. Dell'Arco se ne distanzia al punto tale da vietare riedizioni dei suoi sonetti antebellici, dichiarando di scrivere esclusivamente poesie brevi, quasi epigrammi⁴⁶⁸. Le opere di questo poeta romano perdono anche ogni intento mimetico, continuando la tendenza osservata da Pascarella e Trilussa. Infatti, il romanesco di Fagiolo ha poco della gretteria attribuitagli lungo secoli. È innanzitutto un repertorio lirico ed estetico dal quale il poeta trae attentamente solo ciò che gli è necessario⁴⁶⁹. Così a proposito di questo particolare linguaggio scrive Fulvio Tuccillo:

[dell'Arco] è stato capace di conferire ad esso una particolare leggerezza, senza privarlo della sua vis ironica ma impiegandola invece come un tramite per dar voce a certe sottili vibrazioni dell'anima con apparente nonchalance, per costruire metafore ed allegorie di rara bellezza, per disegnare degli straordinari chiaroscuri⁴⁷⁰.

Sull'altro versante, la metà degli anni '50 marca l'esordio letterario di Pier Paolo Pasolini con il suo primo romanzo, *Ragazzi di vita*, del 1955. Il libro, che suscitò delle non poche controversie riguardanti la morale, gettò le fondamenta per il genere del romanzo *noir* romano. I protagonisti parlano un dialetto registrabile solo nelle fasce più basse del *continuum* diastratico, condizionato dal gergo malavitoso. La loro parlata viene tuttavia contrastata dall'italiano letterario della narrazione. Tale scelta linguistica, oltre a creare una curiosa dinamica tra la lingua nazionale e il vernacolo romano, contribuisce a un divario qualitativo tra di essi: la narrazione corrisponde a una posizione nobile che si distanzia dalla dubbia provenienza e moralità dei personaggi. Il successo del volume tende quindi a contrapporsi all'evoluzione del romanesco poetico il quale, in un certo senso, cerca di rompere con l'immagine di un plebeo rozzo e ignorante.

Due anni dopo *Ragazzi di vita* esce in volume *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda. Anche questo romanzo, caratterizzato da un costante mistilinguismo, si inserisce, pur contenendo molte peculiarità gaddiane, nel filone del giallo romano. Se il dialetto di Roma è solo una componente dell'intricato miscuglio linguistico ideato dall'autore, non gli si può negare la funzione mimetica, né una certa valutazione. I personaggi di Gadda tendono a

⁴⁶⁸ Mario dell'Arco, *Tutte le poesie romanesche 1946-1995*, a cura di Carolina Marconi, Roma: Gangemi, 2005, 375-376.

⁴⁶⁹ Cfr. Marc Alan Di Martino, "On Translating Mario dell'Arco", *Marc Alan Di Martino* (blog), 04/2019, <https://marcalandimartino.files.wordpress.com/2019/04/translating-mario-dellarco.pdf> [ultimo accesso: 02/08/2023].

⁴⁷⁰ Fulvio Tuccillo, "Invito alla lettura di Mario dell'Arco", *Biblioteca Nazionale di Napoli*, 06/2006, http://vecchiosito.bnnonline.it/doc/tuccillo_dellarco.pdf [ultimo accesso: 02/08/2023].

passare al romanesco in momenti di agitazione nervosa⁴⁷¹, come nel caso dell'interrogazione di una ragazzina sospettata del furto di gioielli della Contessa Menegazzi o del confronto tra gli agenti e Ines Cionini, una pantalonaia disoccupata. Ma nel caso del *Pasticciaccio*, la parlata locale esce oltre i confini dei dialoghi, contaminando la lingua della narrazione. Se da Pasolini il romanesco è associato agli esponenti minorenni di malavita, da Gadda esso è difficilmente rintracciabile solo negli strati più bassi della società: lo usano non solo le serve, ma anche i commissari della polizia.

Ma l'impatto culturale del *Pasticciaccio* sul piano dell'immaginario artistico, sebbene non trascurabile, sembra minore rispetto a quello dei due romanzi romani di Pasolini. Se il romanzo di Gadda si è rivelato un territorio fertilissimo per gli studiosi di varie discipline, l'esordio del controverso autore friulano ha in un certo senso rilanciato il filone neorealista nella cinematografia. Influenzati dagli scritti pasoliniani, i film del tardo neorealismo romano che cadono tra la seconda metà degli anni '50 e l'inizio del decennio successivo si inclinano non più sulla generica malasorte delle fasce indigenti, ma sulle attività criminose dei loro esponenti. Questa scuola incomincia nel 1957 con *Le notti di Cabiria* di Federico Fellini e include *La notte brava* del 1959 di Mauro Bolognini nonché *Accattone* del 1961 e *Mamma Roma* del 1962, i due ultimi diretti da Pasolini stesso.

Nel caso de *Le notti di Cabiria*, da non sottovalutare è la partecipazione dell'autore di *Ragazzi di vita* alla stesura del copione. Fellini chiamò Pasolini proprio per rendere il linguaggio di prostitute e sfruttatori romani più verace, ma come dimostrano le inchieste accademiche sull'evoluzione della sceneggiatura del film, una parte importante di insulti e volgarismi fu cancellata dalla versione finale⁴⁷². L'attenuazione dell'idioletto pasoliniano basato sulla costante osservazione della vita del sottoproletariato borgatario, non era dovuta solo alla prudenza dell'Italia democristiana, ma anche indirizzata a garantire una maggiore accessibilità al film da parte di persone estranee al romanesco nella sua variante diastratica più bassa, intrecciata da componenti gergali e specifici volgarismi locali⁴⁷³. Nonostante tale emendazione, si tratta sempre di un linguaggio associato a persone di dubbia condotta, lontano dalle norme sociali vigenti all'epoca e non solo.

L'immagine di una Roma squallida, lontana dalle cartoline postali e la visione turistica della città lanciata dai film come *Vacanze romane* (1953, regia William Wyler), è ribadita

⁴⁷¹ Nagwa Kassem, "Varietà di lingua nel romanzo di «Quer pasticciaccio brutto de via Merulana» di Carlo Emilio Gadda", *Transcultural Journal of Humanities & Social Sciences*, 4, 1, 2023, 38.

⁴⁷² Claudia Romanelli, "Pasolini collaboratore di Fellini. Analisi del contributo dato da Pier Paolo Pasolini alla scrittura de «Le notti di Cabiria»", *The Italianist*, 35, 2, 2015, 227.

⁴⁷³ Franco Zabagli, "Pasolini per «Le notti di Cabiria»", *Antologia Vieusseux*, 1, 05-08/1995, 140.

nell'*Accattone*, dove, ancora una volta, a parlare il dialetto sono innanzitutto prostitute, magnaccia (incluso il protagonista eponimo) e altri esponenti della piccola malavita capitolina. La situazione è simile nel film *Mamma Roma*, dove al centro non sono più le avventure di persone losche, ma una disperata lotta di una madre per uscire dalla sorte di donna “di vita” per assicurare un futuro migliore per il proprio figlio. Ciò che è interessante dal punto di vista linguistico è il momento in cui la protagonista, interpretata da Anna Magnani, allude alla superiorità del romanesco da lei parlato al confronto di un dialetto rurale di Guidonia, imparato da Ettore, il figlio, mentre stava con la famiglia della madre⁴⁷⁴. La madre vuole che il ragazzo parli il vernacolo urbano che per lei costituisce un elemento della promozione sociale, insieme al trasferimento in uno dei nuovi condomini e alla rottura con il passato indegno.

Se questa prima fase dell'attività letteraria (salvo le poesie friulane) e cinematografica di Pasolini è focalizzata sul sottoproletariato e sulla malavita romana, una rottura decisiva con questa immagine del romanesco come dialetto usato in primo luogo da sfruttatori di prostitute e ladri avviene nel cortometraggio *La ricotta* del 1963 per essere ribadita nel film che chiude l'epoca romana dell'autore: *Uccellacci e uccellini* del 1966. In entrambe produzioni, il dialetto o l'italiano regionale romano servono a presentare le realtà periferiche e la condizione della gente emarginata e di “totale irrilevanza civile”⁴⁷⁵, inserendosi nel vivace dibattito presente sulla scena politica della sinistra italiana dell'epoca. Le comunità che costituiscono un punto di riferimento per il regista, caratterizzate da un'estrema indigenza e un sottosviluppo integrale, sono mostrate come dimenticate dal resto della società. Il proletariato e sottoproletariato pasoliniano non traggono vantaggi dal grande salto economico dell'Italia né dalla scolarizzazione, essendo costretti o alla disoccupazione, a lavori precari (per esempio della comparsa nel caso de *La ricotta*) o, al massimo, a quelli sul fondo della gerarchia sociale come quello del semplice manovale alla fabbrica delle automobili FIAT in *Uccellacci e uccellini*. Nel caso di Ninetto Innocenti, un ragazzo di borgata, protagonista del secondo dei due film, l'idioletto la cui componente principale è il dialetto capitolino, coincide con una certa allegria, spensieratezza e ottimismo a dispetto della generale precarietà. Per Totò, suo padre, la varietà locale corrisponde a un alquanto contraddittorio senso di dignità nonostante la sua sorte di piccolo proprietario rimasto senza una lira. Ma quando visitano una famiglia ancora più povera che è rimasta indietro con il pagamento dell'affitto per la casa della famiglia Innocenti, il padre,

⁴⁷⁴ Marco Gargiulo, “Language conflict, glottophagy and camouflage in the Italian cinematic city”, *Globe: A Journal of Language, Culture and Communication*, 12, 2021, 126.

⁴⁷⁵ Erminia Passannanti, *Singolo e comunità nel film “Uccellacci e uccellini” di Pier Paolo Pasolini*, autopubblicato, 2020, 3.

assumendo una posizione di vantaggio, passa all'italiano standard, per sottolineare la sua superiorità di fronte alla famiglia sottoproletaria.

La presenza cinematografica di caratteristiche linguistiche di chiara provenienza romana non chiude però con Pasolini. Contemporaneamente a lui, sul grande schermo entrano le produzioni come *Il sorpasso* di Dino Risi del 1962, un film che senz'altro può essere riconosciuto come uno di culto. La parlata di Bruno, uno dei protagonisti, nella quale si distinguono subito il rotacismo e la conservazione di [e] in proclisi e in enclisi, è uno degli elementi della sua vivace ed esuberante personalità che corrisponde al "prototipo di un nuovo italiano prodotto dal miracolo economico: [...] iperattivo, ipermobile, iperloquace e aggressivo"⁴⁷⁶.

Se Pasolini corrisponde al tardo neorealismo e Dino Risi alla movente realista presente praticamente in ogni epoca, gli anni del boom economico marcano anche l'esordio della nuova «commedia all'italiana» nella cinematografia, il cui degno rappresentante è certamente il romano Alberto Sordi. Anche in questo genere la parlata romana si fa ampia strada, svolgendo, oltre la consueta funzione mimetica, quella comica. Grazie allo studio condotto da Anna Grochowska-Reiter che ha analizzato diversi film appartenenti al genere, si può constatare che quello romano compare molto frequentemente nei film del genere, e non si limita alle sue caratteristiche strutturali più stereotipate, ma presenta anche una notevole quantità di lessico che va oltre le espressioni tipiche come l'interiezione *aóh*⁴⁷⁷. Tra le commedie all'italiana la cui azione si svolge a Roma e facenti ampio uso della parlata di questa città bisogna rievocare *Un americano a Roma* (1954, regia: Stefano Vanzina) e *I soliti ignoti* (1958, regia: Mario Monicelli).

Gli anni '70, coincidenti con gli «anni di piombo», cioè un'epoca piena di tensioni interne e violenza nella società italiana, sono marcati dall'esordio di un nuovo genere cinematografico nel quale, ancora una volta, Roma occupa uno spazio importante. Si tratta di film poliziotteschi che enfatizzano fatti di cronaca nera contrapponendo alla malavita le figure di poliziotti intransigenti e brutali. Molte produzioni rientranti in questo filone sono dei veri classici di culto, in parte grazie alla presenza di scene di inseguimento molto elaborate per l'epoca e le colonne sonore realizzate da maestri come Ennio Morricone, Stelvio Cipriani o

⁴⁷⁶ Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano 2. Dal 1945 ai giorni nostri*, Roma-Bari: Laterza, 2010, 322-323.

⁴⁷⁷ Anna Grochowska-Reiter, "C'era una volta un milanese, un romano e un siciliano, ovvero come parlava il cinema italiano degli anni del boom", in *Italia 2.0 - lingua, cultura, società. Le ultime ricerche dei giovani italianisti*, a cura di Elżbieta Jamrozik, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej, Uniwersytet Warszawski, 2016, 68-69.

fratelli Guido e Maurizio De Angelis⁴⁷⁸. Molti di questi film sono ambientati nella capitale italiana, ad esempio *Roma violenta* (1975, regia: Marino Girolami), *La polizia ringrazia* (1972, regia: Stefano Vanzina), *Squadra antiscippo* (1976, regia: Bruno Corbucci), *Roma, l'altra faccia della violenza* (1976, regia: Marino Girolami), *Poliziotto sprint* (1977, regia: Stelvio Massi) e *Roma a mano armata* (1976, regia: Umberto Lenzi). La dialettalità presente in questi film svolge innanzitutto la funzione mimetica che viene però attenuata dalla necessità di comprensibilità da parte del maggior numero di spettatori. È perciò vano cercarvi attestazioni di occulti gerghi malavitosi dell'epoca.

Accanto alla corrente poliziottesca, negli anni '70 è sempre vivo il filone comico romano che coincide con l'esordio di uno dei più importanti personaggi del mondo dello spettacolo italiano: Gigi Proietti. È una figura che sfugge a tipiche classificazioni: è attore teatrale e cinematografico, doppiatore, comico, cantante, regista, direttore artistico, trasformista, cabarettista e presentatore televisivo. Il suo idioletto riconoscibilmente romanesco, universalmente amato dal pubblico, inconfondibilmente associato alla sua voce bassa, ha svolto, accanto all'ovvia comicità, una funzione d'identificazione della realtà romana. Infatti, la romanità è un punto di riferimento ricorrente lungo tutta la sua quasi cinquantenne carriera artistica. Tra i testi di cultura nei quali la figura di Proietti ha un ruolo considerevole bisogna riportare il film *La febbre da cavallo* (1976, regia: Steno), anch'esso divenuto una vera commedia di culto nonostante la tiepida ricezione iniziale. L'influenza del Proietti riguardante la posizione del dialetto di Roma nella cultura italiana è evidente se si considerano i suoi spettacoli *one man show*, dove il comico si è a più riprese riferito in modo metalinguistico al romanesco, ironizzando sulla sua presunta volgarità e facendone un nucleo di alcuni gag.

Ci dicono che semo volgari, ma è tutta invidia. [...] Vediamo come il dialetto è più sintetico della lingua. Per esempio, per dire una frase come questa qua: "Però adesso devi dirmi tutto", questa è in italiano, in romano è "mo mamme dda ddi". [...] E anche questa, cioè "Signore, potrebbe spostarsi acciocché io possa vedere meglio?", in romano è "Accolla 'n po'". [...] Questa, per esempio, è una frase italiana che denota come noi romani ci serviamo anche di immagini, di cose magari un po' idealizzate: "Sono stato particolarmente sfortunato" [è] "m'a detto pedalino". [...] "Sono stato invece particolarmente fortunato" [è] "m'a detto culo"⁴⁷⁹.

Come indicato nel capitolo dedicato all'evoluzione storica del romanesco, questo dialetto ha goduto di un'ampia presenza televisiva, non soltanto nella "bella e calda pronuncia

⁴⁷⁸ L'impatto del genere poliziottesco è avvertibile nei film di Quentin Tarantino che ha inserito alcuni brani musicali delle colonne sonore di film di questo filone nelle sue pellicole *Grindhouse – a prova di morte* di 2007 e *Bastardi senza gloria* di 2009.

⁴⁷⁹ Trascritto dal video *Il dialetto romanesco spiegato dal mitico Gigi Proietti*, disponibile su <https://www.youtube.com/watch?v=frRu1AypPYk> [ultimo accesso: 15/08/2023].

romana”⁴⁸⁰ di presentatori, ma anche in trasmissioni di stampo comico, come nel caso della già menzionata “Sora” Cecioni. Questo personaggio, interpretato da Franca Valeri nell’ambito della trasmissione d’intrattenimento *Sabato sera* negli anni ‘60 ebbe un tale successo da essere successivamente riproposto più volte. La comicità è in parte dovuta al vernacolo della Cecioni che oscilla tra il romanesco e l’italiano regionale romano e comprende le tipiche caratteristiche strutturali del dialetto coevo, senza ricorrere al lessico che potrebbe non essere compreso da telespettatori di tutta l’Italia. Un altro personaggio femminile comico che si è guadagnato una certa celebrità dovuta all’uso del dialetto di Roma con intento comico è Elena Fabrizi, in arte “Sora” Lella. L’attrice entrò sul grande schermo grazie al fratello Aldo Fabrizi, regista, già negli anni ‘50, inizialmente come passatempo addizionale alla sua carriera di restauratrice. È diventata famosa negli anni ‘80 grazie ai ruoli nelle commedie di Carlo Verdone: *Bianco, rosso e Verdone* (1981) e *Acqua e sapone* (1983), nelle quali “Sora” Lella interpreta nonne romane, al contempo bonarie e burbere, nel cui idioletto prevale il romanesco nonostante dei comici sforzi di parlare l’italiano standard⁴⁸¹.

Un’altra trasmissione di culto, che deve il suo status anche al caratteristico modo di parlare del conduttore Mario Riva è *Il Musichiere*, mandata in onda tra il 1957 e il 1960. Si tratta di un gioco televisivo musicale basato su *Name That Tune*, un classico formato della televisione americana. Per non cadere in esagerazione invalida dell’importanza che ha avuto il romanesco televisivo, occorre qui citare le parole di Antonella Stefinlongo:

Da sempre in uso nell’universo televisivo (anche per una questione puramente logistica [...]), il dialetto romanesco ha infatti costantemente occupato posizioni di rilievo rispetto ad altri dialetti e varietà di italiano, principalmente nel settore dello spettacolo popolare, dell’intrattenimento, della fiction, e, in una certa misura, anche della pubblicità⁴⁸².

La fortuna del dialetto capitolino sul piccolo schermo scompare al confronto con altri dialetti e italiani regionali, anche se quello trasmesso nella televisione è un vernacolo sottoposto a un filtro che scarta i suoi elementi che di più distano dalla norma linguistica universalmente accettata dal pubblico. La popolarità di alcuni personaggi televisivi romani che non celavano la loro romanità concernente le caratteristiche fonetiche o l’uso di espressioni tipiche ha resistito all’abolizione del monopolio della RAI nella seconda metà degli anni ‘70. Questo processo,

⁴⁸⁰ Giulio Bertoni, Francesco Ugolini, “L’asse linguistico Roma-Firenze”, *Lingua nostra*, 1, 1939, 26.

⁴⁸¹ Un esempio di tale situazione comica è una scena del film *Acqua e sapone* dove a “Sora” Lella scappa l’interiezione “sto fijo de ‘na mignotta!” mentre si sforza a parlare in italiano al telefono. La scena è disponibile su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=NUBmgeNc-nQ> [ultimo accesso: 22/09/2023].

⁴⁸² Antonella Stefinlongo, “Lingua romana e televisione italiana. Esplorazioni mediatiche di codici e registri”, in *Lasciatece parlà, op.cit.*, 147.

iniziato con una sentenza della Corte costituzionale del 28 luglio 1976, cambiò per sempre il panorama mediatico italiano, permettendo la creazione di canali privati atti a trasmettere sull'intero territorio italiano da qualsiasi città. Ma la decentralizzazione della televisione non ha contribuito alla sostituzione del primato dell'italiano romano o perfino romanesco con altre parlate locali coincidenti con le locazioni di sedi di singole emittenti. L'icona del piccolo schermo che conferma questo fenomeno è la figura di Maurizio Costanzo, presentatore di innovativi programmi di approfondimento della RAI che negli anni '80 è passato alla Mediaset di Silvio Berlusconi. Il romanesco di Costanzo è un caso particolare perché autentico in quanto non passato attraverso il filtro dell'italiano trasmesso e per di più strascicato nella pronuncia, tendente alle varietà diastraticamente basse, ma allo stesso tempo rigorosamente non volgare.

La rivoluzione mediatica degli anni '70 non ha però influito solo sulla televisione. La caduta del monopolio della RAI ha interessato anche la radio, provocando negli anni '80 e '90 l'espansione di molte emittenti radiofoniche private, caratterizzate da uno stile di programmazione più libero rispetto alla rete statale, anche dal punto di vista del linguaggio dei presentatori. La portata perlopiù locale, dovuta alle limitazioni della tecnologia di modulazione di frequenza, e a budget ristretti di tali stazioni, influisce sulle aspettative riguardanti il linguaggio trasmesso dei conduttori. Assume un'importanza senza precedenti il fattore dell'identificazione con gli ascoltatori locali, innanzitutto quelli giovani, visto che molti di questi enti hanno un definito carattere musicale, rivolgendosi a determinati generi di musica e ai rappresentanti delle sottoculture legatevi. Un distinto esempio di tale stazione è la Radio Rock emittente su 106,6 MHz e raggiungibile da tutto il territorio laziale. L'emittente inaugurata nel 1985, nel pieno boom di radio locali, ha un carattere di intrattenimento ed era inizialmente volta al pubblico giovane che, almeno parzialmente, non ha lasciato i propri gusti musicali, invecchiandosi insieme alla stazione. Lo studio basato sul corpus di alcune registrazioni di questa radio alla metà degli anni 2000 e condotto dalla già citata Antonella Stefinlongo ha individuato nell'idioletto dei disc jockey una notevole componente romanesca al livello fonologico, lessicale e sintattico accompagnata da un ampio numero di anglicismi nonché da un'elevata presenza di gergo giovanile⁴⁸³.

Anche se il palinsesto musicale delle emittenti locali di solito non tende a favorire i musicisti che scrivono in romanesco, proponendo una combinazione di musica italiana e quella mondiale, con l'onnipresente primato di artisti anglofoni, ciò non vuol dire che nel mondo della musica il dialetto si è limitato alle canzoni tradizionali trasteverini. L'avvento della musica hip-

⁴⁸³ Ead., "L'appuntamento è a radio rock laiv clebb!", in *Lasciatece parlà, op.cit.*, 165-171.

hop che ha avuto luogo in Italia a partire dagli anni '80 con l'intrinseco riferimento alla quotidianità di classi economicamente svantaggiate, ha rilanciato l'uso dei dialetti e dei gerghi giovanili nella musica. La sottocultura dell'hip-hop è caratterizzata da una forte identificazione geografica ai limiti del campanilismo urbano, il che coincide con l'uso delle parlate locali, esemplificato dalle canzoni del gruppo romano i Cor Veleno. Ciò esprime la volontà di opposizione contro le istituzioni pubbliche, in primo luogo contro la scuola. Inoltre, i dialetti costituiscono per i rappers un modo diretto ed efficace di comunicare ai loro destinatari, avendo anche una funzione integrativa. Roma è una città con una ricca tradizione dei gruppi hip hop, essendo stata sede di pionieri del genere in Italia come gli Onda Rossa Posse o gli Assalti Frontali. Se i primi artisti italiani a eseguire questo tipo di musica non mostravano nei loro testi una decisiva componente diatopica, nella seconda ondata di gruppi capitolini il riferimento alla provenienza urbana è un tema ricorrente. Tra quelli più significativi si riportano i Villa Ada Posse, le cui radici risalgono al 1991, i Colle der Fomento, nati nel 1994 e i Gente de Borgata, attivi dal 2004. L'identificazione territoriale dei rappresentanti sopraccitati è palese già nei nomi di gruppi che fanno riferimento o a posti determinati (Villa Ada è un parco a Roma) o al dialetto della capitale, evidenziato dal rotacismo nella preposizione *der* o dalla preposizione *de* 'di'. I testi delle canzoni di questi gruppi presentano un caratteristico miscuglio linguistico che, accanto alla base dell'italiano colloquiale, colloca molte intercalazioni dialettali e del gergo giovanile creando un nuovo linguaggio poetico, orgoglioso e cosciente della sua provenienza. Anna Maria Boccafurni sottolinea l'importanza dell'adozione del dialetto da parte degli artisti giovani con le seguenti parole:

Si potrebbe creare una sorta di parallelismo fra i moderni cantautori e i poeti dialettali dei tempi andati che animavano con dissacranti e colorite rime gli ambienti più popolari della città erigendosi a simbolo dell'anima romana, a simbolo di quel volto scanzonato e goliardico (quasi imposto dall'immaginario capitolino) che trovava nell'aria della capitale e nel lato greve della sua gente i *topoi* di questa "epica metropolitana"⁴⁸⁴.

La fine del Novecento è marcata anche dall'esordio di un nuovo genere letterario che continua a godere di una particolare fortuna in cinematografia. Si tratta del giallo romano, conosciuto anche sotto il nome inglese *noir* e rappresentato di autori come Giancarlo De Cataldo, conosciuto per il suo *Romanzo criminale* (2002) e *Le mani legate* (2007); Mario Quattrucci, autore della serie di gialli sulle avventure del commissario Marè; o Massimo Mongai, responsabile di un atipico giallo *La memoria di Ras Tafari Diredawa* (2006) dove a

⁴⁸⁴ Anna Maria Boccafurni, "S.P.Q.R(AP): il romanesco nella musica rap", in *Lasciatece parlà, op.cit.*, 176.

parlare un romanesco specifico è un barbone extracomunitario, proveniente dall'Etiopia. I volumi rientranti nel filone del giallo romano presentano diversi approcci riguardanti la frequenza e l'intensità del dialetto che può comparire solo in rare occasioni atte a riportare il colorito locale e a dare alla trama un senso di realismo, come nei romanzi di De Cataldo od occupare un importante spazio nel linguaggio adottato da Quattrucci⁴⁸⁵. La particolarità del filone giallo rappresentante vari aspetti della malavita capitolina sta nel successo non dei singoli romanzi, ma dei loro adattamenti televisivi e cinematografici. Particolare il caso del già riportato *Romanzo criminale* che ha dato vita sia a un lungometraggio del 2005, diretto da Michele Placido, sia a una serie televisiva mandata in onda tra il 2008 e il 2010 e diretta da Stefano Sollima. Lo stesso è accaduto con un altro libro di De Cataldo, scritto in collaborazione con Carlo Bonini: *Suburra* (2013), portato al grande schermo da Sollima nel 2015; e a quello piccolo da Michele Placido, Andrea Molaioli e Giuseppe Capotondi negli anni 2017-2020. La popolarità dei gialli ambientati a Roma, comporta un'ulteriore irradiazione della parlata dei loro protagonisti che oscilla tra l'italiano regionale, il dialetto e il gergo della malavita attraverso non meno di tre canali: la letteratura, i film e le serie televisive.

Nel panorama attuale del romanesco trasmesso attraverso diversi canali di comunicazione spicca il caso di Michele Rech, meglio conosciuto sotto lo pseudonimo Zerocalcare. È un fumettista rappresentante la nuova generazione che ha esordito all'inizio degli anni 2010, se non si contano alcune pubblicazioni brevi, inserite in riviste o raccolte di fumetti. Le sue opere sono caratterizzate da una forte presenza del dialetto romanesco, innanzitutto nelle sue varietà diastratiche più basse, e attestano gli ultimi sviluppi di un vernacolo che è uscito dai confini della capitale, dilagando nella periferia. Anche se i fumetti godono di una posizione speciale nei gusti dei lettori italiani⁴⁸⁶, è molto significativo il fatto che il successo di Zerocalcare ha fatto uscire questo genere artistico dall'immobile mondo di carta alla televisione. Nell'autunno del 2020, nella piena fase dell'emergenza del virus Sars-CoV-2 vede la luce del giorno la serie animata *Rebibbia Quarantine*, messa in onda nell'ambito della trasmissione *Propaganda Live* della stazione privata La7. I tre episodi presentano le sfide quotidiane della vita di un autore di fumetti nel periodo di lockdown, narrati da Zerocalcare stesso, in un dialetto che non è più quello di facile comprensione a chi parla italiano. Il successo di questo cartone animato apre la strada per le serie *Strappare lungo i bordi* (2021) e *Questo*

⁴⁸⁵ Cfr. Valerio Chiocchio, *Il romanesco nel giallo contemporaneo*, op.cit.

⁴⁸⁶ Redazione de *Il Libraio*, "Sono oltre 10 milioni i lettori di fumetti in Italia (e i manga dominano il mercato): ecco il loro «identikit»", *Il Libraio*, 18/05/2023, <https://www.illibraio.it/news/editoria/lettori-di-fumetti-in-italia-1440109/> [ultimo accesso: 23/08/2023].

mondo non mi renderà cattivo (2023) prodotte dalla piattaforma internazionale Netflix. La prima delle due ha goduto di una singolare popolarità, essendo, nel suo culmine, una delle serie più seguite dagli italiani⁴⁸⁷ e suscitando un'ondata di polemiche sui social media riguardanti lo specifico linguaggio utilizzato dall'artista. Il numero di recensioni negative i cui autori si lamentavano dell'incomprensibilità è stato tale da essere notato dalle testate più grandi, inclusi *La Repubblica*⁴⁸⁸ e *Il Messaggero*⁴⁸⁹. Molte persone criticavano la caratteristica di prosodia strascicata, l'intensità di alcuni tratti fonologici come l'apocope o il troncamento e la veloce cadenza del narratore⁴⁹⁰. Zerocalcare stesso ha risposto in dialetto ad alcuni critici su Twitter (oggi X) in modo ironico: "Madonna regà ma come ve va de ingarellavve su sta cosa"⁴⁹¹.

Accanto al mondo dei mass media, il romanesco persiste anche nelle scritte murali e negli striscioni di tifosi calcistici romani. Nel primo caso si tratta di un dialetto diastraticamente marcato verso il basso del *continuum*, convergente con i gerghi giovanili e il linguaggio di messaggerie istantanee (con l'ampio ricorso a /k/ o a l'uso del segno /x/ 'per')⁴⁹². Nel linguaggio dei tifosi il dialetto, anche qui caratterizzato da una maggiore intensità delle sue caratteristiche, accanto all'ovvia funzione identitaria, serve da veicolo a un determinato repertorio di riferimenti storici, culinari, fatti politico-giudiziari ed economici e realtà geografiche. Tali richiami sono atti ad amplificare il senso dell'unità dei tifosi di determinate squadre o mostrare l'antagonismo ai loro avversari⁴⁹³.

La rassegna della presenza del romanesco nella cultura italiana intesa nel senso ampio del termine permette di osservare un decisivo cambiamento riguardante la sua posizione rispetto ad altri vernacoli che si è verificato dall'Ottocento ai giorni nostri. Il dialetto sembra aver finalmente perso l'etichetta di un linguaggio spregevole ai limiti del turpiloquio, al contempo

⁴⁸⁷ Erika Pomella, "Perché *Strappare lungo i bordi* ha avuto tanto successo?", *La scimmia pensa*, 30/11/2021, https://www.lascimmiapensa.com/2021/11/30/strappare-lungo-i-bordi-successo/#google_vignette [ultimo accesso 22/08/2023].

⁴⁸⁸ Paolo Di Paolo, "Polemiche all'amatriciana. Quelli che... Zerocalcare? Troppo romano", *La Repubblica*, 21/11/2021, https://www.repubblica.it/cultura/2021/11/21/news/polemiche_all_amatriciana_quelli_che_zerocalcare_troppo_romano-327285560/ [ultimo accesso: 22/08/2023].

⁴⁸⁹ Pietro Piovani, "Zerocalcare, il successo di un romano in tv e i milanesi che si infastidiscono", *Il Messaggero*, 22/11/2021, https://www.ilmessaggero.it/roma/senzarete/zerocalcare_serie_tv_romano_italiano_dialetto-6336441.html?refresh_ce [ultimo accesso: 22/08/2023].

⁴⁹⁰ Maria Francesca Troisi, "Ma che problema hanno i romani con l'italiano? Il caso Zerocalcare", *MowMag*, 23/11/2021, <https://mowmag.com/culture/ma-che-problema-hanno-i-romani-con-l-italiano-il-caso-zerocalcare> [ultimo accesso: 22/08/2023].

⁴⁹¹ Zerocalcare, post del 21/11/2021, *Twitter*, <https://twitter.com/zerocalcare/status/1462735436556734466> [ultimo accesso: 22/8/2023].

⁴⁹² Antonella Stefinlongo, "Anche i muri parlano romano. Le scritte murali di Roma e dintorni", in *Lasciatece parlà, op.cit.*, 202-203.

⁴⁹³ Anna Maria Boccafurni, "Gli striscioni delle tifoserie calcistiche romane: una lingua particolare", in *Lasciatece parlà, op.cit.*, 233-246.

facendosi una strada sempre più ampia nei mezzi di comunicazione di massa più seguiti dalla popolazione e che hanno un profondo impatto sull'identità linguistica nazionale: la radio, la televisione, il cinema e la letteratura. Il romanesco tende a sfuggire alla generale tendenza di disfaccimento dei dialetti tranne quelli che godono di un maggiore prestigio, il che nega le prognosi fatte all'inizio del Novecento da Bruno Migliorini⁴⁹⁴. D'altro canto, l'ampia presenza del vernacolo romano nei testi di cultura italiani naturalmente non piace a tutti. Gli ultimi decenni vedono una crescita di proteste contro la sua presunta onnipresenza, tra le quali ha avuto una profonda risonanza quella dell'ex-ministro della Giustizia, Roberto Castelli. Nel 2009 il politico della Lega Nord si è espresso contro la presenza di caratteristiche fonetiche del dialetto capitolino che sembra non tenere conto della provenienza di determinati personaggi fittizi o meno:

Che sia un bergamasco, un altoatesino o un tedesco comunque parlano tutti con accento romanesco, è una cosa insopportabile. E dà fastidio non tanto per una questione localistica o campanilistica, ma è chiaro che il linguaggio è parte essenziale dei personaggi⁴⁹⁵.

Per quanto riguarda le connotazioni che comportano l'uso del dialetto della capitale in diversi settori dell'attività artistica, si sono attenuate quelle che ne fanno un linguaggio non degno della letteratura. Tuttavia, il mimetismo che è una delle moventi principali nell'uso di dialetti in diversi testi, lo associa alle classi basse della società romana. Se si osserva la panorama dell'uso del romanesco nella letteratura e nel cinema sin dall'inizio del Novecento fino all'epoca attuale, rari sono i casi dove a parlare un vernacolo puro sono personaggi che non appartengono al sottoproletariato, al proletariato o ai gruppi di carattere criminale. Ciò è possibilmente uno dei fattori per la cattiva pubblicità che spiega un'ancora vigente opinione nella società italiana che il romanesco o "romanaccio" non meriti di essere riconosciuto come un dialetto, ma una varietà distorta dell'italiano che rasenta volgarità, oppure che questa parlata non sia adatta alle donne in quanto inelegante⁴⁹⁶. Nonostante la persistenza di questi giudizi negativi, le ricerche sul campo circa gli atteggiamenti verso dei parlanti italiani di fronte al dialetto di Roma, mostrano una distinta divisione in chi lo giudica negativamente e chi si piazza sull'estremità opposta di valutazione. Nella ricerca condotta negli anni '80, Nora Galli de' Paratesi ha indagato cittadini di Milano, Firenze e Roma. Tra i rappresentanti di tutti e tre

⁴⁹⁴ B. Migliorini "Dialetto e lingua nazionale", *op.cit.*, 378.

⁴⁹⁵ Redazione de *Il Giornale*, "Castelli: «Al cinema e in tv si parla solo romanesco. Basta, è insopportabile»", *Il Giornale*, 13/07/2009, <https://www.ilgiornale.it/news/castelli-cinema-e-tv-si-parla-solo-romanesco-basta.html> [ultimo accesso: 01/09/2023].

⁴⁹⁶ Antonella Stefinlongo, "La situazione linguistica di Roma", in *Lasciatece parlà*, *op.cit.*, 49.

i centri urbani risuonavano le opinioni decisamente sfavorevoli che interessavano non solo il romanesco compreso nella sua varietà diastratica più satura, ma anche un generale tipo di lingua parlata nella capitale: “rozzo”, “stupido”, “volgare”, “snobistico”, “strafottente”, “grossolano” o “antipatico”. Da un altro lato, l’indagine ha raccolto un importante numero di giudizi esplicitamente positivi: “puro”, “simpatico”, “il migliore”, “caldo”, “virile”, “bello”. Sono mancati invece parlanti che esprimessero un parere neutro⁴⁹⁷. Alle stesse conclusioni è giunta l’inchiesta condotta da Ramón Volkart Rey alla soglia degli anni ‘90, che ha proposto un ascolto della lettura di listino di un bar da sei parlanti romani rappresentanti diversi ceti della società⁴⁹⁸. Venticinque anni dopo questo studio, una ricercatrice serba, Ljiljana Grubač, ha condotto un simile sondaggio tra i romani, chiedendo loro opinioni sul romanesco stretto, rivelando la stessa dicotomia. Alcuni non si astenevano da esprimere opinioni come “ti cascano le braccia quando lo senti”, altri si collocavano sul polo opposto, descrivendo il dialetto di Roma come “simpatico”, “orecchiabile” o “colorito”⁴⁹⁹. Tale situazione riflette che lo status del romanesco rimane ancora un oggetto di controversie che non lasciano indifferenti. In ciascuno di questi casi, i giudizi sono stati espressi da persone senza particolare istruzione nel campo della linguistica oltre agli elementi inclusi nel programma scolastico nazionale. Si tratta quindi di opinioni basate sulle connotazioni mentali, sui pregiudizi sociali oppure, nel caso di Volkart Rey, di un ascolto di una breve registrazione. Non si tratta quindi di avvisi che prendono per punto di riferimento un ideale italiano standard ma hanno una motivazione emotiva.

Resta da studiare ancora la presente situazione del romanesco nell’ambiente scolastico. L’unica indagine che sfiora l’argomento si trova nel saggio di Antonella Stefinlongo *La situazione linguistica di Roma* pubblicato nel lontano 1985. In quel momento, l’autrice commentava un mancato riconoscimento di diglossia e/o bilinguismo nelle scuole romane, che attenevano ancora alla classica, ma alquanto dannosa, dicotomia del “parlare bene” e “parlare male”, riflettendo l’incerto status dialettale del romanesco⁵⁰⁰.

⁴⁹⁷ Nora Galli de’ Paratesi, *Lingua toscana in bocca ambrosiana. Tendenze verso l’italiano standard: un’inchiesta sociolinguistica*, Bologna: il Mulino, 1984, 147-206.

⁴⁹⁸ Cfr. Ramón Volkart Rey, *Atteggiamenti linguistici e stratificazione sociale. La percezione dello status sociale attraverso la pronuncia. Indagine empirica a Roma e Catania*, Roma: Bonacci, 1990.

⁴⁹⁹ Ljiljana Grubač, “Maggico,” *op.cit.*, 103.

⁵⁰⁰ A. Stefinlongo, “La situazione linguistica di Roma”, *op.cit.*, 28.

3. L'analisi del corpus

3.1. La descrizione del corpus letterario

Questa sezione presenta l'analisi descrittiva delle traduzioni dei tre romanzi del corpus: *Ragazzi di vita* (1955), *Una vita violenta* (1957) di Pier Paolo Pasolini e *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957) di Carlo Emilio Gadda. L'esame parte dalla considerazione delle caratteristiche dell'uso del romanesco nell'opera e delle funzioni svolte dallo specifico mistilinguismo cui esso contribuisce. La descrizione approfondita di cinque estratti selezionati tra i dieci collocati nell'appendice è preceduta da un ragguaglio di informazioni relative alla storia della pubblicazione e alla traduttrice o al traduttore.

3.1.1. Il romanesco primitivo di *Ragazzi di vita* di Pier Paolo Pasolini

Il romanzo d'esordio di Pier Paolo Pasolini, pubblicato nel 1955, è di singolare importanza per il panorama culturale d'Italia del Novecento. Anche se non si tratta della prima pubblicazione in assoluto dell'autore nato a Bologna e cresciuto in Friuli, *Ragazzi di vita* lo portarono alla notorietà con la prima tiratura esaurita nel corso di due settimane⁵⁰¹. È grazie a questo libro che l'artista fu notato, non soltanto in veste di scrittore, ma anche in quella di attento osservatore della realtà dell'Italia del secondo dopoguerra che stava appena entrando nella fase del suo cosiddetto miracolo economico.

Si rimarcò subito la sensibilità linguistica di Pasolini, manifestata attraverso il palese uso del dialetto romanesco. È lecito rilevare che *Ragazzi di vita* sia uno dei primi romanzi nella storia della letteratura moderna in cui la parlata capitolina gioca un ruolo importante. Infatti, è per questo motivo che Pasolini è stato contattato da Federico Fellini per assumere la funzione di consulente linguistico sul set del film *Le notti di Cabiria* del 1957⁵⁰².

Occorre ribadire che l'autore del libro non era romano né trascorse fino a quel momento un importante periodo della sua vita nella capitale. Fu costretto a trasferirvisi nel gennaio del 1950 in conseguenza di uno scandalo causato nell'estate dell'anno precedente a Ramuscello, in provincia di Pordenone. Pasolini pagò tre minorenni per prestazioni sessuali, ottenute la notte del giorno stesso in un prato di proprietà privata. In conseguenza fu condannato per atto osceno in luogo pubblico a tre mesi di reclusione e al pagamento delle spese processuali. In seguito, fu

⁵⁰¹ Silvia De Laude, *I due Pasolini. "Ragazzi di vita" prima della censura*, Roma: Carocci, 2018, 13.

⁵⁰² P. Adams Sitney, "Accattone and Mamma Roma", in *Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives*, a cura di Patrick Rumble e Bart Testa, Toronto: University of Toronto Press, 1994, 171.

espulso dal Partito Comunista Italiano cui si era iscritto nel 1947, e sospeso dalla professione d'insegnante in una scuola di Valvasone. La decisione della Corte d'appello che lo assolse avvenne solo nel 1952: si stabilì che il prato non era visibile durante la notte⁵⁰³ e perciò non si poté parlare di un atto di pubblica indecenza.

Pasolini si trovò a Roma, insieme a sua madre, con risorse economiche sempre più scarse, in una situazione abitativa precaria, nell'epoca in cui trovare un lavoro fisso costituiva una sfida significativa. L'alta disoccupazione e la miseria nell'Italia distrutta dalle attività militari sono ampiamente attestate nei testi di cultura di quegli anni, rientranti nel filone neorealista.

Con l'abbondante tempo libero a disposizione, l'autore si mise a esaminare la quotidianità della gioventù appartenente al sottoproletariato – una categoria sociale di persone senza lavoro, senza formazione e senza prospettive di miglioramento della propria sorte. Il suo interesse cadde sui più giovani: bambini e adolescenti cresciuti durante la seconda guerra mondiale, abitanti di baracche abusive, edifici pericolanti, distrutti dalle bombe, oppure, nel migliore dei casi, delle borgate ufficiali, costruite dal governo fascista in piena periferia, di materiali di pessima qualità. Questi giovani che trascorrevano i giorni a rubare, a truffare e a volte anche a prostituirsi, divennero prototipi dei protagonisti di *Ragazzi di vita*.

Pasolini non si limitò a osservare i “ragazzi”: divenne anche partecipe attivo della loro vita, imparando il loro linguaggio e seguendoli anche in attività illecite. Si mise a scrivere. Già nel 1950 nacquero le prime bozze di racconti che successivamente divennero capitoli del romanzo. La stesura del libro fu marcata da un continuo scrivere e riscrivere, assumendo una forma unitaria solo dopo cinque anni. *Ragazzi di vita* furono inoltre sottoposti a una censura estesa⁵⁰⁴. Ciò non doveva stupire visto il clima politico della metà degli anni '50, segnato dall'ascesa al potere della Democrazia Cristiana.

Il romanzo narra le vicende di Riccetto, un *pischelletto* romano, iniziando nel periodo dell'occupazione nazista della capitale (10 settembre 1943 – 4 giugno 1944) e continuando nei primi anni del secondo dopoguerra. Ad accompagnarlo sono altri ragazzi che si trovano in una situazione simile: vivono alla giornata, rubando soldi o qualsiasi cosa che possa essere rivenduta, barando a carte e impegnandosi in altri atti di piccola delinquenza. Vengono da famiglie di sfrattati dalle borgate, sono senz'altro oppure vivono da parenti in case sovraffollate. In uno degli episodi del testo, crolla il cadente edificio scolastico in cui abitava la famiglia del protagonista, lasciandolo orfano.

⁵⁰³ Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milano: Rizzoli, 1978, 142.

⁵⁰⁴ Cfr. S. De Laude, *op.cit.*

A un certo punto Riccetto si fida e inizia a lavorare, ma è arrestato e dichiarato colpevole di un crimine non commesso. In conseguenza, viene messo dietro le sbarre della prigione di Porta Portese per tre anni.

Scontata la pena, il personaggio letterario cambia: trova lavoro da semplice manovale, taglia i ricci e diventa un membro indifferente della società postbellica. Il cambiamento psicologico è rivelato nella scena finale in cui il protagonista guarda da lontano un ragazzino affogare nell'Aniene e non fa niente per salvarlo. La situazione dimostra un chiaro contrasto con la vicenda narrata nelle prime pagine del libro quando il protagonista ha rischiato la propria vita per sottrarre alla morte una rondinella che stava per annegare nel fiume.

Il romanzo si iscrive nel dibattito neorealista non solo per la tematica, ma anche per la sperimentazione linguistica costituente una definitiva rottura con il “bello scrivere”, promosso dalla politica linguistica fascista. Come già osservato, *Ragazzi di vita* sono una delle prime attestazioni narrative in prosa del linguaggio parlato dai ceti bassi della società romana. L'utilizzo del dialetto da parte di Pasolini è contrassegnato dall'attribuzione di funzioni che vanno oltre il semplice mimetismo legato alla volontà di una resa fotografica della realtà studiata nelle periferie di Roma. L'approccio dell'autore alla stesura dell'opera è contemporaneamente filologico e antropologico⁵⁰⁵: non si limita all'osservazione dei giovani rappresentanti del sottoproletariato, ma li inserisce in una tradizione letteraria romanesca. Era appassionato della poesia dialettale e delle possibilità espressive di vernacoli italiani. Prima di arrivare a Roma, scriveva poesie in friulano. Esiliato dal paese in cui passò molti anni, tesse un rapporto di amicizia con il poeta romanesco Mario dell'Arco, con cui collaborò per la pubblicazione dell'antologia *Poesia dialettale del Novecento*, data alle stampe nel 1952.

Pasolini era ben consapevole delle caratteristiche del dialetto capitolino che conosceva dal suo studio di sonetti di Giuseppe Gioachino Belli e altri poeti romani. Non è casuale che nel romanzo compaiano citazioni dal poeta, atte a contestualizzarne la trama nell'ambito di un canone specifico. Difatti, i componimenti del Belli distano dalla tradizione letteraria generale per la loro scabrosità e oscenità, specie *La pissciata pericolosa* di cui la citazione è intrecciata nella narrazione del quarto capitolo del libro:

Me sentivo quer froscio di a le tacche
Cor fiatone: Tartàifel, sor paine,
Pss, nun currete tante, ché sso stracche⁵⁰⁶.

⁵⁰⁵ Myriam Swennen, “Il realismo poetico di Pier Paolo Pasolini: «Ragazzi di vita»”, *Carte italiane*, 1, 4, 1983, 38.

⁵⁰⁶ Giuseppe Gioachino Belli, “La pissciata pericolosa”, *Sonetti romaneschi*, <https://www.intratext.com/IXT/ITA1554/P11.HTM> [ultimo accesso: 02/01/2025].

I riferimenti alla tradizione poetica contrastano l'intenzione mimetica: come sostiene Myriam Swennen, più che riprodurre la parlata dei reali prototipi di protagonisti del libro, Pasolini produsse un linguaggio nuovo, quello di un'illusione linguistica⁵⁰⁷. E quel particolare idioletto era il risultato della modificazione del romanesco raccolto per le strade, che eliminò parolacce più oscene e rese la parlata dei protagonisti alla volta più estetica e più accessibile al vasto pubblico. Va rilevato che i ragazzi di cui scrisse erano quasi analfabeti giacché furono costretti ad abbandonare il sistema scolastico da circostanze storiche ed economiche, relative alla guerra e alla necessità di soddisfare bisogni basilari con le attività illecite.

Si possono individuare diverse funzioni svolte dal dialetto nell'opera pasoliniana. La prima, cui si è già accennato sopra, è quella realistica o mimetica. Pasolini cercò di presentare ai lettori la realtà che egli studiava sin dai primi giorni del suo soggiorno a Roma. L'identificazione dell'intento documentario è supportata dalla storia della stesura del romanzo, descritta nella già citata monografia di Silvia De Laude, nonché dal fatto che il romanesco appare innanzitutto nel discorso diretto, a volte coinvolgendo anche il linguaggio della narrazione nella forma di discorso indiretto libero. Le bozze rinvenute dopo la morte di Pasolini nella sua collezione di manoscritti attestano una progressiva eliminazione di espressioni ritenute troppo sofisticate per mettere in bocca ai personaggi di bassa estrazione sociale⁵⁰⁸, il che attesta una cura per il realismo da parte dell'autore.

In concomitanza con la mimesi, è possibile parlare della funzione immersiva, atta a far entrare il lettore nel mondo del romanzo. Essa è identificabile nella collocazione del glossario di terminologia romanesca e di gergo della malavita romana solo alla fine del libro e non in note a piè di pagina. Si presunse così che il lettore modello, competente nella lingua italiana ma non nel linguaggio dell'opera, non ne capisse la totalità durante l'attività di lettura. Così, colui si trova indotto a seguire il contenuto del romanzo senza l'immediato appoggio che assicuri la sua piena comprensione. Il destinatario dell'opera si trova in una condizione analoga a uno che legge un libro scritto in una lingua in cui le sue competenze non permettono un pieno intendimento. È quindi costretto a utilizzare un dizionario apposito, solo che nel caso di *Ragazzi di vita* tale strumento è accessibile alla fine del volume e non costituisce un prodotto a parte.

Un'altra funzione riguarda l'aspetto ideologico del testo e della posizione politica del suo ideatore. Pasolini è autore di diversi contributi linguistici in cui criticava l'imposizione dell'italiano standard, considerato da egli una lingua artificiale, un sintomo della volontà

⁵⁰⁷ M. Swennen, *op.cit.*, 38.

⁵⁰⁸ Manuela Montebello, "Varianti lessicali e stilistiche di «Ragazzi di vita» di Pier Paolo Pasolini", in *Studi linguistici per Luca Serianni*, a cura di Valeria della Valle e Pietro Trifone, Roma: Salerno Editrice, 2007, 572.

politica di classi borghesi di fare del popolo italiano una società centrata sul consumismo e sulla generale indifferenza di fronte a manifestazioni di alta sensibilità artistica. A detta dello scrittore, il dialetto è l'unico codice che renda possibile l'espressione poetica in quanto prodotto primario di lunghi processi di evoluzione, non ideato su richiesta istituzionale da un gruppo di linguisti all'indomani dell'Unità d'Italia. Queste caratteristiche fanno del romanesco uno strumento efficace per comunicare informazioni sull'ambientazione dell'opera al lettore, mostrandogli un mondo diverso da quello che conosce, un mondo che ha un proprio linguaggio. È il valore ideologico del dialetto a farlo portatore di significati difficilmente esprimibili nell'italiano letterario che non dispone di equivalenti di imprecazioni romanesche ricorrenti, come *li mortacci tua*.

Vi si coglie anche una funzione estetica o poetica, in sintonia con la posizione ideologica di Pasolini. L'uso del dialetto nel discorso diretto e indiretto libero conferisce all'opera uno stile originale e innovativo e contribuisce alla rottura con il perfezionamento estetico della ricerca di una lingua "nobile" e, per eccellenza, letteraria, ricorrente sin dall'inizio della storia di letteratura italiana.

Il romanesco si presta anche alla comunicazione delle emozioni dei protagonisti, svolgendo la funzione emotiva o psicanalitica. Tale trasmissione di significati diventa comunque subordinata all'intento realistico: le singole interiezioni e le bestemmie dialettali raramente riflettono lo stato psicologico dei personaggi in modo preciso. Le espressioni forti come *li mortacci tua* e *fijo de na mignotta* possono riferirsi a sensazioni svariate, come ira, impazienza, gelosia, vergogna, ma anche soddisfazione o sorpresa⁵⁰⁹. L'uso di parole con campi referenziali più ristretti romperebbe tuttavia l'aspetto mimetico, con il rischio di creare un effetto comico.

I sottocapitoli successivi presentano la descrizione di cinque versioni del romanzo: due in francese (di Claude Henry del 1958 e di Jean-Paul Manganaro del 2016), tre in inglese (di Emile Capouya del 1968, di Ann Goldstein del 2016 e di Tim Parks del 2023) e una in polacco (di Katarzyna Skórska, del 2021). L'analisi ha lo scopo di individuare gli elementi con cui i traduttori cercano di rendere le sfumature dialettali. Tra i dieci estratti disponibili nell'appendice, l'analisi comparativa si concentra sui frammenti A, B, D, E e J.

⁵⁰⁹ Monique Jacqmain, "Appunti sui glossari pasoliniani", *Linguistica Antverpiensia*, 4, 1970, 154.

3.1.1.1. *Les ragazzi* di Claude Henry

La prima traduzione del romanzo sottoposta all'esame è la versione francese, pubblicata nel 1958 alle spese dell'editore parigino Buchet-Chastel. La casa editrice era riconoscibile sul mercato editoriale per le collaborazioni con autori francofoni come Maria Le Hardouin e Pierre Molaine più che per novità importate da altri Paesi tradotte in francese.

L'opera fu resa in francese da Claude Henry, un traduttore di cui si sa relativamente poco. Per quanto si è potuto consultare sui vari reperti bibliografici, *Les ragazzi* risultano la sua unica traduzione letteraria. Il fatto che la stesura della versione francese fu commissionata a un traduttore tuttora sconosciuto non si presenta tanto sorprendente, se si fa conto che in quel momento storico Pasolini era altrettanto ignoto al pubblico francofono.

Sin dalle prime pagine dell'opera si constatano esempi della resa del contenuto dialettale attraverso l'*argot* francese, ovvero “il linguaggio speciale delle classi pericolose della società”⁵¹⁰. L'uso di tale registro permette di preservare la dinamica linguistica che nella versione originale si instaura tra l'italiano standard della narrazione e il romanesco del discorso diretto e indiretto libero. Nella traduzione di Henry, all'italiano standard corrisponde il registro letterario del francese e al romanesco l'*argot* e il registro colloquiale, inclusa la resa grafica di fenomeni fonomorfematici del parlato dell'estremità bassa dell'asse diafasico e diastratico, spesso denominato nella letteratura italiana in merito come «parlato trascurato». Le caratteristiche di questo registro consistono in elisioni e apocopi.

Campione #1: Il confronto fra la traduzione di *Ragazzi di vita* in francese di Claude Henry e il TP. Estratto A.

TP (italiano) ⁵¹¹	TA (francese) ⁵¹²
[1] Il Riccetto si sentiva rodere, lì in mezzo, e si decise a piantare tutti: uscì per la chiesa vuota, ma sulla porta incontrò il compare che gli disse: [2] «Aóh, addò vai?» [3] «A casa vado», fece il Riccetto, «tengo fame.» [4] «Vie' a casa mia, no, a fijo de na mignotta», gli gridò dietro il compare, «che ce sta er pranzo.» [5] Ma il	[1] Le petit Frisé qui en avait plus que marre décida de tout plaquer, mais comme il sortait de l'église vide, il rencontra son parrain de confirmation qui [2] lui demanda où il allait. [3] - Je m'en vais chez nous. J'la saute depuis ce matin, moi !

⁵¹⁰ Marcel Schwob, *Études sur l'argot français*, Paris: Éditions Allia, 2004, 8; “la langue spéciale des classes dangereuses de la société”, trad. it. PK.

⁵¹¹ Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita*, Milano: Garzanti, 2014, ed. digitale, 15.

⁵¹² *Idem*, *Les ragazzi*, trad. Claude Henry, Paris: 10/18, 1982, 8.

Ricetto non lo filò per niente e corse via sull'asfalto che bolliva al sole.	[4] - Faut venir à la maison, enfant d'putain, cria le parrain derrière son dos, puisque c'est moi qu'offre la croûte ! [5] Mais le petit Frisé s'en fichait comme de sa première chemise et courait déjà sur l'asphalte qui bouillait au soleil.

Il campione #1 sottoposto all'analisi viene dal capitolo iniziale del libro, nella versione originale intitolato *Ferrobédò* che corrisponde alla pronuncia dialettale del marchionimo "Ferrobeton", il nome della società di produzione del cemento armato. Uno degli avvenimenti centrali di questa parte del libro, ambientata durante l'occupazione nazista di Roma, è il saccheggio dello stabilimento romano dell'azienda da parte di una folla alla quale appartiene il Ricetto, protagonista del libro.

Claude Henry decise di preservare in alcuni luoghi la pronuncia romanesca: nella sua traduzione il titolo del capitolo è *Le Ferro-Bedon*. Rimane la sonorizzazione della dentale intervocalica mentre l'apocope tipica nel dialetto per i nomi propri scompare. Si nota peraltro l'aggiunta dell'articolo determinativo, assente nel TP, volto a comunicare al lettore che si tratta di un nome concreto, corrispondente al luogo di azione.

Un altro tratto ricorrente in questa traduzione è individuabile nel campione è la riproposizione dei soprannomi in francese: il Ricetto diventa *le petit Frisé*. Questa tecnica si rivela efficiente nella comunicazione delle informazioni sulle caratteristiche fisiche o psicologiche del portatore di pseudonimo laddove esso vi fa riferimento.

Per quanto concerne il discorso diretto, il traduttore cambiò la distribuzione grafica dei dialoghi, optando per le lineette al posto delle virgolette. La decisione risulta arbitraria siccome la tradizione editoriale francofona ammette entrambe le soluzioni. Si presuppone che tale soluzione rifletta la volontà di ottenere una maggiore chiarezza visuale delle battute, una parte importante delle quali dimostra definitive caratteristiche non standard. Si riscontra peraltro lo spostamento dell'enunciato iniziale della conversazione ([2]) dal discorso diretto al discorso indiretto e la cancellazione della prima didascalia del narratore "fece il Ricetto".

Il momento del passaggio al discorso diretto nel TP corrisponde a un cambiamento di codice dall'italiano standard della narrazione al dialetto romano, diastraticamente marcato verso il basso del *continuum*. La resa della dinamica lingua-dialetto è discernibile nella versione francese su tre livelli: fonetico, lessicale e sintattico.

La traduzione è caratterizzata dall'utilizzo delle voci appartenenti all'*argot* dell'epoca della prima pubblicazione dell'opera, come *j'la saute* 'ho fame'. *Bob*, il dizionario del francese argotico, popolare e familiare, rintraccia la sua prima attestazione nel 1914 e l'ultima all'inizio degli anni '80 del Novecento⁵¹³. L'espressione risulta incomprensibile alla maggioranza degli utenti francofoni che hanno postato a proposito di questa evenienza comunicativa sul forum linguistico *WordReference*⁵¹⁴.

Nell'espressione si ha l'apocope del pronome personale *je* 'io'. La presenza del pronome personale soggetto è obbligatoria in francese, con la funzione dell'identificatore della persona grammaticale visto che i paradigmi di coniugazione presentano molte forme omofone. L'onnipresenza di vari pronomi li rende suscettibili all'accorciamento in registri colloquiali. Tale fenomeno è atto a trasmettere informazioni circa l'oralità dell'enunciato e sulla situazione comunicativa che include l'estrazione sociale dei parlanti e il contesto in cui essi si trovano.

Un ulteriore marcatore colloquiale nell'intervento del *petit Frisé* ([3]) coinvolge la sintassi e consiste nella ripetizione pleonastica del pronome personale *moi* 'me/io' con il valore rinforzante alla fine della frase.

Nella risposta del compare ([4]) si individua l'elisione del pronome soggetto nella locuzione fissa *il faut que* che diventa *faut que*, caratteristica del parlato del francese colloquiale. L'espressione tipica del dialetto romanesco, *fijo de na mignotta*, viene resa con la più oscena francese *filz de putain*. La *mignotta* dialettale può venire ritenuta meno forte della *putain* francese per ragioni etimologiche. Tra le possibili radici della parola *mignotta* alcuna rimanda, come nel caso dell'analogia francese, alla scarsa igiene personale. *Mignotta* è derivata dalla *mignatta* ('favorita'⁵¹⁵), o dalla *mignotte* francese, 'favorita'. Esiste inoltre una leggenda urbana secondo cui l'origine del termine risalirebbe alla lettura sintetica dell'annotazione anagrafica *m. ignotae* 'madre ignota'⁵¹⁶ a riguardo dei bambini lasciati in modo clandestino negli orfanotrofi.

La *croûte* ([4]), corrispondente a *er pranzo* in romanesco, è una voce appartenente al registro popolare francese, con il significato generico di 'pasto, cibo'. Nell'enunciato si trova un altro esempio di sintassi marcata nella forma della frase scissa *c'est moi qui* 'sono io che', con l'elisione che coinvolge il pronome relativo: *qu'offre* invece di *qui offre* 'che offre'.

⁵¹³ Bob, dictionnaire de français argotique, populaire et familier, "La sauter", *Langue française*, 11/05/2023, <https://www.languefrancaise.net/Bob/24809> [ultimo accesso: 10/01/2025].

⁵¹⁴ WordReference.com Language Forums, "La sauter (avoir faim)", *Word Reference*, <https://forum.wordreference.com/threads/la-sauter-avoir-faim.3652237> [ultimo accesso: 10/01/2025].

⁵¹⁵ Grande dizionario della lingua italiana, "mignotta", *Internazionale*, <https://dizionario.internazionale.it/parola/mignotta> [ultimo accesso: 01/02/2024].

⁵¹⁶ Alberto Nocentini, *L'etimologico*, Milano: Le Monnier-Mondadori Education, 2010, 708.

La colloquialità della versione francese si dilata anche sulla narrazione laddove essa passa al discorso indiretto libero. L'ultima frase ([5]) presenta l'atteggiamento del protagonista circa l'invito del compare: *le petit Frisé s'en fichait comme de sa première chemise* 'se ne fregava come della sua prima camicia'. L'informazione trasmessa al lettore è amplificata in paragone al TP tramite l'uso retorico della similitudine, assente nella versione originale.

Campione #2: Il confronto fra la traduzione di *Ragazzi di vita* in francese di Claude Henry e il TP. Estratto B.

TP (italiano) ⁵¹⁷	TA (francese) ⁵¹⁸
[1] Vedendo Agnolo, che si sderenava per niente, due ragazzini, scesi giù a pescare con una canna dalla scaletta dalla parte del Fontanone, cominciarono a sfotterlo e a ridere fra di loro. [2] Agnolo col fiatone gli urlò «Ma che volete da me!» [3] Quelli se ne stettero un po' zitti, e poi: «Chi t'ha imparato a remà? Ma nun lo vedi che fai ride pure li muri?» [4] «Chi m'ha imparato a remàaa?» ribatté Agnolo. «Sto c...!» [5] «Te lo metti ar ...!» fecero pronti quelli. [6] «Vostro!» strillò Agnolo rosso come un peperoncino. [7] «A stronzo!» gridarono i ragazzini. [8] «A fiji de na bocch...!» gridò Agnolo. [9] Intanto continuava a sderenarsi a remare senza che la barca andasse avanti di un centimetro.	[1] A la vue d'Agnolo qui s'éreintait pour rien, deux gamins qui étaient descendus pêcher à la ligne au pied du petit escalier, du côté de la fontaine monumentale, commencèrent à se payer sa tête et à se marrer entre eux. [2] Agnolo, reprenant souffle, leur criait : – Qu'est-ce qui vous prend, vous autres ? [3] Et ceux-ci, après une pause : – Qui c'est qui t'a appris à ramer ? Y a d'quoi s'taper l'derrière par terre ! [4] – Qui c'est qui m'a appris à ramer ? répliqua Agnolo, ma bite. [5] – T'as qu'à t'la mettre où je pense ! reprirent les autres, du tac au tac. [6] – La vôtre aussi, hurla Agnolo rouge comme un poivron. [7] – Dégueulasse ! crièrent les autres. [8] – Gosses de pouffiasses ! criait Agnolo. [9] Cependant, il continuait à s'échiner sans que la barque avançât d'un centimètre.

Il campione #2 consiste in un dialogo tra Agnolo, un compagno del Riccetto, e due ragazzi che lo guardano dalla riva dell'Aniene e che deridono il suo tentativo di remare.

⁵¹⁷ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 28.

⁵¹⁸ Idem, *Les ragazzi*, trad. C. Henry, op.cit., 32.

L'introduzione del narratore al dialogo ([1]), espressa in italiano standard, nella versione francese manifesta un marcatore di colloquialità nell'espressione *se payer sa tête*, classificabile come familiare, che pragmaticamente sta per 'prendersi gioco'.

Nella conversazione ([3, 4]) l'uso erroneo del verbo *imparà* 'imparare' viene rispecchiato nella traduzione attraverso il fr. *apprendre* invece di *enseigner* 'insegnare'. Nondimeno, in francese tale uso non costituisce un'infrazione della norma linguistica e viene commentato nei maggiori dizionari normativi senza indicazione di appartenenza a un registro particolare.

Nel segmento [3] si vede la continuazione di utilizzo dell'*argot* per sostituire il dialetto di Roma: l'espressione *y a d'quoi s'taper l'derrière* corrisponde a *ma nun lo vedi che fai ride pure li muri*. Sono peraltro presenti fenomeni fonomorfematici che coinvolgono la caduta del pronome personale *il*, le apocopi della preposizione *de*, del pronome riflessivo *se* e dell'articolo determinativo *le*. Il traduttore optò per una variante attenuata della struttura che è ampiamente attestata con l'osceno *cul* al posto di *derrière*⁵¹⁹.

Lo smorzamento del registro viene contrastato quando Agnolo fa riferimento al proprio organo sessuale utilizzando il nome femminile francese volgare *bite* cioè 'cazzo' ([4]). Ciò implica l'abbandono dell'autocensura di Pasolini che utilizzò i tre punti per nascondere le parole più oscene come *cazzo* o *culo*, inaccettabili, e quindi censurabili, nell'epoca della pubblicazione del romanzo in Italia.

La risposta successiva ([5]) rivela sempre minore esplicitzza rispetto al TP, dove il censurato riferimento al deretano viene tradotto attraverso la frase idiomatica fr. *T'as qu'à t'la mettre où je pense*. Il periodo attesta apocopi tipiche del parlato come quelle cui si è accennato prima, nonché l'eliminazione della parte atona *ne* della locuzione avverbiale negativa *ne... que...*, che esprime restrizione.

All'interiezione *A stronzo!* ([7]) corrisponde *dégueulasse* 'disgustoso' che dà senso di sporcizia e indecenza invece della generale perfidia cui si riferisce il vocabolo italiano *stronzo*.

Il segmento [8] manifesta il polirematico *fijo de na bocchinara*, cioè 'figlio di una prostituta specializzata nella pratica di fellatio' tradotto in francese in *gosse de pouffiasse*. L'argotismo *pouffiasse* è un prestito dal gergo berlinese e significa "prostituta vecchia o sformata o rovinata"⁵²⁰.

⁵¹⁹ Bob, "de quoi se taper le derrière par terre", *Langue française*, 21/09/2022, <https://www.languefrancaise.net/Bob/40208> [ultimo accesso: 10/01/2025].

⁵²⁰ Bob, "pouffiasse", *Langue française*, 17/05/2022, <https://www.languefrancaise.net/Bob/3427> [ultimo accesso: 10/01/2025]; "prostituée vieille ou avachie ou avariée", trad. it. PK.

TP (italiano) ⁵²¹	TA (francese) ⁵²²
[1] «Ch’hai fatto», disse. Ma quello piangeva senza dir niente. [2] «Aóh, mbè?» fece il Ricetto. [3] Accostandosi ancora s’avvide ch’era tutto ignudo; magro e fracico di guazza, s’era messo ginocchioni e aveva cominciato a dire facendo la lagna come i ragazzini piccoli: «M’hanno spojato e m’hanno niscosto li panni, li mortacci loro de sti fiji de puttana.» [4] «Chi è stato?» fece il Ricetto. [5] Quello s’alzò in piedi con la mazzetta dritta e tutto bagnato di pianto: «So’ quelli», fece lagnoso. [6] Il Ricetto si mise a correre dietro il gruppo dei ragazzi ch’aveva incontrato un momento prima. [7] «Aóh, a moretti», gridò. Quelli si fermarono e si voltarono tutti assieme. «Aóh, che siete stati voi a nisconneje li panni a quer regazzino llà?» fece con voce decisa ma ancora cortese il Ricetto. [8] «Ma stanno llà vicino!» fece allegro uno di loro, «mo’ i trova.» [9] Il Ricetto fece qualche passo indietro; né lui né gli altri c’avevano voglia di litigare: si sentivano anzi alleati perché loro erano dei dritti, in confronto a quel broccolo che piangeva, là. [10] «Lassalo perde, è loffio», fece uno, battendosi indice contro il naso. [11] Il Ricetto alzò le spalle: «Mbè, poveraccio», fece; ormai però il suo dovere di difensore era finito, e infatti si vide venir fuori dal fosso il loffio coi calzonì già infilati e in mano la canottiera tutta a pezzi.	[1] – Qu’est-ce t’as ? lui demanda-t-il. Mais le gamin continuait à chialer sans répondre. [2] – Ben quoi ? fit le Frisé. [3] Il s’approcha encore et s’aperçut qu’il était complètement nu ; maigre et tout trempé d’humidité, il s’était mis à genoux et geignait comme un môme. – Leurs salauds de morts à ces enfants d’garce ! Y m’ont déshabillé et y m’ont caché mes frusques. [4] – Qui c’est qui t’a fait ça ? fit le Frisé. [5] Le gosse se releva, tout barbouillé de pleurs, son petit robinet en l’air. – C’est ces types-là, fit-il, geignant toujours. [6] Le Frisé piqua une course : [7] – Dites donc, les mômes ! cria-t-il. Les gamins s’arrêtèrent tous ensemble et se retournèrent. – C’est vous qu’avez caché les frusques au môme ? fit-il d’une voix ferme mais polie. [8] – Elles sont là, ses nippes ! fit tout joice l’un des gamins, j’vais les chercher. [9] Le Frisé recula de quelques pas : il n’avait pas du tout envie de se chamailler et il sentait même qu’il y avait entre eux cette alliance occulte qui unit les réguliers, devant ce niquedouille qui pleurnichait. [10] – Laisse-le tomber, c’est un mouchard, ajouta un autre en se tapotant le nez de l’index pour dire que c’était un puant. [11] Le Frisé haussa les épaules.

⁵²¹ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 85-86.

⁵²² Idem, *Les ragazzi*, trad. C. Henry, op.cit., 113-114.

	– Eh ben, le môme ! fit-il. Mais sa tâche de redresseur de torts était terminée et il vit sortir du fossé le mouchard qui avait déjà enfilé son pantalon et tenait un chandail en loques.

Il campione #3 proviene dal quarto capitolo del romanzo, intitolato in modo ben evocativo *Ragazzi di vita*. Nella versione francese il titolo è stato reso in modo diverso da quello dell'intero libro: il traduttore ha optato per *des mecs à la page* 'ragazzi al passo' invece che per un prestito non adattato sotto cui il libro è conosciuto al pubblico francofono. Si rileva l'utilizzo del colloquialismo *mec* 'uomo/maschio', molto comune nel francese contemporaneo, ma di netta provenienza argotica. Le prime attestazioni datano dall'Ottocento, quando significava 'uomo importante nel mondo della malavita' oppure 'sfruttatore di prostitute'⁵²³. Gli esempi d'uso letterario e cinematografico del termine, raccolti nel dizionario *Bob*, permettono di constatare che ancora nel momento della prima pubblicazione del volume in Francia vi si attribuivano connotazioni di bassifondi della società⁵²⁴.

Il frammento attesta l'espansione del dialetto romanesco nel linguaggio della narrazione: Pasolini descrive il ragazzino maltrattato dai compagni più grandi con l'aggettivo *fracico* 'fradicio' ([3]). Nella versione francese si adopera un simile espediente, anche se si tratta non più di un dialetto, ma del registro familiare. Henry traduce *fracico di guazza* con *tout trempé d'humidité*, ricorrendo alla lingua standard, ma al paragone *come i ragazzini piccoli* corrisponde il fr. *comme un môme*. Il nome *môme* è di evidente attribuzione colloquiale, proveniente dall'*argot*.

Il primo intervento del bambino ([3]) si caratterizza per l'emotività messa in rilievo dall'espressività del dialetto. Il personaggio sta piangendo a causa della violenza subita e della situazione imbarazzante in cui si è trovato: è rimasto per strada completamente nudo e non è in grado di rintracciare i propri vestiti, nascosti dagli oppressori. In quel momento pronuncia una doppia invettiva *li mortacci loro de sti fiiji de puttana*. La prima delle due ingiurie, riscontrata a più riprese nel libro, è tipicamente romanesca e consiste in una rievocazione spregiativa dei defunti della persona offesa.

⁵²³ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, "mec", *CNRTL*, <https://www.cnrtl.fr/etymologie/mec> [ultimo accesso: 10/01/2025].

⁵²⁴ Bob, "mec", *Langue française*, 22/09/2024, <https://www.languefrancaise.net/Bob/282> [ultimo accesso: 10/01/2025].

Se nell'italiano standard le ingiurie indirizzate ai morti sono poche, la lingua francese dispone dell'espressione *salauds de morts* dal significato simile. Il suo valore negativo è trasmesso attraverso l'uso di *salaud* 'mascalzone', ma non sul piano morfologico come nel caso di *mortacci*. L'offesa è tuttavia poco usata, al punto di non venire registrata da maggiori dizionari come Larousse e Le Robert, ma anche una veloce ricerca su internet ne rileva un numero discreto di attestazioni letterarie. Il secondo elemento dell'oltraggio è tradotto in *ces enfants de garce*, il che consiste in una leggera attenuazione dell'oscenità linguistica: *garce* indica innanzitutto una donna libidinosa, di facili costumi, senza esplicitare connotazioni legate alla prostituzione⁵²⁵.

Nell'enunciato si ha inoltre la semplificazione del pronome personale di terza persona singolare *ils* in *y* 'loro'. Nel contesto del dialogo tale resa grafica riflette un generale modo di parlare trascurato, dovuto alle scarse competenze nel registro standard della lingua, oppure un difetto di pronuncia causato dal turbamento emozionale del personaggio che non riesce a smettere di piangere.

Il ragazzino, riferendo quanto accaduto a *le petit Frisé*, utilizza l'argotismo *frusques*, dal significato spregiativo, che corrisponde a capi d'abbigliamento di bassa qualità oppure danneggiati.

La didascalia successiva ([5]) manifesta un'espressiva rappresentazione della nudità del personaggio. Il narratore utilizza la metafora diminutiva *con la mazzetta dritta* cui corrisponde *son petit robinet en l'air* lett. 'con il suo piccolo rubinetto in aria'. La metafora scabrosa viene resa attraverso una simile figura retorica, con la conservazione dell'atteggiamento emotivo.

Nel seguito del dialogo, il Riccetto si rivolge ai perpetratori della violenza subita dal ragazzino ([7]). L'interiezione del protagonista è integralmente dialettale ed è inoltre segnata sul piano diacronico. Nel libro è frequentemente usata la forma *moretto* che subisce spesso l'apocope dell'ultima sillaba con l'indicazione grafica dell'accento tronco, come nel caso di vocativi antroponimici: *morè*. La parola, caduta oggi in disuso, generalmente denotava un maschio di carnagione e di capelli scuri, mentre nel Lazio il suo referente si estese assumendo il significato generico di 'ragazzo'. Nella traduzione francese si perde la componente diacronica dal momento che a fungere dall'appellativo è il già discusso colloquialismo fr. *môme*. La domanda che segue (*C'est vous qu'avez caché les frusques au môme?*) è una frase scissa in cui la separazione tra la reggente e la subordinata mette in rilievo il soggetto di cui chiede il

⁵²⁵ Bob, "garce", *Langue française*, 25/07/2024, <https://www.languefrancaise.net/Bob/10998> [ultimo accesso: 10/01/2025].

parlante. La traduzione rispecchia la sintassi, mentre la dialettalità che nell'originale riguarda anche la fonetica e il lessico, viene realizzata tramite l'uso di due argotismi: *frusques* e *môme*.

Nella risposta di uno dei ragazzi ([8]) si segnala un errore rilevante di Claude Henry. Egli confuse le persone grammaticali. La battuta *Ma stanno llà vicino, mo' i trova* è tradotta con *Elles sont là, ses nippes, j'vais les chercher*. Cambia soggetto della seconda frase dalla terza alla prima persona, il che distorce completamente la situazione: l'interlocutore de *le petit Frisé* non presuppone che il ragazzino trovi subito i capi di abbigliamento nascosti, ma dichiara la propria disposizione a cercarli.

In aggiunta, l'enunciato francese presenta una dislocazione a destra, con la ripresa pleonastica del soggetto della frase, prima introdotto attraverso il pronome *elles* ('loro' femminile) e poi interpretato nel sintagma nominale *ses nippes* 'i suoi panni'. La sintassi marcata si inserisce nella strategia di colloquializzazione intrapresa dal traduttore per comunicare al lettore francofono la componente diastratica della deissi svolta nel TP dal dialetto romanesco.

Il commento del narratore, che costituisce un inciso nel [8], include la parola *joice* 'allegro', appartenente al registro familiare e arcaico secondo la classificazione del dizionario Larousse⁵²⁶. In questo senso si percepisce la distanza temporale tra l'epoca della pubblicazione del testo e il presente. Ciò concorda con la collocazione cronologica del TP e della traduzione di Henry, pubblicata a poco tempo dalla prima edizione italiana.

L'enunciato di un altro membro del gruppo che invita il Riccetto a non perdere tempo con il ragazzino ([10]) attesta un'altra scelta controversa del traduttore: all'aggettivo *loffio* corrisponde il fr. *mouchard* usato perlopiù per indicare un informatore della polizia, una spia o un traditore. Questi significati sembrano difficilmente attribuibili al personaggio date la sua tenera età e la situazione in cui compare. La didascalia che accompagna il discorso nella versione francese manifesta un'ulteriore spiegazione del gesto fatto dal parlante nel momento dell'espressione: il ragazzo si batte l'indice contro il naso. Henry gli attribuì l'indicazione del cattivo odore del bambino spogliato. L'aggiunta si rivela poco motivata, dato che il principale gesto per indicare la puzza nella cultura italiana consiste nel bloccarsi il naso con l'indice e il pollice.

⁵²⁶ Larousse, "jouasse," Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/jouasse/45004> [ultimo accesso: 10/01/2025].

TP (italiano) ⁵²⁷	TA (francese) ⁵²⁸
[1] «Ah scuseme!» fece magnamino il Riccetto riconoscendolo e gli s'avvicinò con la mano tesa. «Addò vai?» chiese. [2] «Indovve voi annà, co sta fame», fece il Lenzetta. Gli altri ridevano. «E te?» chiese il Lenzetta. [3] Il Riccetto rise filosofico, si rialzò il colletto della camicia, affondò di più le mani nelle tasche dei calzoni. «E cche ne so», disse, «sto ancora fori casa e cor c... che mo ce torno.» [4] «E pecché?» fece divertito il Lenzetta. [5] «Che me voi fà carcerà?» disse il Riccetto. «Stavo a ggiocà a zecchinetta i' una casa a Tibburtino, è venuta la polizzia e so' c... loro mo pe' quelli ch'hanno beccato. Li mortacci loro, 'o sai ce stava pure er Caciotta, llà.» [6] «Chi Caciotta?» fece il Lenzetta. [7] «Quello che stava co' mme, ieri a ssera... quer roscio llà... Ma starà in cammera de sicurezza, li mortacci sua.» [8] «Puro io sto ancora fori casa», fece il Lenzetta, «e chi ce torna? Mi' fratello si mme vede m'ammazza...» [9] «Ma quale ammazza», fece uno della compagnia, «ma si l'hanno beccato sabbato a ssera, te stamo a ddi.» [10] «'O so, 'o so», fece il Lenzetta, «mbè, ce ztà sempre mi' madre a casa no, che la possino ammailla, che nun 'a posso vede.» [11] «Mo so' c... tua», fece ridendo il suo compagno, minacciando con una mano, «tu' madre a casa e tu' fratello a bottega, come fai fai male, mo: si vai a casa becchi, si te carcerano becchi, attento a tte!»	[1] – Ah ! excuse-moi, fit le Frisé magnanime en le reconnaissant et en lui tendant la main. Où tu vas ? [2] – Où tu veux aller quand t'as pas l'rond ? remarqua le Futfutte. Et toi ? ajouta-t-il. [3] Les autres se tordaient. Le Frisé éclata de rire, d'un rire philosophique, remonta le col de sa chemise et plongea un peu plus profondément les mains dans ses poches. – Ma foi ! j'en sais rien, dit-il, j'ai pas encore mis les pieds à la carrée et c'est pas demain qu'y verront mon cul chez nous. [4] – Ah ! et pourquoi ça ? fit le Futfutte qui commençait à se tordre en son for intérieur. [5] – Tu voudrais pas que j'me fasse emballer, des fois ? expliqua le Frisé. J'étais dans un flambe chez des types à Tiburtino, les bourres ont rappliqué et les cons qu'y étaient, j'suis sûr qu'y z-ont tous été emballés. Même qu'y avait le Fromegi. Leurs saloperies de morts ! [6] – Quel Fromegi ? [7] – Le gars qu'était avec moi hier soir... le rouquin. Y a des chances, qu'y soit au secret au dépôt, en ce moment. Leurs saloperies de morts ! [8] – Pour moi, c'est du kif, j'en veux des prunes si j'refous les pieds à la carrée. Mon frangin, si m'voyait, y serait capable de m'assommer. [9] – Comment qu'y ferrait, pisque s'me tue à t'dire qu'on l'a attrapé samedi soir, fit un gars.

⁵²⁷ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 86.

⁵²⁸ Idem, *Les ragazzi*, trad. C. Henry, op.cit., 114-115.

	[10] – D'accord, d'accord, fit à son tour le Futfutte, n'empêche qu'chez nous y a encore la vieille, qu'on la zigouille, cette vieille garce, j'peux pas la blairer. [11] – Bien fait pour ton cul ! fit en riant le copain en le menaçant d'une main. D'toute façon, t'en prendras avec ta mère, même si ton frère est en tôle. T'y couperas sûrement pas si tu rentres chez vous. D'autre part, si t'es emballé, c'est du pareil au même, par conséquent, t'as q'à t'barrer.

Il campione #4 è un frammento di uno dei dialoghi dialettali più lunghi del romanzo. Si tiene immediatamente dopo l'incontro con il ragazzino nudo: si scopre che tra i perpetratori della violenza c'è il Lenzetta, che il Riccetto conosce. I due parlano della propria indole: il protagonista racconta come è scappato dall'irruzione della polizia in una bisca illegale, il suo interlocutore invece è fuggito da casa per il motivo di problemi familiari.

Il soprannome *Lenzetta* è tradotto in *Futfutte*, il che si riferisce all'espressione fr. *fute fute*, usata perlopiù con l'avverbio negativo *pas*. La struttura *pas fute fute* significa 'stupido'. Le etimologie possibili del soprannome nella versione originale del romanzo possono essere due: è possibile che si tratti di un'abbreviazione del nome Lorenzo oppure che sia derivata dal latino *lentulus* 'lento'. La seconda eventualità si riferirebbe non soltanto al modo di muoversi ma anche alla lentezza cognitiva la quale sembra essere stata il punto di partenza per la traduzione francese dell'antroponimo.

Nella risposta alla domanda sui progetti per il prossimo futuro ([2]), *Futfutte* si lamenta della fame, mentre nella traduzione si riferisce alla scarsa condizione economica: *ne pas avoir le rond* vuol dire 'non avere un soldo'. *Le Frisé* continua parlando della propria sfortuna [3]: non può tornare a casa perché la sera prima era scappato dal rastrellamento delle forze di ordine e ha paura che lo cerchino. Nell'enunciato del protagonista si distingue la denominazione argotica di casa: il personaggio non ha ancora 'messo i piedi a casa', cioè *mis les pieds à la carrée* corrispondente al dialettale *sto ancora fori casa*. Henry scartò la parola oscena censurata, spostando il rilievo verso la seconda parte dell'enunciato: *c'est pas demain qu'y verront mon cul chez nous* 'non è domani che vedranno il mio culo a casa'. Il traduttore optò quindi per un riferimento temporale più definito che l'avverbio *mo'* del TP.

Nella domanda di *Futfutte* ([4]) si osserva l'assenza di marcatori della dinamica linguistica: la brevità lascia poco spazio per la creatività linguistica e, inoltre, il francese non dispone di varianti diastratiche per l'avverbio interrogativo *pecché*.

La risposta del *Frisé* ([5]) include l'espressione *se faire emballer* con il significato di 'essere arrestato'. Si registra però un andamento sintattico molto più sofisticato rispetto al testo originale: la domanda retorica è espressa in modo condizionale seguito dal congiuntivo. L'aspetto ironico è rinforzato tramite l'aggiunta del marcatore temporale *des fois* 'a volte', assente nella versione italiana. Nella continuazione dell'enunciato si trovano altri termini dell'*argot* come *flambe* 'sala da gioco', *les bourres* 'poliziotti', *rappliquer* 'venire'. Qualora il traduttore sia riuscito a sostenere la dinamica linguistica, optando per una stilizzazione argotica, ha perso il nome del gioco a carte.

La conversazione comprende numerosi marcatori della dialettalità al livello fonomorfemico, simili a quelli individuati nei campioni precedenti. Si contrassegna peraltro la storpiatura del pronome personale *ils* ('loro' maschile) nella frase *j'suis sûr qu'y z-ont tous été emballés*, spezzata in due unità lessicali in conseguenza della perdita della laterale. La parte atta all'identificazione della persona grammaticale, ossia la fricativa alveolare che permette di differenziare tra il pronome della terza persona singolare *il* e plurale *ils*, si lega alla forma verbale *ont* 'hanno', con la resa grafica della sua sonorizzazione *z-ont*. Tale grafia è un'importante infrazione delle norme perché non rievoca soltanto i fenomeni fonomorfematici legati alla bassa collocazione diastratica e diafasica della situazione comunicativa, ma anche le scarse competenze in lingua scritta del personaggio.

Le Frisé menziona nel suo racconto un altro personaggio, che nel TP assume il soprannome di *Caciotta*. Il traduttore lo rese con *Fromegi*, ossia una storpiatura argotica della parola comune *fromage* 'formaggio'.

Nella relazione del protagonista ([7]) si nota anche l'argotismo *rouquin* 'da capelli rossi'. La sintassi attesta un maggior livello di complessità in paragone all'originale, malgrado le similitudini strutturali delle due lingue: Henry dimostra un'inclinazione a utilizzare il congiuntivo, poco attestato negli enunciati dei personaggi del romanzo. Questa caratteristica deriva dalla sua assenza nella varietà più bassa del romanesco⁵²⁹. Nelle varietà diastraticamente basse del dialetto capitolino si riduce il numero di tempi e modi verbali a causa della scarsa scolarizzazione dei parlanti. Laddove il Riccetto utilizza il futuro semplice con il valore ipotetico espresso dal sintagma *starà in cammera de sicurezza*, *le Frisé* esprime la sua

⁵²⁹ Cfr. la sezione 2.2.5.

incertezza tramite un periodo in cui la reggente introduce il dubbio tramite la locuzione *y a des chances que* ‘ci sono possibilità che’.

In risposta al racconto del *Frisé*, il *Futfutte* allude all’analogia della propria situazione ([8]), adoperando il registro marcato: la similitudine è introdotta dalla locuzione colloquiale *c’est du kif* ‘è lo stesso’ arrivata nell’*argot* dall’arabo nell’Ottocento⁵³⁰. Nel discorso si riscontrano ulteriori esempi addentrati nel linguaggio colloquiale oltre al già citato *carrée: prunes* con il significato di ‘botte’ o *frangin* ‘fratello’.

A questo punto prende la voce un compagno anonimo del *Futfutte* ([9]), che gli spiega che suo fratello è al momento innocuo perché si trova dietro le sbarre: *Comment qu’y ferrait, pisque s’mé tue à t’dire qu’on l’a attrapé samedi soir*. Nell’enunciato appare la forma distorta della congiunzione fr. *puisque* con la caduta della vocale posteriore *pisque*.

Il traduttore si permette inoltre una modificazione del senso trasmesso, mettendo in bocca al personaggio un’espressione di compassione relativa alla carcerazione del parente: *s’mé tue à t’dire* ‘mi uccide a dirti’, mentre nella versione originale il commento è privo del carico emotivo, oltre a un leggero disdegno di fronte all’apparente ignoranza del Lenzetta circa la sorte del proprio fratello.

Il ragazzo risponde parlando male di sua madre ([10]). Mantiene il registro che corrisponde alla dinamica dialettale del TP. Oltre alle caratteristiche fonomorfematiche del parlato colloquiale segnalate nei paragrafi precedenti di quest’analisi, si individuano due termini argotici: il verbo onomatopeico *zigouiller* che accenna al suono di tagliare qualcosa con un coltello, assumendo il significato di ‘accoltellare, uccidere’ e il verbo *blairer* ‘sopportare’ usato con una negazione.

L’ultimo discorso ([11]) è pronunciato dal compagno anonimo, probabilmente lo stesso che ha prima fatto un commento sul fratello del Lenzetta, dato l’utilizzo dell’articolo determinativo nella didascalia del narratore. L’esclamazione censurata *Mo so c... tua* si riferisce all’uso generico del vocabolo osceno *cazzo*, con il significato di ‘problema, guaio’. La frase corrisponde a ‘adesso sono problemi tuoi’ in italiano standard, quindi non porta un carico emotivo marcato atto a caratterizzare l’atteggiamento del parlante a riguardo della situazione, che può tuttavia venire inteso dal commento del narratore. Il mittente del comunicato ride e fa un gesto minacciante. Henry traduce quest’espressione in *Bien fait pour ton cull!*, aggiungendo un punto esclamativo, assente nel TP. La soluzione porta una precisa informazione sul comportamento di chi parla: si allude che il destinatario del messaggio si sia meritato le

⁵³⁰ Bob, “garce”, *op.cit.*

difficoltà in cui si trova. È possibile constatare che l'interiezione nella traduzione francese conta sull'esplicitezza formale per amplificare il contenuto emotivo del comunicato, mentre nella versione italiana tale funzione è svolta dall'uso del dialetto.

La parte successiva di quest'ultimo enunciato è caratterizzata da un andamento decisamente più complesso dell'originale, in cui a giocare un ruolo importante è l'incisività ottenuta per mezzo di un parallelismo sintattico: *tu' madre a casa e tu' fratello a bottega*. Henry ne fece una proposizione concessiva introdotta dalla congiunzione fr. *même si*. Tale effetto sintattico-pragmatico è continuato nel resto del discorso: la diastratia è formulata con l'uso del lessico argotico (fr. *tôle* 'prigione', *emballer* 'arrestare' ecc.) e il ricorso a elementi fonomorfemati tipici del parlato trascurato e veloce francese, mentre la sintassi dista, in maniera anche notevole, da quella di Pasolini.

Il contrasto tra le strutture frastiche e i periodi a vari livelli del linguaggio nel discorso diretto costituisce una rilevante e determinativa caratteristica della traduzione e sembra contrastare la funzione mimetica del dialetto nel romanzo.

Nella versione francese i personaggi si esprimono con le parole e la pronuncia tipiche della categoria sociale cui appartengono, ma la sintassi delle loro enunciazioni presenta una discreta competenza nella formazione di proposizioni di vario tipo.

Ciò si vede anche in un altro parallelismo: *si vai a casa becchi, si te carcerano becchi*. La traduzione rivela un completo abbandono della sintassi dell'originale e introduce il connettore logico fr. *par conséquent*, che può considerarsi un marcatore di un registro elevato. L'uso della locuzione congiuntiva contraddice gli strumenti lessicali e fonomorfemati relativi alla deissi attivata dal dialetto nel TP. Nell'enunciato si continuano a osservare dei colloquialismi come *t'y couperas pas* 'non lo potrai evitare', *emballer* 'imprigionare', *se barrer* 'fuggire'. È lecito vedere nel contesto di uso dell'ultimo di questi termini un'eccessiva libertà traduttiva: la frase in cui compare si rifà a una suggestione fatta al *Futfut* la quale è del tutto assente nel testo italiano.

Campione #5: Il confronto fra la traduzione di *Ragazzi di vita* in francese di Claude Henry e il TP. Estratto J.

TP (italiano) ⁵³¹	TA (francese) ⁵³²
[1] «Fate le piattole arrosto, fate». Gridò, schiattando dal ridere per l'espressione che aveva	[1] – Vous v'là plats comme des punaises sur le gril, maintenant, cria-t-il en pouffant à

⁵³¹ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 194.

⁵³² Idem, *Les ragazzi*, trad. C. Henry, op.cit., 274-275.

inventato lì per lì, «e poi dite che avemo fatto!» [2] Continuava a ridere per conto suo, rotolandosi perfino per terra, per la trovata delle piattole arrosto: pure il Piattoletta non era stato arrostito proprio ma soltanto arrosolato. I tre fratellini non ci capivano un c... [3] «Ma che te stai a ddi?» fece con una voce roca Genesio. [4] «Ce lo sai, a paraguletto», gli fece rialzandosi e calmandosi un po' dal ridere il Riccetto. [5] «Se ne semo iti de casa, embè?» ammise senza batter ciglio Genesio. Il Riccetto lo guardò: questo non lo sapeva. [6] «Ah», fece, «pure iti de casa ve ne siete! ‘O vedi che ce lo sapevi, sì, che li carubba ve staveno a cercà!» [7] Genesio restò a sua volta impressionato da quella faccenda, ma tutto ripiegato con il torace contro i ginocchi, si tenne per sé il suo stupore, cominciando rapidamente a pensarci sopra. [8] Non così però Borgo Antico e Mariuccio; e Mariuccio cinguettò: «N'è vero, nun ce stanno a cercà li carabbinieri!»	l'association d'idées entre les punaises grillées et le Morpion. [2] Le Morpion, après tout, n'avait pas été grillé, un peu roussi sur les bords tout bonnement. Les trois mioches n'y entravaient que dalle. [3] – Mais qu'est-ce t'as à jacter tant qu'ça ? dit Gégène d'une voix enrouée. [4] – Comme si tu l'savais pas, petit voyou ! lui fit le Frisé en se relevant et se cabrant un peu. [5] – On s'est barré de chez nous et pis après ? admit sans ciller Gégène. Le Frisé le regarda : ça c'était du nouveau. [6] – Ah ! vous vous êtes barrés ? Tu vois qu'tu l'savais qu'les bourres viendraient vous arrêter. [7] La nouvelle emplît de stupeur Gégène, mais toujours tassé en deux, le buste contre les genoux, il garda pour lui son saisissement, non sans le retourner dans tous les sens en son for intérieur. [8] Mais Bourg Antique et Mariuccio, eux, pas le moins. Et Mariuccio se mit à pépier : – C'est pas vrai, les carabiniers y sont pas venus nous chercher !

Il campione #5 viene dall'ultimo capitolo, il cui titolo – *La commare secca* – si riferisce alla visione della morte del sonetto *Er tisico* di Giuseppe Gioachino Belli. Claude Henry tradusse il dialettalismo con *La camarde*, la figura allegorica e antropomorfica della morte. Essa risulta un elemento canonico nella tradizione letteraria francese vista la sua ricorrenza nelle opere di autori come Honoré de Balzac e Charles Baudelaire. Curiosamente, il film sotto lo stesso titolo del 1962, tratto da un racconto di Pasolini e diretto dall'esordiente Bernardo Bertolucci, fu proiettato nelle sale francesi come *Les recrues* 'le reclute'.

Nell'episodio confrontato in ambedue le versioni, il Riccetto interroga alcuni ragazzini sospettati di aver ustionato un loro compagno, il Piattoletta. Il tormento del personaggio è descritto alla fine del sesto capitolo del romanzo: il giovane è stato legato a un palo, dopodiché uno dei persecutori ha dato fuoco all'erba secca ai piedi della vittima.

All'inizio del dialogo ([1]) si distingue un'incoerenza nella traduzione del soprannome del personaggio attaccato, il che non permette di capire il gioco di parole messo in atto dal *Frisé*. L'allusione all'atto di violenza nella versione francese è meno esplicita: invece di accusare gli interlocutori di "fare le piattole arrosto", li paragona a cimici su una griglia (fr. *des punaises sur le gril*), riferendosi alla situazione attuale: i ragazzini sono sulla riva dell'Aniene a prendere il sole e a divertirsi. L'enunciato ha un solo marcatore diastratico: la sincope di *voilà*, resa graficamente come *v'là*.

Il traduttore decide peraltro di addomesticare l'antroponimo Genesio sostituendolo con il soprannome inventato *Gégène* proveniente dal termine appartenente all'*argot* militare francese che denota un generatore elettrico portatile⁵³³.

Nella risposta del ragazzo al richiamo del *Frisé* ([3]) si vede il colloquialismo fr. *jacter* 'chiacchierare', con l'aggiunta della denominazione quantitativa *tant qu'ça* 'tanto' per cui, nel TP, non si individua forma analoga. Il protagonista replica ([4]) insinuando che l'interlocutore stesse facendo finta di non sapere e aggiunge un vocativo offensivo *paraguletto* derivato dall'ingiuria *paraculo* 'furbacchione, opportunista' di area romanesca, cui corrisponde nella traduzione un più generico fr. *petit voyou* riferito alla generale maleficenza del destinatario e che, considerando il contesto, può anche assumere una connotazione positiva.

Nelle ulteriori repliche nel dialogo ([5, 6]) si rimarca una variazione del registro entro i limiti del *continuum* diastratico presente a Roma: lo scambio tra Genesio e il Riccetto rivela una varietà bassa del dialetto poiché dimostra un cospicuo livello di caratteristiche del romanesco nonché unità lessicali ed espressioni appartenenti al gergo della malavita come *carubba* 'carabinieri'. Alla fine dell'estratto parla un altro ragazzino ([8]), Mariuccio, nel cui enunciato si registrano i fenomeni tipici del dialetto come il raddoppiamento di consonanti intervocaliche e la chiusura della vocale [o] in [u], mentre il lessico appartiene al registro standard. Si potrebbe constatare che il linguaggio usato dal personaggio corrisponde a un'area intermedia tra il dialetto capitolino e la lingua italiana che negli scritti teorici, citati nella descrizione strutturale del vernacolo, viene denominata «l'italiano *de Roma*»⁵³⁴.

La traduzione francese riflette la dinamica sul piano lessicale: quando *le petit Frisé* accusa l'interlocutore di essere fuggito di casa per sottrarsi alle forze di ordine ([6]), utilizza l'argotismo *les bourres* 'poliziotti'. Tuttavia, si perde così un elemento dell'ambientazione in quanto l'arma dei carabinieri non trova un corpo analogo oltralpe. Nel momento in cui a

⁵³³ Bob, "gégène", *Langue française*, 19/03/2018, <https://www.languefrancaise.net/Bob/68130> [ultimo accesso: 10/01/2025].

⁵³⁴ Cfr. la sezione 2.2.5.

prendere la voce è Mariuccio ([8]), egli si avvale del prestito *les carabiniers* adattato morfologicamente: il plurale viene espresso tramite la desinenza -s.

Oltre alle sopradescritte unità lessicali, l'intero campione attesta un'ampia resa delle caratteristiche fonomorfematiche del parlato colloquiale, simili a quelli individuati nei frammenti precedenti.

La prima traduzione di *Ragazzi di vita* è segnata da una strategia che rende il dialetto romanesco del TP in un particolare gergo (*argot*) della LA. Si preserva in tal modo la dinamica tra il linguaggio della narrazione e il discorso diretto che coinvolge tutti i livelli strutturali del codice.

Tab. 3.1. Esempi di argotizzazione nella traduzione di *Ragazzi di vita* di Claude Henry.

N°	TP (italiano)	TA (francese)
1	«A casa vado», fece il Riccetto, « tengo fame. » ⁵³⁵	Je m'en vais chez nous. J'la saute depuis ce matin, moi ! ⁵³⁶
2	« A fiji de na bocch...! » gridò Agnolo ⁵³⁷ .	– Gosses de pouffiasses ! criait Agnolo ⁵³⁸
3	« Sto magnaccia infame! » riprese, mentre che, distesa per terra, la sorella faceva un verso come se rantolasse, dicendo ogni tanto a mezza voce «Dio Dio.» ⁵³⁹	– Infâme, maquereau ! reprit-elle tandis que la soeur d'Alduccio, étendue par terre, avait une espèce de râle qu'elle ponctuait de temps en temps d'un « Mon Dieu ! mon Dieu ! » ⁵⁴⁰

Oltre all'abbondante lessico argotico e all'impiego di sintassi marcata, il testo si caratterizza per una costante stilizzazione della pronuncia che, attraverso accorgimenti grafici, rappresenta un modo di parlare associabile a ceti bassi della società. L'efficienza comunicativa intesa come la comprensibilità del messaggio è sottomessa alla funzione identificativa. Tale modo di esprimersi, lontano dalle regole di articolazione corretta, indica appartenenza al determinato gruppo sociale – di giovani fuorilegge, appartenenti alla classe sottoproletaria.

⁵³⁵ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 55.

⁵³⁶ *Idem*, *Les ragazzi*, trad. C. Henry, op.cit., 70.

⁵³⁷ *Idem*, *Ragazzi di vita*, op.cit., 28.

⁵³⁸ *Idem*, *Les ragazzi*, trad. C. Henry, op.cit., 32.

⁵³⁹ *Idem*, *Ragazzi di vita*, op.cit., 179.

⁵⁴⁰ *Idem*, *Les ragazzi*, trad. C. Henry, op.cit., 254.

Tab. 3.2. Esempi di colloquializzazione al livello fonomorfematico nella traduzione di *Ragazzi di vita* di Claude Henry

N°	TP (italiano)	TA (francese)
4	«E er Riccetto che fà? » chiese Marcello appena si riprese dal suo capogiro ⁵⁴¹ .	– Et l’ Frisé , qu’est-ce qu’y devient ? demanda Marcello, à peine remis de son étourdissement ⁵⁴²
5	«Te lo metti ar ...!» fecero pronti quelli ⁵⁴³ .	– T’as qu’à t’la mettre où je pense ! reprirent les autres, du tac au tac ⁵⁴⁴ .
6	«Ma quale disturbo, anzi, ce fa piacere. » ⁵⁴⁵	– Y a pas du tout d’ dérangement ⁵⁴⁶ .

La portata della stilizzazione nonché la concentrazione degli stilemi provenienti da un registro specifico comportano il rischio di eccessiva appropriazione culturale. Ne consegue la distorsione della rete connotativa e la sostituzione del punto di riferimento deittico legato all’uso di un particolare tipo di linguaggio nel TP. L’*argot* impiegato da Henry rimanda a un particolare momento nella realtà culturale francese che non quadra con l’ambientazione del libro.

Infatti, sin dal momento della pubblicazione si sollevavano critiche all’approccio del traduttore che denunciavano l’eccessiva argotizzazione e sottolineavano l’incompatibilità diacronica del linguaggio che già negli anni ’50 appariva antiquato. Tale giudizio pervenne a Pasolini che, preoccupato per la ricezione della sua opera da parte del pubblico francofono, cercò di influire sui procedimenti editoriali del suo secondo romanzo, *Una vita violenta*⁵⁴⁷.

Anni dopo, René De Ceccatty, critico letterario francese, in una sua monografia sull’autore di *Ragazzi di vita*, mosse l’accusa a Claude Henry di aver compromesso la reputazione letteraria di Pasolini in Francia⁵⁴⁸.

L’opera è stata ritradotta nel 2016 da Jean-Paul Manganaro che ha optato per una soluzione più trasparente, cercando di riflettere la dinamica dialettale sul piano diafasico, senza ricorrere a un *argot* specifico. L’analisi della nuova traduzione in francese segue nel sottocapitolo successivo.

⁵⁴¹ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 15.

⁵⁴² Idem, *Les ragazzi*, trad. C. Henry, op.cit., 8.

⁵⁴³ Idem, *Ragazzi di vita*, op.cit., 28.

⁵⁴⁴ Idem, *Les ragazzi*, trad. C. Henry, op.cit., 32.

⁵⁴⁵ Idem, *Ragazzi di vita*, op.cit., 85.

⁵⁴⁶ Idem, *Les ragazzi*, trad. C. Henry, op.cit., 160.

⁵⁴⁷ Cfr. la sezione 3.1.2.2.

⁵⁴⁸ René De Ceccatty, *Sur Pier Paolo Pasolini*, Monaco: Éditions du Rocher, 2005, 22-27.

3.1.1.2. *Les ragazzi* di Jean-Paul Manganaro

Nel 2016 sono uscite due nuove traduzioni di *Ragazzi di vita*: oltre alla versione in inglese di Ann Goldstein (*The Street Kids*), in Francia l'editore parigino Buchet-Chastel ha pubblicato una nuova rielaborazione del romanzo in francese, a cura di Jean-Paul Manganaro. Il libro conserva il titolo sotto cui i lettori francofoni hanno avuto occasione di conoscere l'opera d'esordio di Pier Paolo Pasolini quasi sessant'anni prima, tradotta da Claude Henry: *Les ragazzi*.

Benché il volume abbia lo stesso titolo della precedente resa in francese, la pubblicazione del 2016 dimostra importanti differenze sin dal frontespizio che manifesta la scritta: *Traduit de l'italien (romanesco) et préfacé par Jean-Paul Manganaro* ('tradotto dall'italiano [romanesco] e prefazione di Jean-Paul Manganaro'). Si tratta quindi di un'edizione critica, il cui curatore è consapevole della caratteristica linguistica del testo dovuta all'uso del dialetto capitolino.

La riedizione di *Les ragazzi* è dotata di una prefazione con una breve analisi dell'opera insieme a qualche dato sulle specificità linguistiche nel testo. La persona cui si è affidato il compito di riproporre il romanzo in francese è professore di letteratura italiana, con ampia esperienza nelle traduzioni di narrativa moderna: ha tradotto più di duecento libri dall'italiano, di autori saldamente iscritti nel canone letterario, tra cui Carlo Emilio Gadda, Antonio Tabucchi, Italo Calvino e Luigi Pirandello.

Manganaro propone di leggere *Ragazzi di vita* nella chiave novellistica della tradizione letteraria italiana, iniziata da Giovanni Boccaccio. Si vede in tale categorizzazione una scelta pragmatica di Pasolini, condivisa da Italo Calvino⁵⁴⁹.

L'autore della traduzione assume una posizione simile a quella di Katarzyna Skórska⁵⁵⁰, per cui il romanzo andrebbe visto come una raccolta di diversi racconti legati da personaggi ricorrenti tra i quali nessuno merita di venire identificato come il protagonista. Il Ricetto, il più marcante e il più seguito, confluirebbe, stando alla teoria, nella folla che lo circonda. A confermare l'ipotesi è l'anonimità dei ragazzi protagonisti che si celano dietro pseudonimi. Di conseguenza, si è volutamente lasciato il titolo della versione precedente – *Les ragazzi* – perché corrisponde al soggetto collettivo delle vicende narrate nell'opera.

Parlando dei personaggi, Manganaro ha deciso di non tradurre i soprannomi malgrado che il loro contenuto semantico svolga una funzione integrativa nel completare le didascalie del

⁵⁴⁹ Jean-Paul Manganaro, "Préface", in P. P. Pasolini, *Les ragazzi*, Paris: Points, 2016: 7.

⁵⁵⁰ Cfr. la sezione 3.1.1.6.

narratore comunicando importanti dettagli sulle loro caratteristiche. Ciononostante, il traduttore presenta i loro equivalenti nella LA nell'introduzione. Le forme proposte sono differenti da quelle che compaiono nell'edizione curata da Claude Henry: Riccetto sarebbe *frisotté*, Cappellone – *grand chapeau*, Caciotta – *fromage*, Ciccione – *gros lard*, Lupetto – *louveteau*, Pisciasotto – *qui se pisse dessus*, Roscetto – *rouquin*.

Si pondera la questione del significato del titolo *Ragazzi di vita*, in specie dell'espressione *di vita* che, all'avviso dell'autore della nuova resa in francese, assume un valore metaforico, difficile da cogliere e perciò da esprimere in altre lingue. Manganaro propone di vedere nella "vita" gli imprecisi desideri dei ragazzi, collocati in un mondo senza speranza, una volontà di vivere in modo diverso, sconosciuto e impossibile da raggiungere per il nefasto determinismo storico. I personaggi del romanzo sono banditi da un'esistenza migliore, come se fossero cacciati da un ignoto paradiso e la loro unica colpa è di essere nati in un momento non opportuno, in un ambiente marcato dalla povertà amplificata dalla distruzione materiale e morale provocata dalla seconda guerra mondiale.

Tale interpretazione, quantunque corretta dal punto di vista critico, sembra ignorare la spiegazione di Pasolini stesso sul senso del titolo. Nella sua deposizione davanti al Tribunale di Milano laddove si tenne il processo per l'indecenza della pubblicazione, l'autore del romanzo chiarì che *Ragazzi di vita* voleva dire "ragazzi di malavita"⁵⁵¹.

Oltre all'analisi letteraria, la prefazione del traduttore espone anche un ragguaglio sul piano linguistico dell'opera. Si valuta la presenza del dialetto romanesco che concorda con la povertà formale dell'idioletto di personaggi il cui vocabolario conta poche parole, ma che attestano un alto livello di espressività. Manganaro sottolinea il fatto che il vernacolo usato non era per Pasolini la lingua materna, paragonando la sua situazione con la sperimentazione formale messa in atto da Carlo Emilio Gadda in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* nella stessa epoca.

A detta del curatore dell'edizione, una delle caratteristiche più importanti del linguaggio di *Ragazzi di vita* è la ripetitività che dà l'impressione di non prendere nota della dinamica di azione: le stesse espressioni compaiono in contesti molto differenti, dimostrando come la flessibilità della lingua diventa uno strumento di sopravvivenza davanti a una situazione difficile⁵⁵².

Il traduttore indica l'importanza dello stile di scrittura del romanzo che sembra essere sottomesso alle turbolente esistenze dei protagonisti. La loro sorte prende controllo delle

⁵⁵¹ Laura Betti, *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, Milano: Garzanti, 1977, 5.

⁵⁵² J.-P. Manganaro, *op.cit.*, 15.

strutture della lingua, quali la sintassi e il lessico, per enumerare nomi, gesti e situazioni che formano un cerchio vizioso di violenza, povertà e abbandono.

Manganaro non spiega il proprio approccio alla problematica della traduzione di *Ragazzi di vita*. La prefazione è innanzitutto di carattere critico e analitico: prende in esame l'importanza del libro e il suo valore artistico. L'autore della traduzione non esplicita le proprie tecniche relative alla dinamica dialettale del TP e non presenta ragioni per la nuova versione, il che giustifica ulteriormente l'analisi descrittiva contenuta nei paragrafi successivi.

Campione #6: Il confronto fra la traduzione di *Ragazzi di vita* in francese di Jean-Paul Manganaro e il TP.

Estratto A.

TP (italiano) ⁵⁵³	TA (francese) ⁵⁵⁴
[1] Il Riccetto si sentiva rodere, lì in mezzo, e si decise a piantare tutti: uscì per la chiesa vuota, ma sulla porta incontrò il compare che gli disse: [2] «Aóh, addò vai?» [3] «A casa vado», fece il Riccetto, «tengo fame.» [4] «Vie' a casa mia, no, a fijo de na mignotta», gli gridò dietro il compare, «che ce sta er pranzo.» [5] Ma il Riccetto non lo filò per niente e corse via sull'asfalto che bolliva al sole.	[1] Riccetto bouillait sur place, là, au milieu des autres, et décida de plaquer tout le monde : il traversa l'église vide, mais sur le seuil il rencontra son parrain qui lui dit : [2] – Hé, toi, où c'que tu vas ? [3] – Chez moi, j'vais, fit Riccetto, j'ai faim. [4] – Viens chez moi, hein, fils de pute, cria le parrain derrière lui, y a l'déjeuner. [5] Mais Riccetto, sans l'écouter, s'éloigna en courant sur l'asphalte qui bouillait au soleil.

Oltre alla resa del soprannome Riccetto consistente nel trasferimento della sua forma inalterata nel TA, il campione #6 attesta una strategia relativa alla dinamica linguistica del romanzo che coinvolge diversi livelli di lingua, similmente a quanto rilevato nell'analisi della traduzione di Claude Henry. La collocazione sociale dei parlanti è comunicata attraverso una colloquializzazione fonomorfematica, lessicale e sintattica. L'intervento non si limita al discorso diretto, ma dimostra ampia presenza anche nelle didascalie del narratore, laddove esse mostrano il punto di vista del personaggio.

Ciò è visibile all'inizio del passaggio ([1]): nel testo in francese il Riccetto 'bolliva sul posto' (*bouillait sur place*) e decide di 'mollare tutti' (*plaquer tout le monde*). La scelta del verbo *bouillir* concorda con la descrizione fatta nelle prime frasi del libro dove se ne introduce

⁵⁵³ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 15.

⁵⁵⁴ *Idem*, *Les ragazzi*, trad. J.-P. Manganaro, Paris: Points, 2016, 18.

l'ambientazione: l'azione si svolge in una caldissima giornata di luglio. Nel capitolo in oggetto vi sono anche altre informazioni concernenti l'afa, per esempio verso la fine del campione: *asfalto bolliva al sole*. È possibile comprendere la delineazione dello stato del personaggio in due modi: il predicato comunica o una generale agitazione mentale e la voglia di andarsene e di fare qualcosa di più interessante che partecipare alla messa (i), o il fastidio recato dalla temperatura troppo alta (ii).

Nell'enunciato del padrino ([2]) si percepisce l'estensione del rivolgimento al destinatario che include, oltre all'interiezione propria *hé* corrispondente a *aòh* nel TP, anche il pronome personale *toi* 'tu'. La domanda dialettale *addò vai* è tradotta con *où c'que tu vas* 'dov'è che vai', in cui compare la resa grafica di una pronuncia veloce e trascurata nell'accorciamento del gruppo interrogativo verbo-pronome dimostrativo *est-ce* in *c'*.

Nella risposta del protagonista ([3]) si riscontra un'inversione simile a quella del testo in italiano in cui il complemento indiretto *a casa* viene posto all'inizio dell'enunciato.

Similmente a quanto rilevato nell'esame della versione di Claude Henry, l'invito del comparire a pranzo ([4]) presenta un'invettiva *fils de pute*, in cui è possibile leggere una maggiore offensività rispetto all'equivalente dialettale *fijo de na mignotta*. La frase attesta inoltre un elevato grado di fedeltà sintattica: le parti costituenti ripetono l'ordine di partenza e la differenza più importante concerne l'uso del circostanziale di luogo *chez moi* invece di un sintagma nominale composto da una preposizione, un sostantivo e un aggettivo possessivo.

Nell'enunciato si distingue il dileguo del pronome soggetto *il* nell'espressione *il y a* 'c'è' che diventa *y a*. La stilizzazione riflette un fenomeno fonomorfematico caratteristico di un parlato disattento e veloce. La forma *y* è il prodotto dell'assimilazione di due suoni simili collocati l'uno accanto all'altro, qui del soggetto *il* e del complemento avverbiale *y*.

Campione #7: Il confronto fra la traduzione di *Ragazzi di vita* in francese di Jean-Paul Manganaro e il TP.

Estratto B.

TP (italiano) ⁵⁵⁵	TA (francese) ⁵⁵⁶
[1] Vedendo Agnolo, che si sderenava per niente, due ragazzini, scesi giù a pescare con una canna dalla scaletta dalla parte del Fontanone, cominciarono a sfotterlo e a ridere fra di loro. [2]	[1] En voyant Agnolo qui s'éreintait en vain, deux gamins, descendus pêcher avec une canne par l'escalier du côté du Fontanone, commencèrent à se ficher de lui et à rigoler. [2] Agnolo, le souffle court, leur hurle :

⁵⁵⁵ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 28.

⁵⁵⁶ *Idem*, *Les ragazzi*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 39.

Agnolo col fiatone gli urlò «Ma che volete da me!» [3] Quelli se ne stettero un po' zitti, e poi: «Chi t'ha imparato a remà? Ma nun lo vedi che fai ride pure li muri?» [4] «Chi m'ha imparato a remàaa?» ribatté Agnolo. «Sto c...!» [5] «Te lo metti ar ...!» fecero pronti quelli. [6] «Vostro!» strillò Agnolo rosso come un peperoncino. [7] «A stronzo!» gridarono i ragazzini. [8] «A fiji de na bocch...!» gridò Agnolo. [9] Intanto continuava a sderenarsi a remare senza che la barca andasse avanti di un centimetro.	– Qu'esse vous voulez d'moi ! [3] Il se turent un peu, puis : – Qui t'a appris à ramer ? Tu vois pas qu'tu fais rire mêm'les murs ? [4] – Qui m'a appris à ramer ? répliqua Agnolo. C'te z... ! [5] – Tu t'le fous dans l'c... ! répliquèrent du tac au tac les autres. [6] – L'vôtre ! hurla Agnolo aussi rouge qu'un piment. [7] – Ah, salaud ! crièrent les gamins. [8] – Ah, fils d'une tailleuse d'pip'... ! cria Agnolo. [9] Entre-temps il continuait à s'éreinter en ramant sans que la barque avançât d'un centimètre.

All'inizio del campione #7 un marcatore di registro familiare – il termine *gamin* 'bambino, ragazzino' – compare nella didascalia del narratore ([1]), anche laddove essa non assume il carattere di discorso indiretto libero. Vi si distingue altresì una selezione di espedienti atti a colmare il divario tra i paradigmi morfologici dell'italiano e del francese, ad esempio il *fiatone* viene sostituito dal sintagma *souffle court* 'respiro corto'.

La frase con cui Agnolo si rivolge per la prima volta ai ragazzi che lo deridono dalla riva del fiume ([2]) è stilizzata sul piano fonomorfematico: nella domanda compare la forma *qu'esse* attinente all'assimilazione della struttura interrogativa *qu'est-ce que* in cui a subire la distorsione è la struttura *est-ce que*.

I simili meccanismi concernono la risposta degli osservatori ([3]) in cui sono presenti due apocopi: del pronome relativo *que* 'che' e dell'avverbio *même* 'anche'.

A differenza della versione di Claude Henry, quella di Manganaro segue l'autocensura di alcune espressioni oscene da parte di Pasolini: la replica di Agnolo ([4]) contiene i punti di sospensione con cui si allude all'argotismo *zob* 'l'organo sessuale maschile' proveniente dall'arabo in cui assume lo stesso significato. L'implicitezza del vocabolo è messa in rilievo dalla poca frequenza d'uso. Infatti, informa *Bob*, malgrado che si tratti di un lessema la cui presenza è attestata nella lingua francese almeno dalla fine dell'Ottocento, le sue occorrenze

letterarie sono poche⁵⁵⁷. L'argotismo *zob* è perciò meno comune di altre denominazioni volgari di questa parte del corpo.

L'autocensura persiste anche nel segmento [5], dove ad essere offuscato dai puntini di sospensione è il lessema *cul* 'culo'. In conseguenza dell'utilizzo del verbo di nette connotazioni volgari *foutre* per sostituire l'italiano neutro *mettere*, aumenta la scabrosità linguistica. Si contraddice dunque la censura di altre espressioni oscene dato che il verbo *foutre* viene usato per indicare, in maniera impudica, un rapporto sessuale. Quantunque la portata semantica del lessema si sia allargata con il corso del tempo fino a assumere la facoltà di indicare in modo generico lo svolgimento di qualsiasi azione e sostituire i verbi come *faire* 'fare' e *mettre* 'mettere', la caratteristica indecente non si è del tutto neutralizzata.

Similmente a quanto rilevato prima in riferimento agli accorgimenti di tipo fonomorfemico, l'invettiva dell'interlocutore di Agnolo ([5]) contiene l'apocope del pronome personale *te* (*Tu t'le fous*) e dell'articolo determinativo *le* (*dans l'c...*). Il fenomeno coinvolge la breve risposta del personaggio ai remi: vi compare il pronome possessivo autonomo *l'vôtre* invece di *le vôtre* 'il vostro'.

In continuazione della disputa ([6]), Agnolo viene chiamato *salaud* 'mascalzone' che corrisponde a un'offesa di simile livello che *stronzo* del TP. Nella traduzione l'*a* allocutivo proprio del dialetto romanesco è reso in *ah*, una forma di interiezione plurivalente francese. *Ah* esprime un ampio rango di emozioni come sorpresa, gioia e ammirazione; introduce anche un concetto venuto all'improvviso in mente al parlante. Quest'ultima accezione permette un uso funzionalmente equivalente al vocativo dialettale, circostanza che fa sì che la stilizzazione della LA coinvolga anche la sintassi.

L'allocutivo identico compare nel segmento ([8]) dove precede l'offesa *fijs d'une tailleuse d'pip...*, che allude alla professione della madre del destinatario, di una prostituta specializzata nella fellatio a pagamento⁵⁵⁸. L'ingiuria è caratterizzata da un alto livello di concordanza semantica all'espressione che traduce. Si contrassegna inoltre la resa dell'autocensura in cui i puntini di sospensione non offuscano il vocabolo a partire dalla seconda lettera, ma dalla seconda sillaba, proprio come nel TP (*bocch...*).

⁵⁵⁷ Bob, "zob", *Langue française*, 16/10/2021, <https://www.languefrancaise.net/Bob/20666> [ultimo accesso: 05/03/2025].

⁵⁵⁸ Bob, "tailleuse de pipes", *Langue française*, 05/05/2016, <https://www.languefrancaise.net/Bob/36670> [ultimo accesso: 05/03/2025].

TP (italiano) ⁵⁵⁹	TA (francese) ⁵⁶⁰
[1] «Ch’hai fatto», disse. Ma quello piangeva senza dir niente. [2] «Aóh, mbè?» fece il Ricetto. [3] Accostandosi ancora s’avvide ch’era tutto ignudo; magro e fracico di guazza, s’era messo ginocchioni e aveva cominciato a dire facendo la lagna come i ragazzini piccoli: «M’hanno spojato e m’hanno niscosto li panni, li mortacci loro de sti fiji de puttana.» [4] «Chi è stato?» fece il Ricetto. [5] Quello s’alzò in piedi con la mazzetta dritta e tutto bagnato di pianto: «So’ quelli», fece lagnoso. [6] Il Ricetto si mise a correre dietro il gruppo dei ragazzi ch’aveva incontrato un momento prima. [7] «Aóh, a moretti», gridò. Quelli si fermarono e si voltarono tutti assieme. «Aóh, che siete stati voi a nisconneje li panni a quer regazzino là?» fece con voce decisa ma ancora cortese il Ricetto. [8] «Ma stanno là vicino!» fece allegro uno di loro, «mo’ i trova.» [9] Il Ricetto fece qualche passo indietro; né lui né gli altri c’avevano voglia di litigare: si sentivano anzi alleati perché loro erano dei dritti, in confronto a quel broccolo che piangeva, là. [10] «Lassalo perde, è loffio», fece uno, battendosi indice contro il naso. [11] Il Ricetto alzò le spalle: «Mbè, poveraccio», fece; ormai però il suo dovere di difensore era finito, e infatti si vide venir fuori dal fosso il loffio coi calzoni già infilati e in mano la canottiera tutta a pezzi.	[1] – Qu’esse t’as ? dit-il. Mais l’autre pleurait sans rien dire. [2] – Ben, alors ? fit Ricetto. [3] En se rapprochant il se rendit compte qu’il était tout nu ; maigre et trempé de rosée, il s’était agenouillé et avait commencé à dire en geignant comme les tout petits enfants : – Y m’ont déshabillé et m’y ont caché mes fringues, qu’y s’crèvent tous ces fils de pute. [4] – Qui ça ? fit Ricetto. [5] Le gosse se releva avec son zizi raide et tout trempé de pleurs. – C’est eux, fit-il plaintif. [6] Ricetto se mit à courir derrière le groupe des garçons qu’il avait croisés un moment plus tôt. [7] – Eh là ! les gars, cria-t-il – les autres s’arrêtèrent et se retournèrent tous ensemble. Eh, c’est vous qu’avez caché les fringues à c’t’enfant-là ? fit Ricetto d’une voix décidée mais toujours courtoise. [8] – Elles sont là tout près ! fit joyeusement l’un d’eux, il va les trouver. [9] Ricetto recula de quelques pas ; ni lui ni les autres n’avaient envie de se disputer : il se sentaient même alliés parce qu’ils passaient pour les malins, comparés à c’t’andouille qui pleurait, là. [10] – Laisse-le tomber, c’est qu’un mouchard, fit l’un d’eux en se tapant le nez de l’index. [11] Ricetto haussa les épaules :

⁵⁵⁹ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 85-86.

⁵⁶⁰ Idem, *Les ragazzi*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 115-116.

	– Ben, l’pauvre, fit-il ; – mais son rôle de défenseur était désormais terminé, et en effet on vit ressurgir du fossé le mouchard, son pantalon déjà enfilé tenant à la main son maillot de corps en loques.

Il campione #8 dimostra una consistenza degli espedienti concernenti la resa delle caratteristiche linguistiche del romanzo, i quali coinvolgono, anche qui, diversi livelli del codice di arrivo: la fonetica, il lessico e la sintassi.

Nella domanda del Riccetto rivolta al ragazzino piangente ([1]) si constata l’assimilazione della particella interrogativa *est-ce que* in *qu’esse* (cfr. *supra*) e l’elisione del pronome soggetto *tu* in *t’*.

La colloquializzazione del francese comprende anche i segnali discorsivi, come evidenziato nell’insistere del protagonista ([2]). Mentre nel TP la domanda viene ribadita attraverso una coppia di interiezioni (*aóh* e *mbè*), nella traduzione di Manganaro si hanno due forme avverbiali: *ben*, ossia una variante informale di *bien* ‘bene’ et *alors* ‘allora’.

Il testo francese manifesta una cospicua fedeltà a riguardo della distribuzione di segni di punteggiatura riflessa con l’attenzione in relazione alla sintassi originale vista la vicinanza strutturale dell’italiano e del francese. Ciò è percettibile anche in periodi lunghi, con incisi, e in altri elementi costituenti delimitati non solo con virgole, ma anche con punto e virgola.

Quando a prendere la parola è il ragazzino maltrattato e lasciato nudo in mezzo alla strada ([3]), nei suoi propositi compaiono altri elementi della stilizzazione fonomorfematica a un registro fortemente informale e trascurato, in sintonia con il suo stato emotivo. Oltre alla semplificazione del pronome soggetto *ils* in *y*, omografico al pronome polifunzionale, nella seconda parte della paratassi *m’y ont caché mes fringues*, la posizione di questa unità grammaticale è posteriore al pronome di complemento oggetto indiretto (*me*) che ne indicherebbe la funzione di un altro pronome complemento anziché quella del pronome soggetto. Infatti, la frase analizzata non attesta un soggetto esplicito, contrariamente alle norme della lingua francese. La forma *y* non risulta svolgere la funzione pronominale ed è difficile stabilire a che cosa si riferirebbe: il complemento indiretto dell’azione indicata dal predicato è già espresso dal pronome *me* (*à moi* ‘a me’) e il luogo dell’avvenimento è sconosciuto. Se fosse conosciuto, non si potrebbe parlare di indumenti nascosti.

Nella continuazione del lamento del personaggio, il traduttore ha risolto il problema dell’ingiuria romanesca *li mortacci* sostituendola con un generico malaugurio di morte espresso

in un linguaggio marcatamente colloquiale: *qu'y s'crèvent tous ces fils de pute* 'che crepino tutti questi figli di puttana'.

La domanda del Riccetto circa l'identità di persone che hanno umiliato il suo interlocutore ([4]) è resa in modo che sostiene il registro basso tramite l'uso del pronome dimostrativo plurivalente *ça*. La traduzione del discorso ha carattere nominale dappoiché non contiene un verbo in forma personale, quando nel testo originale il predicato è espresso da un sintagma verbale proprio.

Nella didascalia del narratore che segue ([5]), Manganaro ha conservato il carattere eufemistico della descrizione dei genitali del personaggio: alla *mazzetta* corrisponde l'argotismo *zizi* usato perlopiù per denotare pene di un individuo prepuberale⁵⁶¹. La piccolezza dell'oggetto viene suggerita non più dalla derivazione diminutiva ma attraverso l'adozione di un'unità lessicale dotata di una connotazione opportuna.

La marcatura colloquiale nell'indicazione del ragazzino *c'est eux* è ottenuta per mezzo del presentativo *c'est* (al singolare) anziché del corretto *ce sont* (al plurale). Nella traduzione la deissi diafasica non è quindi più svolta al livello fonomorfematico come nella frase del TP *so' quelli* che manifesta una forma verbale apocopata *so'* 'sono', tipica del dialetto di Roma.

Quando poi il Riccetto si rivolge al gruppo dei ragazzi indicati dall'interlocutore ([7]), la funzione vocativa la svolge l'appellativo *les gars*, ossia una variante informale raccorciata di *garçons* 'ragazzi'. Secondo queste modalità si sostituisce l'allocutivo vernacolare *moretti* con uno che ha una distinta sfumatura informale, mentre la sfumatura geografica, più difficile a tradurre, si perde.

Nella parte successiva del dialogo gli espedienti atti a trasmettere la collocazione diafasica e diastratica dei parlanti hanno un duplice carattere: si tratta di elementi lessicali (*fringues* 'panni') e fonomorfematici. Questi ultimi rappresentano la pronuncia veloce e poco curata, per esempio attraverso l'elisione dell'aggettivo dimostrativo *cet* in *c't'*.

L'apostrofo al confine tra l'aggettivo dimostrativo e il sostantivo *enfant* riflette un confluire dell'articolazione delle due unità lessicali. Tale uso contrasta le regole ortografiche della lingua francese.

Contrariamente a quanto finora osservato nel campione, la risposta di uno dei ragazzi indagati dal protagonista ([8]) non dimostra distintivi marcatori di colloquialità in quanto formulata in un registro standard del francese. D'altra parte, nel TP il linguaggio si caratterizza per una minore presenza di elementi meramente dialettali che si limitano al raddoppiamento

⁵⁶¹ Bob, "zizi", *Langue française*, 16/09/2024, <https://www.languefrancaise.net/Bob/25882> [ultimo accesso: 05/03/2025].

della laterale nell'avverbio di luogo *llà* 'là', al dileguo della consonante nel pronome complemento diretto *i* 'li' e all'avverbio *mo*', tipico non soltanto del romanesco ma anche dell'italiano regionale di Roma e dintorni.

Il discorso indiretto libero nella didascalia del narratore ([9]), che esprime il punto di vista condiviso dal Riccetto e dal gruppo dei coetanei, attesta la diffusione di elementi della stilizzazione. I giovani si sentono alleati perché 'passavano per i furbi' (*passaient pour les malins*). Il termine *malin* usato con il significato di 'furbo, astuto' è tipico del registro familiare del francese. Per il fatto che le qualità cui si riferisce sono universalmente stimate da rappresentanti della malavita, l'uso sostantivale del vocabolo può essere un'espressione di stima in diversi ambienti sociali informali.

All'estremo opposto del rispetto si colloca la figura del ragazzino piangente cui si riferisce la struttura *c't'andouille*. L'aggettivo dimostrativo usato nella denominazione presenta la grafia non standard (cfr. *supra*). Si consideri l'etimologia di *andouille*, usato nell'*argot* per indicare un individuo stupido, che coincide con il nome attribuito a diverse elaborazioni di salumeria tipica francese, tutte a base di trippa del maiale e di solito affumicate. Si presuppone che la connotazione negativa dell'applicazione del sostantivo *andouille* a una persona pertenga al basso costo di produzione di questa varietà di salsiccia, fatta con un taglio di carne meno pregiato.

Nella parte finale del frammento ([10, 11]) gli espedienti atti a trasmettere la dinamica linguistica del testo si limitano al lessico e alla fonetica, assumendo una portata inferiore a quanto rilevato nei paragrafi precedenti. All'aggettivo *loffio* corrisponde, come nella traduzione di Claude Henry, il francese *mouchard* 'spia, informatore'. La voce compare anche nella didascalia del narratore con cui si risolve la vicenda del ragazzino spogliato. Egli esce dal fosso parzialmente vestito, con la canottiera *en loques*, che è un'espressione adoperata per parlare in modo peggiorativo di indumenti vecchi, consumati.

Gli elementi di stilizzazione nelle ultime due battute del dialogo consistono nell'omissione dell'avverbio di negazione *ne* (*c'est qu'un mouchard* 'è solo un informatore') e nell'apocope dell'articolo determinativo *le*. L'apocope è presente nella constatazione del Riccetto *ben, l'pauvre* che sostituisce *mbè, poveraccio* del TP. Vi compare anche il segnale discorsivo *ben*, una variante colloquiale dell'avverbio *bien*.

TP (italiano) ⁵⁶²	TA (francese) ⁵⁶³
[1] «Ah scuseme!» fece magnamino il Riccetto riconoscendolo e gli s'avvicinò con la mano tesa. «Addò vai?» chiese. [2] «Indovve voi annà, co sta fame», fece il Lenzetta. Gli altri ridevano. «E te?» chiese il Lenzetta. [3] Il Riccetto rise filosofico, si rialzò il colletto della camicia, affondò di più le mani nelle tasche dei calzon. «E cche ne so», disse, «sto ancora fori casa e cor c... che mo ce torno.» [4] «E pecché?» fece divertito il Lenzetta. [5] «Che me voi fà carcerà?» disse il Riccetto. «Stavo a ggìocà a zecchinetta i' una casa a Tibburtino, è venuta la polizzia e so' c... loro mo pe' quelli ch'hanno beccato. Li mortacci loro, 'o sai ce stava pure er Caciotta, llà.» [6] «Chi Caciotta?» fece il Lenzetta. [7] «Quello che stava co' mme, ieri a ssera... quer roscio llà... Ma starà in cammera de sicurezza, li mortacci sua.» [8] «Puro io sto ancora fori casa», fece il Lenzetta, «e chi ce torna? Mi' fratello si mme vede m'ammazza...» [9] «Ma quale ammazza», fece uno della compagnia, «ma si l'hanno beccato sabbato a ssera, te stamo a ddi.» [10] «'O so, 'o so», fece il Lenzetta, «mbè, ce ztà sempre mi' madre a casa no, che la possino ammailla, che nun 'a posso vede.» [11] «Mo so' c... tua», fece ridendo il suo compagno, minacciando con una mano, «tu' madre a casa e tu' fratello a bottega, come fai fai male, mo: si vai a casa becchi, si te carcerano becchi, attento a tte!»	[1] – Ah, 'scuse-moi ! fit Riccetto magnanime en le reconnaissant et il s'approcha la main tendue. Où tu vas ? demanda-t-il. [2] – Où veux-tu qu'on s'aïlle 'vec c'te faim, fit Lenzetta – les autres rigolaient. – Et toi ? demanda Lenzetta. [3] Riccetto rit philosophiquement, releva le col de sa chemise, enfonça plus profondément encore les mains dans les poches de son pantalon. – Et qu'esse j'en sais, dit-il, suis pas encore rentré chez moi et mes c... que j'y reviens. [4] – Et pourquoi ? fit amusé Lenzetta. [5] – Tu veux m'foutre en prison ? dit Riccetto. Je jouais à zecchinetta dans l'un tripot à Tiburtino, les flics s'sont ramenés et c'est leurs oignons main'nant ceux qui z'ont chopés. Qu'ils s'aillent s'crève, tu sais, y avait aussi Caciotta, là-bas. [6] – Qui ça, Caciotta ? fit Lenzetta. [7] – Çui qui était avec moi, hier soir... l'rrouquin... L'heure qu'il est, doit être au secret, qu'il s'aïlle s'crève. [8] – Moi qu'aussi suis encore pas rentré, fit Lenzetta, que nique ! Mon frangin, s'il m'voit, y m'crève... [9] – Tu parles d'un crève, fit un gars de la compagnie, qu'il s'est fait choper sam'di soir, qu'on t'dit. [10] – Je sais, je sais, fit Lenzetta, ben, y a toujours ma mère chez moi, qu'aïlle s'crève alors, j'peux pas la blairer.

⁵⁶² P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 85-86.

⁵⁶³ Idem, *Les ragazzi*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 116-117.

	[11] – Là, c'est tes oignons , fit en riant son camarade, en le menaçant d'une main, – ta mère chez toi et ton frère en tôle, t'as beau tout faire, ça va pas : chez toi on t'chope, si t'entôle tu chopes, gaffe à toi !

Nella prima fase del dialogo ([1, 2]) si nota una prevalenza di mezzi fonomorfematici che trasmettono la collocazione sociolinguistica dei parlanti. Invece della forma *excuse-moi* 'scusami' si adopera *'scuse-moi*, marcata dall'aferesi del verbo che provoca la sostituzione della fricativa velare con la fricativa alveolare. Nella risposta del Lenzetta ([2]) si hanno un'aferesi della preposizione *avec* 'con' diventata *'vec* e una sincope dell'aggettivo dimostrativo femminile *cette* (*c'te*).

Rispetto alla versione originale, il segmento [2] è morfosintatticamente più complesso. Attesta il modo congiuntivo (*subjonctif*): *où veux-tu qu'on s'aille* 'dove vuoi che si vada'. Ciò risulta dal fatto che nella lingua francese le regole dell'uso del congiuntivo presentano una maggiore stabilità in funzione del contesto sociolinguistico che nell'italiano. Nella lingua italiana le varietà diastraticamente e diafasicamente basse presentano un certo grado di libertà riguardo all'uso di questo modo verbale. D'altra parte, la struttura osservata potrebbe funzionare benissimo nella LA pur seguendo la sintassi originale, per esempio: *où veux-tu aller* 'dove vuoi andare'.

La risposta del Riccetto ([3]) manifesta molteplici marcatori della stilizzazione linguistica. Essi comprendono mezzi fonomorfematici, sintattici e lessicali.

Il brano espone un ulteriore esempio dell'autocensura che è stata trapiantata nella traduzione: ad essere offuscato dai puntini di sospensione è il lessema *couilles* 'coglioni'. La scelta del traduttore provoca uno spostamento semantico, pur di portata molto limitata dato che si tratta della denominazione scabrosa di un'altra parte dei genitali maschili. La scelta pare dettata dalla maggiore naturalità contestuale dell'espressione *mes couilles que j'y reviens* con la funzione di sottolineare la riluttanza al ritorno a casa.

La stilizzazione continua nella parte successiva del racconto ([5, 7]), con percepibili cambiamenti rispetto alla versione di Claude Henry. La domanda *Tu veux m'foutre en prison ?* comprende, oltre all'apocope del pronome complemento diretto *me*, l'indecente verbo plurivalente *foutre*.

Parlando della disavventura legata all'irruzione delle forze dell'ordine nella bisca in cui si giocava a carte, il protagonista utilizza la parola italiana *zecchinetta* per specificare il gioco

nonostante l'esistenza di un equivalente francese (*lansquenet*). Tale soluzione si spiega con la scarsa popolarità del passatempo nella Francia contemporanea e la relativa incomprensibilità del termine che ne consegue. L'utilizzo del nome italiano permette di evitare la situazione in cui il lettore si scontra con un lessema sconosciuto nella propria lingua, il che può metterlo in imbarazzo. Il destinatario della traduzione affronta così un'unità lessicale straniera atta a comunicargli che si tratta di un gioco preciso, appartenente a una realtà culturale che non è la sua.

L'accumulazione di mezzi stilistici nella relazione rappresenta l'emozionalità del protagonista che si è salvato per miracolo dall'incombente arresto. I lessemi marcati dal punto di vista di diastratia e di diafasia sono, tra l'altro, *les flics* 'poliziotti', *se ramener* 'arrivare', *choper* 'arrestare'. L'espressione *c'est leurs oignons* sostituisce la parolaccia in *so' c... loro*, attestando l'abbandono dell'autocensura presente nel TP per l'adozione di un polirematico che non la richiede perché non include parole oscene.

I mezzi fonomorfematici consistono in apocopi di pronomi (*m'foutre* = *me foutre*, *s'sont ramenés* = *se sont ramenés*, *s'crève* = *se crever*), nella sincope della sillaba centrale nell'avverbio *main'nant* (*maintenant*) nonché nella distorsione del pronome soggetto *ils* con il suo conseguente attaccamento alla struttura verbale *z'ont* (*ils ont*). Dal punto di vista sintattico si segnala lo spostamento del soggetto nella parte centrale della sequenza *c'est leurs oignons main'nant ceux qui z'ont chopés*: l'espressione *leurs oignons* non si riferisce ai poliziotti bensì alle persone arrestate. Sul piano della morfologia, è opportuno contrassegnare il verbo *s'crève* che presenta la caduta della desinenza dell'infinito *-er*, conflueno nella forma della terza persona singolare. Tale processo sembra echeggiare nella traduzione gli infiniti apocopati tipici del dialetto romanesco, ampiamente attestati nel romanzo.

La tecnica di colloquializzazione è continuata nella spiegazione dell'identità del personaggio chiamato Caciotta ([7]). Oltre ai mezzi descritti sopra, si riscontrano la sincope del pronome dimostrativo *çui* (*celui* 'colui') e il termine familiare *rouquin*.

Il registro viene coerentemente mantenuto quando a prendere la voce è il Lenzetta ([8]). In aggiunta alla resa di distorsioni della pronuncia di elementi come pronomi e articoli, all'inizio della sua storia compare l'interiezione *que nique*. Il vocabolo *nique*, di netta provenienza argotica, si riferisce al verbo *niquer* che inizialmente significava in modo scabroso un atto sessuale per poi assumere un significato più ampio di 'imbrogliare, tradire, usare, dominare'⁵⁶⁴. L'espressione segnala la condizione del personaggio in una profonda

⁵⁶⁴ Bob, "niquer", *Langue française*, 14/11/2022, <https://www.languefrancaise.net/Bob/51579> [ultimo accesso: 05/03/2025].

insoddisfazione causata da problemi familiari. Nella frase successiva compare l'argotismo *frangin* 'fratello'.

A questo punto prende la parola uno dei compagni del Lenzetta che gli ricorda che suo fratello è innocuo perché si trova in prigione ([9]). L'enunciato dista in maniera notevole dal testo originale sul piano sintattico. Nella versione italiana l'andamento è il seguente: *Ma quale ammazza, ma si l'hanno beccato sabbato a ssera, te stamo a ddì*. Nella traduzione di Manganaro la prima parte è sostituita dall'affermazione *tu parles d'un crève* formulata come una frase verbale nella seconda persona grammaticale. Vi si riscontra la ripresa sostantivata del concetto di uccidere espresso dall'interlocutore nell'intervento precedente: il Lenzetta ha utilizzato il verbo *crever* in forma personale mentre il suo amico ne ribadisce l'idea inventando un sostantivo che in realtà non assume il significato di uccisione bensì si riferisce alle comuni malattie, quali raffreddore o grippe. Il sostantivo deverbale *crève* ha il genere femminile e non maschile come accennato attraverso l'utilizzo dell'articolo indeterminativo maschile.

Nella seconda parte del periodo ([9]) che informa della sorte del fratello del ragazzo cambia la diatesi. Nel TP la voce è attiva e nella traduzione diventa passiva tramite l'utilizzo del costrutto *se faire* seguito dall'infinito: *il s'est fait choper sam'di soir* 'si è lasciato arrestare sabato sera'. Sul piano fonomorfematico spicca invece la sincope di *samedi* 'sabato'.

Quando il Lenzetta comincia a parlare della propria madre ([10]), la sintassi si avvicina all'andamento della versione italiana, incluso l'applicazione del modo congiuntivo. Nell'originale si usa la forma tipicamente romanesca *possino* (it. *possano*), quando nel testo curato da Manganaro il distacco dalla norma avviene attraverso l'omissione del pronome soggetto *qu'aille s'crève alors*, propriamente *qu'elle aille se crever alors* 'che si uccida'. Similmente alla traduzione di Claude Henry, il personaggio utilizza il verbo argotico *blairer* 'sopportare'.

In reazione alla lamentela, uno dei compagni del ragazzo dice *Là, c'est tes oignons* (lett. 'sono cipolle tue', [11]) il che attesta una neutralizzazione del registro dovuto alla sostituzione dell'allusione alla voce oscena offuscata tramite i puntini di sospensione (*so' c... tua*) con un'espressione libera da termini censurabili.

Manganaro ha conservato i parallelismi sintattici che marcano la fine del commento. L'unica differenza nell'andamento del primo parallelismo *ta mère chez toi et ton frère en tôle* è l'utilizzo della locuzione *chez toi* ('da te') per riferirsi alla casa del destinatario. Va segnalata anche la provenienza argotica del sostantivo *tôle* 'prigione'.

Nonostante la semplicità della frase *come fai fai male, mo* che la rende facilmente traducibile utilizzando un andamento equivalente (ad esempio *comme tu fais, tu fais mal*), il

traduttore ha optato per un'espressione atta a dare al testo una maggiore naturalità. La traduzione *t'as beau tout faire, ça va pas* consiste nella locuzione *avoir beau* seguita dall'infinito. La struttura non ha analoghi formali nella lingua italiana e esprime l'inutilità dell'azione definita dal verbo che introduce, lett. 'qualunque cosa tu abbia fatto, non va bene'. La colloquialità del frammento è mantenuta attraverso l'eliminazione dell'avverbio di negazione *ne* nella seconda parte del periodo *ça va pas*.

Il parallelismo *chez toi on t'chope, si t'entôle tu chopes* consiste nella ripetizione del verbo *choper* 'prendere un colpo, beccare'. Il costrutto si rivela tuttavia meno strutturalmente chiaro per l'assenza del pronome soggetto impersonale *on* nella seconda parte: *si t'entôle* significa *si on t'entôle* 'se ti carcerano' nonché per l'abbandono della ripetizione della congiunzione ipotetica.

La constatazione che termina l'osservazione del compagno (*attento a tte*, [11]) è stata tradotta con *gaffe à toi*, adoperando il termine familiare *gaffe* 'attenzione', frequentemente attestato nelle fonti letterarie sin dalla fine del Settecento⁵⁶⁵.

Campione #10: Il confronto fra la traduzione di *Ragazzi di vita* in francese di Jean-Paul Manganaro e il TP.

Estratto J.

TP (italiano) ⁵⁶⁶	TA (francese) ⁵⁶⁷
[1] «Fate le piattole arrosto, fate». Gridò, schiattando dal ridere per l'espressione che aveva inventato lì per lì, «e poi dite che avemo fatto!»	[1] – Vous fait' rôtir les morpions, vous fait', cria-t-il – pouffant de rire pour l'expression qu'il venait juste d'inventer –, pis vous venez demander c'qu'on a fait !
[2] Continuava a ridere per conto suo, rotolandosi perfino per terra, per la trovata delle piattole arrosto: pure il Piattoletta non era stato arrostito proprio ma soltanto arrosolato. I tre fratellini non ci capivano un c...	[2] Il continuait à rire pour son compte, allant jusqu'à se rouler par terre pour sa trouvaille des morpions rôtis : même si Piattoletta* n'avait pas été rôti mais juste rissolé. Les trois frères y comprenaient que dalle.
[3] «Ma che te stai a ddi?» fece con una voce roca Genesio.	[3] – Mais qu'esse tu racontes ? fit Genesio d'une voix rauque.
[4] «Ce lo sai, a paraguletto», gli fece rialzandosi e calmandosi un po' dal ridere il Riccetto.	[4] – Tu l'sais, p'tit rusé , lui fit Riccetto en se relevant et calmant un peu son rire.

⁵⁶⁵ Bob, "gaffe", *Langue française*, 22/07/2024, <https://www.languefrancaise.net/Bob/184> [ultimo accesso: 05/03/2025].

⁵⁶⁶ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 194.

⁵⁶⁷ *Idem*, *Les ragazzi*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 271-272.

[5] «Se ne semo iti de casa, embè?» ammise senza batter ciglio Genesio. Il Riccetto lo guardò: questo non lo sapeva. [6] «Ah», fece, «pure iti de casa ve ne siete! ‘O vedi che ce lo sapevi, sì, che li carubba ve staveno a cercà!» [7] Genesio restò a sua volta impressionato da quella faccenda, ma tutto ripiegato con il torace contro i ginocchi, si tenne per sé il suo stupore, cominciando rapidamente a pensarci sopra. [8] Non così però Borgo Antico e Mariuccio; e Mariuccio cinguettò: «N’è vero, nun ce stanno a cercà li carabbiniieri!»	[5] – Qu’on est partis d’chez nous, et alors ? admit sans ciller Genesio. Riccetto le regarda : ça, il ne le savait pas. [6] – Ah, fit-il, vous êtes même partis d’chez vous ! Tu vois qu’tu savais que les carabiniers vous cherchaient ! [7] Genesio, à son tour, fut étonné par cette histoire, mais replié sur lui-même, le torse contre les genoux, il garda pour lui son étonnement et se mit à y réfléchir rapidement. [8] Mais pas Borgo Antico ni Mariuccio ; et Mariuccio gazouilla : – C’est pas vrai, les carabiniers nous cherchent pas ! * Piattoletta : petit morpion [NdT]

All’inizio dell’ultimo estratto si contrassegna la traduzione della ripresa del verbo alla fine della battuta in cui il Riccetto accusa i ragazzi di fare le piattole arrosto ([1]), il che conferma l’attenzione posta alla sintassi marcata del TP. Nell’enunciato esaminato il riferimento all’individuo ustionato non è chiaro sin dal principio. Come osservato prima, nella versione di Manganaro tutti gli antroponimi compaiono senza alterazioni, incluso il soprannome Piattoletta, menzionato nella didascalia del narratore che commenta il gioco di parole inventato dal protagonista. Al fine di evitare che il passaggio risulti incomprensibile, giacché il lettore francese non è in grado di associare lo pseudonimo allo zoonimo presente nella constatazione del Riccetto, il traduttore ha incluso una nota a piè di pagina che spiega il significato della denominazione come *petit morpion* ‘piccolo pidocchio’. La soluzione applicata ha permesso di sostenere la coerenza del gioco linguistico nonostante la differenza nella forma che denota il parassita in francese (*morpion*) e in italiano. Ciò consente anche di non tradurre il soprannome basato sul concetto del pidocchio.

Il registro viene mantenuto nel discorso indiretto libero che comunica l’atteggiamento mentale degli interlocutori del protagonista ([2]). Loro non capiscono la situazione né la ragione per cui il ragazzo sta ridendo fino a rotolarsi per terra. Nella frase *Les trois frères y comprenaient que dalle* si riscontra l’omissione dell’avverbio di negazione *ne* mentre sul piano lessicale la colloquialità viene ottenuta attraverso l’espressione argotica *ne comprendre que dalle* con il significato di ‘non capire niente’. Così si scarta la parolaccia intromessa nel TP e censurata tramite i puntini di sospensione.

Nella parte successiva del dialogo ([3-6]) gli elementi del linguaggio che svolgono le funzioni del dialetto romanesco si concentrano sul piano fonomorfemico e consistono nella resa di fenomeni caratteristici di un parlato colloquiale del francese. Per la ragione che le loro specificità sono già state trattate nell'analisi dei campioni precedenti, si confrontano con le forme equivalenti della varietà standard della LA: *esse* = *est-ce que*; *l'sais* = *le sais*; *p'tit* = *petit*; *d'chez vous* = *de chez vous*; *qu'tu savais* = *que tu savais*.

Oltre alla stilizzazione al livello della pronuncia, il linguaggio è marcato, anche se in maniera minore, sul piano sintattico e lessicale. Quanto alla sintassi, manca anche qui l'avverbio *ne* nella risposta finale di Mariuccio ([8]): *c'est pas vrai, nous cherchent pas*. Al livello del lessico si ricorre all'espressione *p'tit rusé* 'piccolo furbo', che sostituisce il vocativo dialettale *a paraguletto*. Il sintagma nominale citato consta dell'attributo *petit* 'piccolo' con la medesima funzione che il diminutivo nel TP. La scelta deriva dalla differenza tra il sistema morfologico italiano e quello francese. La lingua italiana è caratterizzata da un maggiore grado di flessibilità derivativa e perciò in questo contesto il senso di piccolezza è dovuto essere espresso attraverso l'aggettivo.

La nuova versione francese manifesta una strategia della rappresentazione del dialetto diversa dalla traduzione di Claude Henry. Ciononostante, entrambi i traduttori dimostrano un elevato grado di sensibilità linguistica. Le loro decisioni danno prova della consapevolezza dell'importanza delle marcature dialettali nel TP: sia nell'edizione del 1958 sia in quella del 2016 si manifesta un alto numero di elementi con la funzione di rendere la variazione linguistica inerente al romanzo.

Manganaro cerca tuttavia di assumere una maggiore trasparenza e di non distorcere le funzioni del romanesco: opta per colloquializzazione invece di argotizzazione. La stilizzazione interessa diversi livelli della lingua. Abbondano stilemi di tipo fonomorfemico, il linguaggio dei dialoghi è marcato anche sui piani sintattico e lessicale. Si eliminano elementi addomesticanti, ad esempio avvalendosi di prestiti per rendere i soprannomi. È anche più fedele alla sintassi del TP.

Tab. 3.3. Esempi di colloquializzazione nella traduzione di *Ragazzi di vita* di Jean-Paul Manganaro.

N°	TP (italiano)	TA (francese)
7	« Indovve voi annà, co sta fame », fece il Lenzetta. Gli altri ridevano ⁵⁶⁸ .	– Où veux-tu qu'on s'aïlle ' vec c'te faim, fit Lenzetta – les autres rigolaient ⁵⁶⁹ .
8	« E tu ce credi, su sto fatto, a morè? » chiese eludendo la domanda ⁵⁷⁰ .	– Et toi qu't'y crois à st'affaire, hé l'basané ? demanda t-il en éludant la question ⁵⁷¹ .
9	« Daje, che se divertimo! », insistette il Roscietto ⁵⁷² .	– ' Llons-y , qu'on va s'amuse , insista Roscetto ⁵⁷³ .

In tal senso, la ritraduzione dell'opera non va vista soltanto come una sua diversa interpretazione, ma perlopiù come una correzione dei difetti denunciati nella versione precedente. Anche se Manganaro non si riferisce al lavoro di Henry, è chiaro che egli ha studiato la prima edizione del romanzo nonché rilevanti contributi critici in merito. Esaminando la nuova pubblicazione, si può arrivare all'idea che il traduttore abbia cercato di evitare le distorsioni individuate da Berman come tipiche di traduzioni letterarie in francese⁵⁷⁴.

Un approccio completamente diverso è individuato nell'analisi delle versioni in inglese, presentate nei sottocapitoli successivi.

3.1.1.3. *The Ragazzi* di Emile Capouya

La prima traduzione inglese del romanzo di esordio di Pier Paolo Pasolini risale al 1968, quando alle spese dell'editore Grove Press vide la luce del giorno il libro *The Ragazzi*, tradotto da Emile Capouya. La soprammenzionata casa editrice è una delle più importanti del mercato americano di metà Novecento. Comprata nel 1951 da Barney Rosset, un visionario avanguardista, Grove Press introdusse ai lettori americani numerosi scrittori europei di rilievo come Jean-Paul Sartre, Jean Genet, Samuel Beckett e Pablo Neruda. Curò le prime pubblicazioni di Jack Kerouac, William S. Burroughs e Allen Ginsberg, esponenti della Beat Generation, un movimento sottoculturale caratterizzatosi per rifiuto di rigide aspettative sociali, innovazioni artistiche, interesse per le religioni orientali e rappresentazioni scabrose della condizione umana.

⁵⁶⁸ *Idem*, *Ragazzi di vita*, *op.cit.*, 86.

⁵⁶⁹ *Idem*, *Les ragazzi*, trad. J.-P. Manganaro, *op.cit.*, 116.

⁵⁷⁰ *Idem*, *Ragazzi di vita*, *op.cit.*, 108.

⁵⁷¹ *Idem*, *Les ragazzi*, trad. J.-P. Manganaro, *op.cit.*, 148.

⁵⁷² *Idem*, *Ragazzi di vita*, *op.cit.*, 146.

⁵⁷³ *Idem*, *Les ragazzi*, trad. J.-P. Manganaro, *op.cit.*, 203.

⁵⁷⁴ Cfr. la sezione 1.1.7.2 della presente tesi.

A causa della sua apertura ad autori inclinati a infrangere diverse tabù, come quelle legate alla libertà sessuale e all'uso di droga, Rosset a più riprese si trovò costretto a combattere la censura, similmente a quanto accadde in Italia all'indomani della prima pubblicazione di *Ragazzi di vita* da Garzanti.

Non sorprende quindi la decisione di Grove Press a introdurre ai lettori anglofoni il romanzo di Pasolini. Colpisce però la data della pubblicazione a tredici anni dalla versione originale. Tale distanza temporale toglie l'aspetto innovativo dell'opera, ma si spiega con il successo internazionale dei film diretti dall'autore di *Ragazzi di vita* negli anni '60.

Il compito della traduzione del romanzo fu affidato a Emile Capouya, noto più per i suoi contributi teorici sulla letteratura che per l'attività di traduttore. Difatti, da quanto rilevato in una ricerca in reperti bibliografici disponibili online, Capouya è responsabile solo delle due traduzioni, entrambe dall'italiano: oltre a *Ragazzi di vita*, tradusse il romanzo di fantascienza di Virgilio Martini, *Il mondo senza donne*. La sua relazione con la lingua italiana non è chiara: nessuna delle informazioni biografiche disponibili ne fa riferimento.

Il traduttore ha occupato per molti anni la posizione di professore dell'inglese presso la Baruch College, che fa parte della struttura collegiale dell'Università della Città di New York e ha lavorato per importanti testate della stampa americana progressista – *The Nation*, *The New American Review* e *The New York Times* – in cui curava le colonne letterarie.

Il titolo *The Ragazzi* rimanda subito alla collocazione geografica del romanzo tramite l'uso del termine straniero non adattato oltre all'aggiunta dell'articolo determinativo. Occorre rilevare la fortuna di un altro sostantivo italiano con la desinenza *-azzo* entrato nel repertorio della lingua inglese: il nome Paparazzo portato nel film *La dolce vita* (1960, regia Federico Fellini) da un fotografo specializzato nel riprendere personaggi famosi nei momenti privati. È lecito presupporre l'identificabilità della provenienza del forestierismo *ragazzi* da parte del pubblico.

La traduzione presenta in genere una minore intensità della dinamica linguistica che corre tra il linguaggio della narrazione e quello utilizzato nel discorso diretto e indiretto libero. Gli espedienti atti a trasmettere la variazione linguistica del TP coinvolgono due livelli: la sintassi e il lessico. Come dimostra l'analisi dei campioni descritti nei seguenti paragrafi, la strategia intrapresa da Capouya consiste nella resa del romanesco attraverso una sottile stilizzazione a un parlato colloquiale. Si perde così una parte importante della deissi avviata attraverso lo specifico idioletto del romanzo. Il linguaggio in sé smette di trasmettere informazioni sull'appartenenza sociale dei personaggi del romanzo e sulla loro scarsa scolarizzazione. L'unico dato diastratico oscilla intorno all'uso di parole oscene, la cui

ripetitività è associabile a ceti svantaggiati. Il numero relativamente basso di marcatori di colloquialità concerne principalmente la variazione diafasica.

Campione #11: Il confronto fra la traduzione di *Ragazzi di vita* in inglese di Emile Capouya e il TP. Estratto A.

TP (italiano) ⁵⁷⁵	TA (inglese) ⁵⁷⁶
[1] Il Riccetto si sentiva rodere, lì in mezzo, e si decise a piantare tutti: uscì per la chiesa vuota, ma sulla porta incontrò il compare che gli disse: [2] «Aóh, addò vai?» [3] «A casa vado», fece il Riccetto, «tengo fame.» [4] «Vie' a casa mia, no, a fijo de na mignotta», gli gridò dietro il compare, «che ce sta er pranzo.» [5] Ma il Riccetto non lo filò per niente e corse via sull'asfalto che bolliva al sole.	[1] Riccetto felt a gnawing in his insides and decided to skip the whole thing. He went out through the empty church, but at the door he ran into his godfather, who said, [2] “Hey, where you going?” [3] “Going home,” called Riccetto, “I’m hungry.” [4] “Come to my house, you little bastard,” his godfather yelled after him, “we’re having lunch.” [5] But Riccetto took no notice of him, running away along the asphalt pavement that was simmering in the heat.

Nel campione #11 si segnala l’omissione del verbo ausiliare nella domanda del compare al Riccetto ([2]): *where you going* invece di *where are you going*. Tale eliminazione è sintomatica del registro informale della lingua inglese ed è comunemente riscontrata nel linguaggio conversazionale, indipendentemente dalla collocazione diastratica dei parlanti.

Tutti i soprannomi dei personaggi del romanzo compaiono nelle loro forme originali, il che contribuisce allo straniamento del lettore e facilita l’associazione geografica dell’ambientazione. Si perdono così le informazioni sul personaggio contenute negli pseudonimi che si possono riferire all’aspetto fisico, ai tratti del carattere oppure alle esperienze vissute. Da ciò deriva che il lettore anglofono non è in grado di comprendere che il protagonista del romanzo abbia capelli ricci.

Nella risposta del Riccetto ([3]) si registra la mancanza del pronome personale soggetto e del verbo ausiliare. L’enunciato contiene un predicato *going* e non si limita a una frase nominale composta dalla sola parola *home*. La soluzione riflette l’attenzione del traduttore alla sintassi dell’originale. Nel testo italiano il discorso del protagonista è caratterizzato da un’inversione dell’ordine, inaccettabile in un’affermazione di questo tipo nella lingua inglese.

⁵⁷⁵ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 15.

⁵⁷⁶ *Idem*, *The Ragazzi*, London: Palladin, 1989, 8.

La soluzione di Capouya a sua volta riproduce la presenza del predicato e l'informalità, privando l'enunciato del soggetto esplicito e dell'ausiliare *be*.

L'interlocutore invita il protagonista a pranzare insieme ([4]), aggiungendo un'interiezione offensiva *you little bastard*, che traduce l'espressione romanesca *fijo de na mignotta*, togliendo qualsiasi marcatore di varietà regionale o dialettale, ma preservando gli indicatori della collocazione diastratica dei due parlanti. Occorre considerare la vicinanza del significato di *bastard*, che vale a dire 'una persona sgradevole' o 'nata da genitori non sposati', al suo corrispondente nel TP. Preceduta dal pronome personale viene anche utilizzata come un vocativo provocante e umoristico⁵⁷⁷ tra individui in una relazione di cordialità e familiarità. È lecito riconoscere tale accezione nel frammento sottoposto all'analisi perché il sostantivo viene descritto anche dall'aggettivo *little* 'piccolo', con la funzione emotiva diminutiva.

Campione #12: Il confronto fra la traduzione di *Ragazzi di vita* in inglese di Emile Capouya e il TP. Estratto B.

TP (italiano) ⁵⁷⁸	TA (inglese) ⁵⁷⁹
[1] Vedendo Agnolo, che si sderenava per niente, due ragazzini, scesi giù a pescare con una canna dalla scaletta dalla parte del Fontanone, cominciarono a sfotterlo e a ridere fra di loro. [2] Agnolo col fiatone gli urlò « Ma che volete da me! » [3] Quelli se ne stettero un po' zitti, e poi: « Chi t'ha imparato a remà? Ma nun lo vedi che fai ride pure li muri? »	[1] Seeing Agnolo, who was killing himself and getting nowhere fast, two boys who had come down to fish with a cane pole on the steps by the Fontanone began to make fun of him and laugh. [2] Panting, Agnolo yelled, " What's it to you? " [3] The boys shut up for a moment. Then they said, " Who taught you how to row? Can't you see, even the walls are laughing. "
[4] « Chi m'ha imparato a remàaa? » ribatté Agnolo. « Sto c...! »	[4] " Who taught me how to row? " said Agnolo. " My prick. "
[5] « Te lo metti ar ...! » fecero pronti quelli.	[5] " Shove it up your ass, " they returned promptly.
[6] « Vostro! » strillò Agnolo rosso come un peperoncino.	[6] " Up yours, " yelled Agnolo red as a pepper.
[7] « A stronzo! » gridarono i ragazzini.	[7] " Oh, you jerk! " cried the boys.
[8] « A fiji de na bocch...! » gridò Agnolo.	[8] " Sons of bitches! " yelled Agnolo.
[9] Intanto continuava a sderenarsi a remare senza che la barca andasse avanti di un centimetro.	[9] Meanwhile he kept straining away at the oars, but the boat didn't move an inch.

⁵⁷⁷ Cambridge Dictionary, "bastard", <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/bastard> [ultimo accesso 01/02/2025].

⁵⁷⁸ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 28.

⁵⁷⁹ Idem, *The Ragazzi*, op.cit., 28.

Nella didascalia introduttiva del narratore al dialogo ([1]) si vede l'aggiunta di elementi non presenti nel TP, con i quali il traduttore rende l'espressione *si sderenava per niente* con *was killing himself and getting nowhere fast* lett. 'si uccideva e non arrivava velocemente da nessuna parte'. Il verbo *sderenarsi* è marcato diatopicamente in quanto variante regionale di 'sdirenare'; e mentre l'assenza della componente geografica è facile da spiegare con le limitazioni strutturali della LA, il medesimo non può dirsi a proposito della seconda parte della proposizione incidentale. L'estensione dell'enunciato *and getting nowhere fast* è possibilmente motivata dalla volontà di ottenere una maggiore efficienza comunicativa per trasmettere al lettore l'immagine del ragazzino che malgrado il suo faticoso tentativo di remare non è in grado di far muovere la barca. Sarebbe senz'altro possibile rendere il complemento di scopo in oggetto con la sola espressione *for nothing*, rispecchiando la sintassi originale.

Il primo intervento di Agnolo ([2]) presenta un'ulteriore differenza semantica. Egli chiede *What's it to you?* 'che cosa è per voi?', il che ha un significato cospicuamente diverso da *Che volete da me?*. La frase dal significato identico all'originale sarebbe piuttosto *What do you want from me?*. La proposta di Capouya sembra accennare alla mancata orientazione nella situazione da parte del parlante. Egli insinua che i ragazzi, cui indirizza le sue parole, non si intendano del suo faticoso compito.

Nella risposta ([3]) *Who taught you how to row? Can't you see, even the walls are laughing* non vi è alcun marcatore di dialettalità: è resa con un inglese standard, privo di qualsiasi deviazione dalla norma linguistica. La rara metafora *pure li muri ridono* è resa letteralmente, senza distorcerne il significato: l'espressione inglese *the walls are laughing* è attestata in diverse fonti, incluse quelle letterarie, anche se non fa parte del repertorio basilare di fraseologismi della lingua inglese.

Una simile neutralizzazione della dinamica linguistica avviene nel caso della reazione di Agnolo ([4]), eccetto per l'oscena denominazione dell'organo sessuale maschile *prick*. L'effetto pragmatico consiste in un aumento di scabrosità rispetto all'autocensura eseguita da Pasolini nel romanzo, dove all'espressione *Sto cazzo!* si allude attraverso i tre puntini. Infatti, *prick* si considera tra i meno accettabili di tutti i nomi attribuibili al pene nella lingua inglese⁵⁸⁰.

Nello scambio di invettive che segue continua la prassi descritta in paragrafi precedenti, ossia il livellamento dei codici linguistici presenti nel romanzo. È difficile distinguere tra il linguaggio della narrazione e quello del discorso diretto, se non per un uso più svincolato di

⁵⁸⁰ Pete Silverton, *Filthy English: The How, Why, When and What of Everyday Swearing*, London: Portobello Books, 2009, 108.

espressioni oscene. Anche qui la parola accennata attraverso i punti di sospensione (*culo*) è resa tramite il suo esplicito equivalente inglese *ass*.

L'immediata risposta di Agnolo ([6]) *Vostro!* all'offesa *Te lo metti ar ...* ([5]) è tradotta tramite l'espressione idiomatica *Up yours!*, la quale costituisce un'analogia esclamazione di disprezzo verso gli interlocutori ed è spesso utilizzata in modo autonomo. Effettivamente, non richiede un precedente come quello pronunciato dai ragazzini che dalla riva commentano il fallito tentativo di manovrare i remi da parte del compagno di Riccetto.

Al vocativo ([7]) *A stronzo!* corrisponde la frase *Oh, you jerk!*. L'interiezione dialettale *a* che precede l'appellativo viene comunicata in inglese tramite il segnale discorsivo plurivalente *oh* dopo cui si aggiunge il pronome personale riferito al destinatario. È da notare che *jerk* presenta una sfumatura diatopica definita perché proviene dallo slang statunitense e canadese degli anni '30 del Novecento⁵⁸¹.

L'invettiva finale ([8]) – *fiji de na bocch...* – è resa in *sons of bitches* che ha un campo semantico più vasto dato che non allude ad alcuna attività specifica. Il significato originario di *bitch* è 'cagna'. In modo analogo a quanto avviene con numerosi vocaboli e polirematici canini in molte lingue, vi si attribuiscono connotazioni negative. Il termine volgare *bitch*, attribuito a una persona di sesso femminile, accenna alla sua generale dubbia morale, inclusa promiscuità, ma non si limita alla sfera sessuale.

È opportuno leggere in questa traduzione una diminuzione dell'oscenità in paragone al testo in italiano anche se questo si protrae sui tre puntini che, da una parte, oscurano il significato del termine dialettale-gergale *bocchinara*, dall'altra, possono incitare un maggior interesse del lettore. Si presuppone che un destinatario modello del romanzo sia consapevole dell'esistenza di parolacce tipiche come *cazzo* o *culo* e possa dedurre quando esse vengono usate in dialoghi. Ciò non si può dire per l'offesa espressa che non appartiene al basilare repertorio di parole oscene dell'italiano. È immaginabile che il suo occultamento abbia un risultato opposto alla censura, suscitando curiosità intesa come volontà di identificare e di capire il senso della frase.

La didascalia [9] è caratterizzata dal cambiamento dell'unità di misura: il centimetro diventa pollice (*inch*). La modificazione si iscrive nella prassi addomesticante dominante sul mercato editoriale anglofono, in specie statunitense, nell'epoca di pubblicazione della traduzione di Capouya. Si sottintende così la mancata dimestichezza di persone di madrelingua

⁵⁸¹ Oxford Dictionary of Word Origins, a cura di Julia Cresswell, "jerk", *Oxford Reference*, 2021, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780198868750.001.0001/acref-9780198868750-e-2745> [ultimo accesso 01/02/2025].

inglese con le unità metriche che confermerebbe l'ipotesi in base a cui il volume pubblicato dall'editore di New York fosse indirizzato in primo luogo ai lettori americani dove ancora oggi dominano le unità imperiali, mentre il Regno Unito adottò il sistema internazionale di unità di misura nel 1965.

Tale prassi ha un carattere unilaterale poiché nelle traduzioni dall'inglese in altre lingue, incluso l'italiano, le unità di misura solitamente non vengono alterate.

Campione #13: Il confronto fra la traduzione di *Ragazzi di vita* in inglese di Emile Capouya e il TP. Estratto D.

TP (italiano) ⁵⁸²	TA (inglese) ⁵⁸³
[1] «Ch'hai fatto», disse. Ma quello piangeva senza dir niente. [2] «Aóh, mbè?» fece il Ricetto. [3] Accostandosi ancora s'avvide ch'era tutto ignudo; magro e fracico di guazza, s'era messo ginocchioni e aveva cominciato a dire facendo la lagna come i ragazzini piccoli: «M'hanno spojato e m'hanno niscosto li panni, li mortacci loro de sti fiji de puttana.» [4] «Chi è stato?» fece il Ricetto. [5] Quello s'alzò in piedi con la mazzetta dritta e tutto bagnato di pianto: «So' quelli», fece lagnoso. [6] Il Ricetto si mise a correre dietro il gruppo dei ragazzi ch'aveva incontrato un momento prima. [7] «Aóh, a moretti», gridò. Quelli si fermarono e si voltarono tutti assieme. «Aóh, che siete stati voi a niconneje li panni a quer regazzino llà?» fece con voce decisa ma ancora cortese il Ricetto. [8] «Ma stanno llà vicino!» fece allegro uno di loro, «mo' i trova.» [9] Il Ricetto fece qualche passo indietro; né lui né gli altri c'avevano voglia di litigare: si sentivano anzi alleati perché loro erano dei dritti, in confronto a quel broccolo che piangeva, là. [10] «Lassalo perde, è loffio», fece uno,	[1] “What happened to you?” he asked. But the boy went on crying and didn't answer. [2] “Hey, what's the matter?” asked Ricetto. [3] Coming closer still, he saw that the boy was completely naked. Skinny and wet from the dew, he had gotten down on his knees and was starting to whine through his sobs like a little child. “They took my clothes and hid them on me, the sons of bitches.” [4] “Who did it?” Ricetto asked. [5] The boy stood up, his cock sticking out, tears all over him. “Them,” he said plaintively. [6] Ricetto started to run after the group of boys he had just passed. [7] “Hey, you,” he yelled. They all stopped and turned around. “Hey, was it you that hid the pants on that kid over there?” Ricetto inquired firmly but politely. [8] “They're right there by him,” one of them said cheerfully. “He'll find them all right.” [9] Ricetto moved back a few steps. Neither he nor anyone felt like having an argument; on the contrary, they felt like allies, because they were sports compared to that asshole who was crying over there. [10] “Forget it, he's a jerk,” one of them said,

⁵⁸² P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 85-86.

⁵⁸³ Idem, *The Ragazzi*, op.cit., 101-102.

battendosi indice contro il naso. [11] Il Riccetto alzò le spalle: «Mbè, poveraccio», fece; ormai però il suo dovere di difensore era finito, e infatti si vide venir fuori dal fosso il loffio coi calzoni già infilati e in mano la canottiera tutta a pezzi.	striking his forefinger against his nose. [11] Riccetto shrugged. “Poor bastard,” he said. Now his responsibility as defender of the weak was over, and indeed they saw the jerk come out of the ditch with his pants on, holding his torn shirt.

Il campione #13 conferma le osservazioni riguardanti le strategie adottate da Capouya di fronte alla dinamica dialettale. La resa delle caratteristiche linguistiche del romanzo si limita perlopiù a una sottile colloquializzazione sui livelli sintattico e lessicale. Il procedimento non assume carattere integrale. Un cospicuo numero di battute in romanesco è reso con un linguaggio standard, come nel caso di due domande del Riccetto ([1, 2]) che aprono lo scambio con il ragazzino spogliato: *What happened to you?* e *What’s the matter?*

Il traduttore si permette delle modifiche di sintassi, spezzando periodi lunghi, come nel caso del commento del narratore che, assieme al protagonista, scopre la condizione del bambino piangente ([3]). Il taglio avviene al posto del punto e virgola. Poiché la lingua inglese ammette un uso del punto e virgola alquanto simile all’italiano, si inferisce che il motivo dell’intervento è il soggettivo desiderio di dare una maggiore chiarezza al testo.

La risposta del personaggio, appena maltrattato da parte di ragazzi più grandi, è riportata in un registro che dista dalle norme solo per l’uso della già discussa invettiva *sons of bitches* (cfr. *supra*). Si riscontra l’uso della preposizione *on* ‘su’ nella frase *[they] hid them on me*, che indica il subire un disturbo non gradito⁵⁸⁴. Un fenomeno simile è presente più avanti quando il Riccetto chiede al gruppo dei giovani se sono stati loro a nascondere i vestiti ([7]): *was it you that hid the pants on that kid over there*.

La successiva conversazione tra il protagonista e il gruppo incontrato un momento prima ([7-10]) presenta un appiattimento della variabilità linguistica del testo originale. Le battute dei dialoganti non contengono particolari marcatori di registro specifico, tranne per qualche parolaccia.

Al di là della dinamica mantenuta, la traduzione di Capouya dimostra alcuni cambiamenti semantici di fronte al romanzo in italiano. All’avverbio *mo* ‘ora’ corrisponde la locuzione *all right* che non si riferisce al tempo dell’azione ma piuttosto a una generale agevolezza del suo svolgimento: ‘li troverà facilmente’.

⁵⁸⁴ Dictionary.com, “on”, <https://www.dictionary.com/browse/on> [ultimo accesso 03/02/2025].

L'intervento del narratore (*Neither he nor anyone felt like having an argument...*, [9]) passa al discorso indiretto libero per esprimere il collettivo atteggiamento di stima reciproca tra il protagonista del libro e il gruppo di ragazzi che qualche minuto prima hanno molestato un loro compagno più giovane. Nell'enunciato viene adoperato un marcatore diafasico e alla volta diacronico: *dritti* in inglese diventa *sports* che, come conferma il vocabolario Cambridge, è un colloquialismo di vecchio stampo⁵⁸⁵. La frase è marcata da un aumento dell'espressività e da un mutamento semantico a proposito della parola *broccolo* che indica una persona goffa o sciocca senza ricorso a vocaboli osceni. È resa invece in *asshole*, una parolaccia che va attribuita innanzitutto a un individuo antipatico.

Un altro spostamento coinvolge l'indicazione di uno dei "dritti" indirizzata al Riccetto di non curarsi del giovane maltrattato ([10]). L'aggettivo *loffio*, che segnala una deficienza mentale e fisica, viene reso con l'alquanto generico insulto *jerk*, usato principalmente per denominare una persona sciocca e irritante⁵⁸⁶. Il traduttore ha preservato la coerenza testuale dell'originale, inserendo il termine *jerk* anche nel commento del traduttore che descrive il momento in cui il ragazzino esce da un fosso già parzialmente vestito, proprio come l'entità narrante di Pasolini adotta in quell'occasione il lemma *loffio*, ripetendolo dopo uno dei parlanti.

L'ultimo enunciato del protagonista che pone fine alla vicenda dell'adolescente spogliato ([11]) è tradotto in *poor bastard*, con la cancellazione della congiunzione *mbè* che assume la funzione di segnale discorsivo indicante contrarietà. Per la relativa scarsità di possibilità di derivazione morfologica dell'inglese, l'impostazione emotiva del parlante viene espressa attraverso l'uso del vocabolo marcato *bastard*. Il lessema non attesta una distinta connotazione negativa: attenuato dall'aggettivo *poor* 'povero', il sostantivo perde, anche se parzialmente, la sfumatura offensiva e diventa espressione di gelosia o di compassione⁵⁸⁷. Vista la situazione, è ovvio che si tratta del secondo di questi due sentimenti.

⁵⁸⁵ Cambridge Dictionary, "sport", <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/sport> [ultimo accesso: 04/02/2025].

⁵⁸⁶ Cambridge Dictionary, "jerk", <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/jerk> [ultimo accesso: 04/02/2025].

⁵⁸⁷ Oxford Advanced Learner's Dictionary, "bastard", *Oxford Learner's Dictionaries*, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/bastard> [ultimo accesso: 04/02/2025].

TP (italiano) ⁵⁸⁸	TA (inglese) ⁵⁸⁹
[1] «Ah scuseme!» fece magnamino il Riccetto riconoscendolo e gli s'avvicinò con la mano tesa. «Addò vai?» chiese. [2] «Indovve voi annà, co sta fame», fece il Lenzetta. Gli altri ridevano. «E te?» chiese il Lenzetta. [3] Il Riccetto rise filosofico, si rialzò il colletto della camicia, affondò di più le mani nelle tasche dei calzoni. «E cche ne so», disse, «sto ancora fori casa e cor c... che mo ce torno.» [4] «E peccché?» fece divertito il Lenzetta. [5] «Che me voi fa carcerà?» disse il Riccetto. «Stavo a ggiocà a zecchinetta i' una casa a Tibburtino, è venuta la polizzia e so' c... loro mo pe' quelli ch'hanno beccato. Li mortacci loro, 'o sai ce stava pure er Caciotta, llà.» [6] «Chi Caciotta?» fece il Lenzetta. [7] «Quello che stava co' mme, ieri a ssera... quer roscio llà... Ma starà in cammera de sicurezza, li mortacci sua.» [8] «Puro io sto ancora fori casa», fece il Lenzetta, «e chi ce torna? Mi' fratello si mme vede m'ammazza...» [9] «Ma quale ammazza», fece uno della compagnia, «ma si l'hanno beccato sabbato a ssera, te stamo a ddi.» [10] «'O so, 'o so», fece il Lenzetta, «mbè, ce ztà sempre mi' madre a casa no, che la possino ammailla, che nun 'a posso vede.» [11] «Mo so' c... tua», fece ridendo il suo compagno, minacciando con una mano, «tu' madre a casa e tu' fratello a bottega, come fai fai male, mo: si vai a casa becchi, si te carcerano becchi, attento a tte!»	[1] “Oh, excuse me,” said Riccetto magnanimously, recognizing him now, and he came forward with his hand outstretched. “Where you going?” he asked. [2] “Where could I be going, hungry as I am?” said Lenzetta. The others laughed. “How about you?” said Lenzetta. [3] Riccetto laughed philosophically, turned his shirt collar up, and thrust his hands deeper into his pockets. “How should I know?” he said. “I’m still staying away from home and I sure as shit don’t feel like going back.” [4] “Why not?” Lenzetta asked, amused. [5] “Think I want to get jailed?” asked Riccetto. “I was playing cards in a house in Tiburtino, and the cops came, and the guys they picked up, it’s their ass now. The bastards. You know, Caciotta was there too.” [6] “Who’s Caciotta?” asked Lenzetta. [7] “The boy who was with me last night, the redhead. By now he’s probably in a detention cell, the son of a bitch.” [8] “I’m still staying away from home, too,” said Lenzetta, “and who wants to go back? My brother’ll kill me if he sees me.” [9] “What do you mean, he’ll kill you?” asked one of the group, “I’m telling you they picked him up Saturday night.” [10] “I know,” said Lenzetta, “but my mother’s still at home, ain’t she, and she can go get stuffed for all I care. I can’t stand her.” [11] “Well, that’s your fucking trouble,” said his friend, laughing and shaking his finger at him. “Your mother’s at home, your brother’s in the can – anything you

⁵⁸⁸ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 85-86.

⁵⁸⁹ Idem, *The Ragazzi*, op.cit., 102-103.

	do, you're in the shit. You go home, you get busted. You run around, you get busted. You better watch out."

Il campione #14 manifesta la consistenza della strategia intrapresa dal traduttore che diminuisce in modo notevole la portata della stilizzazione linguistica del testo originale introducendo pochi indicatori di registro. Similmente al campione #11, gli elementi considerati non si restringono al livello lessicale, ma coinvolgono anche la sintassi. Ciò si vede nella domanda del Riccetto ([1]): *Where you going?*. La risposta del Lenzetta ([2]) spezza però l'intento stilistico del traduttore per il fatto che si colloca decisamente più vicino a un registro formale che a quello tipicamente associato alla classe sociale cui appartengono i personaggi del romanzo: *Where could I be going, hungry as I am?*. Lo attesta il paragone posto alla fine della frase il quale sostituisce il semplice strumentale *co' sta fame*. Tale significato si potrebbe trasmettere con diversi costrutti più spogli come *so hungry* oppure *this hungry*, in cui il pronome deittico *this* verrebbe usato in funzione di avverbio per dimostrare l'intensità dello stato espresso dall'aggettivo.

Quando il Riccetto parla della propria sorte ([3]), nella versione inglese utilizza una parolaccia *shit* 'merda' come termine di paragone *sure as shit* che sostituisce l'espressione *cor cazzo*, censurata tramite punti di sospensione. Mentre il protagonista racconta la retata della polizia in una bisca ([5]), il traduttore riprende la tecnica di colloquializzazione che prevede l'adozione di un lessico specifico (*cops* 'sbirri', *guys* 'ragazzi', *pick up* 'arrestare'), l'utilizzo di parole oscene (*it's their ass now* 'sono affari loro') e del segnale discorsivo *you know*. Nella continuazione della relazione ([7]), in seguito alla domanda circa l'identità del Caciotta ([6]), l'unico segnale diafasico è l'invettiva *son of a bitch* che sostituisce l'offesa romanesca *li mortacci sua*.

Quando, in reazione alla storia del Riccetto, il Lenzetta inizia a parlare dei propri problemi familiari ([8]), cresce progressivamente il numero di marcatori di colloquialità nel suo proposito. Ad esempio, quando allude all'insopportabilità di sua madre ([10]), alla negazione *no* nella frase *mbè, ce ztà sempre mi' madre a casa no* nella traduzione corrisponde la domanda retorica *ain't she*. Successivamente, l'imprecazione *che la possino ammailla* 'che la possano ammazzare' è notevolmente attenuata, tradotta con l'espressione idiomatica *she can go get stuffed*, priva di connotazioni scaramantiche. Essa non esprime un augurio di cattiva sorte al destinatario, ma costituisce una generale manifestazione di rabbia.

Un compagno del ragazzo risponde *Well, that's your fucking trouble* ([11]). Il traduttore sostituisce l'avverbio di tempo *mo'* con *well* che è piuttosto un segnale discorsivo privo di valore semantico vero e proprio. Nella frase spicca una parolaccia *fucking* utilizzata in funzione dell'attributo. Questo espediente manifesta un contrasto tra l'autocensura presente nel TP e l'oscenizzazione che caratterizza *The Ragazzi*: infatti *fuck* è universalmente ritenuta una delle invettive più forti in inglese.

Nell'intervento del narratore che divide l'enunciato in due parti si osserva un elemento di traduzione intersemiotica a riguardo del gesto di minaccia fatto dal parlante. Mentre nella versione italiana il personaggio gesticola con la mano, nella versione di Capouya usa a questo fine solo l'indice. La descrizione di Pasolini sembra accennare al movimento della mano stesa, agitata verso l'alto e verso il basso tramite movimento di polso, il che si riferisce all'avvertimento di pestaggio⁵⁹⁰. Tale segno non è universalmente comprensibile nella cultura anglofona ed è stato sostituito con la ripetuta inclinazione dell'indice che esprime piuttosto una generica disapprovazione⁵⁹¹. La componente minacciante pertiene innanzitutto alle possibili conseguenze dell'atto cui allude.

La constatazione finale del ragazzo circa la situazione del Lenzetta rispecchia parzialmente la sintassi del testo originale attraverso due coppie di parallelismi sintattici *Your mother's at home, your brother's in the can* e *You go home, you get busted. You run around, you get busted*. Vi compaiono forti vocaboli colloquiali (*can* 'prigione', *busted* 'arrestato') e la locuzione oscena *you're in the shit* 'essere nei guai' che rende la frase *come fai, fai male*.

D'altro lato, sono palesi le modifiche della punteggiatura: l'unico lungo periodo è diviso in tre. In aggiunta, Capouya ha inserito una lineetta al posto della virgola per mettere in rilievo la relazione tra la situazione espressa dal primo parallelismo e la situazione del Lenzetta. I suddetti cambiamenti concorrono nella strategia di dare una maggiore chiarezza al testo per facilitarne la ricezione.

⁵⁹⁰ Nanda&Leo, "Gesti italiani", Nandaolivieri.it, 04/2021, <https://www.nandaolivieri.it/Gestures/gestures.htm> [ultimo accesso: 06/02/2025].

⁵⁹¹ Oxford Advanced Learner's Dictionary, "wag", *Oxford Learner's Dictionaries*, https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/wag_1 [ultimo accesso: 04/02/2025].

TP (italiano) ⁵⁹²	TA (inglese) ⁵⁹³
[1] «Fate le piattole arrosto, fate». Gridò, schiattando dal ridere per l'espressione che aveva inventato lì per lì, «e poi dite che avemo fatto!» [2] Continuava a ridere per conto suo, rotolandosi perfino per terra, per la trovata delle piattole arrosto: pure il Piattoletta non era stato arrostito proprio ma soltanto arrosolato. I tre fratellini non ci capivano un c... [3] «Ma che te stai a ddi?» fece con una voce roca Genesio. [4] «Ce lo sai, a paraguiletto», gli fece rialzandosi e calmandosi un po' dal ridere il Riccetto. [5] «Se ne semo iti de casa, embè?» ammise senza batter ciglio Genesio. Il Riccetto lo guardò: questo non lo sapeva. [6] «Ah», fece, «pure iti de casa ve ne siete! 'O vedi che ce lo sapevi, sì, che li carubba ve staveno a cercà!» [7] Genesio restò a sua volta impressionato da quella faccenda, ma tutto ripiegato con il torace contro i ginocchi, si tenne per sé il suo stupore, cominciando rapidamente a pensarci sopra. [8] Non così però Borgo Antico e Mariuccio; e Mariuccio cinguettò: «N'è vero, nun ce stanno a cercà li carabbinieri!»	[1] “You roast people’s feet on them, that’s what,” he yelled, bursting into laughter at the expression he’d just invented on the spot, “and then you say what did we do?” [2] He went on laughing uproariously, almost rolling on the ground over the roasted feet business – even though Piattoletta hadn’t been really roasted but just browned a little. The three brothers didn’t understand a fucking thing of what he was saying. [3] “What are you trying to say?” Genesio asked in a hoarse voice. [4] “You know damn well, you little hood,” said Riccetto, calming down a bit. [5] “We left home, so what?” Genesio admitted without flinching. Riccetto looked at him. He hadn’t known about that. [6] “Oh,” he said, “so you left home, did you?” “That shows you knew that the cops were looking for you all right!” [7] Genesio was surprised by <i>that</i> bit of news, but, hunched over with his chest against his knees, he kept his surprise to himself, and began at once to think things over. [8] But not Borgo Antico and Mariuccio. The smallest one chirped, “It isn’t true, the <i>carabinieri</i> aren’t looking for us!”

Il fatto che Capouya abbia deciso di lasciare i soprannomi originali senza cercare di riflettere i loro significati attraverso equivalenti possibili nella LA impone la perdita del gioco di parole messo in atto dal Riccetto all’inizio del campione ([1]). Invece di alludere all’insetto cui il ragazzino ustionato deve il suo appellativo, nella versione inglese il protagonista del libro

⁵⁹² P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 194.

⁵⁹³ *Idem*, *The Ragazzi*, op.cit., 249-250.

pronuncia la frase *You roast people's feet on them* 'Arrostite i piedi alla gente'. La descrizione dell'atto di cui sospetta gli interlocutori assume quindi una forma più esplicita. In questo modo la relazione del narratore che segue risulta meno coerente: il personaggio, proprio come nel TP, inizia a ridere intensamente per la propria creatività linguistica. Nella traduzione è tuttavia difficile parlare di un ingenuo doppio senso poiché manca il riferimento al parassita. Il senso dell'enunciato è perlopiù palese visto utilizzo della preposizione *on* con il significato di 'a detrimento di' (cfr. *supra*).

Le modalità di resa della dinamica tra la lingua della narrazione e quella del discorso diretto non dimostrano differenze rispetto agli altri campioni prelevati dal testo. Si registra un aumento di oscenità linguistica simile ai casi descritti sopra: nel discorso indiretto libero ([2]), la parola *cazzo*, nell'originale censurata tramite i punti di sospensione, è sostituita dall'aggettivo *fucking*: *The three brothers didn't understand a fucking thing of what he was saying*. L'uso di parolacce si estende anche laddove non sono presenti nella versione italiana ([4]), come nel caso di *damn* usato con la funzione rafforzativa nella battuta *You know damn well, you little hood*. Vi compare anche il colloquialismo *hood*, che è una variante raccorciata del termine *hoodlum*. Il vocabolo attesta oggi una marcatura diacronica: viene segnalato come *somewhat old-fashioned* 'piuttosto di vecchio stampo' dall'edizione contemporanea del dizionario Merriam-Webster⁵⁹⁴.

L'avverbio attribuito al marcatore dà indizio che la frequenza nell'uso del lessema è diminuita nel corso degli ultimi decenni. È possibile che al momento della pubblicazione della traduzione fosse ancora abbastanza ricorrente. In *Webster's New World Dictionary of The American Language* del 1960 non si hanno indicazioni simili riguardo a *hoodlum*, ma se ne dimostra l'etimologia. Il termine comparve per la prima volta per denominare teppisti di San Francisco in California che perseguitavano la popolazione cinese della città⁵⁹⁵. Il significato dell'unità lessicale dista cospicuamente dal vocativo *a paraguletto* 'pargolo' che non ha connotazioni negative – indica un maschio di tenera età – laddove *hoodlum* corrisponde a 'delinquente'.

Nel dialogo si trovano altre caratteristiche del parlato di formalità medio-bassa, come la *tag question* della frase pronunciata dal Riccetto ([6]): *Oh, so you left home, did you?*. Ciò trasforma l'affermazione in una domanda retorica. Di solito, tale costrutto richiede che, nel caso

⁵⁹⁴ Merriam-Webster Dictionary, "hood", 02/02/2025, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hood> [ultimo accesso: 05/05/2025].

⁵⁹⁵ Webster's New World Dictionary of The American Language, "hoodlum", Cleveland: World Publishing Company, 1960, 698.

di asserzione positiva, la domanda sia negativa e viceversa. Eppure, nella frase in oggetto, le due parti sono positive. Tale uso corrisponde alla *unbalanced tag question* che assume la funzione polemica e accusativa, espressa nel TP tramite l'inversione di ordine sintattico: *pure iti de casa ve ne siete!*

Alla fine dell'enunciato l'uso rafforzativo della locuzione *all right* con il significato 'certamente' non trova equivalente nella versione in lingua italiana e costituisce un ulteriore elemento della colloquializzazione nel prosieguo dell'atto accusatorio del protagonista.

Nella didascalia [7] il traduttore ha optato per evidenziare il pronome deittico *that* concernente la notizia di cui i destinatari del comunicato non sapevano. Tale comportamento riflette la volontà di rendere il testo più chiaro.

La battuta finale include un prestito della lingua italiana, *the carabinieri*, adattato solo tramite l'applicazione dell'articolo determinativo inglese, il che si spiega con la mancanza di forze dell'ordine equivalenti ai carabinieri italiani nella maggior parte di Paesi anglofoni.

La traduzione di Capouya manifesta una generale neutralizzazione della dinamica linguistica del TP nonché un notevole grado di manipolazioni al livello sintattico con lo scopo di rendere il TA più accessibile al pubblico. Il dialetto romanesco è rappresentato tramite una sottile colloquializzazione che consiste in gran parte nell'aumento della scabrosità linguistica. Il testo abbonda in parolacce che non sono più censurate con i punti di sospensione e che compaiono anche in luoghi dove non si attestano locuzioni oscene nel TP.

Tab. 3.4. Esempi di neutralizzazione di contenuti dialettali nella traduzione di *Ragazzi di vita* di Emile Capouya.

N°	TP (italiano)	TA (francese)
10	« Indovve voi annà, co sta fame », fece il Lenzetta. Gli altri ridevano ⁵⁹⁶ .	“ Where could I be going, hungry as I am? ” said Lenzetta ⁵⁹⁷ .
11	« Domani nun je lo riportamo, che? » fece il Lenzetta, soddisfatto, oltre tutto, di avere pure la coscienza a posto ⁵⁹⁸ .	“ Tomorrow we don't bring it back, what do you say? ” Lenzetta said, pleased to have his conscience clear ⁵⁹⁹ .

⁵⁹⁶ *Idem, Ragazzi di vita, op.cit.*, 86.

⁵⁹⁷ *Idem, The Ragazzi*, trad. E. Capouya, *op.cit.*, 102.

⁵⁹⁸ *Idem, Ragazzi di vita, op.cit.*, 105.

⁵⁹⁹ *Idem, The Ragazzi*, trad. E. Capouya, *op.cit.*, 128.

12	«E dàje», insistette Alduccio «scegnemo pe’a scaletta, namo sotto ponte e famo na cosetta generica» ⁶⁰⁰	“Come on,” Alduccio insisted. “Let’s go on down by the stairway and under the bridge and do our business.” ⁶⁰¹

Nella strategia intrapresa dal traduttore si percepisce una concentrazione sul contenuto semantico dell’opera a detrimento della comunicazione della forma conferitale dall’autore. Tale procedimento è in contrapposizione alle teorie di Rolf Klopfer e Karl-Otto Apel che postulavano l’uguale trattamento delle qualità narrative ed estetiche dell’opera, cruciali per una complessiva ricezione da parte del lettore finale⁶⁰².

Il romanzo è stato riproposto in inglese nel 2016 da Ann Goldstein (come *The Street Kids*) e nel 2023 (*Boys Alive*) da Tim Parks. Il sottocapitolo successivo analizza la versione di Goldstein ponendosi lo scopo di paragonare l’approccio dei traduttori ai contenuti in romanesco.

3.1.1.4. *The Street Kids* di Ann Goldstein

L’anno 2016 ha visto la pubblicazione di due nuove traduzioni del romanzo di Pasolini: in inglese – a cura di Ann Goldstein – e in francese – a cura di Jean-Paul Manganaro. Il libro inglese è stato dato alle stampe con il titolo *The Street Kids*, lett. ‘bambini di strada’ alle spese dell’editore Europa Editions.

La casa editrice responsabile della riedizione è la branca statunitense della società Edizioni E/O, fondata in Italia nel 1979 dai coniugi Sandro Ferri e Sandra Ozzola. L’editore è riconosciuto tra l’altro per aver presentato al mercato italiano la presunta Elena Ferrante, autrice di numerosi romanzi di successo internazionale, come *L’amore molesto* (1992) e *L’amica geniale* (2011). La filiale americana è stata aperta nel 2005 con lo scopo di riproporre al pubblico americano i libri che avevano già avuto successo in Italia. La mossa si è rivelata opportuna siccome le opere della Ferrante hanno goduto di una rilevante popolarità tra i lettori anglofoni.

L’attività dell’Europa Editions è saldamente legata alla carriera della traduttrice Ann Goldstein. Infatti, nei primi giorni del funzionamento dell’azienda si è tenuto un concorso per traduttori dalla lingua italiana per selezionare la persona cui affidare il contratto per le

⁶⁰⁰ *Idem*, *Ragazzi di vita*, op.cit., 164.

⁶⁰¹ *Idem*, *The Ragazzi*, op.cit., 208.

⁶⁰² Cfr. la sezione 1.1.7.1.

traduzioni di Elena Ferrante. I testi inviati da Goldstein sono stati giudicati i migliori di tutti i partecipanti. Grazie al successo del ciclo napoletano della Ferrante, la responsabile della resa in inglese è diventata una delle più stimate traduttrici dall'italiano in inglese.

In seguito alla fortuna commerciale di titoli come *L'amica geniale* oppure *Storia del nuovo cognome* (2012), la predetta casa ha lanciato una campagna di pubblicazione di classici della letteratura italiana del Novecento, come gli scritti di Primo Levi o di Pier Paolo Pasolini, sempre tradotti da Ann Goldstein.

La ritraduzione del romanzo d'esordio di Pasolini è priva di qualsiasi commento da parte della traduttrice o di spiegazioni per la nuova resa del testo in inglese. Non è difatti rara occorrenza che all'occasione della riproposizione di un'opera già tradotta a una distanza di tempo limitata si esplicitino le ragioni per la nuova versione, non solo per adempiere alle buone pratiche editoriali, ma anche per pubblicizzare il prodotto. La copertina del volume presenta la scritta *A contemporary Italian classic in a new translation by ANN GOLDSTEIN* ovvero 'un classico contemporaneo italiano in una nuova traduzione di Ann Goldstein' (trad. it. PK). L'alletta anteriore contiene ulteriori informazioni sul romanzo atte ad attirare l'attenzione del potenziale acquirente, tra le quali si trova solo una frase a riguardo della traduzione: *A powerful, groundbreaking contemporary classic, "The Street Kids" is now available in a new translation by Ann Goldstein, translator of Elena Ferrante's Neapolitan Novels*, ossia 'Un potente, rivoluzionario classico contemporaneo, *Street Kids* è adesso disponibile nella nuova traduzione di Ann Goldstein, traduttrice dei romanzi napoletani di Elena Ferrante' (trad. it. PK). La fascetta pubblicitaria punta, come si vede, sulla riconoscibilità guadagnata attraverso il lavoro sui testi di Elena Ferrante. Si può constatare che Europa Editions pubblicizza Pasolini attraverso il richiamo dell'autrice di romanzi di successo.

Non sembra pertanto eccessivo il presupposto che la ritraduzione dell'opera sia stata almeno parzialmente motivata non dal negativo giudizio nei confronti di Emile Capouya, ma da un movente commerciale, quale la volontà di capitalizzare sul successo della traduttrice. In questo modo si è deciso di riproporre un romanzo appartenente al canone della narrativa italiana moderna rielaborato da Goldstein.

La congettura trova conferma nell'analisi del testo. L'esame non ha sollevato importanti differenze al livello di strategie intraprese di fronte alla problematica che pone il romanzo al traduttore. Inoltre, come si vede nei successivi paragrafi, la traduttrice ha introdotto alcuni errori semantici, assenti nella versione precedente che era l'unica disponibile ai lettori anglofoni dal 1968 al 2016.

Nel novembre del 2023 è uscita un'altra traduzione in inglese dell'opera di esordio di Pasolini, intitolata *Boys Alive*. Il libro è stato pubblicato dall'editore New York Review Books. La resa in inglese, l'ha eseguita Tim Parks, scrittore e giornalista britannico naturalizzato italiano.

È rara e curiosa occorrenza che nel corso di un decennio vedano la luce del giorno due diverse traduzioni di un libro italiano, anche tenendo presente la globalità dell'inglese che ne fa uno strumento di conoscenza universale, atto a trasmettere a lettori del mondo intero testi provenienti da culture anche lontane da quelle associate a Paesi dove questa lingua ha lo status ufficiale. La pubblicazione di *Boys Alive* a soli sette anni da *The Street Kids* solleva ulteriori dubbi sulla percezione di qualità di quest'ultimo: non stupisce che dopo mezzo secolo ci sia una nuova traduzione in una lingua parlata da più di un miliardo di persone, ma quando la distanza temporale diventa sette anni, sorgono domande sulla motivazione della mossa.

Campione #16: Il confronto fra la traduzione di *Ragazzi di vita* in inglese di Ann Goldstein e il TP. Estratto A.

TP (italiano) ⁶⁰³	TA (inglese) ⁶⁰⁴
[1] Il Riccetto si sentiva rodere, lì in mezzo, e si decise a piantare tutti: uscì per la chiesa vuota, ma sulla porta incontrò il compare che gli disse: [2] «Aóh, addò vai?» [3] «A casa vado», fece il Riccetto, «tengo fame.» [4] «Vie' a casa mia, no, a fijo de na mignotta», gli gridò dietro il compare, «che ce sta er pranzo.» [5] Ma il Riccetto non lo filò per niente e corse via sull'asfalto che bolliva al sole.	[1] Riccetto felt a gnawing inside, right in his middle, and decided to skip out on them all: he left through the empty church, but at the door he ran into his godfather, who said: [2] “Hey, where you going?” [3] “Home,” said Riccetto. “I’m hungry.” [4] “You’re coming to my house, you bastard,” his godfather shouted after him, “there’s the lunch.” [5] But Riccetto paid no attention and ran off over the sunbaked asphalt.

Alla prima vista, il campione #16 non dimostra cospicue differenze nel trattamento della problematica dialettale rispetto alla versione di Capouya: al romanesco nel discorso diretto e indiretto libero corrisponde un registro colloquiale della LA. L'antroponimo Riccetto è reso senza modifiche, con conseguente perdita del relativo contenuto semantico.

Il linguaggio è tuttavia marcato diatopicamente: il verbo frasale *to skip out on* ‘sottrarsi a qualcosa’ è indicato come tipico della varietà americana dell'inglese dal dizionario

⁶⁰³ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 15.

⁶⁰⁴ Idem, *The Street Kids*, trad. Ann Goldstein, New York: Europa Editions, 2016, 7.

Cambridge⁶⁰⁵. Il vocabolo ha una leggera marcatura diafasica informale, similmente all'infinito utilizzato nel testo italiano.

L'iniziale scambio tra il protagonista e il padrino ([2, 3]) è simile alla versione di Capouya, salvo che la risposta del Riccetto è ancora più concisa. Ciò le conferisce maggiore naturalità date la situazione comunicativa e l'affinità dei parlanti.

Cionondimeno, al dialettale invito *Vie' a casa mia, no, a fijo de na mignotta* equivale, nel testo di Goldstein, un comando ben più fermo *You're coming to my house, you bastard*. Infatti, l'utilizzo del tempo *present continuous* (presente progressivo) nella funzione imperativa riflette un ordine che non ammette opposizione. Tale uso non trova riscontro nel sistema morfosintattico della lingua italiana e perciò la decisione di rendere l'espressione in questo modo riflette la soggettività della traduttrice riguardo alla sua percezione del significato del dialogo.

Campione #17: Il confronto fra la traduzione di *Ragazzi di vita* in inglese di Ann Goldstein e il TP. Estratto B.

TP (italiano) ⁶⁰⁶	TA (inglese) ⁶⁰⁷
[1] Vedendo Agnolo, che si sderenava per niente, due ragazzini, scesi giù a pescare con una canna dalla scaletta dalla parte del Fontanone, cominciarono a sfotterlo e a ridere fra di loro. [2] Agnolo col fiatone gli urlò « Ma che volete da me! » [3] Quelli se ne stettero un po' zitti, e poi: « Chi t'ha imparato a remà? Ma nun lo vedi che fai ride pure li muri? »	[1] Seeing Agnolo laboring to no purpose, two boys who had come down the stairs on the Fontanone side to fish with a rod began to tease him, laughing. [2] Agnolo, out of breath, shouted at them: “ Whad'ya want from me! ” [3] They were quiet for a while, then: “ Who taught you to row? See, even the walls are laughing! ”
[4] « Chi m'ha imparato a remàaa? » ribatté Agnolo. « Sto c...! »	[4] “ Who taught me to row? ” Agnolo replied. “ That shit. ”
[5] « Te lo metti ar ...! » fecero pronti quelli.	[5] “ Stick it up your ass! ” they said promptly.
[6] « Vostro! » strillò Agnolo rosso come un peperoncino.	[6] “ Up yours! ” Agnolo yelled, red as a pepper.
[7] « A stronzo! » gridarono i ragazzini.	[7] “ You shit! ” the boys shouted.
[8] « A fiji de na bocch...! » gridò Agnolo.	[8] “ Bastards! ” cried Agnolo.
	[9] Meanwhile he continued to strain at the oars while the boat moved not an inch.

⁶⁰⁵ Cambridge Dictionary, “skip out on”, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/skip-out-on> [ultimo accesso: 15/02/2025].

⁶⁰⁶ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 28.

⁶⁰⁷ Idem, *The Street Kids*, op.cit., 26.

[9] Intanto continuava a sderenarsi a remare senza che la barca andasse avanti di un centimetro.	

La didascalia del narratore ([1]), che apre il campione #17, è caratterizzata da una maggiore fedeltà sintattica all'originale. I periodi riflettono l'andamento ideato da Pasolini.

La lettura del frammento conferma la strategia di colloquializzazione messa in atto dalla traduttrice. Rispetto alla precedente versione in inglese, si rileva l'estensione di mezzi formali idonei a comunicare la collocazione dei personaggi dell'opera sull'asse diafasico e diastratico. Essi riguardano anche il livello fonomorfematico come nel caso della frase *Whad'ya want from me!* ([2]) dove compare la sonorizzazione della dentale, tipica degli slang statunitensi. Questo ulteriore marcatore geografico rimanda piuttosto alla realtà americana che a quella europea. La frase attesta l'esattezza nel rendere la punteggiatura del TP, in specie l'uso del punto esclamativo alla fine dell'enunciato con la funzione di alludere alla retoricità della domanda.

La metafora *fai ride pure li muri* ([3]) è tradotta alla lettera, similmente a quanto rilevato nella versione del 1968. La domanda retorica *nun lo vedi che* in cui compare l'espressione nel testo originale viene sostituita dal verbo *see* affermativo. La forma è identificabile come variante corta della frase idiomatica *you see*, usata in qualità di interiezione che mira a trasmettere la speranza che l'interlocutore capisca il messaggio introdotto tramite questo espediente⁶⁰⁸.

Le parole oscene vengono esplicitate in una guisa simile a quanto è accaduto in *The Ragazzi*, con il cambiamento di alcuni punti di riferimento denotativo: al *cazzo* ([4]) censurato attraverso i punti di sospensione nella proposta di Goldstein equivale *shit* 'merda'.

Nell'altercazione tra Agnolo e i ragazzi che lo guardano dalla riva ([5-8]) all'invito *Te lo metti ar...* equivale il manifesto imperativo *Stick it up your ass*. Nella replica si afferma un parallelismo sintattico identico a quello rilevato in *The Ragazzi*: il pronome possessivo *vostro* è reso con il sintagma *up yours*, composto dalla preposizione e dal pronome.

In aggiunta, il vocativo *A stronzo!* ([7]) gridato al personaggio ai remi compare come *You shit!*, che, similmente al vocabolo italiano, denota escremento in modo molto volgare. La voce *stronzo* nel corso del tempo ha visto una riduzione di connotazioni offensive e scabrose, assumendo un significato generico di "persona inetta e incapace, o che comunque si comporta

⁶⁰⁸ Cambridge Dictionary, "you see", <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/you-see> [ultimo accesso: 15/02/2025].

in modo criticabile⁶⁰⁹. È raramente usata per denominare il suo referente principale, ossia feci⁶¹⁰. Il termine inglese cui corrisponde *stronzo* non è stato oggetto di un processo simile e rimane altamente ingiurioso. Nel caso di *shit* l'oggetto di riferimento rimane chiaro nonostante che questa parolaccia abbia un ambito d'uso notevolmente più vasto. Ciò implica che l'unità lessicale inglese è più vicina sotto diversi aspetti a *merda* in italiano.

In contrasto con l'aumento di indecenza linguistica, la risposta finale di Agnolo ([8]) nella versione di Goldstein presenta un evidente smorzamento. L'invettiva *A fiji de na bocchinara!* discussa in sottocapitoli precedenti è tradotta con *Bastards!*, che non si riferisce a nessun tipo di prostituzione né ad altre pratiche sessuali precise.

Alla fine del campione ([9]), cambia l'unità di misura, similmente a quanto rilevato in *The Ragazzi*: al centimetro corrisponde il pollice.

Campione #18: Il confronto fra la traduzione di *Ragazzi di vita* in inglese di Ann Goldstein e il TP. Estratto D.

TP (italiano) ⁶¹¹	TA (inglese) ⁶¹²
[1] «Ch'hai fatto», disse. Ma quello piangeva senza dir niente. [2] «Aóh, mbè?» fece il Ricetto. [3] Accostandosi ancora s'avvide ch'era tutto ignudo; magro e fracico di guazza, s'era messo ginocchioni e aveva cominciato a dire facendo la lagna come i ragazzini piccoli: «M'hanno spojato e m'hanno niscosto li panni, li mortacci loro de sti fiji de puttana.» [4] «Chi è stato?» fece il Ricetto. [5] Quello s'alzò in piedi con la mazzetta dritta e tutto bagnato di pianto: «So' quelli», fece lagnoso. [6] Il Ricetto si mise a correre dietro il gruppo dei ragazzi ch'aveva incontrato un momento prima. [7] «Aóh, a moretti», gridò. Quelli si fermarono e si voltarono tutti assieme. «Aóh, che siete stati voi a nisconneje li panni a quer regazzino llà?»	[1] “What happened,” he said. But the boy wept without saying a word. [2] “Hey, what?” said Ricetto. [3] Coming closer he saw that the boy was completely naked; thin and dripping with dew, he got to his knees and started whining like a little kid: “They stripped off my clothes and hid them, damn those sons of bitches.” [4] “Who was it?” said Ricetto. [5] The boy stood up, bathed in tears, with his little dick erect: “Them,” he said, whining. [6] Ricetto ran after the group of boys he'd met a moment earlier. [7] “Hey, you guys,” he shouted. They stopped and, all together, turned. “Hey, did you hide that kid there's clothes?” Ricetto said firmly but still politely. [8] “They're right there!” said one of them gleefully. “Just find them.” [9] Ricetto

⁶⁰⁹ Il Vocabolario Treccani, “stronzo”, *Treccani*, <https://www.treccani.it/vocabolario/stronzo/> [ultimo accesso: 15/02/2025].

⁶¹⁰ Vito Tartamella, “La semantica dello stronzo”, *Parolacce*, 27/01/2015, <https://www.parolacce.org/2015/01/27/significato-di-stronzo/> [ultimo accesso: 15/02/2025].

⁶¹¹ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, *op.cit.*, 85-86.

⁶¹² *Idem*, *The Street Kids*, *op.cit.*, 93.

fece con voce decisa ma ancora cortese il Riccetto. [8] «Ma stanno llà vicino!» fece allegro uno di loro, «mo' i trova.» [9] Il Riccetto fece qualche passo indietro; né lui né gli altri c'avevano voglia di litigare: si sentivano anzi alleati perché loro erano dei dritti, in confronto a quel broccolo che piangeva, là. [10] «Lassalo perde, è loffio», fece uno, battendosi indice contro il naso. [11] Il Riccetto alzò le spalle: «Mbè, poveraccio», fece; ormai però il suo dovere di difensore era finito, e infatti si vide venir fuori dal fosso il loffio coi calzoni già infilati e in mano la canottiera tutta a pezzi.	took a few steps back; neither he nor the other wanted to get into a fight; they felt, rather, that they were allies, because they were smartasses, compared with that twerp who was crying. [10] “Forget him, he’s a nobody,” said one, hitting his nose with his index finger. Riccetto shrugged. [11] “Well, poor kid,” he said; now, however, his duty as a defender was done, and in fact the twerp could be seen coming out of the ditch with his pants on, carrying his torn undershirt.

Il terzo frammento di *The Street Kids* dimostra un basso numero di marcatori della presenza del dialetto che si limitano al livello lessicale. La caratteristica sociolinguistica di parlanti è comunicata solo attraverso le poche espressioni volgari che non rappresentano un ulteriore abbassamento di registro rispetto alla versione originale del romanzo. Il primo punto in cui traspare il problema dialettale legato alla presenza del romanesco nel testo si trova nel discorso del ragazzino spogliato ([3]) che maledice i suoi oppressori con l'espressione *li mortacci loro de sti fiji de puttana*. La traduttrice ha evitato la difficilmente traducibile espressione *li mortacci loro*, sostituendola con la parola *damn* che esprime una generica maledizione nei confronti di persone cui è destinata e non dei loro familiari defunti. A proposito di tale reindirizzamento si possono individuare due questioni: mentre è vero che la lingua inglese non dispone di bestemmie relative al ricordo di parenti morti (i), la loro eliminazione dall'oggetto dell'offesa comporta un'elusione dal tabù linguistico attinente al rispetto che si suole attribuire alle persone decedute (ii).

Nella didascalia del narratore (*The boy stood up, bathed in tears, with his little dick erect*, [5]), l'esplicitazione dell'erezione del pene del bambino contrasta con lo stato emotivo in cui lui si trova. Né il TP né le altre traduzioni esaminate contengono descrizioni così esplicite: l'interpretazione della *mazzetta dritta* come 'fallo eretto' sembra il risultato della soggettività della traduttrice ed è confutabile per la contrapposizione alle emozioni del personaggio. In questo esempio di discorso indiretto libero si distingue il vocabolo *dick* con cui si fa riferimento all'organo sessuale maschile, che assume un marcato carico offensivo a differenza del lessema *mazzetta* nel TP.

Nella seconda parte del campione, in cui il Riccetto entra in conversazione con i ragazzi che hanno maltrattato il fanciullo ([7]), si prosegue con la consistenza della sottile colloquializzazione che caratterizza la traduzione di Goldstein. In particolare, si riprende il vocativo *Aóh, a moretti* attraverso la forma *Hey, you guys* del registro colloquiale.

Nello scambio tra il protagonista e il gruppo di giovani cui egli si rivolge per aiutare il ragazzino piangente a trovare gli abiti nascosti ([7-10]) spicca un errore di traduzione di particolare rilievo. Quando un anonimo interlocutore indica il luogo in cui si trovano i capi di abbigliamento della vittima ([8]), allude alla facilità con cui potrebbe trovarli: *mo' i trova*. La frase non lascia dubbi circa l'identità del soggetto attraverso l'uso della terza persona singolare. La deissi contestuale, precisata nel complemento indiretto della domanda del Riccetto (*a quer regazzino llà*) conferma di chi si tratta. Tuttavia, nella versione di Goldstein la frase è formulata in un apparente modo imperativo e il suo soggetto è la seconda persona grammaticale: *Just find them*. È possibile quindi avere l'idea che chi pronuncia questa frase dica al protagonista in maniera abbastanza ostica di trovare i vestiti del personaggio sfortunato. Tale interpretazione risulta contraddittoria alla parte successiva del campione in cui il detto ragazzo li rintraccia da solo e il Riccetto non reagisce alla disposizione dell'interlocutore.

L'equivoco è probabilmente provocato da un'incompleta comprensione dell'enunciato del narratore che racconta la riluttanza dei personaggi a litigare a riguardo del ragazzino sfortunato, giudicato inferiore da entrambe le parti coinvolte. Il presupposto conflitto che potrebbe sorgere per la volontà del protagonista di aiutare il ragazzo più giovane e per il fatto che sono stati gli altri giovanotti ad averlo perseguitato non dovrebbe tuttavia distorcere il senso della battuta precedente.

Un'altra decisione controversa della traduttrice concerne la didascalia nel segmento ([9]): nel discorso indiretto libero che rivela il punto di vista del Riccetto e del gruppo cui indirizza la parola, i soggetti vengono denominati *smartasses* 'saputelli, furbacchioni'. Il sostantivo ha un'esplicita connotazione negativa giacché significa "una persona che cerca sempre di sembrare più intelligente degli altri in modo che è fastidioso"⁶¹³. È quindi difficile ribadire l'equivalenza semantica del vocabolo *smartass* all'it. *dritto* che non presenta sfumature offensive e che nel gergo della malavita viene usato come espressione di stima. Il narratore di Goldstein riflette una diversa impostazione emotiva verso i personaggi dell'opera che quello ideato da Pasolini. Ciò porta a un dubbio concernente l'identificazione del discorso indiretto

⁶¹³ Cambridge Dictionary, "smart-ass", <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/smart-ass> [ultimo accesso: 16/02/2025]; "someone who is always trying to seem more intelligent than other people in a way that is annoying", trad. it. PK.

libero. Nel TP è chiaro che si tratta della soggettività dei personaggi i quali sicuramente si potrebbero ritenere dei *dritti*. La supposizione non rimane valida nella traduzione che sostituisce *dritto* con il peggiorativo *smartass*.

Nell'enunciato si contrassegna l'espressione *twerp* 'stupido' in quanto termine di paragone. Essa attesta una marcatura diacronica: il vocabolario Cambridge la classifica come *old-fashioned* 'di vecchio stampo'⁶¹⁴. Tale connotazione comunica al lettore anglofono l'ambientazione storica del romanzo o la sua provenienza da un'epoca diversa dalla presente.

Il resto delle battute dialettali nel campione non è caratterizzato da alcun tipo di deviazione dalla norma linguistica: la frase *Lassalo perde, è loffio* ([10]) è tradotta con *Forget him, he's a nobody*. Come accennato sopra, il narratore inglese, invece di usare l'espressione *nobody* alla fine del frammento, prestandola dal discorso diretto di uno dei personaggi, ripete l'unità lessicale che inizialmente compare nel discorso indiretto libero. Anche la constatazione finale del Riccetto ([11]) è resa in un inglese standard: *Well, poor kid*.

Campione #19: Il confronto fra la traduzione di *Ragazzi di vita* in inglese di Ann Goldstein e il TP. Estratto E.

TP (italiano) ⁶¹⁵	TA (inglese) ⁶¹⁶
[1] «Ah scuseme!» fece magnamino il Riccetto riconoscendolo e gli s'avvicinò con la mano tesa. «Addò vai?» chiese. [2] «Indovve voi annà, co sta fame», fece il Lenzetta. Gli altri ridevano. «E te?» chiese il Lenzetta. [3] Il Riccetto rise filosofico, si rialzò il colletto della camicia, affondò di più le mani nelle tasche dei calzoni. «E cche ne so», disse, «sto ancora fori casa e cor c... che mo ce torno.» [4] «E peccché?» fece divertito il Lenzetta. [5] «Che me voi fà carcerà?» disse il Riccetto. «Stavo a ggiocà a zecchinetta i' una casa a Tibburtino, è venuta la polizzia e so' c... loro mo pe' quelli ch'hanno beccato. Li mortacci loro, 'o sai ce stava pure er Caciotta, llà.» [6] «Chi	[1] “Oh, sorry!” said Riccetto generously, recognizing him and approaching with his hand extended. [2] “Where are you going?” he asked. “Where would I be going, when I’m this hungry,” said Lenzetta. The others laughed. “And you?” asked Lenzetta. [3] Riccetto laughed philosophically, turned up the collar of his shirt, sank his hands further into his pockets. “What do I know,” he said, “I’m still out of the house and fuck if I’m going back now.” [4] “Why?” said Lenzetta, amused. [5] “You want me to go to jail?” said Riccetto. “I was playing cards in a place in Tiburtino, the cops came and now the ones they caught are fucked. Damn, you know, Caciotta was there, too.” [6]

⁶¹⁴ Cambridge Dictionary, “twerp”, <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/twerp> [ultimo accesso: 16/02/2025].

⁶¹⁵ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 85-86.

⁶¹⁶ Idem, *The Street Kids*, op.cit., 94.

Caciotta?» fece il Lenzetta. [7] «Quello che stava co' mme, ieri a ssera... quer roscio llà... Ma starà in cammera de sicurezza, li mortacci sua.» [8] «Puro io sto ancora fori casa», fece il Lenzetta, «e chi ce torna? Mi' fratello si mme vede m'ammazza...» [9] «Ma quale ammazza», fece uno della compagnia, «ma si l'hanno beccato sabbato a ssera, te stamo a ddì.» [10] «'O so, 'o so», fece il Lenzetta, «mbè, ce ztà sempre mi' madre a casa no, che la possino ammailla, che nun 'a posso vede.» [11] «Mo so' c... tua», fece ridendo il suo compagno, minacciando con una mano, «tu' madre a casa e tu' fratello a bottega, come fai fai male, mo: si vai a casa becchi, si te carcerano becchi, attento a tte!»	“Who’s Caciotta?” said Lenzetta. [7] “The one who was with me, yesterday night... red hair... He must be in jail now, shit.” [8] “I’m still away from home, too,” said Lenzetta. “Who goes home? My brother’ll kill me if he sees me...” [9] “What do you mean, kill you,” said one of the group, “they caught him Saturday night, we told you.” [10] “I know, I know,” said Lenzetta, “but, well, there’s still my mother at our house, god damn her, I can’t stand the sight of her.” [11] “Now you’re fucked,” said his friend laughing, threatening him with a hand, “your mother’s at home and your brother in jail, whatever you do you’re in trouble: if you go home you catch it, if you go to jail you catch it, look out!”

Il campione #19 dimostra la consistenza delle tecniche intraprese dalla traduttrice di fronte al problema relativo alla presenza del romanesco nel romanzo. Similmente a quanto rilevato nella traduzione di Emile Capouya, nel dialogo si osserva un aumento della frequenza di parole ed espressioni oscene man mano che i parlanti prendono confidenza, scoprendo di avere problemi simili. All’inizio dello scambio le battute non presentano deviazioni dalla norma linguistica.

Il primo scostamento dal registro standard avviene nel momento in cui il Riccetto comincia a raccontare le sue disavventure ([3]). Compare una prima parolaccia, censurata nel TP ed esplicitata nella versione di Goldstein: *fuck if I’m going back now*.

Oltre alle imprecazioni, gli enunciati manifestano un basso numero di marcatori di colloquialità. Essi si limitano perlopiù a vocaboli che sono diastraticamente e diafasicamente trasparenti perché non caratterizzano in nessun modo i parlanti, come nel caso di *cops* ‘sbirri’ oppure dell’espressione idiomatica *to catch it* ‘venire rimproverato o punito’.

Si osserva una differenziazione di lemmi con cui si traducono le bestemmie romanesche. Ad esempio, all’espressione *li mortacci...* corrispondono *damn* e *shit*, il che conferma la presupposta genericità delle parolacce nella versione inglese. Esse assumono la veste di segnali discorsivi. Nel TP le locuzioni oscene comportano una deissi che permette al lettore di collocare i personaggi dell’opera sui tre piani di variazione linguistica: diatopico, diafasico e diastratico

nonché di iscriverli nella tradizione della profana ricchezza del repertorio scabroso del dialetto romanesco.

Nel commento che chiude il frammento ([11]) si distingue la resa di parallelismi sintattici come *your mother's at home and your brother in jail* e *if you go home you catch it, if you go to jail you catch it*.

Occorre osservare che in questo campione, particolarmente carico di contenuti dialettali, la traduzione di Goldstein ne presenta un cospicuo appiattimento, anche a paragone con la versione di Capouya in cui compaiono più marcatori diafasici.

Campione #20: Il confronto fra la traduzione di *Ragazzi di vita* in inglese di Ann Goldstein e il TP. Estratto J.

TP (italiano) ⁶¹⁷	TA (inglese) ⁶¹⁸
[1] «Fate le piattole arrosto, fate». Gridò, schiattando dal ridere per l'espressione che aveva inventato lì per lì, «e poi dite che avemo fatto!»	[1] “You make roast Piattolas,” he shouted, bursting with laughter because of the expression he had invented on the spot, “and then you say what did we do!”
[2] Continuava a ridere per conto suo, rotolandosi perfino per terra, per la trovata delle piattole arrosto: pure il Piattoletta non era stato arrostito proprio ma soltanto arrosolato. I tre fratellini non ci capivano un c...	[2] He went on laughing, even rolling on the ground, because the roast Piattola joke was so good: even if Piattoletta hadn't been roasted, exactly, only browned. The three brothers didn't understand shit.
[3] «Ma che te stai a ddi?» fece con una voce roca Genesio.	[3] “What do you mean?” said Genesio in a hoarse voice.
[4] «Ce lo sai, a paraguiletto», gli fece rialzandosi e calmandosi un po' dal ridere il Riccetto.	[4] “You know, wise guy,” Riccetto said, getting up and holding back his laughter.
[5] «Se ne semo iti de casa, embè?» ammise senza batter ciglio Genesio. Il Riccetto lo guardò: questo non lo sapeva.	[5] “If we go home, then what?” Genesio admitted without blinking. Riccetto looked at him: that he didn't know.
[6] «Ah», fece, «pure iti de casa ve ne siete! ‘O vedi che ce lo sapevi, sì, che li carubba ve staveno a cercà!»	[6] “Ah,” he said, “then you left home! See, you knew it, yeah, that the cops were looking for you!”
[7] Genesio restò a sua volta impressionato da quella faccenda, ma tutto ripiegato con il torace contro i ginocchi, si tenne per sé il suo stupore,	[7] Genesio was disturbed by that news, but, all bent over, with his chest against his knees, he kept his surprise to himself, and quickly began to think about it. [8] But not Borgo Antico and

⁶¹⁷ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 194.

⁶¹⁸ *Idem*, *The Street Kids*, op.cit., 231-232.

cominciando rapidamente a pensarci sopra. [8] Non così però Borgo Antico e Mariuccio; e Mariuccio cinguettò: «N'è vero, nun ce stanno a cercà li carabbinieri!»	Mariuccio; Mariuccio chirped: "It's not true, the cops aren't looking for us!"

All'inizio dell'ultimo passaggio si ha l'esplicitazione del gioco di parole inventato dal protagonista, senza ricorrere alla trasmissione del significato del soprannome *Piattoletta*. Nel segmento [1], l'allusione al personaggio ustionato è resa tramite un prestito adattato al sistema morfologico della LA. Invece di utilizzare il vocabolo declinato in concordanza con le regole grammaticali italiane, ossia con il plurale in *-e*, *piattole*, il sostantivo ha il plurale in *-s* della morfologia inglese. Questo procedimento morfologico permette al lettore di capire il riferimento del protagonista, senza fornire informazioni circa il doppio senso messo in atto. Il destinatario della traduzione non è in grado di comprendere che la battuta concerne l'insetto a cui *Piattoletta* deve il suo appellativo.

L'effetto collaterale dello straniamento si crea in seguito alla reazione del Riccetto alla propria invenzione linguistica. Visto il mancato richiamo al parassita, il comportamento può risultare esagerato e perciò aumentare la sensazione di sconcerto del lettore attinente all'incompleta comprensione dell'enunciato.

Nella successiva didascalia del narratore ([2]) si adopera uno spostamento della denominazione del bisticcio che apre il campione: mentre nel romanzo in italiano la frase sulle *piattole arrosto* è chiamata una *trovata*, nella versione di Goldstein è *joke* 'scherzo', il che mette in evidenza l'intento comico del parlante. Si contrasta la lacuna interpretativa causata dal mancato doppio riferimento che provoca il riso dell'autore della frase.

Quando, invece, il narratore precisa che la vittima del bullismo non è stata arrostita, ma soltanto leggermente rosolata, la traduttrice segue fedelmente l'ordine della frase originale, introducendo però due virgole che mettono l'avverbio in un inciso: *even if Piattoletta hadn't been roasted, exactly, only browned*. Attraverso tale metodo si adegua la sintassi del periodo italiano alle possibilità formali della LA. Tale posizionamento dell'avverbio dista dalle norme d'uso dell'inglese – il più tipico andamento dell'enunciato sarebbe *hadn't exactly been roasted* – ma la posizione tra due virgole fa sì che diventi un'intromissione relativa a un'informazione di cui si è scordato il parlante e che aggiunge più tardi.

Il commento del traduttore finisce con un'esplicitazione della parolaccia *cazzo* attraverso uno spostamento semantico dell'espressione oscena, come in campioni precedenti.

Al censurato vocabolo *cazzo* corrisponde l'inglese *shit* 'merda': *The three brothers didn't understand shit*.

La parte successiva del dialogo tra il Riccetto e i tre ragazzi ([3-8]) dimostra maggiori distacchi dal senso originale che possono venire considerati errori di traduzione in quanto effetti o di un'eccessiva libertà dell'addetta alla resa in inglese o di un'incompleta comprensione del testo. Quanto al cambiamento concernente il vocativo dialettale *a paraguletto*, tradotto in *wise guy* 'furbacchione' ([4]), non va necessariamente visto come difettoso perché si riferisce alla percezione del parlante che sospetta l'interlocutore di fare lo gnorri, tanto le altre scelte sono più controverse.

In primo luogo, il Riccetto anglofono non si calma dal ridere, ma si trattiene dal continuare a manifestare la propria allegrezza: *holding back his laughter* 'trattiene il suo riso'. Un'inesattezza più considerevole concerne la risposta di Genesio ([5]): *Se ne semo iti de casa, embè?* 'ce ne siamo andati di casa, embè?'. L'enunciato tradotto in inglese è *If we go home, then what?*, che letteralmente significa 'e se andiamo a casa?'. Vi si contraddistingue una profonda modificazione del senso della domanda probabilmente dovuta all'erronea comprensione della frase in dialetto romano. Il linguaggio del personaggio è caratterizzato da elementi che deteriorano la sua comprensibilità nei confronti di chi non capisce il vernacolo capitolino: il pronome riflessivo della prima persona plurale *ce* diventa *se*, cioè risulta omonimico della congiunzione ipotetica. È molto probabile che Goldstein sia caduta nell'equivoco dato che nella sua traduzione compare appunto la congiunzione *if*, la cui funzione primaria è di introdurre una condizione e un'ipotesi.

In aggiunta, nella versione in inglese cambia il tempo grammaticale: le forme dialettali del passato prossimo *se ne semo iti* 'ce ne siamo andati' vengono sostituite con il presente che si riferisce al futuro *if we go home* 'se andiamo a casa'. La distorsione del riferimento temporale influisce negativamente sulla coerenza semantica della proposizione. Quando nel TP Genesio dice con noncuranza di essersene andato di casa insieme ai fratelli, l'introduzione di una nuova informazione quadra con la reazione del Riccetto. Egli lega l'allontanamento dei ragazzi dalla loro abitazione con il reato di cui li sospetta. In *The Street Kids* la situazione non è del tutto chiara. L'ipotetica domanda dell'interlocutore (*If we go home, then what?*) sembra priva di legame logico con le battute precedenti: non si accenna alla causa del loro andarsene di casa. Non si sa perché dovrebbero tornarci.

La rottura del filo logico del dialogo è messa in evidenza dal fatto che la traduttrice non prosegue con l'incompleta comprensione del testo in lavorazione nella frase successiva, pronunciata dal Riccetto ([6]). Essa contiene una ripresa dell'informazione espressa un

momento prima da Genesio: *pure iti de casa ve ne siete* ‘siete pure andati di casa’. In questo luogo, Goldstein ha correttamente compreso le differenze morfologiche tra italiano e romanesco, forse per le minori differenze nel paradigma di coniugazione nella seconda persona plurale. Se ne notano soltanto due: il participio passato *iti* ‘andati’ e la preposizione *de* ‘di’. In inglese si conserva il tempo grammaticale passato e il generale senso della struttura *then you left home* con cui il protagonista del romanzo esprime la propria sorpresa attinente all’informazione comunicata dal personaggio con cui parla.

Come conseguenza della distorsione introdotta nella traduzione, nella versione inglese il Ricetto è costretto a dedurre che i ragazzi se ne erano andati di casa dalla domanda retorica attraverso la quale se ne ipotizza il ritorno.

Nell’accusa *See, you knew it, yeah, that the cops were looking for you!* ([7]) marcatori di colloquialità si limitano all’interiezione *yeah* ‘sì’ e al termine *cops* ‘sbirri’, il secondo dei quali viene ripetuto alla fine del campione ([8]).

L’analisi dimostra la consistenza della strategia di colloquializzazione intrapresa dalla traduttrice di fronte al problema dialettale. Le tecniche individuate non si possono considerare indicatori della collocazione diastratica dei personaggi dell’opera, con l’eccezione dell’aumento quantitativo e qualitativo di parole ed espressioni oscene. In tal senso, l’opera presenta le stesse lacune concernenti la comunicazione del particolare aspetto estetico del romanzo che l’edizione del 1968.

Tab. 3.5. Esempi di colloquializzazione nella traduzione di *Ragazzi di vita* di Ann Goldstein.

N°	TP (italiano)	TA (francese)
13	«Stavo a ggìocà a zecchinetta i’ una casa a Tibburtino, è venuta la polizzia e so’ c... loro mo pe’ quelli ch’hanno beccato. Li mortacci loro, ‘o sai ce stava pure er Caciotta, llà.» ⁶¹⁹	“I was playing cards in a place in Tiburtino, the cops came and now the ones they caught are fucked . Damn, you know , Caciotta was there, too.” ⁶²⁰
14	«Viecce a lavà tu sorella!» «A caccoloso!» «A sgarato ‘n c...!» gli rispose il Begalone ⁶²¹ .	“ Come over and wash your sister! ” “ Snot face! ” said Caciotta. “ Faggot! ” Begalone answered ⁶²² .

⁶¹⁹ *Idem*, *Ragazzi di vita*, op.cit., 86.

⁶²⁰ *Idem*, *The Street Kids*, op.cit., 94.

⁶²¹ *Idem*, *Ragazzi di vita*, op.cit., 130.

⁶²² *Idem*, *The Street Kids*, op.cit., 149.

15	«Statte zitto, a ssònato», fece Alduccio, «che si te sente un gessetto so' c... nostra so'» ⁶²³	“Shut up, you dope,” said Alduccio, “if a cop hears you we’re screwed!” ⁶²⁴

La traduzione di Goldstein non rappresenta un cospicuo salto di qualità se confrontata con la versione di Emile Capouya, il che conferma la supposizione sullo scopo della pubblicazione che non è destinata a correggere eventuali lacune della resa in inglese di quasi cinquant'anni prima, ma piuttosto a capitalizzare la riconoscibilità della traduttrice.

La vicinanza degli approcci alla dinamica dialettale tra *The Ragazzi* e *The Street Kids* sembra contrastare l'osservazione di Lawrence Venuti secondo la quale la tendenza addomesticante caratterizzerebbe innanzitutto le traduzioni in inglese della seconda metà del Novecento⁶²⁵.

Si nota un limpido contrasto tra le versioni in francese e in inglese del romanzo. Quando i traduttori francofoni tendono a rappresentare la dinamica linguistica del TP con un vasto repertorio di espedienti coinvolgenti tutti i livelli della lingua, dalla fonetica al lessico, sia Capouya che Goldstein manifestano un'inclinazione a neutralizzare la deissi relativa al particolare idioletto dei personaggi.

Il sottocapitolo successivo dimostra la più recente traduzione in inglese del romanzo, eseguita da Tim Parks e pubblicata nel 2023, che nonostante un'impostazione decisamente più filologica, non presenta differenze contrastanti con le due versioni precedenti.

3.1.1.5. *Boys Alive* di Tim Parks

Nel 2023, l'editore New York Review Books ha dato alle stampe la nuova traduzione del romanzo, eseguita da Tim Parks, sotto il titolo *Boys Alive*. È difatti rara occorrenza che un libro della letteratura italiana novecentesca funzioni sul mercato editoriale anglofono in tre versioni diverse, uscite nell'arco di circa cinquant'anni. È lecito ipotizzare che *Ragazzi di vita* sia l'unica opera del genere che possa vantarsi di un tale numero di traduzioni in inglese.

Tim Parks è scrittore, traduttore e professore di letteratura inglese che dal 1981 vive in Italia. È autore di venti romanzi, il più riconoscibile dei quali è *Europa* del 1997, realizzato nella tecnica narrativa di flusso di coscienza e nominato al Booker Prize. È inoltre teorico di traduzione: nel 1997 ha pubblicato l'importante monografia traduttologica *Translating Style: A*

⁶²³ *Idem*, *Ragazzi di vita*, op.cit., 160.

⁶²⁴ *Idem*, *The Street Kids*, op.cit., 189.

⁶²⁵ Cfr. la sezione 1.2.2.3.

*Literary Approach to Translation*⁶²⁶, che collega il paradigma di studi letterari con l'approccio descrittivo. Lo studio esamina traduzioni in italiano di importanti opere di letteratura britannica e americana, di autori come James Joyce, D. H. Lawrence e Virginia Woolf. Parks esamina anche le differenze tra versioni in inglese delle opere di Samuel Beckett, tradotte dal francese dall'autore stesso, e le loro rese in italiano.

Il responsabile della nuova versione del volume di Pasolini collega quindi esperienze e conoscenze legate a diversi settori dell'attività letteraria dalla pratica alla teoria. Questo connubio ha conferito al suo lavoro una qualità particolare. I traduttori che si occupano anche di ricerche traduttologiche costituiscono una minorità in questo ambiente professionale.

Il libro *Boys Alive* è corredato da una prefazione di Parks contenente, oltre a una presentazione critica del romanzo, una prospettiva di analisi filologica dell'opera e l'esplicitazione dell'approccio del traduttore allo specifico plurilinguismo pasoliniano.

L'introduzione inizia dalla spiegazione del titolo che rende evidente la consapevolezza della complessità semantica di *Ragazzi di vita* da parte di Parks anche se la sua proposta è perlopiù letterale. Egli tiene presenti le connotazioni malavitose del titolo, confermate da Pasolini stesso, e dichiara di non aver voluto eliminare le sfumature di vivacità e giovinezza usando strutture come *Call boys* o *Hustlers*⁶²⁷.

Il traduttore considera l'importanza dell'idioletto dei personaggi che parlano il "feroce e distintivo dialetto romano, i cui mannerismi, bestemmie e oscenità traboccano nella narrazione di terza persona, più letteraria"⁶²⁸. Parks cita a più riprese i contributi dell'autore del romanzo volti alla parlata capitolina, mettendo in evidenza la sua plurifunzionalità in *Ragazzi di vita* e la difficoltà traduttiva che essa comporta:

Per il traduttore vi è il problema che il dialetto postbellico usato da Pasolini non è solo a volte incomprensibile, ma che esso colloca il parlato dei personaggi in spazio e tempo. Non si possono trasferire i dialoghi dei personaggi al demotico di, diciamo, Bronx di New York o Whitechapel di Londra, visto che l'azione ha luogo molto specificamente a Roma, non a New York o a Londra, e alla fine degli anni '40 del Novecento, non ai giorni nostri. Usare un idioma specifico britannico o americano sarebbe una distrazione. [...] Tutto ciò che il traduttore possa fare è cercare un misto di linguaggio ferocemente colloquiale e evocativamente letterario che sia il più generico e non geograficamente specifico possibile, sperando che l'insistenza di Pasolini su Roma e le sfarzose descrizioni dei suoi quartieri e della sua vita di strada facciano il resto⁶²⁹.

⁶²⁶ Cfr. Tim Parks, "Translating Style: A Literary Approach to Translation", London: Routledge, 2007.

⁶²⁷ Tim Parks, "Introduction", in P. P. Pasolini, *Boys Alive*, trad. Tim Parks, New York: New York Books Review, 2023, VII.

⁶²⁸ *Ibidem*, "the fierce and distinctive Roman dialect, whose mannerisms, blasphemies, and obscenities spill over into the more literary third-person narrative", trad. it. PK.

⁶²⁹ *Ivi*, XII; "For the translator there is the problem that the postwar dialect Pasolini was using is not only near incomprehensible at times but that it locates the characters' speech in place and time. One cannot transfer his characters' dialogues into the demotic of, say, New York's Bronx or London's Whitechapel, since the action is very specifically taking place in Roma, not New York or London, and in the late 1940s, not in our own time. To

Il sopracitato passaggio preannuncia la strategia di colloquializzazione adottata da Parks per rendere la dinamica linguistica inerente al TP. Da una parte, questo approccio non dista da ciò che abbiamo osservato in *The Ragazzi* e *The Street Kids*, dall'altra, Parks afferma di avere ricorso anche al manoscritto originale di Pasolini, privo delle modifiche apportate dall'autore sollecitato da Garzanti a censurare parolacce e a rimuovere frammenti più scabrosi. Si presuppone quindi che la principale differenza tra la nuova versione e le due precedenti stia nell'aspetto del rintracciamento filologico delle caratteristiche originarie del TP, assente nei testi di Capouya e di Goldstein.

Nei paragrafi che seguono si delinea uno sguardo a cinque campioni di *Boys Alive* che permetterà di rintracciare il metodo assunto da Parks per rendere in inglese il primitivo linguaggio dei personaggi del romanzo.

Campione #21: Il confronto fra la traduzione di *Ragazzi di vita* in inglese di Tim Parks e il TP. Estratto A.

TP (italiano) ⁶³⁰	TA (inglese) ⁶³¹
[1] Il Riccetto si sentiva rodere, lì in mezzo, e si decise a piantare tutti: uscì per la chiesa vuota, ma sulla porta incontrò il compare che gli disse: [2] «Aóh, addò vai?» [3] «A casa vado», fece il Riccetto, «tengo fame.» [4] «Vie' a casa mia, no, a fijo de na mignotta», gli gridò dietro il compare, «che ce sta er pranzo.» [5] Ma il Riccetto non lo filò per niente e corse via sull'asfalto che bolliva al sole.	[1] Just being there was a torment and Riccetto decided to dump the lot of them; he slipped out through the empty church but ran into his godfather at the door: [2] “ Hey, where do you think you’re going? ” [3] “ Home, ” Riccetto said, “ I’m hungry. ” [4] “ You’re coming to our place, right, you little son of a bitch, ” his godfather yelled after him, “ we’ve got lunch waiting. ” [5] But Riccetto paid him no mind and ran off on asphalt that was scorching in the sun.

Il campione #21 non presenta importanti differenze nella gestione di contenuti dialettali rispetto alle due versioni in inglese analizzate nei sottocapitoli precedenti. Il romanesco è reso in inglese colloquiale, segnato dalla presenza di espressioni offensive e indecenti: in questo modo *fijo de na mignotta* diventa *you little son of a bitch* [4], con l'attenuazione del carico

use a specific British or American idiom would be a distraction. [...] All the translator can do is feel for a mix of the fiercely colloquial and the evocatively literary that is as generic and non-place-specific as possible, trusting that Pasolini's insistence on Rome and his lavish descriptions of its districts and street life will do the rest.”, trad. it. PK.

⁶³⁰ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 15.

⁶³¹ *Idem*, *Boys Alive*, op.cit., 3.

emotivo tramite l'attributo *little*, combaciando la familiarità dei due dialoganti. Infatti, dal contesto si può capire che la locuzione non riflette l'odio del compare verso Riccetto, bensì è un allocutivo forte che serve a richiamare l'attenzione dell'interlocutore.

Il contrasto più rilevante concerne l'inizio del segmento [1], espresso nel TP in italiano standard: la frase *Il Riccetto si sentiva rodere, lì in mezzo* è resa in *Just being there was a torment* (lett. 'Solo l'essere lì era un tormento'). Questo allontanamento dalla sintassi della versione italiana può essere visto come la prioritizzazione della semantica sulla comunicazione dello stile dell'autore.

Campione #22: Il confronto fra la traduzione di *Ragazzi di vita* in inglese di Tim Parks e il TP. Estratto B.

TP (italiano) ⁶³²	TA (inglese) ⁶³³
[1] Vedendo Agnolo, che si sderenava per niente, due ragazzini, scesi giù a pescare con una canna dalla scaletta dalla parte del Fontanone, cominciarono a sfotterlo e a ridere fra di loro. [2] Agnolo col fiatone gli urlò «Ma che volete da me!» [3] Quelli se ne stettero un po' zitti, e poi: «Chi t'ha imparato a remà? Ma nun lo vedi che fai ride pure li muri?» [4] «Chi m'ha imparato a remàaa?» ribatté Agnolo. «Sto c...!» [5] «Te lo metti ar ...!» fecero pronti quelli. [6] «Vostro!» strillò Agnolo rosso come un peperoncino. [7] «A stronzo!» gridarono i ragazzini. [8] «A fiji de na bocch...!» gridò Agnolo. [9] Intanto continuava a sderenarsi a remare senza che la barca andasse avanti di un centimetro.	[1] Seeing Angolo killing himself for nothing, two boys fishing from the steps by the Fontanone started taking the piss and laughing. [2] Panting, Agnolo yelled, “What you looking at!” [3] The kids shut up a minute, then shouted, “Who learned you to row? Can't you see even the walls are laughing?” [4] “Who learned me to row?” retorted Agnolo. “The fuck!” [5] “Fuck yourself!” the boys came back. [6] “Up yours!” screamed Agnolo, pepper-red. [7] “Asshole!” shouted the kids. [8] “Son of a blowjob!” yelled Agnolo. [9] And all the time he was fighting with the oars without the boat's moving so much as an inch.

La colloquializzazione messa in atto da Parks coinvolge diversi livelli di lingua: nel campione #22, la stilizzazione si impone non solo sul lessico, ma anche sulla sintassi. Nella

⁶³² P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 28.

⁶³³ Idem, *Boys Alive*, op.cit., 20.

domanda-interiezione *What you looking at!* si elide la forma del verbo ausiliare *are*, che riflette un fenomeno tipico nel parlato familiare e veloce.

A differenza delle due traduzioni in inglese analizzate in precedenza, nella nuova versione si preserva lo scorretto uso del verbo *imparare* per dire *insegnare*, reso in *learn* e non in *teach*. Tale procedimento non è del tutto estraneo alla LA, ma è percepibile come infrazione della norma. L'effetto ottenuto connota la bassa estrazione sociale del parlante. Tra gli esempi più noti si può citare una puntata della serie *I Simpson* intitolata *The Spy Who Learned Me* (*La spia che mi insegnò*)⁶³⁴.

Boys Alive si caratterizza per un'intensificazione di parolacce, che, come esposto nella prefazione all'opera, riflette l'approccio filologico del traduttore. Parks cerca di rintracciare il vero originale del romanzo, attingendo ai manoscritti di Pasolini che attestano la fase della stesura prima della censura richiesta dall'editore Garzanti. L'autore della nuova versione non si limita tuttavia all'eliminazione dei puntini di sospensione che celano i vocaboli indecenti: aumenta anche la loro intensità. In questo modo, parole oscene di diverse denotazioni originali come *cazzo* o *culo* sono tutte rese con l'uso di *fuck* ([4], [5]), contribuendo a un'ulteriore restrizione del vocabolario di personaggi romaneschi del libro.

Parks ricorre anche alla propria inventività linguistica per tradurre alcune espressioni indecorose che non hanno equivalenti nella LA: all'ingiuria *a fiji de na bocchinara* ([8]) corrisponde la neoformazione *son of a blowjob* 'figlio di una fellazione'. Questa decisione pone l'accento sulla pratica sessuale cui allude la struttura e non, come visto da Capouya e Goldstein, alla professione della madre del destinatario.

Campione #23: Il confronto fra la traduzione di *Ragazzi di vita* in inglese di Tim Parks e il TP. Estratto D.

TP (italiano) ⁶³⁵	TA (inglese) ⁶³⁶
[1] « Ch'hai fatto », disse. Ma quello piangeva senza dir niente. [2] « Aóh, mbè? » fece il Ricetto. [3] Accostandosi ancora s'avvide ch'era tutto ignudo; magro e fracico di guazza, s'era messo ginocchioni e aveva cominciato a dire facendo la lagna come i ragazzini piccoli: « M'hanno	[1] « What's up ,» he said. But the boy just went on crying. [2] « Hey, what's this about? » asked Ricetto. Getting closer he saw the boy was completely naked; thin and soaked in dew, he was down on his knees and whimpering like a little kid: « They took my clothes off me and hid

⁶³⁴ In questo caso l'uso erroneo del verbo da una parte va in linea con la rozzezza del protagonista, Homer Simpson, dall'altra, richiama, per assonanza, il titolo di uno dei film con James Bond: *The Spy Who Loved Me* (1977, reg. Lewis Gilbert).

⁶³⁵ *Idem*, *Ragazzi di vita*, op.cit., 85-86.

⁶³⁶ *Idem*, *Boys Alive*, op.cit., 79-80.

spojato e m'hanno niscosto li panni, li mortacci loro de sti fiji de puttana.» [4] «Chi è stato?» fece il Riccetto. [5] Quello s'alzò in piedi con la mazzetta dritta e tutto bagnato di pianto: «So' quelli», fece lagnoso. [6] Il Riccetto si mise a correre dietro il gruppo dei ragazzi ch'aveva incontrato un momento prima. [7] «Aóh, a moretti», gridò. Quelli si fermarono e si voltarono tutti assieme. «Aóh, che siete stati voi a nisconneje li panni a quer regazzino là?» fece con voce decisa ma ancora cortese il Riccetto. [8] «Ma stanno là vicino!» fece allegro uno di loro, «mo' i trova.» [9] Il Riccetto fece qualche passo indietro; né lui né gli altri c'avevano voglia di litigare: si sentivano anzi alleati perché loro erano dei dritti, in confronto a quel broccolo che piangeva, là. [10] «Lassalo perde, è loffio», fece uno, battendosi indice contro il naso. [11] Il Riccetto alzò le spalle: «Mbè, poveraccio», fece; ormai però il suo dovere di difensore era finito, e infatti si vide venir fuori dal fosso il loffio coi calzoni già infilati e in mano la canottiera tutta a pezzi.	them, fucking bastards.» [4] “Who did?” asked Riccetto. [5] The boy got to his feet, face wet with tears and little dick poking out: “That lot,” he whined. [6] Riccetto ran back toward the group he had passed a few moments before. [7] “Whoa, guys,” he shouted. They stopped and all turned round together. “Hey, was it you that hit that kid’s clothes?” Riccetto asked, voice firm but still polite. [8] “They’re right nearby!” said one of the boys cheerfully, “he’ll find them soon enough.” [9] Riccetto took a couple of steps back; he wasn’t looking for a fight and neither were they; there was even a certain complicity: they were smart and sharp compared to that dumb crybaby. [10] “Forget it, he’s a slimeball,” said another boy, tapping a finger against his nose. [11] Riccetto shrugged, “OK, poor asshole,” he said. But at this point his white-knight duties were done, and in fact he was the slimeball climbing out of the ditch, pulling on his pants, a torn up T-shirt in his hand.

Il campione #23 non dimostra importanti differenze nella gestione della dinamica dialettale rispetto a *The Ragazzi* e *The Street Kids*. Le dissomiglianze riguardano solo alcune decisioni lessicali piuttosto che la generale impostazione della problematica sociolinguistica inerente all’opera. Parks dimostra una certa libertà nel selezionare le parole, a volte amplificando locuzioni del TP tramite aggiunte, come nel caso del segmento [9], dove al sostantivo *dritti* corrispondono due aggettivi del TA: *smart and sharp*. Questa pratica attesta la cura per l’esperienza del lettore in quanto gli si conferiscono più informazioni che nella versione originale per assicurare una più completa comprensione del testo.

Tra le scelte lessicali di Parks spiccano due colloquialismi che meritano un commento dato che non compaiono nelle versioni di Capouya e di Goldstein: *crybaby* [9] e *slimeball* [10]. La prima struttura di tipo *blending*, composta dal verbo *cry* ‘piangere’ e dal sostantivo *baby* ‘bambino’ sostituisce la frase *quel broccolo che piangeva* e significa “una persona che piange

molto o si lamenta senza un buon motivo”⁶³⁷. La seconda consiste nell’accostamento di due sostantivi, *slime* ‘melma’ e *ball* ‘palla’, e denota “una persona molto sgradevole il cui atteggiamento amichevole non è sincero”⁶³⁸. Si tratta quindi di un’ulteriore precisazione del significato: *slimeball* ha un campo semantico più ristretto di *loffio*.

Per quanto riguarda la ricerca della versione del TP più canonica la strategia di Parks è del tutto filologica. In questo modo è più adatta alla traduzione, ma tende anche ad amplificarne il contenuto tramite aggiunte e precisazioni che sembrano sottomesse all’efficacia comunicativa, anche a costo di un allontanamento semantico dall’originale.

Campione #24: Il confronto fra la traduzione di *Ragazzi di vita* in inglese di Tim Parks e il TP. Estratto E.

TP (italiano) ⁶³⁹	TA (inglese) ⁶⁴⁰
[1] «Ah scuseme!» fece magnamino il Riccetto riconoscendolo e gli s’avvicinò con la mano tesa. «Addò vai?» chiese. [2] «Indovve voi annà, co sta fame», fece il Lenzetta. Gli altri ridevano. «E te?» chiese il Lenzetta. [3] Il Riccetto rise filosofico, si rialzò il colletto della camicia, affondò di più le mani nelle tasche dei calzoni. «E cche ne so», disse, «sto ancora fori casa e cor c... che mo ce torno.» [4] «E peccché?» fece divertito il Lenzetta. [5] «Che me voi fa carcerà?» disse il Riccetto. «Stavo a ggìocà a zecchinetta i’ una casa a Tibburtino, è venuta la polizzia e so’ c... loro mo pe’ quelli ch’hanno beccato. Li mortacci loro, ‘o sai ce stava pure er Caciotta, llà.» [6] «Chi Caciotta?» fece il Lenzetta. [7] «Quello che stava co’ mme, ieri a ssera... quer roscio llà... Ma starà in cammera de sicurezza, li mortacci sua.» [8] «Puro io sto ancora fori casa», fece il Lenzetta, «e chi ce torna? Mi’ fratello si mme	[1] “Oh, sorry!” said Riccetto generously, recognizing the other and holding out his hand. “Where you going?” he asked. [2] “Where do you think, we’re hungry,” said Lenzetta. The others laughed. “And you?” asked Lenzetta. [3] Riccetto smiled a philosophical smile, pulled up his shirt collar, and pushed his hands deeper in his pockets. “What do I know,” he said, “I’m still away from home, and the fuck if I’m going back.” [4] “Why’s that?” asked Lenzetta, amused. [5] “You want them to put me inside?” said Riccetto. “I was gambling in a place in Tiburtino when the cops came, and it’ll be tough shit for the guys they picked up. Bastards. Caciotta was there too.” [6] “Who’s Caciotta?” asked Lenzetta. [7] “The guy who was with me in Villa Borghese... the redhead. Guess he’ll be in a cell right now, poor fucker.” [8] “I’ve left home too,” said Lenzetta. “Not going back. If my brother sees me he’ll kill

⁶³⁷ Cambridge Dictionary, “crybaby”, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/crybaby> [ultimo accesso: 25/07/2025]; “someone who cries or complains a lot without good reason”, trad. it. PK.

⁶³⁸ Cambridge Dictionary, “slimeball”, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/slimeball> [ultimo accesso: 25/07/2025]; “a very unpleasant person whose friendly manner is not sincere”, trad. it. PK.

⁶³⁹ *Idem*, *Ragazzi di vita*, op.cit., 85-86.

⁶⁴⁰ *Idem*, *Boys Alive*, op.cit., 80.

vede m'ammazza...» [9] «Ma quale ammazza», fece uno della compagnia, «ma si l'hanno beccato sabbato a ssera, te stamo a ddi.» [10] «'O so, 'o so», fece il Lenzetta, «mbè, ce ztà sempre mi' madre a casa no, che la possino ammailla, che nun 'a posso vede.» [11] «Mo so' c... tua», fece ridendo il suo compagno, minacciando con una mano, «tu' madre a casa e tu' fratello a bottega, come fai fai male, mo: si vai a casa becchi, si te carcerano becchi, attento a tte!»	me...” “Kill you, my ass,” said another, “we told you they picked him up Saturday night.” [10] “I know, I know,” said Lenzetta, “well, there’s always my mother at home, right, a plague on her, I can’t stand her.” [11] “That’s your fucking problem,” said one of the group, laughing and raising a threatening hand, “mother at home and brother in the clink, a no-win situation, if you go home, you’re fucked; if they put you inside, you’re fucked; take care, my friend!”

Il campione #24 conferma le similitudini nel gestire il dialetto tra la versione di Parks e le altre traduzioni in inglese. La collocazione diafasica e diastratica dei parlanti è comunicata per mezzo di una stilizzazione colloquiale e l'intensificazione delle parolacce. Questa tecnica riduce l'impostazione poetica del TP. La resa delle espressioni tipicamente romanesche, come *li mortacci* ([5], [7]), è condizionata dalla funzione semantica svolta nell'enunciato. Nel caso del segmento [5] a *li mortacci loro* usato come offesa agli agenti della polizia corrisponde il termine *bastards*, le cui connotazioni offensive sono più generiche dell'equivalente vernacolare e non rimandano ad alcuna realtà culturale specifica. Nel [7] l'aspetto compassionevole di *li mortacci sua* è ottenuto adoperando l'attributo *poor* 'povero' davanti all'oltraggioso *fucker*.

È degna di nota la traduzione dell'ultima parte del dialogo ([11]), che riflette l'oscillazione del traduttore tra fedeltà sintattica al TP ed efficacia comunicativa del TA: la frase *come fai fai male, mo* è sostituita dall'espressione *a no-win situation* che descrive una situazione in cui ogni soluzione è cattiva. Questa decisione si allontana dalla struttura di partenza, aumentando tuttavia la chiarezza semantica dell'enunciato e rendendolo più naturale nella LA. In questa maniera si preserva l'espressivo parallelismo *si vai a casa becchi, si te carcerano becchi*. La versione inglese scambia il verbo *beccare*, privo di sfumature scabrose, con *fuck*: *if you go home, you're fucked; if they put you inside, you're fucked*.

TP (italiano) ⁶⁴¹	TA (inglese) ⁶⁴²
[1] «Fate le piattole arrosto, fate». Gridò, schiattando dal ridere per l'espressione che aveva inventato lì per lì, «e poi dite che avemo fatto!» [2] Continuava a ridere per conto suo, rotolandosi perfino per terra, per la trovata delle piattole arrosto: pure il Piattoletta non era stato arrostito proprio ma soltanto arrosolato. I tre fratellini non ci capivano un c... [3] «Ma che te stai a ddi?» fece con una voce roca Genesio. [4] «Ce lo sai, a paraguletto», gli fece rialzandosi e calmandosi un po' dal ridere il Riccetto. [5] «Se ne semo iti de casa, embè?» ammise senza batter ciglio Genesio. Il Riccetto lo guardò: questo non lo sapeva. [6] «Ah», fece, «pure iti de casa ve ne siete! 'O vedi che ce lo sapevi, sì, che li carubba ve staveno a cercà!» [7] Genesio restò a sua volta impressionato da quella faccenda, ma tutto ripiegato con il torace contro i ginocchi, si tenne per sé il suo stupore, cominciando rapidamente a pensarci sopra. [8] Non così però Borgo Antico e Mariuccio; e Mariuccio cinguettò: «N'è vero, nun ce stanno a cercà li carabbinieri!»	[1] “Roasting roaches, that’s what,” he shouted, shaking with laughter, at the expression he’d come up with, “and then you have the nerve to ask, ‘What did we do!’” [2] He went on laughing to himself, even rolling around on the ground, <i>roasting roaches</i> was so smart: even if Piattoletta hadn’t been roasted exactly, more like lightly toasted. The three brothers didn’t understand a fucking thing. [3] “What are you talking about?” demanded Genesio in a hoarse voice. [4] “You know very well, smartass,” said Riccetto, getting up and calming down a bit. [5] “OK, we left home, so what?” admitted Genesio without batting an eyelid. Riccetto looked at him; this he hadn’t known. [6] “Oh,” he said, “left home as well, have you! So you did know that the police are looking for you!” [7] Now it was Genesio’s turn to be surprised, but crouching down with his chest against his knees, he kept his amazement to himself, quickly casting his mind over what Riccetto had said. [8] Not so Borgo Antico and Mariuccio; Mariuccio chirped, “Not true, the police aren’t looking for us!”

Nel campione #25 si perde il gioco di parole che è indispensabile per capire la reazione del protagonista. Questa omissione risulta ancora più evidente rispetto alle altre traduzioni, poiché Parks ricorre frequentemente alle note a piè di pagina, servendosene per trasmettere al lettore precise connotazioni culturali presenti in alcuni passaggi dell’opera. Sarebbe perciò

⁶⁴¹ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 194.

⁶⁴² *Idem*, *Boys Alive*, op.cit., 203.

aspettabile che la decisione di eliminare il bisticcio legato al significato del soprannome Piattoletta sia compensata con l'integrazione di una nota di traduttore, similmente come osservato nella traduzione di Jean-Paul Manganaro.

L'approccio al dialetto romanesco nel dialogo è in linea con le osservazioni fatte nei paragrafi precedenti: si limita alla colloquializzazione e alla cancellazione dell'autocensura. Parks restringe la variazione linguistica del TP: gli stilemi che sceglie concernono quasi esclusivamente il lessico e sono privi di sfumature particolari. Il linguaggio dei personaggi sottoproletari del romanzo nella traduzione diventa una regolare varietà informale dell'inglese, utilizzata perlopiù indipendentemente dall'estrazione sociale.

Chiudendo questa sezione, vale la pena di notare che la situazione di *Ragazzi di vita* sul mercato editoriale anglofono è particolare: dal 1968 al 2023 sono uscite tre traduzioni che non presentano ragguardevoli differenze nel rendere la dinamica linguistica del romanzo. Sia in *The Ragazzi*, sia in *The Street Kids*, sia in *Boys Alive*, il primitivo romanesco parlato da Riccetto e dai suoi compagni è rappresentato tramite una generale varietà familiare della LA.

Tab. 3.6. Esempi di colloquializzazione e gergalizzazione nella traduzione di *Ragazzi di vita* di Tim Parks.

N°	TP (italiano)	TA (inglese)
16	«Che, s'annamo a Ostia?» fece il Riccetto, «oggi sto ingranato.» ⁶⁴³	“What about heading for Ostia?” said Riccetto, “Happens I’m loaded.” ⁶⁴⁴
17	«E famme riposà un pochetto, no!» fece lui congiungendo le mani a scodella sotto il mento, «so’ appena sortito de bottega, so’!» ⁶⁴⁵	“Give me a break for a bit at least!” he said, cupping his chin in his hands, “I’m barely out of the slammer!” ⁶⁴⁶
18	«Ce lo sai, a paraguiletto», gli fece rialzandosi e calmandosi un po’ dal ridere il Riccetto ⁶⁴⁷ .	“You know very well, smartass,” said Riccetto, getting up and calming down a bit ⁶⁴⁸ .

Il pregio più importante della traduzione di Parks consiste nell'impostazione che possiamo denominare filologica. È un tentativo di ricreare il nucleo originale del testo a partire

⁶⁴³ *Idem, Ragazzi di vita, op.cit.*, 41.

⁶⁴⁴ *Idem, Boys Alive, op.cit.*, 32.

⁶⁴⁵ *Idem, Ragazzi di vita, op.cit.*, 98.

⁶⁴⁶ *Idem, Boys Alive, op.cit.*, 94.

⁶⁴⁷ *Idem, Ragazzi di vita, op.cit.*, 194.

⁶⁴⁸ *Idem, Boys Alive, op.cit.*, 203.

dai manoscritti di Pasolini attestanti lo stato di *Ragazzi di vita* prima della censura. Tuttavia, tale trattamento dell'opera non ne concerne l'idioletto, se non per l'eliminazione dei puntini di sospensione che censurano parolacce nel TP. Il traduttore, similmente a Capouya e a Goldstein, opta per una generale colloquializzazione della dinamica dialettale, perdendo il colorito locale, storico ed estetico del romanesco pasoliniano.

Tra le versioni disponibili nella lingua inglese, solo quella del 2023 è corredata da una prefazione critica del traduttore, dove si espongono le caratteristiche del libro e la sua posizione nel canone della letteratura italiana novecentesca. Il suo contributo comporta quindi l'aura di autorevolezza e validità. Parks si sofferma anche sulle questioni linguistiche e motiva la sua strategia traduttiva postulando la necessità di impiego di un linguaggio che sia generico ed impossibile da collocare nello spazio e nel tempo per evitare la deformazione dei riferimenti culturali dell'ambientazione.

3.1.1.6. *Ulicznicy* di Katarzyna Skórska

I lettori polacchi hanno dovuto aspettare la prima traduzione del romanzo d'esordio di Pier Paolo Pasolini nella loro lingua fino al 2021, quando l'editore Officyna con sede a Łódź ha pubblicato il volume intitolato *Ulicznicy* ('gente/ragazzi di strada')⁶⁴⁹. Il compito di tradurre l'opera è stato affidato a Katarzyna Skórska, studiosa e traduttrice con ampia esperienza nell'ambito letterario.

Fino a quel momento, l'autore del libro era conosciuto al pubblico polacco innanzitutto come regista. Prima della pubblicazione di *Ulicznicy*, la bibliografia pasoliniana in prosa in polacco era alquanto limitata. Nel 1966 in una compilazione di racconti italiani moderni è uscita una traduzione di *Testaccio. Note per un racconto* (1951) effettuata da Lucyna Gebert, con il titolo *Obrazki z życia Testaccio*. Poi, nel 2012 è stata pubblicata una selezione di saggi di Pasolini intitolata *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie* 'Dopo il genocidio. Saggi sulla lingua, sulla politica e sul cinema' (trad. it. PK).

La versione polacca di *Ragazzi di vita* include una postfazione della traduttrice che avvicina ai lettori la storia della stesura del romanzo, presentandolo nel contesto di altre opere romane dell'autore come il libro *Una vita violenta* e i suoi due primi film: *Accattone* e *Mamma*

⁶⁴⁹ La pubblicazione è stata finanziata con il fondo per la promozione della cultura del Ministero della cultura e del patrimonio nazionale polacco. Il fatto viene esplicitato nel colophon e fornisce uno sguardo dietro le quinte relativo al funzionamento del mercato di libri di Polonia dove non è rara occorrenza che le edizioni di opere rientranti in canone di letterature straniere vengono sussidiate dal governo dato che non sarebbero in grado di ripagarsi le spese dei diritti dell'autore nonché a tutto il processo editoriale da sole vendite.

Roma. Skórska propone inoltre una breve analisi letteraria del romanzo: *Ragazzi di vita* sono difficilmente categorizzabili nel genere del romanzo e vanno visti piuttosto come una raccolta di otto racconti legati innanzitutto per la pretestualità dei personaggi ricorrenti, in primo luogo, il Riccetto. In questa chiave interpretativa, la loro funzione è quella di essere soggetti a determinate azioni, avvenimenti e comportamenti⁶⁵⁰. Il libro non dimostra una lineare evoluzione di alcun protagonista: il cambiamento del Riccetto avviene a scatti, le sue vicende compaiono come fotografie di alcuni determinati momenti della sua vita.

La traduttrice sottolinea l'intercambiabilità dei personaggi argomentando che sono in gran parte anonimi: il lettore li conosce attraverso i soprannomi associati alle loro caratteristiche fisiche e mentali. Tale accezione è la ragione per la resa di nomignoli in polacco: Skórska ha cercato equivalenti polacchi degli appellativi semanticamente carichi che compaiono nell'opera. Il Riccetto è diventato *Loczek*, il Caciotta – *Serek* (dal pol. *serek* 'piccolo formaggio'), il Lenzetta – *Cwaniura* (dal pol. *cwaniak* 'furbacchione'), il Begalone – *Okularnik* (nel polacco colloquiale 'portatore di occhiali').

Si mette in evidenza l'allontanamento del libro dal canone neorealista per l'onirismo dei racconti che si avvicina alle visioni dell'infernale viaggio di Dante nella *Commedia*. Si propone di vedere nei ragazzi (*ulicznicy*) un analogo allo Zanni della commedia dell'arte. I protagonisti, che attraversano le vie di borgate romane, assomigliano agli affamati, esuberanti e sbrigliati servi che fanno parte della tradizione teatrale italiana⁶⁵¹.

Nella postfazione si dedica uno spazio importante alla problematica linguistica dell'opera. Il linguaggio di *Ragazzi di vita* viene identificato come il risultato di una stilizzazione artistica. Il romanesco attestato nel libro non è quello che veramente si parlava nei quartieri frequentati da Pasolini nel corso della stesura, ma è arricchito di elementi prestatì dai componimenti di Giuseppe Gioachino Belli e reso più osceno attraverso l'abbondante ricorso alle parolacce. La traduttrice dimostra consapevolezza delle scelte stilistiche dell'autore, sottolineando l'importanza dell'arbitraria autocensura delle espressioni oscene⁶⁵². Si ipotizza peraltro che il linguaggio del libro sia difficilmente comprensibile a persone di madrelingua italiana non aventi competenze nel vernacolo capitolino. Effettivamente, il volume chiude con un glossario di termini che esigono una spiegazione semantica ovvero culturale. Skórska allude alla pluralità delle tonalità linguistiche derivate dalla contrapposizione del dialetto e della lingua italiana standard.

⁶⁵⁰ Katarzyna Skórska, "Pasoliniego dzieci ulicy", in P. P. Pasolini, *Ulicznicy*, Łódź: Oficyna, 273.

⁶⁵¹ *Ivi*, 274.

⁶⁵² *Ivi*, 275.

Malgrado che il livello della lingua costituisca un elemento dell'analisi critica esposta nel saggio, l'autrice non si sofferma su problemi della traduzione del testo oltre il valore semantico dei soprannomi. Non esplicita la strategia con cui ha affrontato la resa della particolare dinamica linguistica in polacco, il che conferma la fondatezza della presente analisi.

Ragazzi di vita è uno di pochi testi di cultura italiani in cui è attestato il plurilinguismo consistente nell'alternarsi del dialetto di Roma e della lingua italiana standard, reso verosimile con le scelte traduttive nella versione polacca di *Ulicznicy*.

Campione #26: Il confronto fra la traduzione di *Ragazzi di vita* in polacco di Katarzyna Skórska e il TP.

Estratto A.

TP (italiano) ⁶⁵³	TA (polacco) ⁶⁵⁴
[1] Il Riccetto si sentiva rodere, lì in mezzo, e si decise a piantare tutti: uscì per la chiesa vuota, ma sulla porta incontrò il compare che gli disse: [2] «Aóh, addò vai?» [3] «A casa vado», fece il Riccetto, «tengo fame.» [4] «Vie' a casa mia, no, a fijo de na mignotta», gli gridò dietro il compare, «che ce sta er pranzo.» [5] Ma il Riccetto non lo filò per niente e corse via sull'asfalto che bolliva al sole.	[1] Loczek poczuł ssanie w żołądku, wymknął się więc przez pusty kościół, ale przy drzwiach natknął się na ojca chrzestnego, który zapytał [2]: – A gdzie ty się wybierasz? [3] – Do domu – odparł Loczek. – Jestem głodny. [4] – Chodź do nas, ty skurczybyku – zawołał za nim chrzestny. – Będzie obiad. [5] Loczek puścił to mimo uszu i wybiegł na rozżarzoną słońcem ulicę.

Il titolo del primo capitolo di *Ulicznicy* è identico alla versione italiana – *Ferrobeto* – e compare senza alcun adattamento fonologico che potrebbe migliorarne la comprensibilità per il lettore polacco. L'elemento compositivo del marchionimo *Ferrobeton* ha nella LA la forma identica perché in polacco *beton* vuol dire 'calcestruzzo'. Perciò, il destinatario della traduzione è in grado di capire che tipo di stabilimento caratterizza l'ambientazione di questa parte del libro se non per la dialettale distorsione del termine: l'apocope e la sonorizzazione della consonante dentale.

Come accennato sopra, nella traduzione di Katarzyna Skórska per tutti i soprannomi semanticamente carichi sono state trovate forme analoghe nella LA. In tal senso, il Riccetto è diventato *Loczek* che letteralmente significa 'un piccolo riccio'. Il nomignolo in esame è

⁶⁵³ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 15.

⁶⁵⁴ Idem, *Ulicznicy*, trad. Katarzyna Skórska, Łódź: Officyna, 2021, 1-2.

caratterizzato da un elevato grado di naturalità dal momento che trova effettivo riscontro nella contemporanea storia polacca: *Loczek* era lo pseudonimo di un pentito nel processo di un importante gruppo criminale di Cracovia⁶⁵⁵.

Oltre alle sostituzioni associative dei soprannomi, nel campione #26 si nota una modificazione della resa grafica dei dialoghi simile a quella rilevata nella versione francese. La demarcazione di battute tra lineette non riflette, tuttavia, una decisione libera della traduttrice bensì riguarda l'adeguamento del testo alle norme vigenti nella lingua polacca. Esse tendono a preferire tale accorgimento di punteggiatura, anche se la tradizione editoriale conosce altre convenzioni a proposito⁶⁵⁶.

La traduttrice ha applicato un'esplicitazione della prima didascalia del narratore ([1]): mentre in italiano il Riccetto si sente rodere in mezzo, il suo equivalente nel TA ha fame. L'espressione pol. *ssanie w żołądku*, lett. 'aspirazione nello stomaco', si usa nel linguaggio informale per dire che si è affamati. Il fatto che il protagonista ignori l'invitazione a pranzo del compare potrebbe quindi risultare contraddittorio alla descrizione del suo stato di animo, se non per l'enunciato in cui egli dichiara di avere fame: *tengo fame* ([3]). Infatti, l'espressione *sentirsi rodere* riflette piuttosto un generico sconforto che potrebbe essere identificato come la noia del dover partecipare a una messa in un giorno assolato.

Quanto alla resa della dinamica dell'uso del dialetto nel romanzo, nel campione si riscontra un pressoché totale dileguo delle caratteristiche dell'idioletto presenti nella breve conversazione tra il protagonista e il suo padrino. Al romanesco corrisponde un registro del polacco che attesta solo una leggera marcatura diafasica identificabile nel colloquialismo *skurczybyk* ([4]) corrispondente al vernacolare *fijo de na mignotta*. Il pol. *skurczybyk* non è una voce oscena; nondimeno si tratta di una varietà eufemistica della parolaccia *skurwysyn*, lett. 'figlio di puttana'. Il lessema utilizzato nel testo, a differenza del suo equivalente scabroso, non è composto da unità lessicali dal significato rintracciabile nell'attività di prostituzione, ma da due termini che riprendono l'idea di animali: pol. *kurczę* 'pulcino di gallina' e pol. *byk* 'bullo'. Il primo (*kurczę*) è inoltre usato come un'interiezione eufemistica dal contesto d'uso simile a *mannaggia*.

⁶⁵⁵ Cfr. Onet Wiadomości, "Nagła śmierć świadka koronnego. Finał śledztwa w sprawie Loczka", *Onet.pl*, 16/09/2022, <https://wiadomosci.onet.pl/kraj/nagla-smierc-swiadka-koronnego-final-sledztwa-w-sprawie-loczka/7nqk3z3> [ultimo accesso: 25/05/2025].

⁶⁵⁶ Cfr. Adam Wolański, "Zapis dialogów, cytatów w dialogach i wymian dialogowych na czatach", *Słownik języka polskiego PWN*, 03/10/2021, <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/Zapis-dialogow-cytatow-w-dialogach-i-wymian-dialogowych-na-czatach;21349.html> [ultimo accesso: 25/02/2025].

Ciò è elemento di una stilizzazione relativa all'epoca della stesura del romanzo: negli anni '50 in Polonia l'utilizzo di parolacce veniva visto come un sintomo di scarsa educazione e di cattive maniere⁶⁵⁷. Anche nella narrativa polacca di quell'epoca, che affronta la problematica dei bassifondi della società, raramente si riscontrano vocaboli definitivamente osceni.

Campione #27: Il confronto fra la traduzione di *Ragazzi di vita* in polacco di Katarzyna Skórska e il TP.

Estratto B.

TP (italiano) ⁶⁵⁸	TA (polacco) ⁶⁵⁹
[1] Vedendo Agnolo, che si sderenava per niente, due ragazzini, scesi giù a pescare con una canna dalla scaletta dalla parte del Fontanone, cominciarono a sfotterlo e a ridere fra di loro. [2] Agnolo col fiatone gli urlò «Ma che volete da me!» [3] Quelli se ne stettero un po' zitti, e poi: «Chi t'ha imparato a remà? Ma nun lo vedi che fai ride pure li muri?» [4] «Chi m'ha imparato a remàaaa?» ribatté Agnolo. «Sto c...!» [5] «Te lo metti ar ...!» fecero pronti quelli. [6] «Vostro!» strillò Agnolo rosso come un peperoncino. [7] «A stronzo!» gridarono i ragazzini. [8] «A fiji de na bocch...!» gridò Agnolo. [9] Intanto continuava a sderenarsi a remare senza che la barca andasse avanti di un centimetro.	[1] Widząc, jak Agnolo daremnie zmaga się z wiosłami, dwóch chłopaków, którzy zeszli po schodach w okolicy Fontanone, żeby łowić ryby, zaczęło z niego szydzić. [2] Zasapany Agnolo krzyknął do nich: – Czego? [3] Ucichli, po czym zapytali: – Kto cię uczył wiosłować? Nie widzisz, że nawet mury się z ciebie śmieją? [4] – Kto mnie uczył wiosłować? – odparł Agnolo. – A ch...! [5] – To se go wsadź! – Tamci mieli już gotową odpowiedź. [6] – Chyba wy! – wrzasnął Agnolo czerwony jak burak. [7] – Ty mendo! – krzyczeli chłopcy. [8] – Skur...! – wrzeszczał Agnolo. [9] Tymczasem nadal walczył z wiosłami, ale łódź nie poruszała się nawet o centymetr.

Il campione #27 attesta un aumento di mezzi stilistici relativi alla colloquialità. Tale dinamica concorda con la situazione di scontro verbale. L'atteggiamento di Agnolo di fronte alle risate dei ragazzi che lo guardano dalla riva risulta chiaro sin dal primo enunciato. Quanto

⁶⁵⁷ Renata Kim, "Bluzgi na polskich salonach", *Newsweek*, 18/12/2019, <https://www.newsweek.pl/polska/wulgaryzmy-jezyk-polakow-pelen-przeklenstw-i-bluzgow-newsweekpl/k0jjezd> [ultimo accesso: 25/02/2025].

⁶⁵⁸ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 28.

⁶⁵⁹ Idem, *Ulicznicy*, op.cit., 29.

la frase esclamativa *Che volete da me!* ([2]) non presenta un distintivo carico emotivo in quanto può comparire in diverse circostanze ed esprimere noia, ritrosia e supplica, tanto la domanda *Czego?* in polacco ha una netta marcatura colloquiale e viene usata per esprimere contrarietà e repulsione, nonché fastidio causato dal comportamento dell'interlocutore.

Nella risposta dei pescatori ([3]), l'espressione *fai ride pure li muri* è stata tradotta alla lettera malgrado che tale polirematico non sia documentato nella LA. Ciononostante, la metafora rimane pienamente comprensibile.

La traduttrice segue l'autocensura di Pier Paolo Pasolini, ribadendo, tra l'altro, l'utilizzo dei puntini di sospensione laddove essi si verificano nel TP. L'interiezione *Sto c...!* è diventata *A ch...!* ([4]), il che allude al lessema osceno *chuj* 'cazzo'.

Un altro tipo di sottintendimento di parolaccia si riscontra nella replica successiva ([5]) *To se go wsadź!* lett. 'Mettitelo!'. La mancanza del complemento di termine ha carattere eufemizzante quanto all'implicita parte del corpo. Si conserva così la caratteristica del testo originale, sostituendo l'espedito grafico con cui viene offuscata la voce *culo* con una tacita allusione.

Nella versione polacca Agnolo reagisce con il grido *Chyba wy!* lett. 'magari voi' ([6]). L'espressione utilizzata da Skórska ha carattere fraseologico, compare solitamente nella seconda persona singolare *chyba ty* e plurale *chyba wy* con la funzione di prendere le distanze dall'interlocutore o di mostrare disprezzo. L'aggiunta dell'avverbio risulta necessaria in polacco non solo perché l'enunciato risulti più naturale, ma anche per garantire la comprensione da parte del lettore. Il solo pronome non avrebbe il significato di reciprocazione dell'offesa.

In seguito all'iniziale altercazione, Agnolo viene chiamato con il vocativo *Ty mendo!* che sostituisce il romanesco *A stronzo!* ([7]). Il lessema *menda* usato per offenderne il destinatario è una variante accorciata dello zoonimo *mendowieszka* 'piattola'. Nella lingua in esame esiste un'ingiuria (*gówniarz* 'moccioso') la cui fonte etimologica è escremento (*gówno*), ma essa connota l'età giovane dell'interlocutore a differenza di *stronzo*.

L'ultima frase del dialogo ([8]) è resa con *Skur...!* assumendo un significato più generico dell'equivalente del TP. L'insulto cui si riferisce il vocabolo censurato è *skurwysyny* 'figli di puttana' che non allude a pratiche sessuali precise come nel caso di *fiji de na bocchinara*, ma all'attività di prostituzione svolta dalla progenitrice.

Nell'enunciato finale del narratore ([9]) si riscontra la modificazione del sintagma verbale *continuava a sderenarsi a remare* diventato nella traduzione polacca *walczył z wioślami*. Il verbo pol. *walczyć* 'combattere' nel registro colloquiale assume la facoltà di

indicare qualsiasi azione richiedente sforzo. L'utilizzo dell'espressione conferma la diffusione della colloquialità nelle didascalie, similmente a quanto rilevato nel TP.

Campione #28: Il confronto fra la traduzione di *Ragazzi di vita* in polacco di Katarzyna Skórska e il TP.

Estratto D.

TP (italiano) ⁶⁶⁰	TA (polacco) ⁶⁶¹
[1] «Ch'hai fatto», disse. Ma quello piangeva senza dir niente. [2] «Aóh, mbè?» fece il Ricetto. [3] Accostandosi ancora s'avvide ch'era tutto ignudo; magro e fracico di guazza, s'era messo ginocchioni e aveva cominciato a dire facendo la lagna come i ragazzini piccoli: «M'hanno spojato e m'hanno niscosto li panni, li mortacci loro de sti fiji de puttana.» [4] «Chi è stato?» fece il Ricetto. [5] Quello s'alzò in piedi con la mazzetta dritta e tutto bagnato di pianto: «So' quelli, fece lagnoso. [6] Il Ricetto si mise a correre dietro il gruppo dei ragazzi ch'aveva incontrato un momento prima. [7] «Aóh, a moretti», gridò. Quelli si fermarono e si voltarono tutti assieme. «Aóh, che siete stati voi a nisconneje li panni a quer regazzino llà?» fece con voce decisa ma ancora cortese il Ricetto. [8] «Ma stanno llà vicino!» fece allegro uno di loro, «mo' i trova.» [9] Il Ricetto fece qualche passo indietro; né lui né gli altri c'avevano voglia di litigare: si sentivano anzi alleati perché loro erano dei dritti, in confronto a quel broccolo che piangeva, là. [10] «Lassalo perde, è loffio», fece uno, battendosi indice contro il naso. [11] Il Ricetto alzò le spalle: «Mbè, poveraccio», fece; ormai però il suo dovere di difensore era finito, e infatti	[1] – Co się stało? – zapytał. Tamten płakał i się nie odzywał. [2] – Ej, no co jest? – pytał Loczek. [3] Podchodząc bliżej, zauważył, że chłopak jest całkiem goły; klęczał, tkwił tak chudy i mokry od rosy i zaczął się użalać jak małe dziecko: – Rozebrali mnie do naga i schowali ubrania, niech ich szlag trafi. Skurwysyny! [4] – Kto ci to zrobił? – spytał Loczek. [5] Tamten podniósł się ze stojącą fujarką i cały mokry od lez. – Tamci – wyżalił się. [6] Loczek pobiegł za bandą, którą minął chwilę przedtem. [7] – Ej, wy – zawołał. Oni stanęli i obejrzeni się wszyscy naraz. – To wyście schowali ubrania tamtemu chłopakowi? – zapytał stanowczym, choć przyjaznym głosem. [8] – Przecież leżą niedaleko! – zawołał wesoło jeden z nich. – Zaraz je znajdzie. [9] Loczek zrobił kilka kroków wstecz; ani on, ani tamci nie mieli ochoty na awantury i nawet się rozumieli, bo przecież byli prawdziwymi paniskami w porównaniu z tym głupkiem, który tam beczał.

⁶⁶⁰ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 85-86.

⁶⁶¹ Idem, *Ulicznicy*, op.cit., 105-106.

si vide venir fuori dal fosso il loffio coi calzoni già infilati e in mano la canottiera tutta a pezzi.	[10] – Zostaw go, to mięczak – zawołał któryś, porozumiewawczo uderzając w nos palcem wskazującym. [11] Loczek wzruszył ramionami. – No i co? Biedaczyna – powiedział, nie musiał już jednak dłużej zgrywać obrońcy, bo z rowu wynurzył się ów mięczak w portkach i z podartą koszulką w rękę.

Il campione #28 dimostra la consistenza della strategia di colloquializzazione del discorso diretto e indiretto libero con una generale preservazione delle componenti diafasica, diastratica e diacronica. I personaggi parlano un polacco colloquiale che non dista dal linguaggio del testo di Pasolini per il livello di scabrosità.

Nell'introduzione al dialogo ([1, 2]), quando il Ricetto chiede al ragazzino spogliato che cosa è successo, la battuta contenente due segnali discorsivi *aóh* e *mbè* è sostituita con una domanda esplicita introdotta dall'interiezione: *Ej, no co jest?* 'aòh, che c'è?'. Si rileva il carattere informale dell'enunciato data la presenza della particella rafforzativa *no* e l'utilizzo del tempo presente: la variante non marcata della frase in oggetto sarebbe formulata in passato (*co się stało?* 'che cosa è successo?') all'inizio della conversazione.

Il lamento del maltrattato ([3]) attesta una modificazione della sintassi originale. La frase viene divisa in due, spezzando la complessa imprecazione *li mortacci loro de sti fiji de puttana*. Per l'assenza di equivalenti semantici dell'espressione *li mortacci* nella lingua polacca, si è ricorso alla generica maledizione *niech ich szlag trafi* 'che abbiano un colpo apoplettico', indirizzata ai destinatari stessi e non ai loro avi. Si segnala l'etimologia arcaizzante dell'espressione che manifesta un desueto termine *szlag* 'apoplezia, ictus', il cui unico utilizzo nella lingua polacca odierna coinvolge la collocazione in oggetto. Si tratta quindi di un malaugurio il cui significato originale ha, con il passaggio del tempo, smesso di essere comprensibile agli utenti. Nonostante ciò si tende a usarlo anche senza essere consapevoli del tipo di malanno augurato all'interlocutore.

In questa istanza Skórska cerca di seguire l'incoerente pratica di autocensura dell'autore del romanzo, rendendo l'offesa *fiji de puttana* con *skurwysyny*, senza offuscarla con i puntini di sospensione.

Il registro colloquiale si diffonde nella didascalia del narratore che descrive la nudità del personaggio incontrato dal protagonista ([5]). La dinamica è riflessa nella traduzione: nella versione polacca egli si riferisce alle parti intime del ragazzino con la parola *fujarka* che significa un tipo di flauto popolare polacco. Il fatto che questa unità lessicale presenti la desinenza diminutiva *-ka* corrisponde al carico emotivo distinguibile nel TP: anche *mazzetta* ha un suffisso che trasmette un senso di piccolezza dell'oggetto cui si riferisce.

La parte successiva del campione, in cui il Riccetto si rivolge al gruppo di ragazzi indicato dalla vittima ([7]), attesta un numero relativamente minore di indicatori dell'allontanamento dal registro standard della LA. Nel momento in cui il protagonista chiama i perpetratori della violenza, al vocativo romanesco *Aóh, a moretti* corrisponde *Ej, wy*, ossia un'interiezione seguita dal pronome personale di seconda persona plurale. Il consecutivo scambio tra il personaggio principale dell'opera e la banda ([7, 8]) è formulato in un polacco standard.

L'informalità viene ripresa nel discorso indiretto libero che esprime l'atteggiamento dei parlanti alla situazione in cui si trovano ([9]). Si rileva il duplice valore del termine pol. *paniska* (la forma plur. del sing. *panisko*) corrispondente all'italiano *dritti*. Il vocabolo polacco non ha connotazioni univocamente positive dato il significato pragmatico del suffisso accrescitivo *-isko* che ha la facoltà di denotare due realtà diverse: *panisko* significa 'gran padrone' come espressione o di stima o di disprezzo. Nell'enunciato vi sono due altri esempi di parole colloquiali: *ghupek* 'stupido' che sostituisce il *broccolo* della versione italiana e il verbo onomatopeico *beczeć* 'belare' che rimanda in modo metaforico al pianto del personaggio sfortunato e non al suono prodotto da pecora.

In *Ulicznicy*, nel commento finale di uno dei ragazzi del gruppo sulla loro vittima ([10]), essa è denominata *mięczak*, lett. 'mollusco'. Il pol. *mięczak* è un ulteriore marcatore del registro colloquiale, ma non volgare, come rilevato in altre versioni linguistiche del romanzo. La traduttrice ha aggiunto l'avverbio *porozumiewawczo* 'd'intesa' nella descrizione del gesto fatto dal parlante, forse per fornire al lettore un'informazione circa l'intenzione del cenno, difficilmente comprensibile nella cultura di arrivo.

Nell'ultimo enunciato formulato dal Riccetto in questo campione ([11]) si riscontra il vocabolo *biedaczyna*, derivato morfologicamente dal sostantivo pol. *biedak* 'povero' tramite la suffissazione in *-yna*, che lo carica di atteggiamento di compassione da parte degli interlocutori.

Il tenore informale viene sostenuto nella didascalia con cui finisce il campione: la frase *il suo dovere di difensore era finito* viene tradotta con *nie musiał już zgrywać obrońcy* 'non doveva più fare il difensore', ricorrendo a un predicato di sfumatura colloquiale.

TP (italiano) ⁶⁶²	TA (polacco) ⁶⁶³
[1] «Ah scuseme!» fece magnamino il Riccetto riconoscendolo e gli s'avvicinò con la mano tesa. «Addò vai?» chiese. [2] «Indovve voi annà, co sta fame», fece il Lenzetta. Gli altri ridevano. «E te?» chiese il Lenzetta. [3] Il Riccetto rise filosofico, si rialzò il colletto della camicia, affondò di più le mani nelle tasche dei calzonni. «E cche ne so», disse, «sto ancora fori casa e cor c... che mo ce torno.» [4] «E pecché?» fece divertito il Lenzetta. [5] «Che me voi fà carcerà?» disse il Riccetto. «Stavo a ggìocà a zecchinetta i' una casa a Tibburtino, è venuta la polizzia e so' c... loro mo pe' quelli ch'hanno beccato. Li mortacci loro, 'o sai ce stava pure er Caciotta, llà.» [6] «Chi Caciotta?» fece il Lenzetta. [7] «Quello che stava co' mme, ieri a ssera... quer roscio llà... Ma starà in cammera de sicurezza, li mortacci sua.» [8] «Puro io sto ancora fori casa», fece il Lenzetta, «e chi ce torna? Mi' fratello si mme vede m'ammazza...» [9] «Ma quale ammazza», fece uno della compagnia, «ma si l'hanno beccato sabbato a ssera, te stamo a ddi.» [10] «'O so, 'o so», fece il Lenzetta, «mbè, ce ztà sempre mi' madre a casa no, che la possino ammailla, che nun 'a posso vede.» [11] «Mo so' c... tua», fece ridendo il suo compagno, minacciando con una mano, «tu' madre a casa e tu' fratello a bottega, come fai fai male, mo: si vai a casa becchi, si te carcerano becchi, attento a tte!»	[1] – Przepraszam! – odparł wielkodusznie Loczek, kiedy już go rozpoznał, i podszedł z wyciągniętą dłonią. – Gdzie idziesz? – zapytał. [2] – A gdzie mam iść? Głodny jestem – odparł Cwaniura. Inni się zaśmiali. – A ty? – zapytał. [3] Loczek też zaśmiał się zniechęcony, podciągnął kołnierzyk koszuli i zatopił głębiej ręce w kieszeniach. – A bo ja wiem? – odparł. – Łążę sobie i ni ch... nie wrócę teraz do domu. [4] – Dlaczego? – zapytał rozbawiony Cwaniura. [5] – Żeby mnie wsadzili? – spytał Loczek. – Grałem w karty w jakimś domu na Tiburtino, przyjechała policja i ch... z tymi, których złapali. Niech ich szlag! Serek też tam był. [6] – Jaki Serek? – zapytał Cwaniura. [7] – Ten, co był ze mną, wczoraj wieczorem... Ten rudzielec... Pewnie teraz siedzi w pace, szlag by go. [8] – Ja też sobie łążę – powiedział Cwaniura. – Kto by tam wracał do domu? Jak mnie brat zobaczy, to mnie zabije... [9] – Jakie „zabije”? – wtrącił się któryś z bandy. – Przecież ci mówiliśmy, że go złapali w sobotę wieczorem. [10] – Wiem, wiem – odparł Cwaniura – ale i tak jest matka, szlag by ją w końcu trafił, bo nie mogę na nią patrzeć.

⁶⁶² P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 85-86.

⁶⁶³ Idem, *Ulicznicy*, op.cit. 106-107.

	[11] – Twoja, kur..., sprawa – zaśmiał się jego kumpel, wygrażając ręką. – W domu matka, brat w pierdlu, tak źle, i tak niedobrze. Wrócisz do domu czy cię wsadzą, i tak ci się dostanie, lepiej uważaj!

L'analisi della conversazione del Riccetto con il Lenzetta e i suoi compagni non fa altro che confermare le osservazioni fatte prima sulla strategia applicata da Katarzyna Skórska di fronte alla dinamica linguistica del testo. Gli elementi atti a trasmettere al lettore le informazioni sul posizionamento dei parlanti sulle assi di variazione diastratica, diafasica e diacronica si limitano al livello lessicale, morfologico e, in grado minore, sintattico.

Come già rilevato (cfr. *supra*), il Lenzetta è diventato *Cwaniura* 'furbacchione'. Il nomignolo consta di un suffisso accrescitivo: *-ura*. Ricordiamo che nell'analisi della versione in francese di Claude Henry si è detto che questo antroponimo ha due possibili etimologie: deriva dal nome Lorenzo oppure dal latino *lentulus* 'lento'. La voce è indicativa di un'altra accezione consistente in una totale contrapposizione semantica dell'etimo che corrisponderebbe all'antonimo di 'furbacchione', ossia 'stupido'. È tipico dell'uso informale della lingua polacca, come di diverse altre lingue europee, inventare pseudonimi antonimici alle caratteristiche delle persone cui vengono attribuite. Così, un uomo calvo viene chiamato *kudłaty* 'capellone' oppure un individuo miope diventa *snajper* 'cecchino'. Tale usanza ha carattere umoristico.

Il discorso del Lenzetta ([2]) è caratterizzato da una modificazione della sintassi originale che permette di allargare la portata della stilizzazione anche al livello della strutturazione del discorso. Il concetto della fame viene introdotto non dal caso strumentale *co sta fame*, ma in una nuova frase che presenta l'inversione caratteristica per il registro informale della LA: *głodny jestem* 'ho fame'.

È importante registrare uno spostamento semantico nella didascalia che rivela la reazione del Riccetto di fronte ai problemi accennati dall'interlocutore ([3]): mentre nella versione originale egli *rise filosofico*, in quella di Skórska *zaśmiał się zniechęcony* 'rise dissuaso'.

La sua risposta al Lenzetta attesta un altro apparente allontanamento dal senso originale: *Loczek* non afferma di essere ancora fuori casa, ma dice di stare in giro e di non voler tornare: *Łażę sobie i ni ch... nie wrócę teraz do domu* ([3]). La scelta è riconducibile alla volontà di utilizzare nel primo predicato un verbo che si accorda con la collocazione diafasica dei parlanti: il pol. *łazić* 'girovagare' ha una distinta sfumatura colloquiale. Nell'enunciato si colloca inoltre

un ulteriore esempio della preservazione dell'autocensura del TP: i punti di sospensione alludono alla parolaccia *chuj* 'cazzo' che presenta un alto livello di concordanza semantica.

Nel racconto del protagonista ([5]) si ommette il nome del gioco di carte, forse per la scarsa popolarità della zecchinetta in Polonia nel Novecento e la conseguente incomprensibilità del nome specifico – *lancknecht* – al lettore polacco. La traduzione corregge o italianizza la caratteristica pronuncia romanesca del toponimo *Tibburtino* che perde il raddoppiamento della consonante bilabiale.

Similmente a quanto rilevato prima, in questa istanza si conserva l'allusione al vocabolo volgare e l'espressione *li mortacci* viene tradotta con una più generica maledizione *niech ich szlag!* 'che li prenda un ictus'. Ciò permette di contrassegnare un elevato grado di coerenza di scelte della traduttrice rispetto all'atteggiamento dell'autore circa gli elementi offensivi e scabrosi.

Nella relazione del Riccetto viene menzionato un altro personaggio il cui soprannome è stato riproposto in polacco: *Serek*, il Caciotta. Il nomignolo è semanticamente e morfologicamente fedele all'originale perché si tratta della parola *ser* 'formaggio' con l'aggiunta del suffisso diminutivo *-ek*.

Chiesto a proposito dell'identità di *Serek* ([6]), il protagonista risponde mantenendo il registro ([7]): l'enunciato manifesta cospicui colloquialismi: *rudzielec* 'di capelli rossi' e *paka*, lett. 'scatolone', metaforicamente 'prigione', nonché la già descritta espressione *szlag by go*.

Quando è il Lenzetta a prendere la parola ([8]), si ribadisce lo spostamento tra *stà fori casa* 'stare fuori casa' e *lazić* 'andare in giro'. L'informalità è peraltro mantenuta al livello sintattico dalla particella *tam* nella domanda *Kto by tam wracał do domu?*. La forma è identica al pronome di luogo che esprime lontananza sia dal parlante che dal destinatario. Tuttavia, nel generale uso informale oppure in diverse parlate regionali polacche è usata anche in contesti che la privano di tale significato. Il suo uso nella struttura studiata non va quindi visto come una ripresa pleonastica del complemento di luogo *do domu* 'a casa', ma come una particella dal valore rafforzativo che implica la retoricità della domanda nonché l'improbabilità di una risposta affermativa.

Nella relazione della situazione domestica del parlante ([10]) si identifica una modificazione dell'andamento della frase. La traduzione in polacco espone un emendamento sintattico che consiste nell'omissione del segnale discorsivo *no* e del circostanziale di luogo. *Cwaniura* dice *i tak jest matka* 'c'è comunque la madre', senza ripetere che sta parlando della propria casa familiare. La circostanza è inferibile dalle battute precedenti. La frase include la

già analizzata espressione *szlag by*, la quale non rende la dialettale *li mortacci*, ma *che la possino ammaillà*, semanticamente molto vicina al polirematico polacco.

Nella traduzione dell'espressivo commento del compagno del Lenzetta che inizia con la constatazione *mo' so c... tua* ([11]) si perde il riferimento temporale introdotto dall'avverbio *mo'*. L'enunciato è caratterizzato da una profonda alterazione della sintassi, riflessa dall'aggiunta di due virgole che delimitano l'inciso consistente nella parolaccia *kurwa* 'puttana'. Vi si distingue anche l'abbandono dell'inversione della posizione dell'aggettivo possessivo tipica del dialetto romanesco. La causa della decisione va ricercata in primo luogo nelle limitazioni della LA: nella lingua polacca un simile espediente sintattico produrrebbe un effetto straniante. Tale struttura è difficilmente riscontrabile nell'uso quotidiano.

Nella successiva parte dell'enunciato ([11]), si distingue un altro esempio delle differenze concernenti la sintassi: in *Ulicznicy* non è presente il parallelismo *tu' madre a casa e tu' fratello a bottega*, bensì una struttura a specchio, ossia la contrapposizione dei circostanziali di luogo e dei relativi soggetti: *w domu matka, brat w pierdlu* lett. 'la madre a casa, il fratello a bottega' che dà al frammento un'estetica particolare. La struttura mette in rilievo la creatività linguistica del parlante, collocandolo in una situazione comunicativa di allegra canzonatura nei confronti del compagno che si sta lamentando della propria sorte. Un altro elemento naturalizzante è leggibile nella resa della frase *come fai, fai male* con *tak źle, i tak niedobrze*, un'espressione fraseologica polacca che indica un problema di cui tutte le soluzioni possibili sono cattive.

Si ommette anche l'avverbio *mo'*. Ciò può essere il risultato della divisione dell'enunciato in due frasi. Nella versione italiana, la seconda parte del periodo è introdotta da questo avverbio e dai due punti che introducono la spiegazione della questione precedentemente introdotta: *come fai fai male, mo: si vai a casa...* La lingua polacca non conosce un simile uso di questo segno di punteggiatura poiché tale funzione viene normalmente svolta dal trattino. Per risolvere l'incompatibilità, la traduttrice ha optato per rendere il periodo ipotetico come una proposizione a parte, separata dal punto fermo e iniziata con una maiuscola. La versione polacca non presenta alcun tipo di parallelismo, facendo a meno delle congiunzioni equivalenti al romanesco *si* 'se', unendo le due eventualità – tornare a casa e venire arrestato – tramite la disgiuntiva *czy* 'o': *wrócisz do domu czy cię wsadzą* 'torni a casa o ti carcerano'.

L'apodosi nel frammento esaminato è una, non è ripetuta a differenza del TP, ed è posizionata dopo la doppia protasi: *i tak ci się dostanie* 'avrà dei guai lo stesso'.

Al di là di una sottile stilizzazione colloquiale, senza oltrepassare il livello di oscenità del linguaggio nella versione originale del romanzo, la traduzione di Katarzyna Skórska

manifesta differenze sintattiche che non si spiegano con le diverse possibilità formali della LA, ma riflettono piuttosto un approccio chiarificante per permettere al lettore un'esperienza priva di importanti ostacoli causati dall'eventuale straniamento.

Campione #30: Il confronto fra la traduzione di *Ragazzi di vita* in polacco di Katarzyna Skórska e il TP.

Estratto J.

TP (italiano) ⁶⁶⁴	TA (polacco) ⁶⁶⁵
[1] «Fate le piattole arrosto, fate». Gridò, schiattando dal ridere per l'espressione che aveva inventato lì per lì, «e poi dite che avemo fatto!» [2] Continuava a ridere per conto suo, rotolandosi perfino per terra, per la trovata delle piattole arrosto: pure il Piattoletta non era stato arrostito proprio ma soltanto arrosolato. I tre fratellini non ci capivano un c... [3] «Ma che te stai a ddi?» fece con una voce roca Genesio. [4] «Ce lo sai, a paraguletto», gli fece rialzandosi e calmandosi un po' dal ridere il Riccetto. [5] «Se ne semo iti de casa, embè?» ammise senza batter ciglio Genesio. Il Riccetto lo guardò: questo non lo sapeva. [6] «Ah», fece, «pure iti de casa ve ne siete! 'O vedi che ce lo sapevi, sì, che li carubba ve staveno a cercà!» [7] Genesio restò a sua volta impressionato da quella faccenda, ma tutto ripiegato con il torace contro i ginocchi, si tenne per sé il suo stupore, cominciando rapidamente a pensarci sopra. [8] Non così però Borgo Antico e Mariuccio; e Mariuccio cinguettò: «N'è vero, nun ce stanno a cercà li carabbinieri!»	[1] – Przyrządacie weszki z różna, co? – prychnął rozbawiony odzywką, którą wymyślił na poczekaniu. – A potem zwalacie na nas! [2] Wciąż się śmiał i nawet zaczął tarzać się po ziemi ubawiony weskami z różna, choć Wieszka wcale się nie upiekł, a tylko przypiekł. Trzej braciszkwowie nie rozumieli ni ch... [3] – O czym ty gadasz? – zapytał ochryplym głosem Genesio. [4] – Przecież wiesz, cwaniaczku – odrzekł, wstając i trochę poważniejając Loczek. [5] – Uciekliśmy z domu i co? – wyznał bez mrugnięcia okiem Genesio. Loczek spojrzał na niego – o tym nie wiedział. [6] – Ach – westchnął. – Do tego uciekliście z domu! No pewnie, wiedzieliście przecież, że gliny was szukają! [7] Genesio wystraszył się tych słów, ale siedząc skulony z klatką piersiową przyciśniętą do kolan, zachował dla siebie swoje zdziwienie i popadł w zadumę. [8] Inaczej jednak było ze Starówką i Mariucciem, który zaszczebiotał: – Nieprawda, nie szukają nas gliny!

⁶⁶⁴ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 194.

⁶⁶⁵ Idem, *Ulicznicy*, op.cit., 262.

Il fatto che la traduttrice abbia deciso di cercare equivalenti semantici ai soprannomi di personaggi del romanzo ha reso possibile di conservare il gioco di parole ([1]) presente nell'ultimo campione studiato. Il Piattoletta è diventato *Weszka*, un diminutivo dello zoonimo pol. *wesz* 'il pidocchio del pube', vicino al significato originale dello pseudonimo. Ciò permette di comunicare al lettore polacco la creatività linguistica del Riccetto. Il protagonista di *Ulicznicy* dice *Przyrządzacie weszki z różną, co?* che letteralmente significa *Fate le piattolette arrosto, no?*. L'enunciato è diventato una domanda, quando nel TP ha carattere affermativo. Così, si sottolinea l'insistenza del personaggio sulle proprie accuse, evitando la ripetizione del verbo che svolge la medesima funzione nella versione italiana. Il gioco di parole risulta quindi più esplicito nella traduzione che nel testo originale data la forma diminutiva *weszki* invece di quella regolare *wszy* corrispondente a *piattole*.

La parte successiva dell'intervento [1] è tuttavia caratterizzata da un grave spostamento del senso: l'interrogativa indiretta *e poi dite che avemo fatto* è tradotta in *a potem zwalacie na nas* 'e poi addossate la colpa a noi'. La sintassi della frase non lascia spazio alle interpretazioni. Un tale rimprovero richiederebbe l'utilizzo del pronome personale soggetto alla fine della frase oppure la ripresa pronominale del complemento diretto per evidenziare l'avvenimento di cui si tratta: *e poi dite che l'avemo fatto noi*.

Il discorso indiretto libero, che parla della risata del Riccetto ([2]), ribadisce la trovata di 'piattolette arrosto', ossia *weszki z różną*, e contrappone la sua reazione a quella dei ragazzini cui si rivolge. La frase che parla del loro sbigottimento (*non ci capivano un c...*) è resa in *nie rozumieli ni ch....*. La soluzione dimostra un alto livello di concordanza semantica e stilistica con il testo in italiano: la colloquialità è data dalla parolaccia censurata *chuj* nonché dalla particella negativa *ni*, caduta dall'uso generale e oggi considerata antiquata⁶⁶⁶ se non in espressioni fraseologiche e in combinazione con diverse parole oscene per significare 'assolutamente no': *ni cholery*, *ni chuja* lett. 'nemmeno una collera', 'nemmeno un cazzo'.

Il tenore informale viene mantenuto nella domanda di Genesio, che chiede incredulo *O czym ty gadasz?* ([3]). Lo stile della frase è determinato dal verbo pol. *gadać* dalla sfumatura colloquiale e leggermente peggiorativa. Il protagonista di *Ulicznicy* continua ad accusarlo ([4]), utilizzando il vocativo *cwaniaczkę* che assume un significato lievemente diverso dal suo equivalente romanesco *a paraguletto* poiché connota la furbizia del destinatario.

⁶⁶⁶ Andrzej Markowski, *Język polski. Poradnik profesora Andrzeja Markowskiego*, Warszawa: Wilga, 2003, 319.

La risposta del ragazzino ([5]) che si è rivelata alquanto problematica per Ann Goldstein (cfr. *supra*), qui è stata resa senza spostamenti, ma con una diminuzione dei marcatori sociolinguistici. L'allontanamento dalla norma linguistica concerne solo la domanda retorica posta alla fine – *no i co?* – che sostituisce il segnale discorsivo *embè?* con l'identica funzione di sottolineare l'irrelevanza dell'informazione appena comunicata.

Nella parte successiva del dialogo, l'unico elemento colloquiale consiste nel termine *gliny* 'sbirri' usato due volte: nella reazione del Riccetto all'informazione che i ragazzini si sono allontanati da casa ([6]) e dopo nell'enunciato finale espresso da Mariuccio ([7]).

La versione polacca del romanzo d'esordio di Pasolini dimostra un approccio diverso dalle altre traduzioni esaminate in questo capitolo. Katarzyna Skórska tende a privilegiare la marcatura diacronica del linguaggio attestato nel discorso diretto e nel discorso indiretto libero, badando a non compromettere l'ambientazione storica del libro con elementi tipici del polacco colloquiale moderno. Tale atteggiamento si riflette anche nel rispetto dell'autocensura apportata da Pasolini – si preservano i punti di sospensione che oscurano espressioni oscene.

L'idioletto di *Ulicznicy* dimostra distinte sfumature colloquiali che collimano con il contesto diafasico. La stilizzazione non rappresenta la bassa estrazione sociale dei parlanti deducibile dalla varietà del romanesco da loro usata, oltre all'uso di imprecazioni forti che nel contesto polacco degli anni '50 del Novecento venivano visti come gravi rotture di tabù linguistiche. L'informalità è comunicata attraverso il lessico, e, in grado minore tramite la sintassi. Si segnala che le modifiche strutturali delle frasi sembrano subordinate alle possibilità espressive informali della LA. I cambiamenti al livello sintattico non si inseriscono quindi in una chiarificazione, bensì in una ricerca di elementi che possano comunicare efficacemente al lettore la deissi attinente al lato formale dell'opera.

Tab. 3.7. Esempi di colloquializzazione nella traduzione di *Ragazzi di vita* di Katarzyna Skórska

N°	TP (italiano)	TA (polacco)
19	« A coso », fece, « a morè, namo. Che, me voi fa perde 'a pazzienza mo... » aggiunse con uno sguardo disperato, come se quelle fossero state parole che lui stesso non avrebbe voluto	– Te, czarniawy – zawołał – idziemy. Chcesz, żebym całkiem stracił cierpliwość? – dodał z rozpaczą w oczach, jakby wcale nie chciał tego powiedzieć, a wina leżała po stronie Loczka ⁶⁶⁸ .

⁶⁶⁸ *Idem, Ulicznicy, op.cit.*, 102.

	dire, e che la colpa, quindi, fosse tutta del Ricetto ⁶⁶⁷ .	
20	Il Ricetto fece qualche passo indietro; né lui né gli altri c'avevano voglia di litigare: si sentivano anzi alleati perché loro erano dei dritti, in confronto a quel broccolo che piangeva, là ⁶⁶⁹ .	Loczek zrobił kilka kroków wstecz; ani on, ani tamci nie mieli ochoty na awantury i nawet się rozumieli, bo przecież byli prawdziwymi paniskami w porównaniu z tym głupkiem, który tam beczał ⁶⁷⁰ .
21	«E mo qqua che famo?» disse Alduccio. «Fàrose na camminata a ppiedi, va!» disse il Begalone. «Fàrose na cammincata a piedi», fece Alduccio [...] ⁶⁷¹ .	– I co tu bėdziemy robić? – zapytał Alduccio. – Polazimy se, a co? – odparł Okularnik. – Polazimy se – powtórzył tamten ⁶⁷² .

La stilizzazione messa in atto dalla traduttrice coinvolge anche un numero di gergalismi diacronicamente legati all'epoca dell'ambientazione del romanzo: si tratta del lessico associabile alla piccola malavita polacca delle grandi città negli anni '50 del Novecento. Questa decisione da una parte comunica ulteriori informazioni sul contesto storico tramite l'adozione di un linguaggio specifico, dall'altra costituisce un addomesticamento in quanto conferisce al testo sfumature culturali polacche.

Tab. 3.8. Esempi di gergalizzazione nella traduzione di *Ragazzi di vita* di Katarzyna Skórska

N°	TP (italiano)	TA (polacco)
22	«'O hanno beccato ne 'a bizca de Fileni che stava a ggiocà a zecchinetta, » spiegò Alduccio ⁶⁷³ .	– Złapali go w szulerni Fileniego, jak grał w karty ⁶⁷⁴ .
23	« Annamo ggiù a a' Maranella e 'o domannamo a Remo er stracciarolo, » fece Alduccio, pigliando subito d'aceto per la	– Pójdziemy na Maranellę i poprosimy Rema gałganiarza – stwierdził Alduccio i od razu mina mu skwaśniała, bo pomyśl nie spotkał się z uznaniem ⁶⁷⁶ .

⁶⁶⁷ *Idem, Ragazzi di vita, op.cit.*, 81.

⁶⁶⁹ *Ivi*, 85.

⁶⁷⁰ *Idem, Ulicznicy, op.cit.*, 105.

⁶⁷¹ *Idem, Ragazzi di vita, op.cit.*, 157.

⁶⁷² *Idem, Ulicznicy, op.cit.*, 208.

⁶⁷³ *Idem, Ragazzi di vita, op.cit.*, 106.

⁶⁷⁴ *Idem, Ulicznicy, op.cit.*, 113.

⁶⁷⁶ *Ivi.*, 126.

	cattiva accoglienza che aveva avuto la sua idea ⁶⁷⁵ .	
24	« Che me frega a mme si me porteno a bottega, che casa mia è mejo? » fece il Begalone riattaccandosi con un salto al respingente ⁶⁷⁷ .	– A co mnie obchodzi, czy zabiorą mnie do ciupy , niby u mnie to lepiej? – zapytał Okularnik, jednym susem wskakując z powrotem na bufor ⁶⁷⁸ .

La strategia di Skórska non è univocamente classificabile in alcuna delle tipologie traduttologiche descritte nel ragguaglio teorico presentato nel capitolo 1 della presente tesi: identificarla come colloquializzazione sarebbe impreciso data la fedeltà all’aspetto storico dell’ambientazione. È possibile tuttavia vedere in tale comportamento un’autoriale applicazione del paradigma funzionale proposto da Jadwiga Miszalska⁶⁷⁹. Tra le funzioni elencate da Miszalska, la traduttrice di *Ulicznicy* privilegia quella realistica, fornendo al lettore informazioni sulla realtà sociale e storica rappresentata nel libro.

3.1.1.7. Osservazioni comparative

Le sei traduzioni di *Ragazzi di vita* dimostrano un largo ventaglio di soluzioni al problema della presenza del dialetto romanesco accanto alla lingua italiana nel TP. Le differenze rilevate non si spiegano soltanto con le caratteristiche strutturali delle tre lingue, ma dipendono anche da fattori culturali nonché da impostazioni soggettive dei traduttori.

Le traduzioni in francese rivelano un elevato numero di marcatori su diversi livelli della lingua, dalla fonetica al lessico, che da una parte addomesticano il testo tramite l’uso di registri associabili a determinati gruppi sociali esistenti nella cultura di arrivo (*argot*), dall’altra si caratterizzano per una rilevante dinamica tra il linguaggio della narrazione e quello del discorso diretto.

Le differenze tra la prima versione di Claude Henry del 1958 e la ritraduzione di Jean-Paul Manganaro del 2016 comprovano una discreta apertura a strategie più stranianti: la nuova pubblicazione riflette il vernacolo del TP attraverso una generale colloquializzazione piuttosto che argotizzazione. Si eliminano elementi localizzanti che potrebbero falsare la deissi geografica, come il ricorso a equivalenti semantici di soprannomi dei protagonisti.

⁶⁷⁵ *Idem*, *Ragazzi di vita*, op.cit., 119.

⁶⁷⁷ *Idem*, *Ragazzi di vita*, op.cit., 225.

⁶⁷⁸ *Idem*, *Ulicznicy*, op.cit., 236.

⁶⁷⁹ Cfr. la sezione 1.3.4.

Le traduzioni in inglese presentano una tendenza neutralizzante rispetto al contenuto dialettale. Il romanesco viene reso in un inglese colloquiale e generico, con esplicitazione di parolacce nonostante l'autocensura attestata nella versione italiana. Non è possibile evidenziare importanti discrepanze nel trattamento del componente vernacolare tra le tre versioni.

La resa in polacco si distingue per la sensibilità diacronica e diafasica della traduttrice. Skórska, avvalendosi di un numero ristretto di stilemi concentrati ai livelli sintattico e lessicale, si è adoperata per ricreare un idioletto che potrebbero parlare gli analoghi polacchi del Riccetto e dei suoi compagni nello stesso momento storico. Tale strategia mette in evidenza l'approccio filologico e funzionale⁶⁸⁰ secondo cui non si cerca di avvicinare Pasolini al lettore polacco moderno, ma gli si mostra la distanza temporale e geografica che lo separa dall'autore italiano. Ciò dimostra la competenza interculturale della traduttrice che prova a colmare la lacuna relativa alla lunga assenza di Pasolini-scrittore sul mercato editoriale polacco.

3.1.2. L'irruzione del romanesco nello strato narrativo di *Una vita violenta* di Pier Paolo Pasolini

Questo capitolo si pone l'obiettivo di presentare l'analisi delle traduzioni in inglese e in francese di *Una vita violenta* di Pier Paolo Pasolini per individuare le strategie della resa di contenuti in romanesco. Si inizia da una presentazione del volume che include un breve riassunto della trama per poi passare alla considerazione delle funzioni svolte dalla parlata capitolina nell'opera. Ciò ha lo scopo di individuare eventuali differenze tra la dinamica lingua-dialetto presente in *Ragazzi di vita* e la seconda parte del ciclo romano dell'autore che possano influire sulle decisioni traduttive.

Dopo il successo del suo romanzo d'esordio, Pasolini si mise a scriverne una continuazione già nel 1955. Nel corso della stesura, essa assunse la forma di *Una vita violenta*. L'opera fu pubblicata nel 1959 dall'editore Garzanti, che, sulla copertina della prima edizione, lo annunciava come la seconda parte di una trilogia, di cui il primo volume fu *Ragazzi di vita* e il terzo avrebbe dovuto essere *Rio della grana*, mai portato a termine.

Una vita violenta narra le vicende di Tommaso Puzzilli, un "ragazzo di vita" simile ai protagonisti della prima composizione. Qualora il tema e l'ambientazione siano affini tra le due

⁶⁸⁰ Cfr. lo sviluppo del paradigma funzionalista ideato da Hans G. Hönl e Paul Kussmaul, delineato nella sezione 1.1.4.

pubblicazioni, le differenze riguardano la classificazione del genere letterario, la composizione e il linguaggio.

Se nel caso di *Ragazzi di vita* la critica mostra incertezze riguardo alla classificazione del genere narrativo, l'opera successiva viene invece riconosciuta senza esitazioni come un romanzo vero e proprio, poiché racconta in modo lineare la storia di un solo protagonista, mostrando la sua evoluzione sotto l'aspetto sociale, politico ed emotivo. Il romanzo non ha quindi la forma di un insieme di racconti, legati dai personaggi e dall'ambientazione, che esprimono una miseria feroce, centrata sulla sopravvivenza di giorno in giorno. *Una vita violenta* prosegue a tappe corrispondenti alle scene di vita di Tommaso nelle quali egli viene accompagnato da diverse figure secondarie.

Il protagonista del libro dimostra cospicue similitudini al Riccetto di *Ragazzi di vita* che può essere considerato un suo prototipo. Si tratta di un adolescente sottoproletario della borgata di Pietralata, allora costituita da un importante numero di baracche e case abusive, popolate da rappresentanti della caratteristica classe sociale di persone con scarsi e instabili redditi. Sono persone senza un lavoro fisso, forzate dalla miseria a cercare mezzi per la sopravvivenza nelle attività illecite. La prima parte del volume illustra il degrado di Tommaso che salta le lezioni per poi passare a furti e perfino a prostituirsi.

Similmente all'opera precedente, il personaggio incontra un'occasione di cambiamento quando intraprende una relazione sentimentale con Irene. Nel momento in cui la sua vita sembra prendere una direzione diversa, viene arrestato per aver ferito gravemente un altro giovane durante una rissa. All'uscita della prigione di Tommaso, la famiglia Puzzilli ottiene le chiavi di un appartamento costruito nell'ambito del programma INA-Casa che comprova un'importante ascesa sociale, ma Tommaso non è in grado di godersi a lungo il nuovo alloggio perché si ammala di tubercolosi.

Di seguito, il protagonista è costretto a trascorrere un periodo di degenza in un sanatorio. All'ospedale Carlo Forlanini, influenzato da nuovi compagni, cambia la sua posizione politica, avvicinandosi al movimento comunista e partecipando attivamente a scioperi e manifestazioni.

Tornato a casa, Tommaso inizia a lavorare e pianifica il matrimonio. Nel corso di una forte pioggia che provoca inondazioni locali nelle baraccopoli prive di fognature, salva la vita di una donna bloccata in un edificio pericolante. Questo gesto eroico echeggia il soccorso del Riccetto a una rondine che stava per affogare all'inizio di *Ragazzi di vita*. Il protagonista salva la vita alla donna sconosciuta, ma il suo coraggio ha conseguenze nefaste: provoca la ricorrenza della malattia. Questa volta il morbo sopprime la vita del giovane.

Sotto l'aspetto linguistico, l'uso del romanesco nel romanzo presenta rilevanti differenze rispetto a *Ragazzi di vita*. Si tratta sempre di un libro in cui il dialetto mantiene un ruolo non da sottovalutare, ma cambiano le caratteristiche della stilizzazione effettuata da Pasolini nonché la distribuzione dei marcatori vernacolari nel testo. La parlata capitolina assume una veste notevolmente più complessa in relazione all'opera precedente, comprendendo un numero maggiore di forme che attestano la variabilità del *continuum* diastratico presente a Roma. Oltre alla tradizione letteraria di autori come Giuseppe Gioachino Belli, Trilussa e Pascarella, l'autore si avvale della consulenza di Sergio Citti, l'amico con cui collaborò a proposito di numerose occasioni anche nel corso della propria carriera cinematografica.

L'effetto della contaminazione della lingua letteraria con vari livelli d'intensità del dialetto di Roma contribuisce alla complessità dello strato formale della pubblicazione. Ciò da un lato riflette la situazione sociolinguistica della capitale d'Italia e dall'altro oltrepassa i limiti della mimesi sostenendo un particolare effetto poetico. Questa oscillazione tra l'intento documentario e i valori estetici corrisponde a una "osmosi linguistica", presa di mira da numerosi critici all'epoca della pubblicazione che condannavano l'anamorfica dialettica tra il realismo e la *licentia poetica* dell'autore⁶⁸¹.

Cambia anche il ruolo del socioletto nella narrazione. Esso coinvolge anche le didascalie descrittive e supera i confini del discorso indiretto libero, esprimendo l'atteggiamento emotivo del narratore che non è più un'entità oggettiva, ma tende a cambiare la prospettiva, a volte avvicinandosi ai fatti che descrive, a volte allontanandosene. Le distanze tra il raccontatore e l'ambientazione si esprimono attraverso il tenore di lingua: il suo coinvolgimento nell'azione combacia con l'irruzione del romanesco nello spazio normalmente riservato all'italiano standard.

Malgrado il cambiamento delle caratteristiche nella dinamica dialettale, le funzioni da essa svolte rimangono sostanzialmente identiche a quelle nel primo romanzo pasoliniano. Le differenze risiedono soprattutto nella diversa distribuzione delle funzioni del vernacolo nel testo.

Similmente a quanto avvenuto con *Ragazzi di vita*, Pasolini attuò un ampio intervento di autocensura che tolse dal testo elementi scabrosi o politicamente pericolosi⁶⁸². È lecito presupporre che il provvedimento fosse influenzato dal processo contro il primo romanzo,

⁶⁸¹ Guido Santato, *Pier Paolo Pasolini*, Roma: Carocci, 2012, 59.

⁶⁸² Silvia De Laude, "Un romanzo aperto verso l'avvenire? Sopralluoghi nei dintorni di *Una vita violenta*", *La Rivista di Engramma*, 181, 05/2021, 67.

durante il quale sia l'autore che l'editore furono accusati di oscenità per il preteso carattere pornografico dovuto alle allusioni alla prostituzione maschile.

Una vita violenta ottenne un notevole successo alla prima stampa. Il libro fu nominato al Premio Strega del 1959. Tuttavia fu sconfitto dalla concorrenza de *Il Gattopardo* di Giuseppe Tommasi di Lampedusa, pubblicato lo stesso anno. Il libro fu adattato al grande schermo nel 1962 da Paolo Heusch e Brunello Rondi, con il soggetto firmato da Pasolini stesso. Il ruolo del protagonista fu interpretato da Franco Citti, fratello del già menzionato Sergio.

Nonostante la fortuna commerciale che contribuì all'affermazione della posizione dell'autore nel panorama artistico dell'Italia di metà Novecento, il volume fu soggetto alle critiche legate a diverse correnti politiche, inclusa quella comunista, particolarmente vicina a Pasolini⁶⁸³. Il libro è relativamente trascurato dagli studiosi contemporanei e dispone di un numero inferiore di studi critici in merito se paragonato a *Ragazzi di vita*.

Questa opinione si rispecchia anche nella diffusione dell'opera a livello internazionale: *Una vita violenta* è stata tradotta in un numero decisamente inferiore di lingue rispetto al romanzo d'esordio dello stesso autore. Ciò va in linea con il numero di traduzioni analizzate. Ce ne sono tre: due in francese, sotto l'omonimo titolo *Une vie violente* di cui quella originaria uscì nel 1961, eseguita da Michel Breitman, e quella più recente nel 2019, curata da Jean-Paul Manganaro; l'una in inglese, sotto il titolo *A Violent Life*, resa da William Weaver e pubblicata nel 1968.

Nei paragrafi successivi del presente capitolo esaminerò nel dettaglio le traduzioni del romanzo in lingua inglese e in francese, concentrandoci sui mezzi selezionati per renderne la variazione linguistica. Tra i dieci estratti disponibili nell'appendice, l'analisi comparativa si concentra sui frammenti A, D, E, H e J.

3.1.2.1. *Une vie violente* di Michel Breitman

La versione francese del primo romanzo di Pasolini, *Les ragazzi*, non conseguì un importante successo sul mercato editoriale francofono. Qualora il libro producesse scalpore in Italia, in Francia passò quasi inosservato, nonostante che fosse pubblicato poco tempo dopo l'originale, in un contesto storico simile.

⁶⁸³ Daniela La Penna, "The Pasolini Translation Problem: From *Una vita violenta* to *A Violent Life*", *The Italianist*, 41, 3, 11/2021, 469.

Pasolini ottenne critiche negative riguardo al lavoro di Claude Henry dall'attore Laurent Terzieff, dall'attore e regista Jean-Claude Brial e dallo sceneggiatore e scrittore Pierre Bost con i quali lavorava sul set del film *La notte brava* (1959, regia: Mauro Bolognini). Secondo queste obiezioni, il linguaggio adottato dal traduttore per comunicare ai lettori la dinamica dialettale del TP non sembrava verosimile in quanto lontano dal mondo di sottoproletari francofoni dell'epoca. L'autore, preoccupato da quelle recensioni e convinto sull'importanza del mercato letterario francese, decise di influire sul processo della traduzione di *Una vita violenta*, esprimendo il desiderio di affidare il compito all'editore Flammarion in una lettera alla Garzanti datata 9 agosto 1959:

Dunque: per la Casa Editrice francese, io non voglio insistere: non ho la minima competenza sulla faccenda. Però volevo avvertirla che Terzieff, Brial e lo sceneggiatore Bost (sto lavorando con costoro per *La notte brava*) mi dicono che il gergo di *Les Ragazzi* è il gergo di una vecchia signora. Questo mi spaventa: ci tengo troppo al mercato francese. Flammarion, forse, poteva fare tradurre il nuovo romanzo meglio. Questo glielo volevo dire per scrupolo di coscienza. Adesso veda lei⁶⁸⁴.

Ignorando le preferenze di Pasolini, alla fine, Garzanti firmò il contratto con la casa editrice Buchet-Chastel, la stessa che nel 1958 pubblicò *Les ragazzi*. Questa volta, però, a tradurre il romanzo non sarebbe stato più Claude Henry, ma Michel Breitman, scrittore e traduttore, che fino a quel momento eseguì due versioni di romanzi di Dino Buzzati: *Barnabo delle montagne* (1933) e *Il segreto di Bosco Vecchio* (1935). A differenza di Henry, Breitman fece una discreta carriera letteraria: fino alla morte nel 2009 tradusse diciassette opere dall'italiano in francese e pubblicò dieci romanzi. Si può quindi presumere che nel corso delle trattative tra il titolare dei diritti d'autore e l'editore parigino fossero state sollevate obiezioni sulla qualità della versione francese del primo romanzo, anche se ciò non trova conferma in documenti. Si optò quindi per affidare il compito ad una persona la cui sensibilità linguistica era stata già messa a prova in confronto con i testi di Buzzati.

Nonostante il cambiamento del traduttore, anche *Une vie violente* passò largamente ignorata dall'opinione pubblica dell'Esagono, mentre in Italia il libro suscitò un ragguardevole fermento. Decenni dopo, il critico, scrittore e traduttore René De Ceccatty alluse che ad essere responsabile dello scarso successo dei romanzi di Pasolini fosse stata la deficienza delle versioni in francese dei suoi romanzi. De Ceccatty, che tradusse numerosi contributi di Pasolini negli anni '90 del Novecento, nella sua monografia sull'autore di *Ragazzi di vita* del 1998 accusò Henry e Breitman di aver recato importanti danni alla conoscenza dell'opera letteraria

⁶⁸⁴ Pier Paolo Pasolini, *Lettere*, raccolte da Nico Naldini, Torino: Einaudi, 1988, 488.

di Pasolini in Francia e alla sua reputazione di scrittore, rendendoli in “una versione mediocre d’argot uscito dalla moda degli anni ‘60”⁶⁸⁵. I due romanzi furono tradotti anche da Jean-Paul Manganaro a vent’anni dopo la pronuncia di quel giudizio.

Non resta altro che stabilire le caratteristiche della traduzione per determinare se ci sono dei punti di tangenza tra le strategie adottate dai traduttori di *Ragazzi di vita* e di *Una vita violenta* dinanzi alle peculiarità linguistiche nei rispettivi TTAA.

Campione #31: il confronto fra la traduzione di *Una vita violenta* in francese di Michel Breitman e il TP.

Estratto A.

TP (italiano) ⁶⁸⁶	TA (francese) ⁶⁸⁷
[1] Lello e uno che abitava al Lotto secondo, lì accanto, buttarono le dita per dividersi. A Tommasino invece non gli andava di giocare, e si mise a zezza con altri due tre per terra, a guardarsi la partitella.	[1] Lello et un de ses copains, qui habitait au deuxième lotissement, tout près, tirèrent au sort en comptant sur leurs doigts. Tommasino, quant à lui, n’avait pas envie de jouer : il s’assit avec deux ou trois autres, par terre, pour regarder la partie.
[2] « Che, è arivato er maestro, a Carlè? » chiese a un mignoletto che gli stava appresso.	[2] – Ho ! Charlot, il est arrivé le prof ? demanda-t-il à un gosse qui se trouvait près de lui.
[3] « Che nna so! » rispose quello alzando le spalle.	[3] – J’sais-t-y, moi ! répondit le marmot en haussant les épaules.
[4] « Chi ce sta oggi, a ffà ‘e pulizzie? » chiese dopo un po' Tommasino, ch'era stato assente in quei due tre giorni, perché aveva avuto la febbre.	[4] – A qui c’est le tour de nettoyer, aujourd’hui ? reprit après quelques instants Tommasino qui, fiévreux, avait été absent pendant deux ou trois jours.
[5] « Lello, me sa », fece Carletto.	[5] – Lello, je crois , fit Carletto. [6] Oh dis ! laisse-moi fumer !... s’écria-t-il en se retournant d’un coup, hargneux, vers un grand qui fumait près de lui, accroupi sur une pierre.
[6] « Aòh, me fai fumà? » chiese poi, rivoltandosi di scatto, incazzato, a un altro, che stava fumando lì accanto accucciato s'un tufo.	

⁶⁸⁵ René De Ceccatty, *Sur Pier Paolo Pasolini*, Monaco: Éditions du Rocher, 2005, 22; “une version médiocre d’argot démodé des années soixante”, trad. it. PK.

⁶⁸⁶ Pier Paolo Pasolini, *Una vita violenta*, Milano: Garzanti, 2014, ed. digitale, 3.

⁶⁸⁷ *Idem*, *Une vie violente*, trad. Michel Breitman, Paris: 10/18, 1998, 13.

Il campione #31 dimostra le basilari caratteristiche della traduzione di Breitman che, in fin dei conti, non ha assunto una strategia diversa nel trattamento del dialetto a confronto con *Les ragazzi* di Claude Henry. Infatti, anche in questo caso il repertorio di tecniche di stilizzazione adottate dal traduttore coinvolge vari registri diafasicamente e diastraticamente bassi della LA, incluso l'*argot*.

In *Une vie violente* si percepisce una maggiore oscillazione tra elementi addomesticanti, come il ricorso al gergo esistente nella cultura di arrivo, e quelli stranianti, che consistono, tra l'altro, nell'uso di appellativi o interiezioni trapiantati dal TP senza modifiche.

Una variazione di questo tipo concerne il nome di uno dei personaggi, Carletto. Quando gli si rivolge Tommaso ([2]), nel testo italiano compare l'*a* allocutivo, caratteristico per la parlata della capitale italiana⁶⁸⁸. Nella traduzione, il vocativo assume la forma *Charlot*, corrispondente al soprannome frequentemente attribuito nella cultura francese a persone di nome Charles. È sotto questo pseudonimo che i francesi conoscono, ad esempio, Charlie Chaplin, celebre attore, comico e regista americano. Quando lo stesso personaggio è menzionato in una didascalia del narratore ([5]), il suo nome appare come Carletto.

All'inizio del passaggio [1] si esplicita il gioco che adoperano i ragazzi per dividersi in due squadre. All'italiano *buttarono le dita* corrisponde un'espressione più dettagliata: *tirèrent au sort en comptant sur leurs doigts* che sta per 'tirarono a sorte contando sulle loro dita'. Questo spostamento viene spiegato con la mancanza di una struttura specifica per designare il gioco nella LA.

L'espressione dialettale *a zezza* utilizzata per delineare il modo in cui il protagonista del libro si siede per guardare la partita di calcio tra gli altri compagni, nella versione francese diventa *par terre* cioè 'per terra'. Si aggiunge quindi un'informazione sul luogo dove i ragazzi si siedono, assente nel testo originale.

L'idioletto di Pasolini, per certi versi, si neutralizza con l'uso di costrutti formali in francese, anche sul piano morfologico. La traduzione non attesta un ricorso a derivazione così frequente quanto l'originale: ad esempio, il diminutivo *partitella* è reso da *partie*, una parola priva di marcatura emotiva.

La domanda con cui Tommaso chiede se è arrivato il maestro ([2]) è tradotta con *Ho! Charlot, il est arrivé le prof?*. Le informazioni sul registro della lingua si trasmettono tramite procedure addomesticanti, collocate al livello lessicale, come nel caso della sostituzione del pronome relativo *che* con *ho* e al livello morfologico. Gli esempi di derivazione di stampo

⁶⁸⁸ Cfr. la sezione 2.2.4.5.

colloquiale coinvolgono l'antroponimo *Charlot* (da *Charles*) e la variante accorciata *prof* della parola *professeur* 'professore, maestro'.

La colloquializzazione viene conservata anche nei commenti del narratore. In tal modo *mignoletto* diviene *gosse*. Per evitare una ripetizione nella didascalia successiva, Breitman ha scelto di impiegare un sinonimo dello stesso livello linguistico (*marmot*) al posto del pronome dimostrativo, una scelta che non può essere giustificata semplicemente dalle differenze strutturali tra le due lingue. Entrambe rappresentano un simile paradigma pronominale. Ciò può essere interpretato come sintomo della preferenza del traduttore di trasmettere la presenza di un particolare linguaggio nel TP attraverso elementi lessicali e morfologici, a scapito di quelli fonetici. È plausibile supporre che un pronome equivalente a *quello* in francese (*celui*) potrebbe manifestarsi nel testo con una grafia alterata (*c'lui*), indicando una pronuncia poco curata propria per il contesto sociale dell'ambientazione.

Tuttavia, *Une vie violente* non è privo di stilemi fonomorfematici, esemplificati nella risposta del *marmot* ([3]) alla domanda del protagonista. Il TP manifesta il raddoppiamento della consonante caratteristico del romanesco (*Che nna so!*), mentre nella versione di Breitman vi corrisponde la struttura *J'sais-t-y, moi*. Oltre all'eliminazione della parte finale del pronome personale soggetto, si segnala la presenza della sillaba parassitica *t-y*, che non introduce alcun particolare significato. La forma è caratteristica di una varietà diastraticamente bassa del francese in quanto emblematica di scarsa dimestichezza con la correttezza linguistica. Si tratta di una storpiatura del [t] prostetico che nel registro standard viene inserito in locuzioni dall'ordine inverso verbo-soggetto invece di soggetto-verbo, per evitare il contatto tra due vocali. La frase è marcata anche sul piano sintattico manifestando una ripresa enfatica del pronome personale *moi*.

Il successivo intervento di Tommaso ([4]) è tradotto in una lingua senza chiari indicatori di tenore diastratico e diafasico (*A qui c'est le tour de nettoyer, aujourd'hui?*) malgrado che l'enunciato dimostri una significativa frequenza di tratti dialettali nella sua versione italiana. In concomitanza a ciò, il diminutivo italiano *Tommasino* nella didascalia del narratore in francese assume la funzione della deissi diatopica, indicando al lettore francofono che i personaggi dell'opera si trovano in un'area geografica diversa dalla sua.

L'ultima battuta ([5]), pronunciata da Carletto, rivela una modificazione al livello della punteggiatura e della disposizione grafica del testo. Le due frasi di cui consiste sono fuse insieme, mentre nel TP occupano due righe diverse e ognuna di esse è delimitata con parentesi basse. Mentre nella versione originale tale divisione è giustificata dal fatto che il personaggio

si rivolge a due interlocutori trattando argomenti diversi, l'unificazione operata in *Une vie violente* può generare confusione nel lettore.

Sul piano della dinamica linguistica, nella frase [5] appare un solo stilema atto a caratterizzarla dal punto di vista della variabilità di registri: l'interiezione *aòh* viene sostituita dal francese *oh dis* con la forma imperativa del verbo *dire*, usata come marcatore fatico per attirare l'attenzione dell'interlocutore.

Campione #32: il confronto fra la traduzione di *Una vita violenta* in francese di Michel Breitman e il TP.

Estratto D.

TP (italiano) ⁶⁸⁹	TA (francese) ⁶⁹⁰
[1] «No, no, no, io er furgone nun ve lo do! So' già tre vorte che do er furgone, poi vanno in bianco, e io resto olmo!»	[1] – Non, non et non ! le fourgon, je ne vous le donne pas ! Ça fait déjà trois fois que je donne le fourgon, et puis le coup ne marche pas et je reste bredouille !
[2] «Ma noi mica semo come quelli, a coso!» fecero.	[2] – Dis donc, machin, on n'est pas comme les autres, nous ! firent-ils.
[3] «Mbeh», fece Carlo il Sordo. «Dateme le cinquemila subito, e io ve dò er furgone!»	[3] – Bon, fit Carlo le Sourd, lâchez-moi cinq mille balles tout de suite et je vous donne le fourgon !
[4] «Ma noi nun ce l'avemo, cinquemila lire!» fecero i compari.	[4] – Mais on les a pas, les cinq mille balles !
[5] Dice: «Alora me dispiace, a moretti, ma er furgone nun parte!»	[5] – Alors, je suis désolé, beaux blonds : mais le fourgon ne part pas !
[6] «Guarda», si raccomandarono, «ce mandi in bianco, domani è Pasqua, dopodomani è Pasquetta, come famo, senza 'na lira?»	[6] Ils insistèrent : – Ecoute ! tu nous laisses tomber ? Demain c'est Pâques, après-demain c'est le lundi de Pâques, comment va-t-on faire si on est sans un ?
[7] «Viecce pure te», propose lo Sciacallo, «si nun ce credi!»	[7] – Viens avec nous, toi aussi, proposa le Chacal, si tu n'y crois pas !
[8] «No, no», disse Carlo, «io so' troppo macchiato, me vado a pijà 'na tombola, si toppamo!»	[8] – Non, non, dit Carlo. Moi je suis déjà repéré, si on se fait piquer, je vais en avoir pour des années !
[9] «Te lassamo er cappotto!» ci riocò il Cagone.	

⁶⁸⁹ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, op.cit., 103.

⁶⁹⁰ *Idem*, *Une vie violente*, trad. M. Breitman, op.cit., 115-116.

[10] «E che c’ho da fà, der cappotto», rispose Carlo. «Domani è Pasqua, la vojo passà tranquillo, nun vojo stà tutta la notte svejo a pensà ar furgone!» [11] Così insomma, bonanotte, bonanotte, se ne dovettero andare a bocca asciutta.	[9] – On te donne un manteau! insisteva le Merdeux. [10] – Qu’est-ce que tu veux que j’en fasse, d’un manteau ? répondit Carlo. Demain, c’est Pâques, je veux passer une journée tranquille et non pas rester éveillé toute la nuit à penser au fourgon ! [11] Et, en fin de compte, bonne nuit, bonne nuit, ils durent partir les mains vides.

Il campione #32 rappresenta un dialogo tra un gruppo di ragazzi della borgata, Tommaso incluso, con un personaggio chiamato Carlo il Sordo. I giovani vogliono affittare il furgone che appartiene al loro interlocutore per andare a rubare una notevole quantità di bronzo da rivendere illegalmente. È uno dei molti episodi di attività criminali violente descritte nel romanzo che corrispondono alla duplice vita del protagonista. Egli, da una parte, cerca di intraprendere una relazione amorosa con lo scopo di mettere su famiglia e di avere una vita normale, dall’altra, è sotto il nocivo influsso dei compagni del quartiere che organizzano furti, rapine ed estorsioni.

La conversazione è svolta integralmente in dialetto romanesco che contrasta con i pochi commenti del narratore. Essi sono espressi in italiano standard, ad eccezione di un esempio di discorso indiretto libero verso la fine del campione (*bonanotte, bonanotte*) [11]. Il particolare tono dello scambio che attiva una deissi attinente a tutti i piani della variazione linguistica – diatopico, diastratico, diafasico e, in minor misura, diacronico – è emblematico di una sfida traduttiva.

L’analisi conferma l’impressione che Breitman evita di riprodurre il dialetto attraverso una grafia alterata, che avrebbe lo scopo di richiamare caratteristiche tipiche di una lingua colloquiale poco curata e di una pronuncia veloce ed espressiva. Gli espedienti che svolgono il ruolo del romanesco comunicando al lettore il contesto sociale dei parlanti si concentrano su altri livelli della lingua: in primo luogo sul lessico, e, in un grado minore, sulla morfologia e sulla sintassi.

Per quanto riguarda i soprannomi, il traduttore propone le forme francesi laddove gli antroponimi sono portatori di significati associati alle caratteristiche del personaggio. In modo analogo Carlo il Sordo diventa *Carlo le Sourd*, lo Sciacallo *le Chacal* e il Cagone *le Merdeux*.

Il primo enunciato ([1]) presenta un’ulteriore intensificazione della ripetizione enfatica dell’avverbio negativo tramite l’inserimento della congiunzione *et* nonché del punto

esclamativo dopo la triplice negazione. La colloquialità è contestualizzata dall'espressione *rester bredouille* che vale a dire 'restare a mani vuote' e che appartiene al registro familiare.

La risposta degli interlocutori ([2]) include altri spostamenti dovuti alla presupposta volontà di creare un linguaggio naturale e relativamente trasparente, senza dare al testo un peso di un'eccessiva stilizzazione. Ciò potrebbe essere interpretato come una soggettiva manomissione delle persone responsabili della pubblicazione. Non si tratta di un'argotizzazione, come nel caso di *Les ragazzi* di Claude Henry, bensì di una traduzione che consiste in una via di mezzo tra la neutralizzazione della dinamica linguistica originale e un tentativo di rendere la totalità di caratteristiche formali del TP. In questo senso, nell'intervento dei ragazzi che si rivolgono a *Carlo le Sourd*, l'allocutivo dialettale *a coso* viene sostituito da un segnale discorsivo *dis donc* completato dal vocativo *machin*. *Machin* è un vocabolo proveniente dal registro familiare che assume un senso universale e indeterminato, atto a indicare qualsiasi cosa di cui si è scordato il nome. Dal punto di vista sintattico, questa locuzione viene trasferita all'inizio della frase, mentre l'avverbio enfatico *mica* è reso attraverso la ripresa del pronome personale alla fine della struttura.

Il proprietario della macchina reagisce chiedendo soldi ai ragazzi: *lâchez-moi cinq mille balles tout de suite et je vous donne le fourgon* ovverosia 'lasciatemi cinquemila subito e vi do il furgone' ([3]). L'unico marcatore di colloquialità in questa frase concerne la parola *balles* 'palle', comunemente usata nelle situazioni comunicative informali per indicare soldi, per l'associazione alla forma rotonda di monete.

I ragazzi dicono che non hanno soldi ([4]). Nell'enunciato risalta solo l'omissione dell'avverbio *ne* nella negazione. La sintassi della proposizione è uguale al TA, inclusa la dislocazione a destra. Breitman decide di fare a meno di alcuni commenti del narratore che non introducono informazioni pertinenti come *fecero i compari* o *dice*.

Carlo continua rifiutando: *Alors, je suis désolé, beaux blonds: mais le fourgon ne part pas!* [5]. Si rivolge agli interlocutori con *beaux blonds* 'belli biondi' usato come traduce dell'espressione *a moretti*. In questo passaggio dal dialetto romanesco al francese spicca un curioso cambiamento del colore di capelli: la parola *moro* si riferisce a capelli scuri.

Le differenze tra le due versioni del segmento [6], in cui i compagni del protagonista argomentano che senza la macchina resteranno senza soldi durante Pasqua, riguardano la punteggiatura e sulla collocazione del commento del narratore. I segni di interpunzione sono più frequenti: si aggiunge un punto esclamativo dopo l'imperativo fatico *Ecoute!* e un punto interrogativo dopo la prima parte della domanda *Tu nous laisses tomber?*.

Quanto al commento del narratore, nel testo italiano l'enunciato è diviso in due, mentre nella traduzione in francese serve a introdurre il discorso diretto: *Ils insistèrent: Ecoute!*.

A questo punto a prendere la parola è lo Sciacallo (*le Chacal*) che invita il proprietario a partecipare al “colpo”: *Viens avec nous, toi aussi, si tu n'y crois pas*, [7]). In paragone al testo in italiano (*Viecce pure te, si nun ce credi*), si contrassegna la divisione della forma dialettale *viecce* ‘vieni con noi’ in *viens avec nous*.

Carlo controbatte in modo meno metaforico rispetto alla versione italiana. Alla locuzione *io so' troppo macchiato* corrisponde *je suis déjà repéré* ‘sono già schedato’ e *a me vado a pijà* ‘na tombola viene reso in *je vais en avoir pour des années* ‘vado a scontare anni di carcere’ ([8]). Quest'ultima espressione si caratterizza per un richiamo implicito alla detenzione in prigione, tipica di un gruppo sociale in cui un eventuale arresto si rifà a una visione catastrofica, non da pronunciare per paura che ciò porti cattiva fortuna al parlante. Nel frammento [8] si riscontra anche il termine *se faire piquer* ‘venire arrestato’, di provenienza argotica⁶⁹¹.

Il resto del campione non contiene rilevanti marcature linguistiche sebbene la loro frequenza nel TP sia costante. Infatti, le due ultime battute ([9], [10]) in cui il Cagone propone a Carlo un cappotto come pegno del prestito ed egli rifiuta, argomentando che vuole passare Pasqua in modo tranquillo, sono espresse in una lingua standard. Non ci sono, ad esempio, deviazioni ortografiche atte a trasmettere le caratteristiche del linguaggio parlato. La morfosintassi attesta un corretto uso del congiuntivo (*subjonctif*): *Qu'est-ce que tu veux que j'en fasse?* ‘Che cosa vuoi che io ne faccia’, assente nella versione originale.

D'altra parte, nell'intervento del narratore ([11]) si passa al discorso indiretto libero attraverso una ripetizione enfatica dell'espressione *bonne nuit*.

A questo punto è giustificabile constatare che, in paragone alle traduzioni in francese analizzate fin qui, il lavoro di Breitman si caratterizza per un minore ricorso a mezzi stilistici che rendano in francese la dinamica del romanzo. Sotto questo aspetto, anche se ci sono alcuni punti di tangenza tra le prime traduzioni di *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* nella lingua francese, si manifestano anche ragguardevoli contrasti che possono influire in modo negativo sulla percezione delle non poche differenze formali tra le due opere. Infatti, un lettore francofono potrebbe arrivare alla fuorviante conclusione che il linguaggio della seconda fosse più vicino a un generale standard letterario.

⁶⁹¹ Bob, “piquer”, *Langue française*, 27/03/2025, <https://www.languefrancaise.net/Bob/5519282> [ultimo accesso: 01/04/2025].

TP (italiano) ⁶⁹²	TA (francese) ⁶⁹³
[1] Tommaso s'era inferocito: la bocca gli si era storta in una smorfia che gli scopriva i denti. [2] «Sputo!» fece, sputando. «Ma indò va, 'sta senza religione! Annasse sotto a un tranve, a ingrassà le rote, che gente come lei è mejo che nun abbia posto, in 'sta tera! Li mortacci sua de 'sta madre cristiana! Va pure co li vecchi, va! 'Sta svergognata! Zozza! È 'no scandalo a vita, è, che te viè de rivommità a guardalla...» [3] Era alla sua altezza, e bastava che allungasse una mano, per far la sua. Lei lo guardava con la coda dell'occhio, impaurita, stringendo forte la borsa. [4] «Ah sí!» pensava Tommaso, «c'hai paura de me, eh? L'hai capita che tanto te faccio piagne... che co' me chi sbaja paga! Va piano, a stronza! 'do cori? 'do cori? Va piano, che tanto nun me scappi, sa', ce devi stà sotto 'sta cappella!» [5] Era stravolto in faccia: si guardò attorno: non c'era proprio un'anima in tutta la strada.	[1] Tommaso était furieux, bouche tordue en une grimace qui découvrait ses dents. [2] – Mais où va-t-elle, cette mécréante ! dit-il en crachant. Mais qu'elle aille sous le tram, pour bien graisser les roues ! Des gens de cet acabit, ça n'a pas sa place sur terre ! Qu'elle aille se faire foutre ! Et puis elle couche même avec les vieux, cette effrontée ! la salope ! Un vrai scandale ! Envie de vomir, rien qu'à la regarder !... [3] Il était enfin parvenu à sa hauteur ; il lui suffisait d'allonger la main pour la prendre. Elle le regardait du coin de l'œil, affolée, serrant toujours fortement son sac sur sa poitrine. [4] « Ah, c'est comme ça ! pensait Tommaso. Tu as peur de moi... tu as compris que j'allais te faire pleurer... conasse ! marche plus doucement... Où cours-tu, non mais, où cours-tu ? Va plus doucement ! De toute façon, t'sais, t'y couperas pas, ça va être ta fête, t'sais... » [5] Il avait le visage complètement bouleversé. Il scruta les alentours ; pas âme qui vive...

Il campione #33 proviene dal quinto capitolo del libro, intitolato *Canzoni di vita*. Il titolo con un riferimento al precedente romanzo di Pasolini, è stato tradotto in francese in *Chansons de vie*. Tale soluzione si ricollega ad uno degli episodi chiave: Tommaso si riunisce a qualche amico per andare a suonare una serenata davanti alle finestre di Irene, la sua fidanzata. A tal proposito, si vede la duplice personalità del protagonista che, da una parte, vuole mettere su casa e condurre una vita normale, dall'altra, è portato agli atti di violenza sempre più intensi.

⁶⁹² P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, op.cit., 156.

⁶⁹³ Idem, *Une vie violente*, trad. M. Breitman, op.cit., 168.

Appartiene a una banda di ragazzi sottoproletari che passano le notti organizzando furti, rapine e altre attività illecite.

Nel corso dell'azione il protagonista attacca una prostituta che ha appena servito un cliente anziano. La situazione provoca in Tommaso un'esplosione di rabbia. Il comportamento corrisponde al suo stato fisiologico: è sfinito, affamato e lontano da casa dopo una notte brava.

In questo contesto, la dinamica lingua-dialetto assume dimensioni particolari per il contrasto tra il linguaggio del discorso indiretto e quello del discorso diretto. Il narratore si distanzia dai fatti che descrive in italiano standard. Tommaso, invece, si esprime in un dialetto romanesco fortemente marcato verso il basso del *continuum* diastratico e portato alla scabrosità non soltanto nelle azioni ma anche nella lingua.

Sebbene il linguaggio del campione #33 sia fortemente carico di emozione, gli elementi utilizzati per rendere nella LA la funzione intimistica e lo stato psicologico del protagonista risultano relativamente attenuati.

Nel TP le battute di Tommaso dimostrano un alto grado di intensità di tratti dialettali che coinvolgono tutti i livelli del codice, partendo dalla fonetica alla sintassi e al lessico. Nella traduzione di Breitman il primo enunciato ha la forma di discorso diretto, realmente pronunciato; l'altro, invece, esprime i pensieri del personaggio in una sorta di monologo interno. Questa divisione si attua per mezzo della punteggiatura: il primo intervento ([2]) è delimitato con lineette mentre il secondo ([4]) è chiuso tra parentesi basse.

Quando il protagonista reagisce con disgusto ad alta voce ([2]), il suo linguaggio è marcato esclusivamente sul piano lessicale. Le deviazioni dal registro standard riguardano i vocaboli portanti un distintivo carico emotivo, tra cui le varie ingiurie indirizzate alla prostituta. Le offese hanno carattere colloquiale e perciò si riferiscono soprattutto a fattori diafasici dal momento che potrebbero essere adottati indipendentemente dall'estrazione sociale in una situazione che giustifichi tale espressività. Sono, ad esempio, l'aggettivo *mécréante* 'miscredente' = *senza religione*, l'espressione oscena *se faire foutre* 'andare a fanculo' = *li mortacci*, l'aggettivo *effrontée* 'svergognata' e il sostantivo *la salope* 'carogna, stronza' = *zozza*.

Sul piano della sintassi, i cambiamenti apportati da Breitman sono adatti per chiarire il testo, facendo a meno di alcuni elementi ritenibili ridondanti. In tal modo l'interiezione *Sputo!* ([1]) è limitata a una didascalia del narratore che aggiunge questa informazione in un inciso dopo la frase successiva (*Mais où va-t-elle, cette mécréante ! dit-il en crachant, [2]*). Il traduttore ha eliminato anche la problematica espressione *a vita*, esaustivamente commentata nell'analisi di *A Violent Life*, rimpiazzandola con l'aggettivo *vrai* 'vero'.

Si rileva un'importante modifica di stampo semantico e sintattico nella descrizione della reazione della prostituta alla tirata del protagonista ([3]). *Une vie violente* espone un dettaglio assente nel testo italiano: la donna stringe la borsa contro il petto (*serrant toujours fortement son sac sur sa poitrine*) quando nella versione di partenza tale informazione non compare. La subordinata si limita a *stringendo forte la borsa*.

I cambiamenti di questo tipo coinvolgono anche la seconda parte del campione ([4]). Dal flusso di coscienza del personaggio viene eliminata la frase relativa *che co' me chi sbaja paga*. Invece l'imperativa *ce devi stà sotto 'sta cappella*, con il modo di dire *stare sotto la cappella* 'essere sottomesso', viene sostituita dalla minaccia implicita *ça va être ta fête* lett. 'sarà la tua festa'. Breitman ha tagliato l'allocutivo *a stronza*, il quale non trova forma equivalente nella versione in francese, aggiungendo un'ulteriore offesa *conasse* (cfr. *infra*). Il TA presenta l'integrazione del segnale discorsivo *non mais* che divide la reiterata domanda *où cours-tu?* 'dove corri?'.⁶⁹⁴

Tra le due parti del discorso si evidenzia una differenza riguardante il repertorio di stilemi di dinamica linguistica. Nella parte conclusiva dell'enunciato vi sono esempi di grafia alterata con cui si accenna alla crescente velocità dei pensieri. Essi riguardano l'apocope del pronome personale *tu* (*t'sais* propr. *tu sais*) nonché l'omissione dell'avverbio di negazione *ne* nella proposizione *t'y couperas pas*, propr. *tu n'y couperas pas* 'non ne scapperai'.

Sul piano lessicale il segmento [4] non contrasta le intimidazioni espresse a voce alta un momento prima. Occorre contrassegnare solo l'uso del vocabolo *conasse*, di accezione argotica, ma la cui variante con il raddoppiamento della nasale – *connasse* – è frequente anche nel regolare catalogo di parolacce della lingua francese. Secondo *Bob*, il termine con la <n>, non duplicata ha un campo semantico più limitato giacché denota "una prostituta non iscritta nell'albo che lavora a basso prezzo e che fa concorrenza alle altre"⁶⁹⁴. Tale uso si rivela alquanto idoneo alla situazione comunicativa. La rabbia di Tommaso è provocata dal fatto che la donna cui indirizza le ingiurie ha appena avuto un cliente anziano.

Il campione è caratterizzato dall'aumento di numero di segni di punteggiatura, che assumono una parte della funzione espressiva del dialetto, conferendo al testo un maggiore carico emotivo. In questo modo nell'iniziale tirata di Tommaso ([2]) si aggiungono punti esclamativi dopo le frasi *Mais qu'elle aille sous le tram, pour bien graisser les roues!* e *Un vrai*

⁶⁹⁴ Bob, "conasse", *Langue française*, 22/08/2015, <https://www.languefrancaise.net/Bob/6166> [ultimo accesso: 01/04/2025]; "prostituée non inscrite, non en carte, prostituée travaillant à bas prix et qui fait concurrence aux autres", trad. it. PK.

scandale!. Tale decisione si inserisce nella strategia di chiarimento della sintassi, suddividendo periodi lunghi in unità minori.

Nella stessa maniera, nella traduzione del flusso di pensieri ([4]) l'incremento di punti di sospensione che segnala pause minaccianti, per esempio nella locuzione *Tu as peur de moi...* 'Hai paura di me' che nella versione italiana è una domanda retorica (*c'hai paura de me, eh?*).

Campione #34: il confronto fra la traduzione di *Una vita violenta* in francese di Michel Breitman e il TP.

Estratto H.

TP (italiano) ⁶⁹⁵	TA (francese) ⁶⁹⁶
[1] « Te possino... » disse questo, un po' allegro, come per fargli una cosa gradita. « È mezz'ora che stai a strillà! »	[1] – Eh ben mon vieux... dit le gars d'un ton enjoué, comme pour lui faire plaisir. Ça fait une demi-heure que tu hurles !
[2] « Indò sto? » chiese Tommasino, quasi senz'accorgersene, eppure capendo ch'era una domanda inutile.	[2] – Où suis-je ? demanda machinalement Tommasino, bien qu'il sût parfaitement que sa question était superflue.
[3] Quell'altro fece una faccia piena di stupore quasi allegro: « Ar Forlanini! » rispose. « 'Do stai? » E stette lí a guardarlo impressionato, cogli occhi che gli ridevano.	[3] L'autre s'étonna. – Hôpital Forlanini ! Où crois-tu te trouver ? Et il demeura là, à le regarder, les yeux moqueurs.
[4] Tommaso ammorgiò un poco, riprendendosi: mise a posto le lenzuola che s'erano tutte intorcinate, bagnate di sudore.	[4] Tommaso resta silencieux, reprenant ses esprits. Il arrangea ses draps, tout entortillés, trempés de sueur.
[5] « Aòh, che, te s'era sciolta qualcosa? » chiese il moretto, un po' scherzoso, ripigliando il discorso.	[5] – Dis voir : t'avais donc paumé quelque chose ? reprit le brun, ironiquement.
[6] Tommaso, benché stranito, capí ch'era della legge: « Sí », fece, « me s'è sciolta l'anima de li mortacci mia! » « D'andò sei? » chiese poi, rivoltando il guanciaie.	[6] Tommaso, tout vaseux qu'il était, comprit que l'autre faisait partie du milieu. – Oui, répliqua-t-il. J'avais paumé l'âme de mes salauds d'ancêtres ! D'où viens-tu ? s'enquit-il ensuite en retournant son oreiller.
[7] « De Villa Adriana, e te? »	[7] – De Villa Adriana, et toi ?
[8] «Pietralata».	[8] – Pietralata...

⁶⁹⁵ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, op.cit., 242

⁶⁹⁶ Idem, *Une vie violente*, trad. M. Breitman, op.cit., 253.

Il campione #34 è tratto dall'ottavo capitolo del libro, *Che cercava Tommaso*, che narra il soggiorno del protagonista all'ospedale Carlo Forlanini dovuto alla cura della tubercolosi. L'episodio ha anche un innegabile valore storico poiché descrive l'organizzazione dell'istituto che, negli anni precedenti alla drastica caduta di occorrenza della malattia, veniva considerato uno dei centri scientifici più importanti a livello mondiale nell'ambito degli studi sulla tisi⁶⁹⁷.

Il personaggio principale si sveglia da un incubo dopo la prima notte passata nel sanatorio. Il fatto viene subito notato da un altro ragazzo ospedalizzato e tra i due inizia una conversazione segnata da un notevole colorito diatopico e diastratico, data la consistenza del dialetto romanesco nel dialogo.

Nel segmento [1] si produce un importante spostamento semantico: alla minacciante locuzione *te possino...*, che si riferisce al malaugurio 'che te possano ammazzare', corrisponde l'affermazione *Eh ben mon vieux...* lett. 'Mbè, vecchio mio', del tutto priva di connotazioni intimidanti.

Similmente a quanto osservato in altri frammenti della versione francese del romanzo, la componente dialettale è comunicata attraverso un limitato repertorio lessicale, alcuni indicatori sintattici e singoli esempi di tratti fonomorfemati di un parlato veloce. La disposizione degli indicatori nella traduzione ha una portata minore all'originale: un cospicuo numero di frasi in romanesco è tradotto in un francese standard.

Secondo questa linea, la domanda di Tommaso espressa subito dopo il suo risveglio (*Où suis-je?*, [1]) non include alcun marcatore di registro. Lo stesso riguarda la risposta del compagno (*Hôpital Forlanini! Où crois-tu te trouver?*, [2]).

Gli elementi che conferiscono alla traduzione una stratificazione di registri traspariscono solo nell'enunciato *Dis voir: t'avais donc paumé quelque chose?* ([5]). Ci si usa il segnale discorsivo *dis voir*, con la funzione fatica, caratteristico del parlato informale. Cade la vocale nel pronome personale *tu* e si introduce il verbo argotico *paumer*. Il verbo appare nella domanda corrispondente alla gergale *te s'era sciolta qualcosa?* con la quale il compagno di Tommaso reagisce allo sbalordimento del suo interlocutore. *Paumer quelque chose* sta per 'essere disorientato'.

La colloquialità si impone nella didascalia narrativa ([6]), conservando il tenore dell'originale. L'aggettivo *vaseux* nella frase *tout vaseux qu'il était* appartiene al francese familiare e significa 'debole, senza energie, assonato'. In concomitanza, la locuzione gergale

⁶⁹⁷ Massimo Venanzetti, *Anch'io fui studente al Forlanini. Una giornata con il suo fondatore tra segreti e curiosità*, Roma: Scienze e lettere, 2012, 13.

essere della legge è resa in un linguaggio privo di marcatori: *l'autre faisait partie du milieu* 'l'altro faceva parte dell'ambito sociale'.

Nella replica di Tommaso (*J'avais paumé l'âme de mes salauds d'ancêtres!*, [6]) il traduttore applica il costrutto *salauds d'ancêtres* 'mascalzoni di avi' per dare senso dell'ingiuria romanesca *li mortacci*. Tale espressione polirematica ha altre attestazioni nella LA e quindi non va percepita come una neoformazione inventata da Breitman. Una veloce ricerca su Google ha rinvenuto una sessantina di riscontri provenienti da fonti svariate. Nell'analisi delle traduzioni in francese di *Ragazzi di vita* si è individuata una forma simile: *salauds de morts*.

Quando i due personaggi parlano della parte di Roma da cui provengono ([7, 8]), si registra l'applicazione di tre puntini che chiudono la risposta del protagonista. Lo scopo di questa modifica è difficilmente distinguibile in maniera univoca. I punti di sospensione possono riflettere un'interruzione della voce, oppure fungere da commento sulla propria provenienza. Effettivamente, nei tempi in cui è ambientato il romanzo, Pietralata era un quartiere povero e periferico, popolato da sfrattati e da abitanti di baraccopoli.

Campione #35: il confronto fra la traduzione di *Una vita violenta* in francese di Michel Breitman e il TP.

Estratto J.

TP (italiano) ⁶⁹⁸	TA (francese) ⁶⁹⁹
[1] Così, tutto gentleman, se ne stava appoggiato alla colonnetta. « A Zimmí! » chiamò Tommaso. Il Zimmío lo smicciò, e alzò un po' la testa in segno di saluto, ridendo un po' tra i baffi. Tommaso gli tese la mano, e quell'altro pure, e si strinsero le dita, come le avessero inguacchiate di colla, tutti cortesi.	[1] Il se tenait ainsi, très gentleman, appuyé à la colonne. – Oh, Zimmio ! appela Tommaso. Zimmio le regarda, leva un peu la tête en signe de bonjour, riant un peu dans sa barbe. Tommaso tendit sa main, l'autre aussi : ils se serrèrent les doigts comme s'ils étaient enduits de colle, mais courtoisement.
[2] « Eeeeeeh », sospirò Tommaso, stirandosi, « mannaggia mannaggia! » Il Zimmío lo guardò con la bocca che gli scappava da ridere. [3] « Mbeh, che fai, de bello? » s'informò affabile Tommaso.	[2] – Eeehhh , soupira Tommaso en s'étirant, mince alors, mince ! Zimmio le regardait avec des yeux qui trahissaient une grande envie de rire.
[4] « Che fo-o? » rispose il Zimmío, « rompo er cu... a li passeretti! »	[3] – Eh bien, qu'est-ce que tu fais de beau ? s'enquit Tommaso, affable.

⁶⁹⁸ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, op.cit., 329-330

⁶⁹⁹ *Idem*, *Une violente*, trad. M. Breitman, 328.

[5] «Eh», sospirò di nuovo Tommaso, squadrandolo come acchittava, «li sordi tua!» [6] «Se!» fece il Zimmio, puntando l'indice, come un coltello, contro la gola, «so' a uguna! Scannato! 'N bianco come 'na rapa!» [7] «Ma vaffan...!» fece Tommaso, incredulo. [8] «C'hai mezzo sacco da prestamme?» sparò impunito il Zimmio. [9] Tommaso lo guardò allegro, meditabondo: «Ammazza», disse, «che fijo de na mignotta, che ssei!» [10] «Mamma so' tanto felice!» cantò il Zimmio.	[4] – C'que j'fais ? répondit Zimmio. J'encule les moineaux ! [5] – Eh, soupira de nouveau Tommaso, avec tout ton fric ! [6] – Tu parles ! fit Zimmio, pointant son index contre sa gorge comme un couteau. J'suis fauché, complètement ! Sans un ! [7] – Tu parles, va te faire voir ! fit Tommaso, incrédule. [8] – Tu peux pas me prêter cinq cents balles ? demanda impudemment Zimmio. [9] Tommaso le regarda ironiquement : – Merde alors, quel fils de pute tu fais ! [10] – Maman, je suis tellement heureux ! chanta Zimmio.

Il campione #35 è stato estratto dall'ultimo capitolo, intitolato *L'eterna fame*, che narra le attività di Tommaso nel momento in cui la sua vita sembra finalmente aver cambiato rotta: il ragazzo lavora, diventa membro del Partito Comunista Italiano e fa progetti per il matrimonio con Irene. La Roma di quei giorni è investita da continui temporali e piogge che predispongono il palco per la tragedia finale del protagonista. L'Aniene deborda e inonda la baraccopoli dove abitava la famiglia Puzzilli prima del trasferimento nel nuovo quartiere dell'INA-Case. Tommaso osserva il decorso della calamità e si getta in acqua per salvare una donna bloccata in casa, che gli costerà un ulteriore ritorno della tisi, questa volta fatale.

La conversazione con Zimmio, uno dei compagni *d'antan* del protagonista, incontrato per caso in una sala di cinema, inizia dal vocativo *Oh, Zimmio!* ([1]), che sostituisce il romanesco *A Zimmì*. La forma utilizzata nella traduzione cancella l'apocope dell'antroponimo che caratterizza il dialetto di Roma.

Nella descrizione del narratore a proposito del saluto ricambiato dai due interlocutori l'espressione *rire dans sa barbe*, appartenente al registro informale del francese, equivale all'italiano *ridere sotto i baffi*. Nel TP questa locuzione contiene la preposizione *tra* che sembra una deviazione della norma. Al termine del commento si verifica uno spostamento logico: l'apposizione *tutti cortesi* diventa *mais courtoisement*. In tal modo l'enunciato assume un valore avversativo, assente nel testo in italiano.

Nel ([2]) si registra il cambiamento della grafia del segnale discorsivo che allude a una pronuncia allungata: a *Eeeeeeh* italiano corrisponde *Eeehhh*. La modifica sembra arbitraria in quanto non va spiegata con le differenze strutturali riguardanti la fonetica delle due lingue. Sia in italiano che in francese l'*h* non si pronuncia; tuttavia in francese si distingue tra l'*h* muta e l'*h* aspirata. Questa distinzione, però, non riguarda l'emissione di un suono specifico, bensì il comportamento della parola che inizia con questa consonante rispetto all'elisione e al legamento.

La doppia imprecazione di Tommaso, *mannaggia mannaggia*, è tradotta con *mince, alors, mince*. La parola *mince* fa parte dei contesti informali della LA. Similmente al termine che sostituisce, non ha un immanente carattere osceno.

Il numero e l'intensità degli indicatori di colloquialità aumentano nella risposta di Zimmio [4]. Sul piano fonomorfematico si ricorre all'apocope del pronome dimostrativo *ce* e all'elisione del pronome personale *je*. La frase *rompo er cu... a li passeretti* è resa con *j'encule les moineaux* lett. 'metto in culo ai passerotti', il che costituisce un grave spostamento semantico. L'espressione oscena *rompere il culo* in questo contesto significa 'infastidire', mentre il modo in cui è stata tradotta in francese comporta una netta connotazione sodomita. Di conseguenza, si è di fronte ad un possibile errore di traduzione che risulta in un ulteriore abbassamento del registro dovuto alla scabrosità della locuzione.

Nel commento di Tommaso ([5]), in cui egli trasmette l'impressione che il suo interlocutore abbia molti soldi, si usa la parola argotica *fric* 'soldi'.

L'interlocutore reagisce negando il presupposto del protagonista ([6]). Afferma di non avere soldi, avvalendosi di una rara espressione *so' a ugna*, oggi del tutto caduta in disuso. L'attestazione più recente della voce *a ugna* è probabilmente quella del *Dizionario della lingua italiana* di Niccolò Tommaseo e Bernardo Bellini, pubblicato nel 1861, che definisce il detto come "forma di taglio a sghembo, che si dà all'un de' capi della marza da insitarsi"⁷⁰⁰. L'uso metaforico applicato da Pasolini connota l'assoluta mancanza di soldi, allo sfinimento delle risorse.

Il registro è mantenuto nella replica (*J'suis fauché! Sans un!*, [6]) che oltre al lessico marcato diafasicamente – *fauché* 'in bancarotta' e *sans un*, propr. *sans un sou* 'senza un soldo' – attesta l'elisione della vocale nel pronome personale *je*. Si perde la sfumatura arcaica dell'espressione *a ugna*.

⁷⁰⁰ Il Dizionario della Lingua Italiana di Niccolò Tommaseo, "a ugna", *Dizionario*, 2006, <https://dizionario.org/d/index.php?pageurl=a-ugna> [ultimo accesso: 01/04/2025].

Il protagonista controbatte con il bonario insulto censurato tramite la sostituzione delle due sillabe finali con i punti di sospensione (*vaffan...*, [7]), mentre nella versione di Breitman la volgarità è attenuata dalla variante eufemistica *va te faire voir*, lett. ‘va farti vedere’.

Un simile tenore linguistico riguarda il resto della conversazione. Nella domanda di Zimmio attinente alla possibilità di un prestito (*Tu peux pas me prêter cinq cents balles?*, [8]) al livello sintattico si distingue l’omissione dell’avverbio di negazione *ne*. Sul piano lessicale si manifesta il termine colloquiale *balles* ‘soldi’.

Tommaso reagisce pronunciando la frase *Merde alors, quel fils de pute tu fais!* ([9]). L’interiezione volgare *merde* ‘merda’ equivale alla forma *ammazza* del testo in italiano. Ciò contribuisce all’abbassamento di registro: *merde* è un vocabolo più scabroso che *ammazza* poiché si riferisce agli escrementi. Nello stesso luogo l’ingiuria romanesca *fijo de na mignotta* è resa con *fils de pute* ‘figlio di puttana’; quest’ultima può risultare più offensiva data la maggiore esplicitzza del termine.

Il riferimento alla canzone scritta da Cesare Andrea Bixio e Bixio Cherubini ([10]) alla fine della conversazione, perde il rimando al contesto culturale, tradotta letteralmente, in un linguaggio privo di marcature: *Maman, je suis tellement heureux*.

L’esame della traduzione effettuata da Michel Breitman dimostra un modesto ventaglio di mezzi stilistici che rendono la dinamica dialettale attestata nel TP. Gli stilemi appartengono a diversi livelli della LA: il lessico, la sintassi e la fonetica. La strategia è identificabile come una sottile colloquializzazione che è una via di mezzo tra la neutralizzazione delle peculiarità linguistiche del TP e una stilizzazione approfondita con cui si corre il rischio della distorsione della ricezione del TA.

Tab. 3.9. Esempi di colloquializzazione nella traduzione di *Una vita violenta* di Michel Breitman

N°	TP (italiano)	TA (francese)
25	« Che nna so! » rispose quello alzando le spalle ⁷⁰¹ .	– J’sais-t-y, moi ! répondit le marmot en haussant les épaules ⁷⁰² .
26	« M’arancio! Si fa quel che si può! » rispose, anche lui calmo, come si fa tra dritti , Carletto ⁷⁰³ .	– J’m’arrange, j’fais ce que j’peux ! répondit Carletto sans perdre son calme, comme un vrai dur ⁷⁰⁴ .

⁷⁰¹ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, op.cit., 3.

⁷⁰² *Idem*, *Une vie violente*, trad. M. Breitman, op.cit., 13.

⁷⁰³ *Idem*, *Una vita violenta*, op.cit., 160.

⁷⁰⁴ *Idem*, *Une vie violente*, trad. M. Breitman, op.cit., 173.

27	Tommasino gli si riaccostò di nuovo spalla a spalla, e, senza espressione, e quasi senza voce, ripeté, per la terza volta: « Caccia la grana » ⁷⁰⁵	Tommaso revint coller son épaule contre la sienne pour répéter encore une fois, sans aucune expression, presque sans voix : – Aboule le fric ⁷⁰⁶ .

In questa versione di *Una vita violenta* si percepiscono delle deformazioni denunciate da Antoine Berman nella sua considerazione di difetti comunemente riscontrabili nelle traduzioni in francese: la razionalizzazione semantica e la chiarificazione⁷⁰⁷. I sintomi di tali procedimenti coinvolgono la tendenza a manipolare la punteggiatura e ad eliminare elementi giudicati, in maniera soggettiva, ridondanti dal traduttore, come rilevato nell'analisi dei campioni #31, #33 e #34. L'adozione del dogma della chiarezza influisce negativamente sulla resa del dialetto che non rispecchia la ricchezza delle possibilità formali della LA, attestata in altre traduzioni esaminate.

Il sottocapitolo successivo presenta la nuova versione in francese di Jean-Paul Manganaro, pubblicata nel 2019. Nell'analisi si individuano ragguardevoli differenze rispetto alla traduzione di Breitman, specie nel trattamento dei contenuti vernacolari.

3.1.2.2. *Une vie violente* di Jean-Paul Manganaro

Nel 2019, la casa editrice Buchet-Chastel ha pubblicato nuovamente il secondo romanzo di Pier Paolo Pasolini, avvalendosi della nuova traduzione di Jean-Paul Manganaro, lo stesso traduttore che tre anni prima aveva realizzato la nuova edizione francese di *Ragazzi di vita*.

Similmente a quanto accaduto con il primo libro, nel caso di *Une vie violente* si conserva il titolo con cui l'opera apparve per la prima volta sul mercato editoriale francofono nel 1961.

Siccome Manganaro è stato già presentato nell'introduzione all'analisi di *Les ragazzi*, ci si limita a ricordare solamente la sua ascesa alla posizione di uno dei più importanti traduttori francesi della letteratura italiana moderna nel secondo decennio degli anni 2000. Ha tradotto più di duecento testi di narrativa e teatrali. Tra il 2015 e il 2020 sono state pubblicate almeno dieci libri tradotti da Manganaro: accanto ai due romanzi di Pasolini sono attualmente in circolazione, tra l'altro, la nuova traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di

⁷⁰⁵ *Idem*, *Una vita violenta*, *op.cit.*, 304.

⁷⁰⁶ *Idem*, *Une vie violente*, trad. M. Breitman, *op.cit.*, 310.

⁷⁰⁷ Cfr. A. Berman, "La traduction comme l'épreuve de l'étranger", *op.cit.*, 71-80.

Carlo Emilio Gadda, *Giù la piazza non c'è nessuno* di Dolores Prato, *Perché leggere i classici* di Italo Calvino, *K.* di Roberto Calasso nonché un rilevante numero di opere teatrali.

Une vie violente è disponibile in due versioni, cartacea e digitale, ma solo la prima è corredata da una prefazione di René De Ceccatty, intitolata *Pour une réalité non naturaliste* ('Per una realtà non naturalista'), con un'analisi critica dell'opera. L'autore della premessa solleva la questione del linguaggio del libro, identificandolo come "argotico, specifico alle periferie romane"⁷⁰⁸. De Ceccatty individua in *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* uno dei più riusciti tentativi di utilizzare l'*argot* in modo poetico, accanto a *L'ombre emporte ses voyageurs* (2019) del francese Marin Tince. Il critico considera la storia editoriale del volume di Pasolini in Francia, mettendo in rilievo il salto di qualità fra la prima traduzione di *Ragazzi di vita* di Claude Henry e *Une vie violente* di Michel Breitman. Il principale difetto di quest'ultima concernerebbe l'inclinazione ad attenuare i dialoghi e la narrazione, motivata dalla preoccupazione per la scorrevolezza e per la naturalità del TA. A giudizio di De Ceccatty, la nuova resa in francese effettuata da Manganaro restituisce "con degli equivalenti alla volta precisi e insoliti, l'estraneità inclassificabile di questa lingua e di questo universo"⁷⁰⁹.

Dato l'approccio complessivo del traduttore che, senza alcun dubbio, merita di essere riconosciuto come un "preminente esperto nel campo della letteratura italiana"⁷¹⁰, si può presumere che nel caso di *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* una parte importante dello strato linguistico sia trattata in modo simile. In relazione a ciò, bisogna tener presenti le differenze formali tra i due testi di partenza malgrado che esse non influiscano sui problemi di traduzione della dinamica lingua-dialetto.

Con questa premessa, è lecito passare all'esame di campioni rilevati dalla nuova versione del testo per vedere da più vicino le tecniche traduttive messe in atto da Manganaro.

Campione #36: il confronto fra la traduzione di *Una vita violenta* in francese di Jean-Paul Manganaro e il TP.

Estratto A.

TP (italiano) ⁷¹¹	TA (francese) ⁷¹²
[1] Lello e uno che abitava al Lotto secondo, li accanto, buttarono le dita per dividersi. A	[1] Lello et un autre qui habitait au deuxième lotissement, tout près de là, tirèrent au sort avec

⁷⁰⁸ René De Ceccatty, *Pour une réalité non naturaliste*, in P. P. Pasolini, *Une vie violente*, trad. da Jean-Paul Manganaro, Paris: Points, 2020, 12; "langue argotique spécifique à la banlieue romane", trad. it. PK.

⁷⁰⁹ *Ivi*, 18; "avec des équivalents à la fois précis et insolites, l'étrangeté inclassable de cette langue et de cet univers", trad. it. PK.

⁷¹⁰ *Ibidem*.

⁷¹¹ P.P. Pasolini, *Una vita violenta*, op.cit., 3.

⁷¹² *Idem*, *Une vie violente*, tradotto da Jean-Paul Manganaro, Paris: Buchet-Chastel, 2019, ed. digitale, 8.

Tommasino invece non gli andava di giocare, e si mise a zezza con altri due tre per terra, a guardarsi la partitella. [2] «Che, è arivato er maestro, a Carlè?» chiese a un mignoletto che gli stava appresso. [3] «Che nna so!» rispose quello alzando le spalle. [4] «Chi ce sta oggi, a ffà 'e pulizzie?» chiese dopo un po' Tommasino, ch'era stato assente in quei due tre giorni, perché aveva avuto la febbre. [5] «Lello, me sa», fece Carletto. [6] «Aòh, me fai fumà?» chiese poi, rivoltandosi di scatto, incazzato, a un altro, che stava fumando lì accanto accucciato s'un tufo.	les doigts pour se départager. Tommasino n'avait pas envie de jouer, et il s'assit avec deux trois autres par terre, pour regarder cette petite partie. [2] – Eh, Carlè, l'est arrivé l'instit ? demanda-t-il à un tout petiot qui se trouvait près de lui. [3] – C'que j'en sais, moi ! répondit l'autre, haussant les épaules. [4] – Qu'y qu'y a 'jourd'hui, faire l'nettoyage ? demanda juste après Tommasino, qui avait été absent ces deux trois derniers jours parce qu'il avait la fièvre. [5] – Lello, j'crois, fit Carletto. [6] – Hé oh, tu m'fais fumer ? demanda-t-il ensuite, se retournant d'un coup, en rogne, à un autre qui était en train de fumer tout près de là accroupi sur un amas de tuf.

Il campione #36 manifesta un limpido contrasto rispetto alla versione di Michel Breitman. Gli espedienti che servono a rendere percepibile la dinamica coinvolgono tutti i livelli della lingua. Anche la loro frequenza risulta più elevata, evidenziando così la presenza di diversi livelli linguistici all'interno del romanzo.

La didascalia che apre il frammento ([1]) è espressa in un francese vicino allo standard con sottili indizi di colloquialità. Similmente a quanto osservato nella versione di Breitman, si esplicita il gioco con cui i ragazzi si dividono in due gruppi: all'espressione *buttarono le dita* corrisponde *tirèrent au sort avec les doigts* 'tirarono a sorte con le dita'. Anche l'espressione dialettale *mettersi a zezza* è tradotta in un francese regolare *il s'assit* 'si sedette'.

Nella prima battuta di Tommaso ([2]) si conserva l'apocope dell'allocutivo *Carlè* che viene dal diminutivo Carletto. Il pronome soggetto *il* perde la vocale iniziale, si elide per aferesi e si unisce al predicato *l'est arrivé*, mentre la parola *instituteur* 'maestro' è raccorciata in *instit*. La sintassi assume un andamento differente rispetto all'originale, con il vocativo posto all'inizio della frase e non alla fine. La colloquializzazione coinvolge anche l'annotazione del narratore dove appare il termine *petiot* 'piccolo' appartenente al registro familiare. Il vocabolo corrisponde all'italiano *mignoletto*.

La risposta di Carletto [3] comprova la consistenza della stilizzazione al livello fonomorfematico. Il pronome dimostrativo *ce* è riportato graficamente come *c'*, il che costituisce un'infrazione della norma. L'enunciato è marcato nella prospettiva emotiva: alla fine si ribadisce il pronome personale *moi* che mette in evidenza il parlante.

Nella domanda nel brano [4] la struttura interrogativa *qui est-ce qu'il y a* compare con la grafia storpiata come *qu'y qu'y a*, con il diletto del sintagma *est-ce*. Ciò accenna inconfondibilmente a una pronuncia molto diversa da quella ritenuta corretta. Tale uso non si spiega dal solo contesto diafasico, ma indica l'appartenenza di chi parla a una classe sociale svantaggiata, di scarsa scolarizzazione. Nell'avverbio di tempo *aujourd'hui* si perde per aferesi la prima sillaba (*'jourd'hui*). La riduzione riguarda anche la sintassi: si diletta la preposizione *à* che introduce il complemento *faire nettoyage* 'fare pulizie'.

L'interiezione *aòh* ([6]) è riproposta anche nella versione francese, pur essendo trascritta con segni grafici diversi. Essa viene spezzata in due unità lessicali che corrispondono a segnali fatici della LA: *hé* e *oh*.

Nella traduzione di Manganaro a sostituire l'attributo *incazzato* è la locuzione *en rogne*, di stampo familiare, non ammettibile in varietà più alte del francese. Nondimeno, è priva della sfumatura oscena.

Campione #37: il confronto fra la traduzione di *Una vita violenta* in francese di Jean-Paul Manganaro e il TP.

Estratto D.

TP (italiano) ⁷¹³	TA (francese) ⁷¹⁴
[1] «No, no, no, io er furgone nun ve lo do! So' già tre vorte che do er furgone, poi vanno in bianco, e io resto olmo!»	[1] – Non, non, non, l'fourgon j'vous l'donne pas ! Ça fait déjà trois fois qu'j'donne l'fourgon, puis y s'font berner, et moi j'reste couillonné !
[2] «Ma noi mica semo come quelli, a coso!» fecero.	[2] – Mais nous on est pas comme l'autres, hé truc ! firent-ils.
[3] «Mbeh», fece Carlo il Sordo. «Dateme le cinquemila subito, e io ve dò er furgone!»	[3] – Hé ben, fit Carlo le Sourd. Filez-moi les cinq mille tout d'suite, et moi, j'vous donne l'fourgon !
[4] «Ma noi nun ce l'avemo, cinquemila lire!» fecero i compari.	[4] – Mais nous, qu'on les a pas, les cinq mille ! firent les compères.
[5] Dice: «Alora me dispiace, a moretti, ma er furgone nun parte!»	[5] Il dit :

⁷¹³ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, op.cit., 103.

⁷¹⁴ Idem, *Une vie violente*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 115-116.

[6] «Guarda», si raccomandarono, «ce mandi in bianco, domani è Pasqua, dopodomani è Pasquetta, come famo, senza ‘na lira?» [7] «Viecc pure te», propose lo Sciacallo, «si nun ce credi!» [8] «No, no», disse Carlo, «io so’ troppo macchiato, me vado a pijà ‘na tombola, si toppamo!» [9] «Te lassamo er cappotto!» ci riocò il Cagone. [10] «E che c’ho da fà, der cappotto», rispose Carlo. «Domani è Pasqua, la vojo passà tranquillo, nun vojo stà tutta la notte svejo a pensà ar furgone!» [11] Così insomma, bonanotte, bonanotte, se ne dovettero andare a bocca asciutta.	– Alors, j’requette, les basanés, mais l’fourgon qu’y part pas ! [6] – Dis donc, ils s’empressèrent, tu nous fais faux bond, demain l’est Pâques, demain l’autre l’est lundi d’Pâques, comment qu’on fait, sans un sou ? [7] – Vins-y toi qu’aussi, proposa Sciacallo, si tu nous crois pas ! [8] – Non, non, dit Carlo, j’suis trop grillé, j’vais m’prendre la totale, si qu’on se fait piège ! [9] – On t’laisse l’manteau ! retenta Cagasse. [10] – Et qu’esse j’m’en fais, du manteau, répondit Carlo. Demain l’est Pâques, j’veux l’passer peinard, j’veux pas passer tout’ la nuit à gamberger au fourgon ! [11] Comme ça, pour finir, bonne nuit, bonne nuit, ils durent partir en restant sur leur faim.

L’analisi del campione #37 conferma la coerenza stilistica delle soluzioni alla problematica dialettale. Il linguaggio dei dialoghi è testimoniato da rilevanti violazioni delle norme, oltrepassando i limiti di una semplice colloquializzazione. I personaggi usano un registro particolare del francese, segnato da un numero rilevante di argotismi sul piano lessicale e da una pronuncia inattenta, con cospicue semplificazioni. Le caratteristiche fonomorfematiche dell’idioletto sono rese graficamente attraverso deviazioni da regole ortografiche. Al livello sintattico, il traduttore oscilla tra la fedeltà all’originale e la volontà di ottenere un linguaggio che risulti naturale al destinatario francofono.

Nel brano [1] si riscontrano numerose apocopi (o «elisioni improprie»): dell’articolo determinativo *le* (*l’fourgon*), del pronome soggetto *je* (*j’veus, j’donne*), del pronome *que* (*qu’j’donne*) e del pronome riflessivo *se* (*s’font*). Il pronome soggetto *ils* è scritto come *y*. Questa forma normalmente indica il pronome avverbiale dalla funzione simile all’italiano *ci*. La sintassi rispecchia la versione originale, incluso lo spostamento a sinistra nella prima frase di Carlo (*l’fourgon j’veus l’donne pas*).

Sul piano lessicale l’espressione *andare in bianco* è tradotta con *se faire berner*. Il verbo *berner* proviene dall’*argot* «classico», dato che le sue prime attestazioni risalgono al

Seicento⁷¹⁵. Significa ‘ingannare, ridicolizzare’. Il vocabolo *couilloné*, equivalente all’aggettivo *olmo*, è dotato di una evidente sfumatura oscena, giacché è uno dei numerosi derivati del termine *couille*, che indica, in modo poco elegante, il testicolo.

La risposta dei ragazzi ([2]) presenta il raddoppiamento enfatico del pronome soggetto, anche se esso si esprime con due forme diverse (*nous* e *on*). *Nous* è il pronome della prima persona plurale, mentre *on* è un pronome indefinito neutro che può riferirsi a una o più persone. Nel contesto analizzato, *nous* diventa il pronome tonico, mentre *on* è atono. Nel TP il soggetto è messo in rilievo attraverso l’utilizzo del pronome soggetto *noi*, la cui presenza in italiano è facoltativa, a differenza del francese. Nella frase si avvertono anche la mancanza dell’avverbio negativo *ne* e l’apocope dell’articolo determinativo plurale *les* in *l’*. Il numero plurale del sintagma nominale *l’autres* è riconoscibile solo dalla desinenza *-s* del sostantivo. A livello di pronuncia, non sarebbe possibile distinguere le due forme, poiché la *-s* finale è muta. L’allocutivo *a coso* è espresso come *hé truc*. *Truc* è una parola del registro familiare, usata per denominare qualsiasi cosa di cui non si sa il nome. Questa accezione conferma la vicinanza semantica al termine *coso*.

Nella replica del proprietario del furgone ([3]), il segnale discorsivo *mbeh* è reso in *hé ben* che conferma l’attenzione del traduttore anche al lato fonico. Manganaro ha selezionato una struttura dalla sonorità vicina a quella del TP.

Quanto alla sintassi, si considera l’enfasi della situazione del parlante attraverso il doppio pronome relativo al soggetto (il tonico *moi* e l’atono *j’*). Il registro colloquiale è mantenuto anche sul piano lessicale attraverso il ricorso al verbo *filer* invece di *donner*. L’imperativo *filez-moi* ha un carattere meno formale rispetto a *donnez-moi*.

I compagni di Tommaso reagiscono dicendo *Mais nous, qu’on les a pas, les cinq mille!* ([4]). Si nota l’inserimento del pronome relativo ridondante *qu’*, il quale serve a sottolineare la posizione del soggetto, collegando il pronome tonico *nous* con l’atono *on*. L’enunciato include la dislocazione a sinistra, mentre nella versione italiana si ha la dislocazione a destra.

Nell’ulteriore risposta di Carlo ([5]), egli si rivolge agli interlocutori utilizzando l’aggettivo *basanés* che indica il colore bruno. Il vocabolo deriva dal termine specialistico *basane* che si riferisce a una pelle di pecora sottoposta a scamosciatura con varie sostanze vegetali, che le conferiscono un colore scuro. Si tiene presente il lodevole tentativo del traduttore di trovare un allocutivo semanticamente vicino a *moretto*, senza nuocere alla

⁷¹⁵ Bob, “berner”, *Langue française*, 23/06/2024, <https://www.languefrancaise.net/Tintin/36330> [ultimo accesso: 05/04/2025].

naturalità del dialogo, in specie, se si ricorda la soluzione di Michel Breitman (*beaux blonds*, cfr. *supra*).

Nella seconda parte dell'enunciato ([5]) si introduce l'apparente pronome relativo *qui*, in forma apocopata *qu'*. La struttura non svolge la tipica funzione relativa: non introduce una nuova proposizione, ma serve soltanto a mettere in evidenza la correlazione tra il soggetto (*l'fourgon*) e il predicato (*y part pas*).

Nel brano [6] la locuzione informale *tu nous fais faux bond* 'tu ci fai buca' corrisponde a *ce mandi in bianco* del TP. Scompare il colorito geografico giacché la mancanza di soldi è riferita attraverso l'espressione *sans un sou* 'senza un soldo', senza menzionare la valuta italiana vigente nel periodo di ambientazione del romanzo.

A tale proposito prende la voce lo Sciacallo ([7]). Nella traduzione, il soprannome del personaggio ha la forma identica a quella nel TP sebbene nella lingua francese esista l'equivalente semantico (*chacal*). L'antroponimo è privo di alcun adattamento al sistema fonomorfemico. Ciò contribuisce allo straniamento del lettore che, senza possedere basilari informazioni sulla fonetica italiana, non è in grado di pronunciare il vocabolo in modo corretto. Nell'enunciato l'alterazione grafica del predicato *vins-y* (propr. *viens-y* 'vienici') accenna alla perdita della semivocale [j] dovuta al dileguo del dittongo [jẽ]. Al livello della sintassi, oltre alla mancanza dell'avverbio negativo *ne*, nella struttura *qu'aussi* il pronome relativo *qu'* ha carattere ridondante. La deviazione dalla norma (il pronome non dovrebbe comparire in tale contesto) ha una funzione enfatica: serve a sottolineare l'invito a partecipare al "colpo".

Il proprietario del furgone rifiuta di partecipare ammettendo di avere precedenti penali [8]. Arrestato, rischierebbe di passare molti anni dietro le sbarre. La frase *j'suis trop grillé, j'vais m'prendre la totale, si qu'on se fait piège* rivela marcature fonomorfematiche simili a quelle discusse sopra nonché due entrate lessicali provenienti dal registro colloquiale: l'aggettivo deverbale *grillé* (lett. 'grigliato') e la locuzione *se prendre la totale* (lett. 'prendersi la totale').

La prima (*grillé*) esemplifica la fortuna del verbo *griller* e dei suoi derivati in vari sottocodici informali della LA. *Bob* ne raccoglie diverse accezioni argotiche. Qualora i significati di *griller* abbiano connotazioni piuttosto positive come 'dominare' o 'prendere il posto di qualcuno'⁷¹⁶, il participio passato *grillé*, che può fungere anche da aggettivo, denota

⁷¹⁶ Bob, "griller", *Langue française*, 03/04/2025, <https://www.languefrancaise.net/Bob/18681> [ultimo accesso: 05/04/2025].

situazioni negative: ‘schedato’, ‘arrestato’, ‘compromesso’, ‘senza speranza’⁷¹⁷. L’argotismo *la totale* nell’espressione *se prendre la totale* vuol dire ‘cumulo di pene’ oppure ‘custodia cautelare’⁷¹⁸.

L’unico marcatore della dialettalità nella traduzione della breve proposta [9] consiste nelle apocopi del pronome complemento *te* e dell’articolo *le*. Il soprannome del personaggio è stato tradotto con *Cagasse* che ne conserva il carico semantico. *Cagasse* è una denominazione oscena della diarrea di cui soffre il ragazzo. Va sollevata a questo punto l’arbitraria decisione del traduttore riguardo a quali pseudonimi riflettere con forme equivalenti della LA e quali presentare senza alterarne la forma: si tiene presente che nel campione sono rilevabili soprannomi che non hanno subito alcun tipo di adattamento come nel caso del già citato Sciacallo.

Gli strumenti di espressione utilizzati per conservare la deissi dell’uso del romanesco nel romanzo si concentrano peraltro sui livelli fonetico e lessicale. Dato che gli stilemi fonetici, che caratterizzano la traduzione, sono stati già abbondantemente ponderati, si procede con il loro elenco nell’enunciato [10]. Il pronome personale *je* è sottoposto ad apocope tre volte (*j’m’en fais* e due volte *j’veux*). Il pronome soggetto *il* subisce aferesi davanti alla forma verbale (*l’est Pâques*). Le apocopi riguardano il pronome complemento diretto *le* (*l’passer*) e l’aggettivo *toute* (*tout’ la nuit*). Si constata altresì la semplificazione della struttura interrogativa *qu’est-ce que* in *qu’esse*.

Nel [10] compaiono due parole argotiche: l’aggettivo *peinard* ‘tranquillo’ e il verbo *gamberger* ‘pensare’. L’etimologia di *gamberger* si rintraccia alla distorsione dell’arcaismo *comperger* ‘contare’⁷¹⁹.

Nel commento [11], che chiude il campione, si ritorna a un registro più vicino allo standard letterario francese. Le forme regionali *bonanotte*, *bonanotte* sono rese con *bonne nuit*, *bonne nuit*, cioè senza marcatori di tenore. La struttura della frase attesta un approccio più liberale del traduttore rispetto al discorso diretto: si aggiunge l’espressione *pour finir* ‘per finire’ che non trova equivalenti nel testo in italiano. Sul piano lessicale la locuzione idiomatica *restare a bocca asciutta* è tradotta per mezzo del modo di dire *rester sur sa faim*, lett. ‘restare sur la

⁷¹⁷ Bob, “grillé”, *Langue française*, 30/10/2022, <https://www.languefrancaise.net/Bob/4593> [ultimo accesso: 05/04/2025].

⁷¹⁸ Bob, “la totale”, *Langue française*, 22/08/2021, <https://www.languefrancaise.net/Bob/63844> [ultimo accesso: 05/04/2025].

⁷¹⁹ Bob, “gamberger”, *Langue française*, 04/08/2022, <https://www.languefrancaise.net/Bob/1338> [ultimo accesso: 05/04/2025].

propria fame'. In effetti, mancano polirematici francesi che esprimano lo stesso concetto con elementi simili ai costituenti dell'espressione italiana.

Campione #38: il confronto fra la traduzione di *Una vita violenta* in francese di Jean-Paul Manganaro e il TP.

Estratto E.

TP (italiano) ⁷²⁰	TA (francese) ⁷²¹
[1] Tommaso s'era inferocito: la bocca gli si era storta in una smorfia che gli scopriva i denti. [2] «Sputo!» fece, sputando. «Ma indò va, 'sta senza religione! Annasse sotto a un tranve, a ingrassà le rote, che gente come lei è mejo che nun abbia posto, in 'sta tera! Li mortacci sua de 'sta madre cristiana! Va pure co li vecchi, va! 'Sta svergognata! Zozza! È 'no scandalo a vita, è, che te viè de rivommità a guardalla...» [3] Era alla sua altezza, e bastava che allungasse una mano, per far la sua. Lei lo guardava con la coda dell'occhio, impaurita, stringendo forte la borsa. [4] «Ah sí!» pensava Tommaso, «c'hai paura de me, eh? L'hai capita che tanto te faccio piagne... che co' me chi sbaja paga! Va piano, a stronza! 'do cori? 'do cori? Va piano, che tanto nun me scappi, sa', ce devi stà sotto 'sta cappella!» [5] Era stravolto in faccia: si guardò attorno: non c'era proprio un'anima in tutta la strada.	[1] Tommaso était devenu enragé : sa bouche tordue en une grimace lui laissait les dents à découvert. [2] « J'crache ! fit-il en crachant. Mais où c'qu'elle va, c'te mécréante ! Qu'elle s'aille sous l'tram, graisser les roues, les gens comme elle vaut mieux qu'aient pas d'place en c'monde ! Qu'elle s'aille s'crève, c'te mère chrétienne ! Elle va mêm' avec les vioques, qu'elle va ! C't'effrontée ! Salope ! C'est l'un scandale sans fin, c'est, que t'as envie d'vomir rien qu'à la regarder... » [3] Il était à sa hauteur, et il suffisait qu'il allonge une main pour la choper. Elle le regardait du coin de l'œil, apeurée, serrant fort son sac. [4] « Ha bon ! pensait Tommaso, t'as peur de moi, hein ? T'as ben compris que d'toute façon j't'fais chialer... qu'avec moi, qui s'goure paie ! Vas-y mollo, connasse ! où c'que tu cours ? où c'que tu cours ? Vas-y mollo, tu vas pas m'chapper, tu sais, tu dois t'plier à ma fureur ! » [5] Son visage était bouleversé ; il regarda autour de lui : il n'y avait pas âme qui vive dans toute la rue.

⁷²⁰ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, op.cit., 156.

⁷²¹ *Idem*, *Une vie violente*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 168.

Nel campione #38 si osserva il limpido contrasto tra il linguaggio delle didascalie del narratore ([1], [3]) e il discorso diretto di Tommaso ([2], [4]) caratterizzato da una forte espressività dovuta allo stato psicologico del protagonista.

Nella traduzione di Manganaro, le battute del ragazzo sono contenute tra parentesi basse, a differenza dei dialoghi, delimitati da lineette. Tale uso di punteggiatura codifica un monologo interno, non pronunciato a voce alta.

La dinamica è espressa, come in altri luoghi del romanzo, tramite procedure attinenti alla fonetica, alla sintassi e al lessico. Nel segmento [2] si rileva un numero di apocopi ed elisioni: dei pronomi personali *je* (*j'crache*) e *tu* (*t'as*), dell'articolo determinativo *le* (*l'tram*), della preposizione *de* (*d'place*, *d'vomir*), dell'aggettivo dimostrativo *ce* (*c'monde*), del pronome riflessivo *se* (*s'crève*) e dell'avverbio *même* (*mêm' avec les vioques*). L'aggettivo dimostrativo femminile *cette* assume la forma sincopata *c'te* o *c't'* (*c'te mécreante*, *c't'effrontée*). Si riscontrano le varianti distorte della struttura *où est-ce qu'elle* (*où c'qu'elle*) e dell'infinito verbale *se crever* (*s'crève*).

La sintassi conferma la fedeltà al TP e ne segue le marcature enfatiche, come nel caso della dislocazione a sinistra nella frase *les gens comme elle vaut mieux qu'aient pas d'place en c'monde*, in cui si riscontra il dileguo di pronomi soggetto davanti a predicati nella struttura *vaut mieux qu'aient pas d'place* ([2]).

Una differenza importante rispetto all'originale è legata all'incompatibilità semantica dell'ingiuria *li mortacci sua de 'sta madre cristiana* sostituita dal malaugurio *qu'elle s'aïlle s'crève, c'te mère chrétienne* 'che si uccida, questa madre cristiana'. L'offesa *li mortacci sua* non implica un augurio di cattiva sorte al destinatario, ma esprime vilipendio rivolto ai suoi antenati defunti. Ciò, visto il culto e il particolare rispetto di cui godono i parenti morti nella cultura cristiana, costituisce un oltraggio rilevante.

Nella frase *c'est l'un scandale sans fin* l'articolo determinativo *l'* davanti all'indeterminativo *un* non svolge alcuna evidente funzione semantica. Si può presupporre che si tratti di un suono prostetico inserito tra due unità lessicali, la prima finendo per una vocale nella pronuncia (*c'est*) e la seconda iniziando da una vocale (*un*).

Un altro spostamento emerge nella locuzione *scandalo a vita*, che, secondo quanto dimostrato nell'analisi di *A Violent Life* di William Weaver (cfr. *infra*), può essere interpretata come un'espressione che allude alla disgrazia della professione di prostituta. Nella traduzione di Manganaro, vi corrisponde la struttura *l'un scandale sans fin* 'scandalo senza fine' comprovante una diversa comprensione del significato.

Malgrado il forte carico emotivo del discorso ci sono pochi lessemi provenienti da repertori non standard sia nella versione originale che nella traduzione. Nella seconda si registra solo l'argotismo *vioques* 'vecchi'.

Il tenore della didascalia del narratore [3] è più alto rispetto al monologo interno del protagonista per l'assenza di marcature fonetiche e morfologiche. L'enunciato *bastava che allungasse una mano per far la sua* presenta tuttavia tratti distintivi del discorso indiretto libero poiché illustra il punto di vista di Tommaso. La soggettività del protagonista riguarda la percezione della distanza che lo separa dalla vittima. Il traduttore ha deciso di riflettere questa peculiarità adottando l'argotismo *choper* 'prendere, acchiappare' per rendere la locuzione *far la sua*.

Nella continuazione del discorso del ragazzo ([4]), si conferma la concentrazione dei parametri concernenti la traduzione della dinamica dialettale sul piano fonomorfematico. Oltre a interventi simili a quelli rilevati nel segmento [3], nella frase *tu vas pas m'chapper l'infinito échapper* 'fuggire' è soggetto all'aferesi. Le interiezioni sono sostituite da forme della lingua francese caratterizzate da suoni simili. Così a *ah* corrisponde *ha*, a *eh* invece *hein*.

Al livello del lessico si segnalano argotismi *se gourer* 'sbagliare', *mollo* 'piano' e *connasse*, un insulto generico indirizzato a persona di sesso femminile, con il significato di 'stronza'. La locuzione idiomatica collocata nella parte finale della frase *ce devi stà sotto 'sta cappella* 'mi devi obbedire' si traduce in *tu dois t'plier à ma fureur* 'devi piegarti sotto il mio furore'. Ipoteticamente, in questo spostamento si crea un innalzamento di registro che contrasta con la situazione comunicativa vista la minore espressività della struttura presente nel TA. Essa non presenta carattere gergale a differenza del polirematico del TP.

Nel commento finale del narratore ([5]) il linguaggio torna al registro standard. L'idea che Manganaro si permette una maggiore libertà sintattica laddove diminuisce il ruolo della particolare estetica dialettale è ulteriormente confermata dall'inserimento della proposizione relativa *qui vive in il n'y avait pas âme qui vive dans toute la rue* 'in tutta la strada non c'era anima che visse'. Nella versione italiana, la frase è semplice: *non c'era proprio un'anima in tutta la strada*. Si dissolve il controverso doppio impiego di due punti entro lo stesso periodo, presumibilmente per chiarire la punteggiatura. Il primo di questi segni è sostituito da punto e virgola che separa le frasi: *son visage était bouleversé; il regarda autour de lui*.

TP (italiano) ⁷²²	TA (francese) ⁷²³
[1] «Te possino...» disse questo, un po' allegro, come per fargli una cosa gradita. «È mezz'ora che stai a strillà!» [2] «Indò sto?» chiese Tommasino, quasi senz'accorgersene, eppure capendo ch'era una domanda inutile. [3] Quell'altro fece una faccia piena di stupore quasi allegro: «Ar Forlanini!» rispose. «'Do stai?» E stette lí a guardarlo impressionato, cogli occhi che gli ridevano. [4] Tommaso ammorgiò un poco, riprendendosi: mise a posto le lenzuola che s'erano tutte intorcinate, bagnate di sudore. [5] «Aòh, che, te s'era sciolta qualcosa?» chiese il moretto, un po' scherzoso, ripigliando il discorso. [6] Tommaso, benché stranito, capì ch'era della legge: «Sí», fece, «me s'è sciolta l'anima de li mortacci mia!» «D'andò sei?» chiese poi, rivoltando il guanciaie. [7] «De Villa Adriana, e te?» [8] «Pietralata».	[1] Qu'ils s'aillent s'... dit-il, plutôt joyeux comme pour faire plaisir. Ça fait 'ne demi-heure que tu gueules ! [2] – Où c'que j'suis ? demanda Tommasino, sans presque s'en rendre compte, comprenant pourtant que c'était une question inutile. [3] L'autre eut une expression pleine de stupeur, presque joyeuse : – Au Forlanini ! répondit-il. Où veux-tu qu'êtr' ? – et il resta à le regarder presque impressionné, les yeux rieurs. [4] Tommaso laissa tomber, reprenant ses esprits : il arrangea ses draps tout entortillés, trempés de sueur. [5] – Hé oh, quoi, t'avais paumé quèque chose ? demanda le basané sur le ton de la rigolade, en renouant la conversation. [6] Tommaso, quoique hagard, comprit que l'autre observait l'omertà : – Oui, fit-il, j'ai paumé l'âme d'que s'aillent s'crève ! D'où qu't'es ? demanda-t-il ensuite, en retournant son oreiller. [7] – De Villa Adriana, et toi ? [8] – Pietralata

Il campione #39 conferma la strategia adottata dal traduttore nell'affrontare la problematica dialettale. Gli strumenti che nella traduzione riproducono la deissi diastratica e diafasica coinvolgono tutti i livelli della lingua.

⁷²² P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, op.cit., 242

⁷²³ Idem, *Une vie violente*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 202.

Cambia il significato della reazione del ragazzo alle urla del protagonista ([1]): alla locuzione minacciosa *te possino...* corrisponde *qu'ils s'aillent s'...*. In tal senso non si può più parlare di una minaccia, anche se formulata in tono amichevole, bensì di un'interiezione. La forma cui accennano i punti di sospensione è la struttura volgare *se faire foutre* 'farsi fottere'. È possibile, perciò, considerare tale espressione come spropositata giacché si riferisce a un soggetto plurale indefinito che non è messo in relazione con l'interlocutore come nella frase *te possino ammazzà* 'che te possano ammazzare'. Al livello fonomorfemico, nella seconda parte dell'enunciato [1] l'articolo indeterminativo femminile *une* subisce l'aferesi: '*ne demi-heure*'.

Nella domanda del protagonista ([2]) gli indicatori di registro sono l'apocope del pronome soggetto *je* (*j'suis*) e la semplificazione del gruppo interrogativo *est-ce que* in *c'que*. Nel commento del narratore che accompagna l'enunciato, il nome del parlante è dato in forma diminutiva *Tommasino*. Questa derivazione non rientra nei paradigmi morfologici del francese e produce un effetto di straniamento nel lettore, richiamando alla sua attenzione che l'azione del romanzo è ambientata in Italia.

A differenza della traduzione di Michel Breitman, nella risposta [3] non è presente un ulteriore indicatore spaziale. Ciò rispecchia l'andamento originale. Il lettore è quindi costretto a intuire che Forlanini è il nome dell'ospedale in cui viene ricoverato il personaggio. La seconda parte del discorso è marcata sul piano fonomorfemico dall'apocope dell'infinito *être* e su quello sintattico dall'inserimento del ridondante pronome relativo *que* che non svolge alcuna funzione precisa.

Tanto nella didascalia [4] il registro ritorna allo standard, quanto nell'enunciato [5] nuovamente ricade nel tono colloquiale. Il doppio segnale discorsivo *aòh, che* è reso con *hé oh, quoi* che conserva il suono di *aòh*. Similmente alla versione del 1961, Manganaro utilizza la locuzione *paumer quelque chose* 'essere disorientato' per tradurre la frase *te s'era sciolta qualcosa*. Come effetto collaterale, si passa dalla diatesi passiva all'attiva. Nella domanda si hanno anche l'apocope del pronome soggetto *tu* e la perdita della laterale nell'aggettivo indefinito *quelque* (*quèque*).

Nel commento del narratore ([6]) spicca un riferimento culturale che, a quanto pare, non esiste nella realtà del TP. Mentre Tommaso della versione italiana ha capito che il suo interlocutore *era della legge* 'a posto, affidabile', nella nuova traduzione in francese il compagno osservava l'omertà (*observait l'omertà*). Si ricorre quindi all'italianismo attinente alle usanze della mafia italiana, specie quella meridionale, che è diventato riconoscibile a livello internazionale per la fortuna mediatica di varie opere letterarie e cinematografiche sul tema

della mafia⁷²⁴. Tale soluzione risulta, sotto alcuni aspetti, discutibile dato che il libro di Pasolini non tratta il tema della legge del silenzio né il problema di organizzazioni di stampo mafioso, bensì della piccola criminalità sottoproletaria.

Tommaso, nella sua risposta al ragazzo, impiega il verbo *paumer*, come si legge nella proposizione: *j'ai paumé l'âme d'que s'aillent s'crève*. La locuzione dialettale *li mortacci mia* è tradotta con la frase subordinata *que s'aillent s'crève* 'che si uccidano', che assume la veste di un'interiezione volgare generica, non indirizzata a nessuna delle persone presenti. La successiva domanda a proposito della provenienza del compagno (*D'ouè qu't'es?*, [6]) è caratterizzata da fenomeni fonomorfematici rilevati in altri luoghi: il raccorciamento della struttura interrogativa *est-ce que* al solo pronome relativo apocopato *qu'* e la perdita della vocale del pronome soggetto *tu*.

Campione #40: il confronto fra la traduzione di *Una vita violenta* in francese di Jean-Paul Manganaro e il TP.

Estratto J.

TP (italiano) ⁷²⁵	TA (francese) ⁷²⁶
[1] Così, tutto gentleman, se ne stava appoggiato alla colonnetta. «A Zimmì!» chiamò Tommaso. Il Zimmìo lo smicciò, e alzò un po' la testa in segno di saluto, ridendo un po' tra i baffi. Tommaso gli tese la mano, e quell'altro pure, e si strinsero le dita, come le avessero inguacchiate di colla, tutti cortesi. [2] «Eeeeeeh», sospirò Tommaso, stirandosi, «mannaggia mannaggia!» Il Zimmìo lo guardò con la bocca che gli scappava da ridere. [3] «Mbeh, che fai, de bello?» s'informò affabile Tommaso. [4] «Che fo-o?» rispose il Zimmìo, «rompo er cu... a li passeretti!»	[1] Il se tenait ainsi très gentleman adossé à la colonne. «Hé Zimmì ! » appela Tommaso. Zimmìo le lorgna, et leva un peu la tête en signe de salutation, riant un peu sous cape. Tommaso lui tendit la main et l'autre aussi, ils se serrèrent les doigts, comme s'ils étaient barbouillés de colle, mais courtoisement. [2] – Héeeee, soupira Tommaso en s'étirant, ça alors, ça ! Zimmìo le regarda, avec sur la bouche une envie de rire. [3] – Ben, c'que tu fais d'beau ? s'informa affable Tommaso. [4] – C'qu'j'fais ? répondit Zimmìo, j'brise é c... aux moineaux !

⁷²⁴ Ad esempio, si pensi al romanzo *Il padrino* di Mario Puzo (1969), portato al grande schermo da Francis Ford Coppola nel 1972 oppure al libro *Gomorra* di Roberto Saviano (2006), adattato cinematograficamente da Matteo Garrone nel 2008.

⁷²⁵ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, op.cit., 329-330

⁷²⁶ Idem, *Une vie violente*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 375-376.

[5] «Eh», sospirò di nuovo Tommaso, squadrandolo come acchittava, «li sordi tua!» [6] «Se!» fece il Zimmio, puntando l'indice, come un coltello, contro la gola, «so' a ugnà! Scannato! 'N bianco come 'na rapa!» [7] «Ma vaffan...!» fece Tommaso, incredulo. [8] «C'hai mezzo sacco da prestamme?» sparò impunito il Zimmio. [9] Tommaso lo guardò allegro, meditabondo: «Ammazza», disse, «che fijo de na mignotta, che ssei!» [10] «Mamma so' tanto felice!» cantò il Zimmio	[5] – Hé, soupira de nouveau Tommaso détaillant son élégance, 'vec tout ton fric ! [6] – Ouais ! fit Zimmio pointant l'index contre sa gorge comme s'il s'agissait d'un couteau, j'suis sans l'sou ! Égorgé ! Blanc comme un navet ! [7] – Mais vaffanc... ! fit Tommaso, incrédule. [8] – T'aurais pas 'n demi-sac à m'prête ? lâcha effronté Zimmio. [9] Tommaso le regarda joyeusement, tout rêveur : – Diable quoi ! dit-il, quel fils d'pute tu fais ! [10] – Maman, je suis si heureux*! chanta Zimmio. <i>* Mamma, son tanto felice..., célèbre chanson chantée, entre autres, par Beniamino Gigli et Luciano Pavarotti.</i>

Nel commento del traduttore ([1]) si conserva l'anglicismo *gentleman* usato per descrivere l'aspetto esteriore del compagno incontrato nella sala da cinema. Tale decisione trasmette nella LA un elemento caratteristico dell'idioletto di Pasolini, che fece ampio uso dei repertori non standard dell'italiano.

Come in altri frammenti della traduzione di Manganaro sottoposti all'esame, è chiara la differenza formale tra il linguaggio delle didascalie e quello del discorso diretto e indiretto libero. Ciononostante, il codice della narrazione non è l'italiano standard. Include un rilevante numero di elementi tipici del parlato di media formalità, come la ripetitività della congiunzione *e* (*Tommaso gli tese la mano, e quell'altro pure, e si strinsero le dita*, [1]) o l'apposizione che descrive il modo in cui viene svolta l'azione, consistente in una struttura formata dall'avverbio *tutto* e dall'aggettivo: *tutto cortese*.

Similmente a quanto notato in estratti precedenti, l'autore della nuova traduzione si permette una maggiore libertà comunicativa negli enunciati del narratore. Le sfumature colloquiali vengono normalizzate. Nel passaggio [1] si elimina la ripetizione della congiunzione coordinativa. L'apposizione *tutto cortese* diventa *mais courtoisement*, con l'introduzione della congiunzione avversativa *mais* 'ma' e il modo espresso attraverso un avverbio proprio.

La reazione di Tommaso all'improvviso incontro dimostra la sostituzione del segnale discorsivo *eeeeeh* con *héeeee* con la preservazione del mezzo grafico che informa della pronuncia prolungata. Nella seconda parte del brano [2] la ripetizione enfatica della parola *mannaggia* è resa tramite la locuzione interiettiva *ça alors, ça*, dove solo il primo costituente è ribadito (il pronome dimostrativo *ça*). L'espressione *ça alors* ha la facoltà di significare un vasto rango di emozioni, tra cui serendipità, incredulità oppure indignazione.

Il tenore della domanda di Tommaso [3] è marcato sul piano fonomorfematico attraverso la semplificazione della struttura interrogativa *qu'est-ce que* in *c'que* e l'apocope della preposizione *de* (*d'beau*).

Nella risposta di Zimmio ([4]) si rimarkano la ripresa della locuzione marcata *c'que* e l'apocope del pronome soggetto *je* (*j'fais*). L'espressione oscena *rompo er cu... a li passeretti* è tradotta letteralmente *j'brise é c... aux moineaux*, con il mantenimento dei punti di sospensione che censurano la denominazione indecente della parte posteriore del corpo *cul*. Ci si manifesta la particolare forma dell'articolo determinativo *le* codificata graficamente come *é*, con l'aferesi della laterale e la conseguente segnalazione dell'accento acuto per evidenziare la vocale nella pronuncia. Ciò contrasta con la variante apocopata rilevata a più riprese nell'analisi del testo. Tale incongruenza non indica l'incoerenza da parte del traduttore, se vista in chiave del *continuum* diastratico del sottocodice del TP, in cui la stessa funzione grammaticale può essere svolta da più forme. Nel caso dell'articolo determinativo maschile singolare, oltre all'italiano *il* è possibile riscontrare le forme romanesche *el* e *er*⁷²⁷.

Nel ([5]) il segnale discorsivo *eh* diventa *hé*. Al livello sintattico, nella seconda parte della frase, si inserisce la preposizione *avec* priva della vocale iniziale (*'vec*). In tal modo si elimina l'ellissi presente nel TP (*li sordi tua!*).

Zimmio risponde sottolineando la propria indole finanziaria ([6]). La marcatura colloquiale dell'avverbio affermativo *se* (*sì*) è racchiusa nel colloquiale *ouais*. La variante del TP (*se*) e quella del TA (*ouais*) rappresentano un simile fenomeno fonetico, ossia la sostituzione della [i] con la [e]. L'arcaismo *a uguna* è tradotto con l'espressione *être sans un sou*, perdendo la connotazione diacronica. Nella frase *j'suis sans l'sou* le apocopi riguardano il pronome soggetto e l'articolo determinativo. L'aggettivo *scannato* che esprime metaforicamente la scarsità di mezzi finanziari a disposizione è tradotto in modo letterale per mezzo di *égorgé*. Larousse menziona un uso antiquato del verbo *égorger* 'scannare' con l'accezione di 'far pagare

⁷²⁷ Cfr. la sezione 2.2.3.1.

troppo per qualcosa'⁷²⁸. Così, è possibile vedere lo spostamento della deissi diacronica dall'espressione equivalente ad *a ugna* alla frase successiva.

Anche il paragone *bianco come 'na rapa* è reso letteralmente con *blanc comme un navet*. Nella LA tale comparazione non si riferisce a soldi bensì alla pallidità corporea, comunemente associata alla cattiva salute.

L'offesa censurata *vaffan...* ([7]) è riprodotta nel TA senza alcun cambiamento. Tale soluzione contribuisce allo straniamento del lettore, che probabilmente non è in grado di coglierne il significato, senza essere dinnanzi alla forma integrale dell'imprecazione.

A tale proposito, il compagno chiede un prestito: *T'aurais pas 'n demi-sac à m'prête?* ([7]). Oltre ai tratti fonomorfematici simili a quelli già rilevati, bisogna considerare l'apocope dell'infinito *m'prête* propr. *me prêter* e l'aferesi dell'articolo indeterminativo *un* (*'n demi-sac*). L'importo di cinquecento lire è veicolato attraverso l'argotismo *demi-sac*, unità lessicale appartenente al gergo francese, semanticamente equivalente all'espressione idiomatica italiana *mezzo sacco*. Il francese *sac* indicava mille franchi analogamente a come *sacco* si riferiva a mille lire.

Tommaso reagisce violentemente alla richiesta ([8]). L'interiezione *mannaggia* è tradotta con *diable quoi* in cui il pronome *quoi* serve a mettere in evidenza la sorpresa del protagonista. Nella traduzione della frase *che fijo de na mignotta, che ssei* si perde la ripetizione del *che* esclamativo.

Per quanto riguarda la canzone intonata dall'interlocutore di Tommaso ([10]), Manganaro ha scelto di tradurre il primo verso del componimento in *Maman, je suis si heureux*. Il testo è accompagnato da una nota a piè di pagina che spiega trattarsi di un brano musicale interpretato, tra gli altri, da Beniamino Gigli e Luciano Pavarotti. Il riferimento a quest'ultimo comprova la distanza temporale tra l'edizione originale del romanzo e la redazione della nuova versione in francese: il celebre tenore non aveva ancora raggiunto la notorietà al momento della pubblicazione di *Una vita violenta*.

La traduzione di Jean-Paul Manganaro presenta differenze significative rispetto alla versione di Michel Breitman nel trattare i contenuti dialettali del TP. La nuova edizione francese adotta una complessiva strategia di colloquializzazione attuata prevalentemente sul livello fonetico.

⁷²⁸ Larousse, "égorgé," *Larousse*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9gorgé/28040> [ultimo accesso: 30/07/2025].

Tab. 3.10. Esempi di colloquializzazione al livello fonomorfematico nella traduzione di *Una vita violenta* di Jean-Paul Manganaro

N°	TP (italiano)	TA (francese)
28	«Chi ce sta oggi, a ffà ‘e pulizzie?» chiese dopo un po' Tommasino, ch'era stato assente in quei due tre giorni, perché aveva avuto la febbre ⁷²⁹ .	– Qu’y qu’y a ‘jourd’hui, faire l’nettoyage ? demanda juste après Tommasino, qui avait été absent ces deux trois derniers jours parce qu’il avait la fièvre ⁷³⁰ .
29	Così, moscio moscio, Tommaso tornò alla sua cella al terzo braccio, con due berrette sulla schiena. «Aòh, quanto t’hanno appoggiato, quanto t’hanno appoggiato?» gli gridarono ⁷³¹ .	Ainsi, complètement à plat, Tommaso regagna sa cellule dans le troisième quartier, avec deux années de taule sur le dos. – Hé oh, c’qu’ils t’ont mis, c’qu’ils t’ont mis ? lui crièrent-ils ⁷³² .
30	«Ma che, se so’ fissati tutti co’ quello, qqua? E chi era? Gioacchino Belli?» pensava: e intanto teneva le orecchie dritte ⁷³³ .	« Et quoi, y s’obstinent tous ‘vec ce type, ici ? Mais c’était qui ? Gioacchino Belli ? » pensait-il : tout en dressant les oreilles ⁷³⁴ .

L’analisi ha individuato anche un discreto numero di espedienti lessicali argotici.

Tab. 3.11. Esempi di argotizzazione nella traduzione di *Una vita violenta* di Jean-Paul Manganaro.

N°	TP (italiano)	TA (francese)
31	Poi chiuse il benzinaro dentro il casotto, gridandogli attraverso i vetri: « Nun te move, che te brucio! » ⁷³⁵	Puis il enferma le pompiste dans la loge, lui criant à travers les vitres : – Bouge pas ou j’t e crame ⁷³⁶ !
32	«No, no», disse Carlo, « io so’ troppo macchiato, me vado a pijà ‘na tombola, si toppamo! » ⁷³⁷	– Non, non, dit Carlo, j’suis trop grillé, j’vais m’prendre la totale , si qu’on se fait piège ⁷³⁸ !

⁷²⁹ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, op.cit., 3..

⁷³⁰ *Idem*, *Une vie violente*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 13.

⁷³¹ *Idem*, *Una vita violenta*, op.cit., 184-185.

⁷³² *Idem*, *Une vie violente*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 220.

⁷³³ *Idem*, *Una vita violenta*, op.cit., 249.

⁷³⁴ *Idem*, *Une vie violente*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 289.

⁷³⁵ *Idem*, *Una vita violenta*, op.cit., 56.

⁷³⁶ *Idem*, *Une vie violente*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 78.

⁷³⁷ *Idem*, *Una vita violenta*, op.cit., 103.

⁷³⁸ *Idem*, *Une violente*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 116.

33	«C’hai mezzo sacco da prestamme?» sparò impunito il Zimmio ⁷³⁹ .	– T’aurais pas ‘n demi-sac à m’prête ? lâcha effronté Zimmio ⁷⁴⁰ .

La sintassi assume una forma fedele al TA, prioritizzando la comunicazione dello stile dell’originale al lettore francofono. In tal senso la nuova versione in francese colma le lacune della traduzione precedente che tendeva a razionalizzazione e a chiarificazione, in particolare al livello della composizione di frasi e della punteggiatura. Manganaro impiega anche una gamma più vasta di stilemi per rendere la dinamica legata all’uso del dialetto, alla volta non commettendo l’errore di appropriazione culturale eccessiva. Il risultato viene raggiunto grazie all’utilizzo di stilemi provenienti da diversi repertori della LA, senza dipendere da una determinata varietà. Ciò è confermato dall’abbondante presenza di elementi riconducibili al registro colloquiale generale del francese, affiancati da un numero limitato di argotismi.

Esaminate le due versioni francesi, si propone di proseguire con *A Violent Life*, ossia la resa in inglese del romanzo, effettuata nel 1968 da William Weaver. Essa manifesta un approccio del tutto diverso a quello adottato nelle due traduzioni in francese.

3.1.2.3. *A Violent Life* di William Weaver

A differenza della maggioranza di testi tuttora analizzati, la traduzione del romanzo realizzata da William Weaver e data alle stampe nel 1968, è accompagnata da una documentazione rilevante, rigorosamente esaminata in uno studio di Daniela La Penna. L’autrice ha indagato gli archivi dell’editore britannico Jonathan Cape, cosa che ha consentito una ricostruzione dettagliata dell’intero processo di allestimento del testo: dall’idea di rendere l’opera in inglese, alla scelta del traduttore, alla stampa della prima edizione.

L’articolo⁷⁴¹, pubblicato sulla rivista *The Italianist* nel 2021, costituisce una fonte preziosa per l’analisi descrittiva della traduzione poiché mette in luce il quadro teorico e le strategie adottate da Weaver di fronte alla problematica dinamica dialettale.

L’intento di riproporre il romanzo al pubblico anglofono sorse già nel 1959, l’anno della pubblicazione di *Una vita violenta* in Italia. Per dividere i costi e per assicurare una maggiore distribuzione del libro anche oltreoceano, Jonathan Cape entrò in società con la casa editrice statunitense Pantheon Books. I primi passi del processo editoriale, quali l’assicurazione del

⁷³⁹ *Idem*, *Una vita violenta*, op.cit., 330.

⁷⁴⁰ *Idem*, *Une vie violente*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 376.

⁷⁴¹ D. La Penna, op.cit., 465-489.

finanziamento e dei diritti di traduzione, non presentarono particolari difficoltà rispetto alla ricerca di un traduttore disposto ad affrontare il compito.

Il primo specialista consultato, Archibald Colquhoun, responsabile delle versioni inglesi di numerosi classici della letteratura italiana dell'Otto- e Novecento come *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni od opere di Italo Calvino e Giuseppe Tomasi di Lampedusa, rifiutò la proposta. Uno dei motivi dietro la decisione del traduttore fu la ritrosia relativa al progetto che comportava la riproduzione del dialetto dotato di una specifica rete di connotazioni culturali⁷⁴².

In seguito, l'offerta fu indirizzata a Isabel Quigly, l'esperta nella traduzione di opere letterarie dallo spagnolo, dal francese e dall'italiano in inglese, ma il riscontro fu sempre negativo. Crescevano i dubbi dell'editore riguardo alla traducibilità del libro dovuti al linguaggio basato sul dialetto romanesco contaminato dal gergo criminale⁷⁴³.

Si iniziò a individuare una possibile soluzione stilistica per trasmettere la deissi e l'estetica legate all'uso del dialetto nelle innovazioni formali della Beat Generation, un movimento letterario americano attivo negli anni '50 e '60 del Novecento. Infatti, un tratto distintivo delle opere come *La scimmia sulla schiena* (1952), *Pasto nudo* (1959) di William S. Burroughs o *Sulla strada* (1957) di Jack Kerouac è la sperimentazione linguistica che comprende, tra l'altro, l'uso di gerghi di bassifondi della società o di rappresentanti di sottoculture, quali i musicisti di jazz all'avanguardia. A un primo sguardo, le tematiche trattate dagli esponenti del movimento Beat Generation appaiono distanti da quelle presenti nei romanzi di Pasolini; questi ultimi possono essere interpretati come una critica alla società borghese italiana del secondo dopoguerra. In un'analisi più attenta, si distinguono tuttavia alcuni punti di tangenza tra le due estetiche. Sia Pasolini che gli autori come Burroughs, Kerouac e Ginsberg affrontavano in una chiave vicina al neorealismo le problematiche legate agli strati svantaggiati della popolazione e non esitavano a toccare temi scabrosi quali la prostituzione, l'abuso di droghe, l'omosessualità e la criminalità. Nelle opere della Beat Generation, i soggetti nonconformisti coincidono con le innovazioni formali, tra l'altro con l'adozione di linguaggi particolari.

La ricerca del traduttore da parte degli editori inglese e americano fu ostacolata dalla condizione nel contratto preliminare con la Garzanti secondo cui la versione inglese doveva essere "fedele e integrale; e ogni eventuale modificazione doveva essere approvata preventivamente dal Proprietario"⁷⁴⁴. L'inclusione della richiesta comportava un rischio

⁷⁴² Ivi, 471.

⁷⁴³ Ibidem.

⁷⁴⁴ Ivi, 472.

significativo per i responsabili della traduzione data la complessità delle questioni di capacità della cultura ricevente per rendere contenuti dialettali e gergali italiani.

Successivamente alla stipulazione del contratto, il compito di predisporre un campione della traduzione fu affidato all'italiano Dante Della Terza e a sua moglie Mollie McCush, una coppia di traduttori che optò per utilizzare il gergo dei quartieri bassi di Chicago con lo scopo di sostituire il romanesco del TP. Il prototipo fu scartato proprio per l'eccessiva localizzazione del linguaggio nonché per il mantenimento dei contenuti più imbarazzanti: sia Jonathan Cape che Pantheon giudicavano il romanzo troppo violento e indecente per essere proposto sul mercato anglofono, in specie quello americano. Il contraente britannico mosse l'obiezione contro l'idea di assumere un traduttore statunitense dati i costi troppo elevati⁷⁴⁵.

Nel corso di quell'affannosa ricerca, le case editrici si rivolsero a William Weaver il quale inizialmente rifiutò l'incarico ritenendo il romanzo intraducibile. Egli temeva forti critiche espresse da parte di chi non era a conoscenza delle specificità del panorama linguistico italiano⁷⁴⁶.

La prima metà degli anni '60 fu segnata dalla ricerca del traduttore senza una definitiva risoluzione. Gli archivi analizzati da De Penna comprovano tuttavia un interessante quadro di strategie considerate nel corso degli anni per tradurre il linguaggio di Pasolini. Richard Kamm stese un campione in cui oscillava tra una generica varietà colloquiale dell'inglese e prestiti integrali, spiegati nel glossario collocato alla fine del volume, Anthony M. Lo Proto proponeva di utilizzare lo slang newyorkese contemporaneo, Diana Barran appoggiava uno straniamento consistente nel mantenere numerose espressioni dialettali nelle loro forme originarie, James Cleugh avanzava un testo tradotto in gran parte alla lettera, che produsse una distorsione sintattica della LA⁷⁴⁷.

Tutte le sopramenzionate idee furono scartate e nel 1964 si giunse a un compromesso riguardo all'assunzione di John Patrick Brasier-Creagh, un poeta inglese che aveva trascorso una parte rilevante di vita a Roma. La sua versione si caratterizzava per una generale tonalità colloquiale priva di riferimenti diatopici, comunicati attraverso un ristretto numero di prestiti integrali dal dialetto capitolino. Il compito fu portato a termine verso la fine del 1964 e il testo fu inviato alla Garzanti. L'editore italiano lo respinse per un appiattimento percepito della dinamica formale del TP, ridotta a "un inglese medio"⁷⁴⁸.

⁷⁴⁵ *Ibidem*.

⁷⁴⁶ *Ivi*, 473.

⁷⁴⁷ *Ivi*, 473-476.

⁷⁴⁸ *Ivi*, 478.

Nel frattempo, William Weaver diventò un personaggio riconoscibile nell'ambiente editoriale per le sue traduzioni di opere come *Gente al Babuino* di Ugo Moretti, *Il fu Mattia Pascal* di Luigi Pirandello o *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda. Dopo un periodo di formazione presso la prestigiosa Università di Princeton, giunse a Roma durante il secondo conflitto mondiale a lavorare come autista soccorritore nell'ambito dell'American Field Services, un programma che forniva trasporto medico in zone interessate da operazioni militari. Weaver rimase nella capitale d'Italia per la maggioranza della sua vita. È a Roma che continuò gli studi per poi intraprendere l'attività di traduttore. A differenza di altri specialisti nell'arte, egli ebbe l'occasione di conoscere molti personaggi di spicco nel panorama culturale italiano del secondo dopoguerra, quali Elsa Morante, Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini stesso.

Gli editori fecero nel 1965 un'altra proposta a Weaver che questa volta accettò, dopo essersi familiarizzato con le strategie adottate da colleghe e colleghi nei loro tentativi di tradurre *Una vita violenta* in inglese. Disponeva quindi di un insieme di dati raramente incontrabili nelle situazioni in cui si commissiona una traduzione di un'opera letteraria: conosceva le aspettative del proprietario dei diritti e le caratteristiche delle versioni scartate. Le richieste pertinenti al linguaggio del TA risultavano quindi chiare: il romanzo doveva presentare una cospicua dinamica linguistica e non rimandare ad alcuna realtà geografica precisa.

In questo modo il traduttore decise di estendere la strategia attinente alla presenza del dialetto su diversi livelli della LA. Le procedure per rendere l'idioletto del romanzo includono il livello fonomorfematico rappresentato graficamente da fenomeni tipici di un parlato veloce e poco curato. Ad esempio, si riscontrano legamenti di parole ricorrenti con la riduzione di costituenti atoni (*whatcha* per *what you*, *dontcha* per *don't you*). Il repertorio lessicale di riferimento è sempre quello del registro colloquiale dell'inglese senza particolari marcature diatopiche.

L'assenza di riferimenti diatopici marcati non significa tuttavia l'adozione di un inglese universale e internazionale. Weaver decise esplicitamente di utilizzare la generale varietà americana, scelta confermata sia dall'ortografia sia dal vocabolario. La decisione era motivata dalla dimestichezza del traduttore, nato e cresciuto in Virginia, con la varietà statunitense che riteneva più trasparente e omogenea.

L'assunzione di Weaver nella seconda metà del 1965 non marcò la fine dei problemi nel lungo processo editoriale dell'opera: in quel periodo il contraente americano, Pantheon, si ritirò dall'accordo. Jonathan Cape fu costretto a cercare un altro partenariato dall'altro lato.

dell'oceano, con conseguente stipula di un contratto con la casa editrice Holt, Rinehart and Winston (in seguito denominata HRW), con sede a New York.

Quando, alla fine dell'anno seguente, la traduzione fu completata e approvata sia da Garzanti che da Pasolini, l'editore sollevò numerose obiezioni sulle scelte stilistiche di Weaver, apportando importanti correzioni che, nonostante gli accordi stipulati prima, appiattirono di nuovo la dinamica linguistica del libro omogeneizzandone la sintassi. Tale procedimento era motivato da presunte aspettative di lettori americani che, secondo quanto sostenuto dalla casa editrice, preferirebbero una versione più simile alla prosa convenzionale nella lingua inglese⁷⁴⁹.

Le proposte della HRW coinvolgevano l'aumento di intensità di espressioni oscene, raccomandando un uso più esteso di parolacce. Si argomentava che il pubblico statunitense è abituato a una forma di naturalismo urbano, esemplificato dal successo contemporaneo del romanzo *Ultima uscita per Brooklyn* (1964) di Hubert Selby Jr, traboccante di soggetti scabrosi e vietato nel Regno Unito per oscenità⁷⁵⁰.

Weaver respinse la maggior parte delle richieste. Il conflitto pose un ulteriore freno alla pubblicazione del libro. La questione si risolse solo nel 1967 quando il contraente americano ruppe il contratto, affidando a Jonathan Cape la responsabilità della distribuzione internazionale dell'opera e l'onere di coprire tutte le spese editoriali.

La traduzione uscì finalmente nel 1968, nello stesso anno in cui Grove Press pubblicò *The Ragazzi*, la prima traduzione in inglese di *Ragazzi di vita*, analizzata nel capitolo precedente.

La prima edizione, con una tiratura di 3000 esemplari, rispecchia lo status di un'estrema nicchia della prosa di Pasolini e risulta marginale rispetto all'estensione del pubblico anglofono a livello globale. Nonostante questo fatto, il libro fu positivamente accolto dalla critica che era propensa a osservare similitudini tra il romanzo di Pasolini e il testo di Selby. Anthony Gavin osservò, scrivendo per *The Irish Times*, che *Una vita violenta* aveva perso l'impeto sociale su territori dove domina l'inglese a causa della pubblicazione tardiva⁷⁵¹. Infatti, il periodo 1959-1968 vide una progressiva apertura del mondo letterario angloamericano a temi scabrosi, comprovata da titoli come *Comma 22* (1961) di Joseph Heller, *Arancia meccanica* (1962) di Anthony Burgess e *Ghiaccio-nove* (1963) di Kurt Vonnegut oltre al già citato *Ultima uscita per Brooklyn*.

⁷⁴⁹ Ivi, 479-480.

⁷⁵⁰ Ivi, 481.

⁷⁵¹ Anthony Gavin, "Slum Life, Italian Style", *The Irish Times*, 10/02/1968.

La traduzione di Weaver è l'unica disponibile in inglese fino al giorno presente. Il libro ha avuto numerose ristampe nel mezzo secolo dalla sua prima pubblicazione. A partire dal 1985 i diritti di pubblicazione sono detenuti dalla casa editrice inglese Carcanet.

A differenza dell'originale, nel volume non vi è il glossario del dialetto utilizzato nel libro. Il traduttore ha evitato di includere un commento sulle difficoltà formali dell'opera di Pasolini e da esplicitare le tecniche utilizzate per rendere lo specifico linguaggio manifestato sulle pagine di *Una vita violenta*. Nei paragrafi successivi si intende delineare gli elementi stilistici utilizzati a questo scopo attraverso l'esame di cinque campioni del libro.

Campione #41: il confronto fra la traduzione di *Una vita violenta* in inglese di William Weaver e il TP.

Estratto A.

TP (italiano) ⁷⁵²	TA (inglese) ⁷⁵³
[1] Lello e uno che abitava al Lotto secondo, lì accanto, buttarono le dita per dividersi. A Tommasino invece non gli andava di giocare, e si mise a zezza con altri due tre per terra, a guardarsi la partitella. [2] «Che, è arivato er maestro, a Carlè?» chiese a un mignoletto che gli stava appresso. [3] «Che nna so!» rispose quello alzando le spalle. [4] «Chi ce sta oggi, a ffà 'e pulizzie?» chiese dopo un po' Tommasino, ch'era stato assente in quei due tre giorni, perché aveva avuto la febbre. [5] «Lello, me sa», fece Carletto. [6] «Aòh, me fai fumà?» chiese poi, rivoltandosi di scatto, incazzato, a un altro, che stava fumando lì accanto accucciato s'un tufo.	[1] Lello and another kid who lived near by, in Block B, tossed up to divide the teams. Tommasino didn't feel like playing; he squatted down on the ground with a couple of others, to watch the game. [2] 'Hey, Carletto, has the teacher come?' he asked a squirt sitting beside him. [3] 'How should I know?' the kid answered, with a shrug. [4] 'Who's staying in today, to clean up?' Tommasino asked, after a while. He'd been at home the last few days, with a fever. [5] 'Lello, I think,' Carletto said. [6] 'Aòh, how about a drag?' He turned abruptly, angrily, to another kid who was sitting on a stone, smoking.

Weaver ha deciso di conservare tutti gli antroponimi del libro nelle loro forme originarie, senza modificare nemmeno le loro forme derivate morfologicamente. In questo modo il lettore anglofono che non conosce i paradigmi diminutivi o accrescitivi dell'italiano, è

⁷⁵² P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, op.cit., 3.

⁷⁵³ *Idem*, *A Violent Life*, trad. William Weaver, Manchester: Carcanet, 1985, 11-12.

indotto a intuire che, per esempio, Tommaso e Tommasino corrispondano allo stesso personaggio.

La didascalia del narratore ([1]) dimostra alcuni spostamenti che servono a dare al testo una maggiore naturalezza. Per esempio, la denominazione *Lotto secondo* a proposito del domicilio di uno dei personaggi è tradotta con *Block B*. Ciò è sintomatico della ricerca di un equilibrio tra la comprensibilità e la comunicazione delle caratteristiche stilistiche dell'originale. Si presuppone che l'uso di lettere di alfabeto per indicare lotti del quartiere risulti più leggibile al lettore modello.

Nella medesima frase si fa riferimento al gioco di mano conosciuto come “pari o dispari”. Per avvicinare la situazione al destinatario della traduzione senza ricorrere a note a piè di pagina, Weaver ha deciso di cambiare il gioco usato per dividere i ragazzi in due squadre per giocare a pallone: in *A Violent Life* i personaggi ricorrono a testa o croce lanciando una moneta. La situazione è espressa dal verbo sintagmatico *to toss up* ‘lanciare’⁷⁵⁴.

La rara espressione dialettale *mettersi a zezza* ‘sedersi’ è tradotta in inglese standard *to squat* ‘accucciarsi’. Il vocabolo *game* che sostituisce il diminutivo *partitella* è privo di connotazioni affettive che caratterizzano molti enunciati del narratore nel libro.

Nel testo di Weaver la prima domanda di Tommaso ([2]) è formulata in un inglese standard, con l'eccezione del segnale discorsivo *hey*, tipico delle situazioni colloquiali. Per tradurre il diminutivo *mignoletto* nella versione inglese si utilizza il termine *squirt*, usato in passato per riferirsi a bambini maleducati e fastidiosi, con una connotazione emotiva marcatamente negativa⁷⁵⁵.

La successiva domanda di Tommaso ([4]), formulata nel romanesco (*Chi ce sta oggi, a ffà 'e pulizie?*), viene comunicata in un inglese standard (*Who's staying in today, to clean up?* ‘Chi rimane oggi doposcuola per fare le pulizie?’). La traduzione della didascalia del narratore che parla dell'assenza del protagonista a scuola negli ultimi giorni manifesta, tuttavia, la forma accorciata del verbo ausiliare *had* (*he'd been*), facoltativa e caratteristica del parlato. Nello stesso luogo l'espressione di quantità *due tre* tipica dell'italiano colloquiale è sostituita con la locuzione formata da due aggettivi *the last few*. Questa indicazione non trova un diretto equivalente nella lingua italiana giacché significa alla volta ‘ultimi’ e ‘pochi’.

⁷⁵⁴ Cambridge Dictionary, “toss up”, <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/toss-up> [ultimo accesso: 26/06/2025].

⁷⁵⁵ Cambridge Dictionary, “squirt”, <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/squirt> [ultimo accesso: 26/06/2025].

Nella risposta di Carletto (*Lello, I think*) risultano assenti indicatori riconducibili a variazioni diafasiche e diastratiche, a differenza della successiva frase del protagonista. Egli chiede una boccata di sigaretta a un altro compagno, sempre nel vernacolo capitolino (*Aòh, me fai fumà?*). Weaver ha copiato il segnale discorsivo romanesco *aòh* e rimpiazzato il resto della domanda con *how about a drag* ‘che ne dici di darmi un tiro di fumo’ connotata da marcata informalità.

Campione #42: il confronto fra la traduzione di *Una vita violenta* in inglese di William Weaver e il TP.

Estratto D.

TP (italiano) ⁷⁵⁶	TA (inglese) ⁷⁵⁷
[1] «No, no, no, io er furgone nun ve lo do! So' già tre vorte che do er furgone, poi vanno in bianco, e io resto olmo!»	[1] ‘No, no, no, I’m not giving you the truck. Three times I’ve lent it, and then the job falls through, and I’m stuck!’
[2] «Ma noi mica semo come quelli, a coso!» fecero.	[2] ‘But we’re not like those other bums!’ they said. [3] ‘Well,’ Deaf Carlo said, ‘give me the
[3] «Mbeh», fece Carlo il Sordo. «Dateme le cinquemila subito, e io ve dò er furgone!»	five thousand here and now, and you can take it!’ [4] ‘But we don’t have five thousand,’ the
[4] «Ma noi nun ce l’avemo, cinquemila lire!» fecero i compari.	friends said.
[5] Dice: «Alora me dispiace, a moretti, ma er furgone nun parte!»	[5] He says: ‘Then I’m sorry, kids, but the truck stays where it is!’
[6] «Guarda», si raccomandarono, «ce mandi in bianco, domani è Pasqua, dopodomani è Pasquetta, come famo, senza ‘na lira?»	[6] ‘Look,’ they insisted, ‘you’ll screw up the deal for us. Tomorrow’s Sunday. Monday’s a holiday. What’ll we do, without a lira?’
[7] «Viecce pure te», propose lo Sciacallo, «si nun ce credi!»	[7] ‘You come with us,’ Hyena suggested, ‘if you don’t trust us!’
[8] «No, no», disse Carlo, «io so’ troppo macchiato, me vado a pijà ‘na tombola, si toppamo!»	[8] ‘No, no!’ Carlo said, ‘I’m in trouble enough already. If we got caught, I’d be in for years!’ [9] ‘We’ll leave you our overcoats!’
[9] «Te lassamo er cappotto!» ci riocò il Cagone.	Shitter said. [10] ‘What good are they to me?’ Carlo answered. ‘Tomorrow’s Easter, and I want to enjoy it nice and peaceful. I don’t want to lay awake all night, worrying about the truck!’

⁷⁵⁶ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, op.cit., 103.

⁷⁵⁷ Idem, *A Violent Life*, op.cit., 99.

[10] «E che c’ho da fà, der cappotto», rispose Carlo. «Domani è Pasqua, la vojo passà tranquillo, nun vojo stà tutta la notte svejo a pensà ar furgone!» [11] Così insomma, bonanotte, bonanotte, se ne dovettero andare a bocca asciutta.	[11] And so it was good night, good night, and they had to go off, empty-handed.

La traduzione di Weaver presenta un distintivo appiattimento della dinamica linguistica. La maggioranza delle battute considerate è formulata in un inglese standard con una sottile marcatura colloquiale che riguarda innanzitutto il lessico. La strategia adottata dal traduttore di fronte all’idioletto nel romanzo potrebbe, quindi, facilmente venire criticata per aver ridotto il linguaggio di Pasolini a un “inglese medio”, soprattutto se si ricorda che la precedente versione di Brasier-Creagh fu respinta dalla Garzanti proprio per la soppressione della variabilità linguistica dell’opera.

Si notano elementi di naturalizzazione come l’adozione di espressioni fraseologiche della LA, come nel caso del primo enunciato di Carlo il Sordo [1], il cui nome è reso in *Deaf Carlo*. Alla locuzione *andare in bianco* corrisponde la frase *the job falls through* che comporta un’esplicitazione collaterale del motivo per cui i ragazzi hanno bisogno della macchina: il sostantivo *job* assume in questo caso il significato di ‘colpo’. Tale connotazione è assente nel TP.

La denominazione della vettura rappresenta uno dei sintomi della decisione di Weaver di utilizzare la varietà americana dell’inglese. Il furgone del TP è diventato *truck* che nella cultura nordamericana corrisponde a qualsiasi macchina la cui destinazione primaria è il trasporto delle merci, a prescindere dalle dimensioni⁷⁵⁸. La varietà britannica della LA dispone di diversi nomi di tali mezzi, usati in funzione delle dimensioni, della forma di carrozzeria e dei requisiti per guidarli, ad esempio *lorry* ‘camion’⁷⁵⁹, *van* ‘furgone’⁷⁶⁰ e *pickup truck* ‘cassonato’⁷⁶¹.

⁷⁵⁸ Cambridge Dictionary, “truck”, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/truck> [ultimo accesso: 26/06/2025].

⁷⁵⁹ Cambridge Dictionary, “lorry”, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/lorry> [ultimo accesso: 26/06/2025].

⁷⁶⁰ Cambridge Dictionary, “van”, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/van> [ultimo accesso: 26/06/2025].

⁷⁶¹ Cambridge Dictionary, “pickup truck”, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/pickup-truck> [ultimo accesso: 26/06/2025].

Come già accennato, gli elementi colloquiali sono presenti in misura ridotta. Ad esempio si osserva l'uso del lemma *bum* 'fesso' che proviene dall'inglese americano e che non trova un chiaro equivalente nel testo italiano. La forma di partenza della frase dove compare *bum* ([3]) rivela difatti un implicito riferimento a qualcuno di inaffidabile: *Ma noi mica semo come quelli, a coso*.

Un altro indicatore diafasico riguarda la locuzione verbale *to screw up* 'rovinare' che viene usata per tradurre il modo di dire *mandare in bianco* 'rifiutare' ([6]).

L'uso di fraseologismi inglesi non pare condizionato dall'occorrenza delle espressioni polirematiche nella versione originale. Talvolta le predette strutture in italiano trovano corrispettivi in inglese, in altri casi, invece, ne sono prive. Nell'intervento *io so' troppo macchiato, me vado a pijà 'na tombola, si toppamo* ([8]) tradotta in *I'm in trouble enough already. If we got caught, I'd be in for years* tutti i modi di dire sono sostituiti da forme prive di valori metaforici. Nello stesso luogo si osserva che Weaver ha manipolato la sintassi, dividendo la proposizione in unità minori.

Un'alterazione analoga si riscontra nella successiva risposta di Carlo ([10]) dove alla proposizione *Domani è Pasqua, la vojo passà tranquillo, nun vojo stà tutta la notte svejo a pensà ar furgone!* corrispondono due frasi distinte, separate da un punto fermo. L'enunciato riportato evidenzia un ulteriore effetto della generale tendenza addomesticante concernente lo stile conversazionale della LA. Nella versione inglese i personaggi spesso utilizzano collocazioni e frasi fatte tipiche di situazioni comunicative di formalità medio-bassa. Ad esempio, l'aggettivo impiegato nella funzione avverbiale in *la vojo passà tranquillo* viene reso nella traduzione con due aggettivi (*I want to enjoy it nice and peaceful*), dei quali il primo riflette un uso informale tipico (*nice and...*) con un senso generico legato al significato di piacevolezza⁷⁶².

⁷⁶² Cambridge Dictionary, "nice and...", <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/nice-and> [ultimo accesso: 20/03/2025].

TP (italiano) ⁷⁶³	TA (inglese) ⁷⁶⁴
[1] Tommaso s'era inferocito: la bocca gli si era storta in una smorfia che gli scopriva i denti. [2] «Sputo!» fece, sputando. «Ma indò va, 'sta senza religione! Annasse sotto a un tranve, a ingrassà le rote, che gente come lei è mejo che nun abbia posto, in 'sta tera! Li mortacci sua de 'sta madre cristiana! Va pure co li vecchi, va! 'Sta svergognata! Zozza! È 'no scandalo a vita, è, che te viè de rivommità a guardalla...» [3] Era alla sua altezza, e bastava che allungasse una mano, per far la sua. Lei lo guardava con la coda dell'occhio, impaurita, stringendo forte la borsa. [4] «Ah sí!» pensava Tommaso, «c'hai paura de me, eh? L'hai capita che tanto te faccio piagne... che co' me chi sbaja paga! Va piano, a stronza! 'do cori? 'do cori? Va piano, che tanto nun me scappi, sa', ce devi stà sotto 'sta cappella!» [5] Era stravolto in faccia: si guardò attorno: non c'era proprio un'anima in tutta la strada.	[1] Tommaso was angry: his mouth was twisted in a grimace that bared his teeth. [2] 'She makes me wanna spit!' he said, spitting. 'Where's she going, this bum? I hope she gets run over by a tram, to grease the wheels; the world's better off without people like her, goddamm her! She even goes with old men. Filthy pig! She's a disgrace to her trade, she makes you vomit just to look at her...' [3] He had caught up with her and had only to reach out to grab her. She looked at him out of the corner of her eye, frightened, clutching her bag tight. [4] Aha! Tommaso thought, afraid of me, eh? You see I'm gonna make you cry ... you'll pay for your sins, all right. Slow down, dope! Where you running to? Slow down, you can't get away from me! You gotta do what I want... [5] His face was distraught: he looked around: there wasn't a fly in the whole street.

Le tecniche selezionate da Weaver per rispecchiare la funzione emotiva del dialetto, che assume una dimensione particolare nel campione #43, si estendono su diversi livelli del codice linguistico. A comunicare le emozioni del personaggio sono le caratteristiche fonomorfematiche di un parlato poco curato. Oltre alle contrazioni tipiche dell'inglese colloquiale come *wanna* per *want to*, *gonna* per *going to*, *gotta* per *got to*, nel malaugurio *goddamm her* 'che Dio la maledica' è presente l'assimilazione della consonante nasale alveolare [n] che si realizza nel raddoppiamento della bilabiale [m].

⁷⁶³ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, op.cit., 156.

⁷⁶⁴ *Idem*, *A Violent Life*, op.cit., 146.

Il traduttore mantiene una strategia orientata all'addomesticamento, sia nella struttura sintattica che nella scelta del vocabolario. Il breve enunciato [2] *Sputo!* viene reso in una frase completa *She makes me wanna spit* 'Lei mi fa venire la voglia di sputare'. Si perde la sfumatura delle numerose ingiurie indirizzate alla donna che il protagonista perseguita. Ad esempio, *'sta senza religione* diventa *this bum*. L'espressione scelta da Weaver accenna alla presupposta mancanza di onore della destinataria perché *bum*, specie nella varietà americana dell'inglese, significa 'una persona che riceve soldi chiedendoli agli altri'⁷⁶⁵.

La complessa locuzione *mortacci sua de 'sta madre cristiana* è tradotta con un generico *goddamm*. L'espressione *'sta svergognata* non ha equivalenti nel TA, mentre al vocativo *Zozza!* corrisponde *Filthy pig!* (lett. 'porca sporca').

La frase è *'no scandalo a vita*, è viene tradotta in *she's a disgrace to her trade* 'è una disgrazia alla sua professione'. Si esplicita, quindi, l'espressione dialettale *fà la vita* che si riferisce a un insieme di attività illecite commesse con lo scopo di lucro. È in questo senso che Pasolini accennò alla collocazione sociale dei protagonisti di *Ragazzi di vita* nel titolo del romanzo. Il modo in cui Weaver ha tradotto questa locuzione dimostra un alto livello di fedeltà⁷⁶⁶. *'No scandalo a vita* può difatti venire letto come un comportamento che procura infamia alla professione di prostituta: 'uno scandalo alla malavita'.

Nella traduzione dell'enunciato ([4]) è opportuno segnalare la curiosa mancanza delle virgolette che evidenziano i limiti del discorso diretto. Vista la loro consistenza nel resto del volume, è possibile azzardare l'ipotesi che si tratti di un intervento intenzionale che possa riflettere l'avvicinamento del narratore al punto di vista del personaggio, corrispondente a una via di mezzo tra discorso diretto e discorso indiretto libero.

In questo contesto si registrano sintomi della manipolazione del testo, sempre con lo scopo di ottenere una maggior efficienza comunicativa, di assomigliarlo a modelli narrativi riconoscibili nel canone della letteratura in lingua inglese. Tale soluzione si iscrive nella prassi di addomesticamento che dominava sul mercato editoriale anglofono in quegli anni come dimostrato negli studi di Lawrence Venuti⁷⁶⁷. Ad esempio, la versione di Weaver manifesta l'inserimento di un riferimento religioso nella resa dell'espressione *co' me chi sbaja paga* 'con

⁷⁶⁵ Cambridge Dictionary, "bum", <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/nice-and> [ultimo accesso: 20/03/2025]; "a person who gets money by asking other people for it", trad. it. PK.

⁷⁶⁶ Si ricorda che tale uso del vocabolo *vita* ha creato delle importanti difficoltà ai traduttori anglofoni del primo romanzo di Pasolini. In effetti, ognuna delle tre versioni in inglese presenta un titolo diverso: *The Ragazzi*, *The Street Kids*, *Boys Alive*. Nessuno di questi esprime il riferimento alla connotazione malavitosa della parola *vita*.

⁷⁶⁷ Cfr. la sezione 1.1.7.3.

me, chi sbaglia paga', ossia *you'll pay for your sins, all right* 'pagherai per i tuoi peccati'. Nello stesso luogo compare un'esclamazione *all right*, indicativa del tenore informale.

Nella traduzione del segmento [3] compare il vocativo offensivo *dope* 'stupida' che riflette il significato dell'italiano-romanesco *a stronza*. Nell'enunciato si trovano espedienti di tipo sintattico che comportano alterazioni rispetto alle strutture originali. Ad esempio, la domanda duplicata '*do cori? 'do cori? 'dove corri?*' è tradotta con una singola frase *Where you running to?*, in cui la marcatura diafasica è espressa tramite l'omissione del verbo ausiliare *are*.

Nel passaggio narrativo che conclude il campione si riscontra un ulteriore spostamento semantico. Esso concerne la locuzione *there wasn't a fly in the whole street* 'non c'era una mosca in tutta la strada' che traduce *non c'era proprio un'anima in tutta la strada*. Questo enunciato potrebbe funzionare benissimo come *there wasn't a soul in the whole street*, ma per ragioni soggettive, il traduttore ha optato per una soluzione più metaforica. D'altra parte, la didascalia conferma la fedeltà di Weaver alla punteggiatura originale: il traduttore ribadisce il duplice uso di due punti in vicinanza (*His face was distraught: he looked around: there wasn't a fly in the whole street*).

Campione #44: il confronto fra la traduzione di *Una vita violenta* in inglese di William Weaver e il TP.

Estratto H.

TP (italiano) ⁷⁶⁸	TA (inglese) ⁷⁶⁹
[1] « Te possino... » disse questo, un po' allegro, come per fargli una cosa gradita. « È mezz'ora che stai a strillà! »	[1] ' Jeezus, ' the boy said almost gaily, as if saying something welcome. ' You been yelling for half an hour! '
[2] « Indò sto? » chiese Tommasino, quasi senz'accorgersene, eppure capendo ch'era una domanda inutile.	[2] ' Where am I? ' Tommaso asked, almost without realizing it and yet understanding it was a pointless question. [3] The other guy's face was filled with a kind of happy amazement:
[3] Quell'altro fece una faccia piena di stupore quasi allegro: « Ar Forlanini! » rispose. « 'Do stai? » E stette lì a guardarlo impressionato, cogli occhi che gli ridevano.	' At the Forlanini! ' he answered. ' Where dya think you are? ' And he looked at him, his eyes laughing with surprise.
[4] Tommaso ammorgiò un poco, riprendendosi: mise a posto le lenzuola che s'erano tutte intorcinate, bagnate di sudore.	[4] Tommaso was silent for a while, recovering himself: he straightened out the sheets that were all twisted and damp with sweat.

⁷⁶⁸ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, op.cit., 242

⁷⁶⁹ Idem, *A Violent Life*, op.cit., 224.

[5] «Aòh, che, te s'era sciolta qualcosa?» chiese il moretto, un po' scherzoso, ripigliando il discorso. [6] Tommaso, benché stranito, capì ch'era della legge: «Sì», fece, «me s'è sciolta l'anima de li mortacci mia!» «D'andò sei?» chiese poi, rivoltando il guanciaie. [7] «De Villa Adriana, e te?» [8] «Pietralata».	[5] 'Aòh, did something happen?' the black-haired boy asked a bit jokingly, resuming the conversation. [6] Tommaso, though dazed, understood the guy was all right: 'Yes,' he said, 'I just about had it.' 'Where're you from?' Tommaso asked then, turning his pillow over. [7] 'Villa Adriana. What about you?' [8] 'Pietralata.'

Nel campione #44 la traduzione di Weaver restituisce la dinamica tra il linguaggio espresso nel discorso diretto e quello usato nella narrazione attraverso una selezione di stilemi distribuiti su diversi livelli linguistici. All'inizio della conversazione ([1]) si rileva l'allungamento della sillaba accentata nel segnale discorsivo *Jeezus*. La locuzione include uno spostamento semantico: nel TP, invece di nominare il nome di Gesù, si utilizza un'imprecazione attenuata *Te possino...* in cui la parte omessa potrebbe presumibilmente constare del verbo *ammazzà* 'ammazzare'.

Nel discorso del ragazzo è presente un elemento di stilizzazione sintattica che consiste nell'omissione del verbo ausiliare *have*: *You been yelling for half an hour*. In questo modo si sostituisce la frase scissa che marca l'enunciato nella versione italiana: *È mezz'ora che stai a strillà*.

La domanda di Tommaso ([2]), appena svegliato e disorientato, non manifesta particolari tratti linguistici distintivi, il che può spiegarsi con un semplice fatto formale. È una domanda breve, priva di elementi ridondanti, in cui alcuna delle sue componenti corrisponde a forme linguisticamente marcate.

La colloquializzazione al livello fonomorfematico riprende nella risposta dell'altro paziente ([3]). La pronuncia veloce e trascurata è riflessa nella grafia della parola *dya* che riproduce la contrazione della forma verbale *do* e del pronome personale *you*.

Il personaggio, non avendo ricevuto alcuna risposta da Tommaso, insiste interpellandolo con il segnale discorsivo *aòh* ([5]), mantenuto nella traduzione come un elemento di esotizzazione, difficilmente comprensibile per il lettore modello se non attraverso l'intuito linguistico.

La frase [5] ha tuttavia una marcatura più colloquiale che dialettale. Non si riscontrano tracce di caratteristiche tipicamente romanesche come il rotacismo, nonostante che nel testo sia presente un'abbondanza di laterali rotacizzabili (*sciolta, qualcosa*). Cionondimeno, Weaver ha optato per una resa priva di indicatori diafasici, limitandosi al diatopico *aòh*. Il resto è formulato in un inglese standard (*did something happen?*).

Tale soluzione impone un ulteriore allontanamento semantico dall'originale nella parte successiva: Tommaso risponde riprendendo la metafora espressa nella domanda (*me s'è sciolta l'anima de li mortacci mia!*, [6]) in modo alquanto animato. La locuzione *li mortacci mia*, marcata diatopicamente e diafasicamente si traduce nella frase *I just about had it*. L'espressività si comunica quindi attraverso la locuzione idiomatica colloquiale *to just about have it*, che esprime un generale senso di stanchezza e di noia⁷⁷⁰.

Il giudizio favorevole sull'affidabilità del compagno nella didascalia (*essere della legge*, [6]) è tradotto con *to be all right*, che si caratterizza per una minore marcatura diafasica, giacché è riscontrabile in molti contesti d'uso, tranne per le situazioni più formali.

Il protagonista continua la conversazione chiedendo all'interlocutore *D'andò sei?* ovvero 'di dove sei?'. In *A Violent Life* la sfumatura dialettale è prodotta, anche qui, attraverso un mezzo fonomorfemico (*where're*) che si realizza con la contrazione dell'avverbio *where* e della forma verbale *are*, tipica del parlato di media e bassa formalità dell'inglese americano. Tuttavia, la forma non è contemplata dalla norma scritta dell'inglese standard.

Campione #45: il confronto fra la traduzione di *Una vita violenta* in inglese di William Weaver e il TP.

Estratto J.

TP (italiano) ⁷⁷¹	TA (inglese) ⁷⁷²
[1] Così, tutto gentleman, se ne stava appoggiato alla colonnetta. «A Zimmí!» chiamò Tommaso. Il Zimmío lo smicciò, e alzò un po' la testa in segno di saluto, ridendo un po' tra i baffi. Tommaso gli tese la mano, e quell'altro pure, e si strinsero le dita, come le avessero inguacchiate di colla, tutti cortesi.	[1] So, a real high-life gentleman, he was leaning against the column. 'Hey, Zimmi!' Tommaso called. Zimmio looked at him, raised his head slightly in greeting, laughing a bit under his moustache. Tommaso held out his hand, and so did his friend, and they clasped fingers as if they were all sticky with glue, very polite.

⁷⁷⁰ Cambridge Dictionary, "have just about had it", <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/have-just-about-had-it> [ultimo accesso: 20/03/2025].

⁷⁷¹ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, op.cit., 329-330

⁷⁷² Idem, *A Violent Life*, op.cit., 300-301.

[2] «Eeeeeeh», sospirò Tommaso, stirandosi, «mannaggia mannaggia!» Il Zimmío lo guardò con la bocca che gli scappava da ridere. [3] «Mbeh, che fai, de bello?» s'informò affabile Tommaso. [4] «Che fo-o?» rispose il Zimmío, «rompo er cu... a li passeretti!» [5] «Eh», sospirò di nuovo Tommaso, squadrandolo come acchittava, «li sordi tua!» [6] «Se!» fece il Zimmío, puntando l'indice, come un coltello, contro la gola, «so' a uña! Scannato! 'N bianco come 'na rapa!» [7] «Ma vaffan...!» fece Tommaso, incredulo. [8] «C'hai mezzo sacco da prestamme?» sparò impunito il Zimmío. [9] Tommaso lo guardò allegro, meditabondo: «Ammazza», disse, «che fijo de na mignotta, che ssei!» [10] «Mamma so' tanto felice!» cantò il Zimmío	[2] 'Eeeh,' Tommaso sighed, stretching, 'goddammit!' Zimmio looked at him, his mouth ready to laugh. [3] 'Well, whaddya up to these days?' Tommaso inquired, amiably. [4] 'Whaddam I doing?' Zimmio said. 'Buggering sparrows!' [5] 'Eh,' Tommaso sighed again, looking at the way he was dressed, 'with the money you've got!' [6] 'Sure!' Zimmio said, pointing his index finger like a knife against his throat, 'I'm flat. Not a lira. Bled white as a turnip!' [7] 'Stop shitting me!' Tommaso said, incredulous. [8] 'Can you lend me a five hundred?' Zimmio blurted, shameless. [9] Tommaso looked at him, gaily, pensive: 'Jeezus,' he said 'what a sonovabitch!' [10] 'Mamma, your boy's so happy!' Zimmio sang.

L'azione del romanzo descritta dalle proposizioni estratte e sopraelencate nel campione #45 è ambientata nella sala del cinema dove il personaggio principale si è recato un pomeriggio per vedere il film *C'è un sentiero nel cielo* (1957, regia: Marino Girolami). Poiché questa produzione non è apparentemente mai entrata in circolazione nel mercato anglofono e, di conseguenza, non è riconoscibile dai destinatari della traduzione, Weaver ha deciso di sostituirla con *Stairway to Heaven* che si riferisce al film britannico *Scala al paradiso* (conosciuto anche come *A Matter of Life and Death*, 1946, regia: Michael Powell ed Emeric Pressburger).

Le procedure per rendere il dialetto usato da Tommaso e Zimmío si concentrano sui livelli fonomorfematico, lessicale e sintattico. I primi oscillano tra la riproposizione di alcuni fenomeni contenuti nella versione italiana del romanzo, come l'apocope del vocativo *Zimmi*⁷⁷³,

⁷⁷³ La resa grafica dell'accento differisce tra il TP e la traduzione di Weaver. Era infatti tipico nella tipografia italiana di metà Novecento di mettere l'accento grave laddove oggi compare quello acuto, ad esempio *perchè* invece di *perché*. La versione digitale del TP è basata sulla prima edizione cartacea e, in quanto tale, riprende la grafia caratteristica dell'epoca.

e la comunicazione di tratti distintivi del registro colloquiale della LA attraverso una grafia non standard ([1]). Tra questi ultimi vi è l'interiezione *goddammit!* ([2], propr. *God damn it!*) con l'assimilazione del nesso consonantico [mn] che consegue nel raddoppiamento della bilabiale, insieme al legamento grafico delle tre unità lessicali in cui consiste l'espressione. Questi mezzi indicano una pronuncia veloce e poco curata, coerente con il contesto comunicativo.

In modo analogo nella domanda di Tommaso circa le recenti attività del suo interlocutore (*che fai, de bello?* = *whaddya up to these days?*, [3]) si rileva la forma *whaddya* che nasce dalla fusione del pronome interrogativo *what* con il pronome personale *you* accompagnata dalla sonorizzazione della consonante finale del primo elemento.

Nella traduzione la dialettalità della questione retorica *Che fo-o? rompo er cu... a li passeretti!* ([4]) è comunicata attraverso elementi fonomorfematici e lessicali. Nel riecheggiamento della domanda si riflette la pronuncia marcata dell'interlocutore: Zimmio ripete, dopo Tommaso, la forma deformata della struttura interrogativa *whaddam doing* (propr. *what am I doing*). La seconda parte dell'enunciato è tradotta in modo letterale: all'affermazione *rompo er cu... a li passeretti* corrisponde la frase *buggering sparrows* ('tormento i passerotti'). Nella versione inglese, l'abbassamento del registro consiste nell'assenza dei punti di sospensione che svolgono la funzione dell'autocensura offuscando la parola indecente *culo*, e nel vocabolo *bugger*. Infatti, nella sua accezione tradizionale, la parola denotava un rapporto sessuale anale⁷⁷⁴ e comportava un notevole grado di oscenità linguistica. Oggi, specie nella varietà americana, tale connotazione si è leggermente sfocata. Nell'inglese britannico, tuttavia, il lessema comporta un importante grado di oscenità.

La risposta di Tommaso (*Eh, with the money you've got!*, [5]) è priva di marcatori di registro.

Weaver ha tradotto le tre brevi frasi del segmento ([6]) con *I'm flat. Not a lira. Bled white as a turnip!*, da una parte, assicurando la comprensibilità del passaggio e, dall'altra, selezionando stilemi atti a trasmettere al lettore diverse informazioni attinenti alla variazione linguistica. Il contesto diafasico viene suggerito tramite l'espressione idiomatica *to be flat*, propr. *to be flat broke*, la traduzione letterale della similitudine (*bled white as a turnip* 'sanguinato al punto tale da impallidire') nonché dall'ellissi di elementi intuibili dal contesto. La deissi geografica viene espressa attraverso il richiamo alla vecchia moneta italiana *not a lira* 'senza una lira'. Tale soluzione è un distintivo riferimento all'espressione idiomatica *not a*

⁷⁷⁴ Cambridge Dictionary, "bugger", <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/bugger> [ultimo accesso: 20/03/2025].

penny, con il cambiamento dell'unità monetaria da *penny* (il diminutivo di *pence*, cioè la moneta divisionale utilizzata in molti paesi anglosassoni) a lira.

Le dichiarazioni del ragazzo rendono Tommaso incredulo dinanzi all'interlocutore elegante. Nella versione inglese dell'ingiuria *Ma vaffan...* ([7]) il livello di oscenità linguistica è aumentato: cadono i punti di sospensione di autocensura e la frase assume la forma imperativa *Stop shitting me!* 'Smettila di dire cazzate!' in cui la parolaccia *shit* 'merda' viene usata in funzione verbale con il significato di 'mentire'.

La domanda ([8]) è resa in un linguaggio molto vicino allo standard (*Can you lend me a five hundred?*) nonostante l'abbondanza di caratteristiche dialettali nel TP. L'unica violazione della norma che accenna alla colloquialità riguarda l'articolo indeterminativo davanti al numerale indicante la somma di denaro (*a five hundred*). Questo consente di supporre che si tratti di un'ellissi, in cui è sottinteso un sostantivo riferito alla banconota menzionata (*a five hundred note*).

Infatti, nell'epoca d'ambientazione del romanzo circolavano i biglietti da cinquecento lire, sostituiti da monete solo all'inizio degli anni '80 del Novecento.

Nella traduzione la dinamica dialettale della constatazione di Tommaso ([9]) è espressa attraverso mezzi fonomorfematici. Weaver ripropone la forma *Jeezus* con l'allungamento della vocale tonica come equivalente all'interiezione *ammazza*. La seconda parte della frase contiene l'espressione *sonovabitch* (propr. *son of a bitch*, 'figlio di puttana'), la cui grafia attaccata ricrea una pronuncia veloce che non bada ai limiti delle singole unità lessicali. Questo tipo di deissi è ulteriormente confermato dalla sonorizzazione della fricativa labiodentale [f] in [v] causata dalla collocazione tra due vocali e dall'articolazione accelerata. La marcatura si sposta quindi dall'uso di un dialettalismo lessicale a una stilizzazione fonetica della LA.

Nello stesso luogo si avverte uno spostamento sintattico. Il periodo nella versione di partenza ha un andamento marcato consistente nella "variante intensiva" della congiunzione *che* usata nella funzione di interiezione⁷⁷⁵: *che fiyo de na mignotta, che sei*. Questa forma serve a sottolineare una particolare caratteristica della persona o della cosa in oggetto. La lingua inglese è dotata di strutture sintattiche analoghe che possono esprimersi in una frase *what a sonovabitch you are*. Di conseguenza, è lecito constatare che l'assenza della sintassi marcata deriva dalla decisione arbitraria del traduttore e non dalle possibilità formali della LA.

⁷⁷⁵ Cristiana De Santis, "Ma che strano! Il che esclamativo sembra ancora scorretto", *Accademia della Crusca*, 03/04/2023, <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/ma-che-strano-il-che-esclamativo-sembra-ancora-scorretto/25313> [ultimo accesso: 10/04/2025].

Un'altra differenza riguarda la battuta conclusiva di Zimmìo [10], in cui il personaggio comincia a cantare la canzone *Mamma* di Beniamino Gigli. Weaver ha deciso di tradurne il primo verso (*Mamma so' tanto felice*, propr. *Mamma son tanto felice*) come *Mamma, your boy's so happy*, con lo spostamento della persona grammaticale dalla prima alla terza.

La decisione del traduttore sembra motivata dall'inclinazione a conservare nel primo luogo il senso dell'enunciato e non il riferimento a un dato culturale. Si tenga presente che la canzone ebbe un ragguardevole successo a livello mondiale. Nel 1946 è stata tradotta in inglese da Harold Barlow e Phil Brito. La versione più conosciuta in inglese è quella registrata da Connie Francis nel 1959.

Ciononostante, la traduzione di Barlow e Brito assume un significato differente dall'originale. Il primo verso è *When the evening shadows fall* ('Quando cadono le ombre della sera') e potrebbe indurre in errore il lettore per la mancanza di circostanze che giustificano il fatto che il personaggio inizia a cantare nella sala di cinema.

Tra le tre versioni di *Una vita violenta* analizzate, quella di Weaver è la più neutralizzante quanto alla dinamica dialettale. Ciò combacia con la generale tendenza osservabile in tutte le traduzioni in inglese analizzate nella presente tesi e conferma la prassi addomesticante osservata da Lawrence Venuti⁷⁷⁶ la quale comporta l'appiattimento delle peculiarità linguistiche del TP.

Tuttavia, Weaver compie una sottile colloquializzazione che comporta l'uso di riferimenti fonomorfemici e lessicali tipici della varietà americana della lingua inglese, influenzando in tal modo sulla deissi diatopica attribuibile al linguaggio del romanzo. Gli espedienti adoperati da Weaver coinvolgono innanzitutto i livelli fonomorfemico e lessicale.

Tab. 3.12. Esempi di colloquializzazione nella traduzione di *Una vita violenta* di William Weaver

N°	TP (italiano)	TA (francese)
34	« Ma li mortacci tua », pensò Tommaso, furibondo, « mo' te dò un carcio in faccia, mo'! » ⁷⁷⁷	Goddammya , Tommaso thought, furiously, I'm gonna give you a kick in the face in a minute ⁷⁷⁸ !

⁷⁷⁶ Cfr. la sezione 1.2.2.3.

⁷⁷⁷ *Idem*, *Una vita violenta*, op.cit., 99.

⁷⁷⁸ *Idem*, *A Violent Life*, op.cit., 96.

35	« Che dici », fece Irene, « saressimo capaci noi a trovacce ‘n mezzo a ‘st’ambiente? Me sa proprio de no! » ⁷⁷⁹	‘Whaddya think?’ Irene asked, ‘Would we ever be able to act like them ? I don’t think so...’ ⁷⁸⁰
36	« Che fo-o? » rispose il Zimmío, « rompo er cu... a li passeretti! » ⁷⁸¹	‘Whaddam I doing?’ Zimmio said. ‘Buggering sparrows!’ ⁷⁸²

Il TA testimonia il processo di naturalizzazione operato dal traduttore volto a produrre un prodotto scorrevole, di facile consumo e comprensione, destinato a un vasto pubblico anglofono.

3.1.2.4. Osservazioni comparative

Le tre versioni di *Una vita violenta* dimostrano una gamma di soluzioni al problema dialettale più modesta degli altri romanzi considerati nel presente studio. Tale osservazione, specie nel caso francese, può essere considerata un effetto collaterale della ricezione negativa di *Les ragazzi*, ossia la prima traduzione di *Ragazzi di vita* del 1958. Infatti, come evidenziato nell’introduzione all’analisi di *Une vie violente*, il giudizio sulla stilizzazione effettuata da Claude Henry ebbe un influsso non da sottovalutare sul processo traduttivo del secondo romanzo.

Qualora la sottile colloquializzazione che dovrebbe riflettere la presenza del romanesco nel TP non costituisca in sé un errore di traduzione, la strategia di Breitman non esaurisce le possibilità formali della LA. Un problema diverso concerne l’inclinazione a chiarire il testo, eliminando elementi ritenuti ridondanti e deformandone altri in un presupposto progetto di avvicinare il testo al lettore. Tale caratteristica è forse la deficienza più grave del testo nonché la principale ragione della ritraduzione.

La seconda versione esaminata, curata da Jean-Paul Manganaro e pubblicata nel 2019, colma queste lacune, non soltanto attraverso un rispecchiamento fedele della sintassi originale, ma anche con un ricorso più audace a vari registri del francese con lo scopo di riflettere la deissi diafasica e diastratica del dialetto. Gli stilemi selezionati dal traduttore coinvolgono diversi livelli della lingua e vengono adoperati in maniera costante e coerente. Come notato ancora

⁷⁷⁹ *Idem*, *Una vita violenta*, op.cit., 216.

⁷⁸⁰ *Idem*, *A Violent Life*, op.cit., 200

⁷⁸¹ *Idem*, *Una vita violenta*, op.cit., 329.

⁷⁸² *Idem*, *A Violent Life*, op.cit., 300.

nelle altre traduzioni di Manganaro analizzate in questo capitolo, egli dimostra una ritrosia ad attingere all'*argot*, ossia il gergo associabile con determinati gruppi sociali presenti nella cultura di arrivo. Si presume che questa decisione sia causata dall'osservanza per la rete connotativa legata a fattori geografici e storici dell'ambientazione che potrebbero venire distorti in conseguenza di un'eccessiva localizzazione. Tale eventualità implicherebbe un uso intensivo di sottocodici connotati da sfumature culturali differenziate, riconoscibili dal lettore.

La traduzione di William Weaver manifesta un approccio di gran lunga diverso dai testi in francese, anche se il traduttore dà prova di una sensibilità linguistica più alta delle persone responsabili delle due prime versioni in inglese di *Ragazzi di vita*. Gli elementi di stilizzazione sono meno pronunciati che nel caso di *Une vie violente*, ma non si limitano al lessico e alla sintassi. Vale la pena di osservare che Weaver utilizza anche elementi di colloquializzazione al livello fonomorfematico che riflettono un modo di parlare trascurato rispetto alle regole di articolazione.

Tale impostazione conferma un'evoluzione dell'atteggiamento del traduttore di fronte al contenuto dialettale. È da evidenziare che egli accettò di occuparsi del romanzo di Pasolini solo dopo aver maturato l'esperienza di traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda, pubblicato in inglese nel 1965. Come rilevato nell'analisi di *That Awful Mess on The Via Merulana* (cfr. *infra*), Weaver ha neutralizzato la maggior parte del mistilinguismo che caratterizza l'opera. A soli tre anni dopo, lavorando su *A Violent Life* ha deciso invece di rendere la dinamica dialettale attraverso un'abile colloquializzazione. La sua strategia, pur essendo sottile, è marcata diatopicamente giacché egli si avvale del registro informale tipicamente americano.

Come indicato nelle rispettive introduzioni, le funzioni attribuite al dialetto nei due romanzi di Pasolini sono analoghe: si tratta di opere che condividono l'ambientazione e il soggetto. Affrontano la stessa problematica dei giovani sottoproletari romani, collocati in un mondo privo di speranza che continuamente gli toglie qualsiasi possibilità di ascesa economica e sociale. Le differenze tra *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* sono di stampo narrativo e formale. Il secondo dei due volumi è più complesso non soltanto quanto all'intreccio ma anche in materia del dialetto, più ricco e variegato. Ciononostante, tale contrasto dell'aspetto linguistico tra i romanzi dello stesso autore non è rilevabile nelle traduzioni analizzate.

L'ultima delle opere letterarie considerate in questa sede, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, presentata nel sottocapitolo successivo, dimostra un uso distintamente diverso del dialetto romanesco che fa parte di un complicato miscuglio di sottocodici. L'esame delle

traduzioni permetterà di stabilire se tale peculiarità coincide con un catalogo di strategie e tecniche traduttive dissimile a quelle rinvenute nei testi di Pasolini.

3.1.3. Il romanesco come elemento di mistilinguismo in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda

Carlo Emilio Gadda è un autore fondamentale nel panorama letterario italiano novecentesco. Scrittore di romanzi, racconti, giornali e poesie si caratterizza per il linguaggio che ibrida un'ampia gamma di dialetti, gerghi, sottocodici specialistici, forestierismi e neoformazioni. Attraverso una fitta rete di connotazioni culturali, storiche e politiche, le sue opere trattano una vasta gamma di problematiche relative alla condizione umana in un mondo di rapidi cambiamenti.

Questi fattori fanno dei suoi scritti un territorio fertile per critici e studiosi, offrendo un pressoché infinito ventaglio di possibilità interpretative da indagare. Non sorprende un rilevante numero di pubblicazioni sui romanzi di Gadda, in specie *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* del 1958 e *La cognizione del dolore* del 1963. L'autore è uno dei pochi nel canone della letteratura italiana moderna a vantarsi di diversi centri di studi, riviste, conferenze e monografie dedicati alla sua attività. Tra questi occorre citare il Centro Studi Gadda presso l'Università di Pavia e la rivista *The Edinburgh Journal of Gadda Studies* presso l'Università di Edimburgo.

La stesura di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* iniziò con gli ultimi giorni della seconda guerra mondiale in Italia e la conseguente liberazione dal fascismo. È a seguito di questa profonda svolta storica che Gadda cominciò a ideare un romanzo che rivelasse un'immagine vera dell'epoca appena tramontata, senza badare alla censura e al distorto senso di correttezza politica promosso dal regime. Così nacque la prima versione del testo, pubblicata a puntate nella rivista *Letteratura* nel 1946 e mai portata a termine: la serie finisce con il quinto capitolo che si trova alla metà del testo integrale, senza risolvere i segreti che costituiscono l'asse centrale della trama. Nel 1947 l'autore lavorò a un soggetto cinematografico basato sul *Pasticciaccio*, semplificandone l'intreccio e aggiungendo didascalie con indicazioni per il movimento degli attori e per la composizione delle inquadrature. Il film non è mai stato realizzato. Il trattamento uscì solo a dieci anni della morte di Gadda, nel 1983, e costituisce più un documento di una fase della stesura del romanzo che un'opera a sé stante.

Negli anni successivi, Gadda abbandonò il progetto e si trasferì da Firenze a Roma, assunto dalla RAI per lavorare ai servizi di cultura del Terzo programma radiofonico. Il

Pasticciaccio fu messo da parte, ma i primi anni dell'attività romana dello scrittore sono tuttavia marcati da abbondante produzione letteraria. È da quel periodo che vengono le raccolte *Il primo libro delle favole* (1951) e *Le novelle del ducato in fiamme* (1953).

Nel 1953 l'autore, ancora poco riconoscibile al livello nazionale, se non tra gli specialisti del campo, fu contattato dall'editore Livio Garzanti che espresse la disposizione a pubblicare il romanzo, una volta completato. La comunicazione fece riavviare il lavoro sull'opera che assunse da quel momento un andamento consistente da costanti riscritture e modificazioni. Le loro tracce sono percepibili nella seconda metà del romanzo, a partire dal sesto capitolo. È in quel luogo che sia l'intreccio sia la forma si addensano, dando effettivamente vita a un "pasticciaccio" di personaggi, avvenimenti, intrighi e lingue.

Nonostante la portata di modifiche e integrazioni apportate tra la pubblicazione parziale in *Letteratura* e il volume dato alle stampe da Garzanti nel 1958, il romanzo rimane incompiuto nel senso che non si arriva all'identificazione di colpevoli di due crimini – il furto di gioielli e l'omicidio violento – commessi nello stesso palazzo in via Merulana 217 a Roma.

Da un lato, questa caratteristica del *Pasticciaccio* si iscrive nell'incompiutezza che contraddistingue una buona parte dell'opera di Gadda⁷⁸³, dall'altro si spiega con una brusca decisione dell'autore presa a pochi mesi prima dell'uscita del libro. Si ideava un seguito al romanzo, una seconda parte mai scritta, che risolverebbe il difficile groviglio di temi e indizi accumulatisi nel primo volume.

Il *Pasticciaccio* è quindi un giallo atipico, dove l'intreccio consistente in due delitti apparentemente semplici si complica in misura spropositata, aprendo la strada a innumerevoli divagazioni, falsi indizi e *cul-de-sac*. Il testo smette subito di essere una semplice storia su agenti di polizia e su malavita e diventa un'indagine complessa dei malori più profondi della società italiana, oscurati dal regime ossessionato da idee dell'ordine e del rinnovamento morale della nazione.

Il romanzo è un atto di accusa contro la falsità del fascismo giacché narra una storia che ufficialmente non potrebbe mai avere luogo in quel contesto storico. Non a caso Gadda indica a più riprese che la trama si svolge nel 1927, nell'epoca che corrisponde alla consolidazione del potere fascista dopo il delitto Matteotti. Sconfitti e messi al bando i principali avversari politici, Mussolini accumulò il controllo integrale dell'Italia. Tale vittoria comportava tuttavia una difficoltà invalutabile: non si potevano più colpevolizzare le potenziali forze centrifughe di qualsiasi problema avvertibile nel Paese, dalla puntualità di treni al funzionamento delle forze

⁷⁸³ Joanna Janusz, "La rete intratestuale nella narrativa di Carlo Emilio Gadda", *PhiN-Beiheft*, 11, 2016, 148.

dell'ordine. Perciò si dovette instaurare un intero apparato di controllo di pubblicazioni che non permetteva la divulgazione di informazioni che potrebbero insidiare l'immagine delle strutture statali. La macchina della propaganda rappresentava la realtà in modo ottimistico, lodando ad ogni occasione le virtù promosse dal fascismo che dovevano fare dell'Italia un paese ideale. Nei notiziari non vi era spazio per delitti violenti e irrisolti come quello centrale del *Pasticciaccio*.

Un altro elemento significativo del romanzo è la forma che comprende un peculiare miscuglio di varietà linguistiche. Gadda mescola in modo costante diversi dialetti, linguaggi settoriali, neoformazioni e forestierismi. Tale mistilinguismo è parte della sperimentazione che caratterizza l'inconfondibile stile dell'autore. La denominazione *pasticciaccio* nel titolo non si riferisce soltanto alla complessità dell'intreccio, ma anche alla caotica fusione di componenti provenienti da diversi sottocodici della lingua italiana. Gli idioletti dei personaggi non si limitano al semplice mimetismo relativo alla comunicazione di certe loro caratteristiche come la provenienza geografica o il grado di istruzione, si dilatano anche sugli enunciati del narratore, a volte fornendogli un punto di partenza per lunghe digressioni.

Al contempo, la funzione documentaria attribuibile ai dialetti nel romanzo – il romanesco, il molisano, il veneziano, il napoletano e il milanese – confluisce anche in una presa di posizione ideologica. La presenza delle varietà diatopiche può difatti venire vista come un ulteriore elemento dell'opposizione al fascismo che non ammetteva la loro esistenza identificandola con potenziali forze centrifughe. Esse costituivano un importante pericolo dato il debole senso di appartenenza alla nazione di un rilevante numero di cittadini. Il regime implementava legislazioni miranti all'italianizzazione a scapito della ricchezza dialettale. Si scoraggiava inoltre l'uso di prestiti da lingue straniere.

Secondo Gadda, il dialetto ha la facoltà di rispecchiare l'anima popolare in quanto lingua primaria, acquistata nel corso dello sviluppo naturale di ogni bambino e solo successivamente filtrata attraverso la partecipazione al sistema scolastico⁷⁸⁴. Tale posizione si colloca in sintonia con le teorie linguistiche di Pier Paolo Pasolini e permette di identificare nell'uso di vernacoli locali la funzione psicanalitica. Essa è avvertibile sia nei momenti più espressivi del discorso diretto che nel discorso indiretto libero, cui si ricorre per comunicare i pensieri di personaggi che a volte contrastano con gli enunciati espressi ad alta voce.

Antonio Zollino vede nell'uso che l'autore del *Pasticciaccio* fa delle varietà diatopiche presenti in Italia anche la funzione antiaccademica e iconoclastica⁷⁸⁵. Tale teoria si applica

⁷⁸⁴ Carlo Emilio Gadda, "Il terrore del dattilo", in *idem, Opere*, vol. III, Milano: Garzanti, 1991, 515-521.

⁷⁸⁵ Antonio Zollino, "Gadda e la tradizione del dialetto letterario", *Letteratura e dialetti*, 3, 2010, 53-62.

innanzitutto al dialetto romanesco, che, come dimostra l'analisi del suo ruolo nella cultura italiana analizzata nel capitolo 2.3., veniva storicamente considerato una storpiatura dell'italiano, un modo di parlare atroce, associato a rozzezza e dubbia morale. Gadda mostra chiaramente una tendenza a rompere tabù, anche attraverso il linguaggio, ad esempio utilizzando la parlata capitolina marcata diastraticamente verso il basso del *continuum* sociolinguistico per descrivere il cadavere di Liliana Balducci. Tale sacrilegio formale viene ulteriormente amplificato dal discorso interno del commissario da cui prospettiva vediamo la scena del delitto. Alla vista della biancheria intima della defunta, il protagonista viaggia con i pensieri in località marittime, divagando sulle immagini di donne seminude in spiaggia.

Il romanesco, come accennato già nel titolo del romanzo, è la componente principale del linguaggio dell'opera. È in questo vernacolo che si esprime un rilevante numero di personaggi popolanti le pagine del volume, indipendentemente da provenienza ed estrazione sociale: lo parla sia il commissario Ingravallo, il protagonista del *Pasticciaccio*, di Molise, sia i sottoproletari semianalfabeti. Così, Gadda conferma un alto grado di sensibilità linguistica, dimostrandosi capace di variare l'intensità di caratteristiche dialettali in funzione del contesto comunicativo. Se dagli agenti della polizia le marcature si concentrano sulla fonetica e sul lessico, la popolana Ines commette errori sintattici e storpia termini specialistici. I campioni selezionati per la presente analisi tengono conto della diversità di contesti in cui può comparire nel testo la parlata della capitale. Essi pertengono infatti a varie situazioni diafasiche e diastratiche, che vanno dalle didascalie del narratore all'espressivo discorso diretto di Ines, interrogata da agenti delle forze dell'ordine.

Si prende nota del fatto che Gadda non era di Roma bensì di Milano. Al momento della stesura della prima versione – all'indomani della fine della seconda guerra mondiale – abitava a Firenze. Aveva passato alcuni anni alla capitale nel ventennio fascista, poi vi si trasferì di nuovo nel 1950. Dati questi fatti biografici si presupponeva a lungo che il repertorio romanesco nel libro non riflettesse il linguaggio realmente parlato a Roma nell'epoca di ambientazione. Si dava per scontato che lo scrittore avesse attinto dal dialetto immortalato nei sonetti ottocenteschi di Giuseppe Gioachino Belli e che non avesse considerato il suo sviluppo relativo allo spostamento della capitale italiana a Roma con la conseguente espansione della città. Tuttavia, lo studio di Luigi Matt ha decisamente confutato tali ipotesi attraverso l'analisi del vocabolario romanesco attestato nel romanzo⁷⁸⁶. La ricerca ha individuato un rilevante numero di voci non presenti nei componimenti del Belli, ma registrate nel dizionario dialettale di Filippo

⁷⁸⁶ L. Matt, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 7-9.

Chiappini del 1933. Il fatto non si rivela tanto sorprendente data la collaborazione tra Gadda e il poeta romanesco Mario dell'Arco negli anni precedenti la pubblicazione integrale del *Pasticciaccio* in volume⁷⁸⁷.

La ricchezza linguistica dell'opera rappresenta una ragguardevole sfida traduttiva. Il mistilinguismo è uno degli aspetti più importanti dello stile di Gadda e in quanto tale andrebbe comunicato nella LA. Si è dunque davanti a un testo infinitamente complesso in cui ogni elemento formale ha una sua ragione di essere. Se le neoformazioni o i forestierismi non implicano sostanziali problemi⁷⁸⁸, lo stesso non può dirsi dei dialetti, il cui uso può attivare diversi tipi di deissi.

Il traduttore, a prescindere dalle competenze, è in grado di trasmettere solo una parte della rete connotativa legata all'uso di una miscela di dialetti. Come rilevato in precedenza, di solito non è possibile renderne la deissi diatopica giacché solo la lingua originale dispone di elementi riconducibili in modo preciso alla determinata collocazione geografica. L'attuabilità della componente diafasica e diastratica dipende da fattori che includono il soggettivo atteggiamento della persona che trasferisce il testo dalla LP in LA, le limitazioni strutturali del determinato codice linguistico nonché le aspettative del mercato editoriale inerenti alla cultura ricevente. Tale dipendenza riflette la diversità di accorgimenti riscontrati nell'analisi delle quattro traduzioni prese in esame: in francese di Louis Bonalumi (1963) e Jean-Paul Manganaro (2016), in inglese di William Weaver (1965) e in polacco di Anna Wasilewska (2018).

Nonostante le difficoltà legate al mistilinguismo dell'opera, il *Pasticciaccio* godette di una discreta fortuna fuori dai confini italiani già negli anni '60: oltre alle traduzioni in francese e in inglese, nel 1965 uscirono anche le versioni spagnola e ceca. Il romanzo rimane l'opera più tradotta di Gadda, con quasi quaranta traduzioni in sedici lingue, il che conferma il suo ruolo nel consolidamento della posizione dell'autore nel canone della letteratura italiana moderna.

L'esistenza di un numero rilevante di versioni linguistiche del libro e la sua complessità formale attirano l'attenzione dei traduttologi: la presente analisi è lontana dall'essere il primo scritto accademico in questione, tranne per la resa in polacco di Anna Wasilewska, la meno studiata tra i quattro testi considerati. Si tengono in considerazione le analisi comparative di Caterina Briguglia delle traduzioni in catalano, in spagnolo e in inglese⁷⁸⁹ nonché di Serena

⁷⁸⁷ Cfr. Alba Andreini, *Carlo Emilio Gadda: storia interna del "Pasticciaccio"*, Modena: Mucchi, 1991.

⁷⁸⁸ Le neoformazioni si possono analizzare nelle loro parti costituenti per poi inventare forme equivalenti composte da elementi dotati dello stesso significato che le componenti dell'originale.

⁷⁸⁹ Caterina Briguglia, "El reto del dialecto: *Il Pasticciaccio* de Gadda al español, al inglés y al catalán", *Sendebarr*, 22, 2011, 137-158.

Vinci delle due traduzioni francesi⁷⁹⁰. La problematica dialettale della traduzione in contesto anglofono è stata trattata in un contributo di Valeria Petrocchi del 2011⁷⁹¹.

Si osserva tuttavia che nessun esperto si è finora soffermato in contesto traduttologico sulla specifica stratificazione sociolinguistica legata all'uso che fa Gadda del dialetto romanesco. È importante notare che le funzioni attribuibili nel *Pasticciaccio* alla parlata capitolina dimostrino differenze non da trascurare rispetto ad altri sottocodici rilevabili nel testo. Mentre la componente mimetica, psicanalitica e la presa di posizione ideologica coinvolgono tutti i dialetti nel romanzo – il romanesco, il molisano, il napoletano, il veneto e il milanese – solo quello di Roma è usato con lo scopo di infrangere il tabù linguistico, compiendo atti di sacrilegio formale.

Varia anche la portata della mimesi pertinente all'uso del dialetto: il romanesco è l'unico a presentare un distintivo *continuum* diastratico a cui attinge Gadda, modificando gli idioletti di singoli personaggi in funzione non tanto della loro provenienza geografica, quanto dell'estrazione sociale.

L'analisi di ogni traduzione è articolata in cinque estratti dai dieci disponibili nell'appendice, ciascuno dei quali corrisponde a un diverso uso del vernacolo.

L'estratto B è una conversazione emotiva tra la portinaia del palazzo di via Merulana 217 e uno degli abitanti, il commendator Angeloni. Si è di fronte al dialogo di due personaggi appartenenti a diverse classi sociali.

Il C comprende la descrizione del corpo di Liliana Balducci, violentemente sgozzata, in cui il romanesco serve a rompere un tabù linguistico, profanando il luogo del delitto e l'onore della defunta attraverso l'utilizzo di un sottocodice comunemente visto come ignobile.

Il D contiene la deposizione di un'orefice, il cui modo di esprimersi segnato da superstizioni popolari contrasta con la serietà dell'interrogazione.

L'E cita il discorso diretto di Ines, una ragazza popolana, semplice e probabilmente semianalfabeta, la cui parlata è marcata da un vocabolario limitato nonché da rilevanti errori sintattici.

L'estratto J comprende l'allocuzione di un macellaio al mercato al cielo aperto, la cui dialettalità teatrale assume una funzione pubblicitaria, incitando i passanti a partecipare allo spettacolo e a comprare.

⁷⁹⁰ Serena Vinci, "La variazione linguistica nel *Pasticciaccio* di Carlo Emilio Gadda: strategie di resa nelle due traduzioni francesi", *Translationes*, 14/2022, 2023, 49-62.

⁷⁹¹ Valeria Petrocchi, "Dialect Identities in Gadda's Translation: The Case of *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*", *Translation Studies Journal*, 3, 1, 2011, 64-72.

Si inizia dall'analisi delle versioni francesi, per poi passare alle traduzioni in inglese e in polacco. Il primo testo è *L'affreux pastis de la rue des Merles*, curato da Louis Bonalumi. Ogni analisi inizia da una breve presentazione del traduttore nonché da una rassegna di testi critici in merito.

3.1.3.1. *L'affreux pastis de la rue des Merles* di Louis Bonalumi

La prima traduzione in francese del romanzo di Gadda uscì nel 1963, alle spese dell'editore parigino Éditions du Seuil. L'opera fu affidata a Louis Bonalumi che, nonostante avesse tradotto un rilevante numero di opere letterarie italiane, rimase una figura poco nota. È opportuno notare che al momento della stesura della presente tesi, la più grande enciclopedia online a contenuto libero, *Wikipedia*, non dispone di alcuna nota biografica del traduttore.

Da una veloce ricerca nel catalogo della *Bibliothèque Nationale de France* risulta che Bonalumi è autore di più di cinquanta traduzioni di libri di narrativa e saggistica pubblicati negli anni 1949-2021. Esse comprendono, oltre al *Pasticciaccio: La cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda, *Il male oscuro* (1964) di Giuseppe Berto, *La sirena* (1958) di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, diversi romanzi di Andrea Camilleri. Bonalumi era anche responsabile di importanti traduzioni dal francese in italiano, incluse le *Memorie di guerra* (1954-1959) del generale Charles de Gaulle. Collaborava con Jean Genet, correggendo le bozze del drammaturgo. Tale prolificità contrasta con l'assenza di materiali su Bonalumi e alla volta dimostra l'importante evoluzione della posizione mediatica del traduttore avvenuta negli ultimi decenni. Oggi è comune che i traduttori letterari vengano intervistati, partecipino agli incontri di divulgazione con lettori, scrivano saggi e prefazioni alle opere su cui lavorano.

L'editore Seuil salì alla ribalta nel secondo dopoguerra, da una parte promuovendo scrittori francesi come Roland Barthes o Jacques Lacan, dall'altra introducendo al pubblico francofono gli autori italiani quali Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Giovannino Guareschi e Carlo Emilio Gadda. La casa editrice seguiva attentamente il mercato italiano: nelle sue strutture era previsto il posto di *chargé des livres italiens*, svolto a partire dal 1957 da François Wahl. Tale interesse per la letteratura italiana trova conferma nel fatto che l'accordo per la versione francese del *Pasticciaccio* fu stipulato ancora nel 1958, ovvero nell'anno della prima pubblicazione integrale del romanzo.

La storia dell'*Affreux pastis de la rue des Merles* è stata scrupolosamente studiata da Matteo Bafico che ha consultato un ragguardevole corpo di documenti raccolti in vari archivi.

La situazione descritta nel saggio⁷⁹² rivela alcune similitudini alle difficoltà riscontrate durante la preparazione della versione inglese di *Una vita violenta* di Pier Paolo Pasolini: una lunga ricerca di traduttore disposto a volgere in francese il complesso linguaggio di Gadda, un continuo scambio di lettere tra l'editore parigino, Gadda, Garzanti e altre persone coinvolte nell'impresa nonché un lungo e arduo lavoro di Bonalumi.

Il primo dei candidati considerati per il compito, Michel Butor, si ritirò dall'affare dopo pochi mesi per scrivere un romanzo proprio, *Degrées*, pubblicato nel 1960. Il secondo traduttore, Eric Genevay, linguista svizzero, entrò in contatto con Gadda per maturare un approccio al mistilinguismo contenuto nel *Pasticciaccio*. Genevay identificò il principale problema della traduzione nella presenza di elementi dialettali, scartando *a priori* la possibilità della loro resa attraverso l'*argot* oppure la creazione di un sottocodice artificiale della LA⁷⁹³. Per facilitare il lavoro, si concordò l'allestimento di una traduzione in italiano standard dei contenuti diatopicamente marcati che dovrebbe venire eseguita da Pier Paolo Pasolini e Mario dell'Arco. Nel frattempo, Genevay predispose i primi campioni della traduzione che furono valutati negativamente da Wahl al punto tale da riavviare la ricerca del traduttore. Curiosamente, in quel momento Gadda suggerì l'enigmatico Claude Henry, responsabile di *Les ragazzi* di Pasolini. L'idea fu subito respinta.

Louis Bonalumi fu impiegato nel 1960, dopo aver presentato due specimen di traduzione e aver esposto il suo punto di vista concernente la variazione linguistica inerente del romanzo. Egli postulava la libertà del traduttore, affermando che l'unica modalità possibile per rendere il *Pasticciaccio* in un'altra lingua sarebbe una riscrittura del testo, concependo il proprio compito come una forma di co-autorialità. Se Wahl esprimeva dubbi a riguardo di tale approccio, Gadda stesso ne accolse con entusiasmo sia le prime bozze che il prodotto finale.

L'affreux pastis de la rue des Merles non è corredato da alcun saggio scritto dal traduttore. Il volume inizia con un'introduzione critica di François Wahl, in cui vengono analizzati gli aspetti formali del romanzo, inclusa la variazione diatopica. L'autore della prefazione loda il lavoro di Bonalumi, senza però esplicitare gli accorgimenti adoperati per rendere in francese la stratificazione linguistica attestata nel *Pasticciaccio*. Per questo motivo, il lettore francese non è in grado di capire a quali componenti del linguaggio della versione originale corrispondono singoli espedienti nel TA.

⁷⁹² Matteo Bafico, "Un viaggio nel Gaddus. Documenti inediti sulla storia editoriale de *L'affreux pastis de la rue des Merles*", *Comparative Studies in Modernism*, 19, 2021, 131-144.

⁷⁹³ *Ivi*, 134.

La strategia traduttiva adottata da Bonalumi, pur non dichiarata apertamente nel volume, trova una precisa delineazione nelle lettere intercorse tra il traduttore, Wahl e Gadda, documentate da Bafico⁷⁹⁴. Il responsabile della versione francese si dichiarò a favore di un tipo di argotizzazione non legata ad alcun ambiente “professionale” specifico, bensì a un francese marcato verso le estremità basse della variazione diafasica. *L’Affreux pastis* rivela dunque una discreta gamma di tratti distintivi di un parlato poco curato. Il traduttore decise inoltre di stilizzare la pronuncia di singoli personaggi per distinguerli uno dall’altro sul piano linguistico. Le espressioni in veneto attestano il sigmatismo che consiste nell’articolazione della fricativa palatoalveolare [ʒ] come fricativa alveolare [z]. Il commendator Angeloni tende a sonorizzare la [p] in [b] e a rotacizzare la laterale [l]. I personaggi che nel testo italiano si esprimono in un dialetto romanesco collocabile all’estremità bassa del *continuum* diastratico, nella versione di Bonalumi sono propensi a elisioni e apocopi di tipo popolare nonché a diversi errori di sintassi. Il traduttore attinse anche dalle varietà diatopiche del francese: gli enunciati del commissario Ingravallo sono caratterizzate da una marcatura meridionale che includono alcune espressioni tipiche; il napoletano Fumi assume una pronuncia alvernese⁷⁹⁵.

L’affreux pastis de la rue des Merles ebbe una ricezione ambivalente da parte dei critici francesi. Daniel Pennac lodava il gusto linguistico sia della traduzione che del TP mentre Paul Renucci percepiva l’assenza di sistematicità nel ricavare da diversi registri disponibili nella LA e disapprovava la presenza di vernacoli locali francesi. Renucci teorizzava che il generale svanimento di dialetti minoritari sul territorio della Francia pregiudicasse la loro utilizzabilità nel contesto traduttivo⁷⁹⁶.

Se i critici erano divisi, Gadda era più che soddisfatto della collaborazione con Bonalumi⁷⁹⁷. Il maggior difetto individuato nella traduzione da parte dell’opinione pubblica francese consisterebbe nell’eccessiva e soggettiva manipolazione del testo che compromette la comunicazione del contesto diatopico e diacronico, pregiudicando la possibilità dell’interpretazione antifascista dell’opera. La sostituzione del linguaggio stratificato dell’originale con un *mélange* di varietà del francese corrisponderebbe a un’esorbitante naturalizzazione del romanzo. *L’affreux pastis* non è più un peculiare giallo narrante un crimine commesso a Roma in piena epoca fascista bensì un *polar*⁷⁹⁸ francese. Tale punto di vista si

⁷⁹⁴ *Ivi*, 136.

⁷⁹⁵ *Ivi*, 138.

⁷⁹⁶ Claire Placiat, “Intraduisibles et intraduits, des sciences humaines aux textes littéraires”, *Traduire*, 232, 2015, 117.

⁷⁹⁷ *Ibidem*.

⁷⁹⁸ *Polar*, o *policier* significa il genere letterario e cinematografico che corrisponde all’italiano *giallo*.

iscrive nelle teorie traduttologiche di Antoine Berman che contestava l'etnocentrismo dei traduttori francofoni che tendevano a prioritizzare la cultura di arrivo, deformando le reti ermeneutiche tese dagli autori originali⁷⁹⁹.

Nei paragrafi seguenti si analizza più da vicino i singoli espedienti adoperati da Bonalumi per rendere il dialetto romano nella sua versione del romanzo di Gadda.

Campione #46: il confronto fra la traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* in francese di Louis Bonalumi e il TP. Estratto B.

TP (italiano) ⁸⁰⁰	TA (francese) ⁸⁰¹
[1] «Er sor Filippo, qui,» ripeté la sora Manuela. «Mbè, a voi quarche vorta v'è venuto, ma sì un maschietto co li pacchi, co la parannanza bianca. Nun l'ho mai visto in faccia: sicché, proprio com'e nun me n'aricordo. Ma, suppergiù, me che ce penso, quello de stammattina poteva esse er vostro. Una sera che je corsi appresso, me strillò da le scale che saliva su da voi, che v'aveva da portà er presciutto.»	[1] – M'sieu Filippo, oui, insista Madame Manuela. C'est bien chez vous qu'il est monté quèqu'fois ? Un p'tit gars ! Avec des paquets. Et un tablier blanc. J'ai jamais pu voir sa figure, moi, et j'sais plus très bien comment qu'il était. Mais, plus j'y pense, plus çui d'c'matin ça pouvait bien êt' le vôtre. Et même qu'un soir qu'j'y courais après, y m'a crié dans l'escalier qu'il allait chez vous livrer du jambonneau.
[2] Tutti gli sguardi si puntarono sul commendator Angeloni. Il nominato si confuse: «Io? Garzoni?... Che presciutto?»	[2] Tous les yeux se portèrent sur le Commendatore Angeloni, et le Commendatore bredouilla : – Moi, des garçons ? Du jambonneau ?
[3] «Sor commendatore mio,» implorò la sora Manuela, «nun me vorrete fa sta partaccia de dimme che nun è vero in faccia ar commissario... Voi sete solo...»	[3] – Voyons, mon cher Commendatore, supplia Madame Manuela, n'allez pas m'faire l'affront de dire qu'c'est pas vrai, d'avant m'sieu l'commissaire ?... Puisque vous êtes seul !
[4] «Solo?» ribatté il sor Filippo, come se il viver solo fosse una colpa.	[4] – Je zuisseul, moi ? regimba m'sieu Filippo, comme si la chose eût été un péché.
[5] «E che ce sta forse quarcuno co voi? Manco er gatto...»	[5] – Y a quelqu'un avec vous p'têt ? Même pas un chat...
[6] «E che volete di, che so' solo?»	[6] – Et alors, gu'entendez-vous bar là ?

⁷⁹⁹ Cfr. Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris: Seuil, 1999.

⁸⁰⁰ Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano: Garzanti, 2000, 29-30.

⁸⁰¹ *Idem*, *L'affreux pastis de la rue des Merles*, trad. Louis Bonalumi, Paris: Seuil, 1999, 42.

[7] «Dico che quarchiduno che ve porti da magnà a casa, quanno che piove, la sera, ce po esse puro, no?... no?... nun ve pare?» Ebbe un tono conciliante, quasi ad ammiccargli: «ma che vai combinanno, a cojone!»	[7] – J’veux dire que quelqu’un qui vous apporte la gamelle chez vous, l’soir quand y pleut, ça peut bien ête, non ? S’pas votre avis ? Elle eut un ton conciliant, presque pour dire : « Mais qu’est-ce t’es donc en train d’m combiner, gros fada ! »

Fin dal primo estratto emerge chiaramente che la gamma di stilemi impiegati da Bonalumi per la resa del romanesco nel TP supera di gran lunga una mera colloquializzazione. La variazione linguistica è rappresentata attraverso vari accorgimenti stilistici che includono fenomeni non classificabili come di matrice colloquiale. Essi si concentrano sia sul livello fonetico sia su quello ortografico e non si tratta solo della riproduzione grafica di una cadenza veloce e trascurata attraverso apocopi o sincopi, abbondantemente attestate in altre traduzioni in francese analizzate nella presente tesi.

Il traduttore ricorre, tra l’altro, a errori ortografici che non indicano una pronuncia alterata, ma alludono alle competenze linguistiche degli interlocutori come se i loro interventi non fossero riportati dal narratore sotto la forma del discorso diretto, ma scritti dai personaggi stessi. Ad esempio, nella frase [3] la grafia *garsons* scambia la <c>cedigliata con una <s>. Entrambi i grafemi indicano lo stesso suono. Nel [4] invece si ha la forma *je zuisseul* (propr. *je suis seul*) che accanto alla grafia unita del predicato nominale documenta la sonorizzazione della sibilante. Nel [6] il pronome interrogativo *que* assume la forma *gue* in cui la componente velare sorda [k] diventa una sonora [g]. Nel processo di sonorizzazione simile, la preposizione *par* diviene *bar*.

Al di là della creazione di una varietà artificiale della LA, Bonalumi attinge al registro colloquiale. La stilizzazione ha per oggetto, in primo luogo, la resa di una pronuncia noncurante. Gli interventi della portinaia [1], [3], [5], [7] attestano un numero rilevante di sincopi, apocopi ed elisioni: *m’sieu* = *monsieur*, *quèqu’fois* = *quelquefois*, *p’tit* = *petit*, *gars* = *garçon*, *çui* = *celui*, *êt’* = *être*, *d’avant* = *devant*, *p’têt* = *peut-être*, *s’pas* = *ce n’est pas*. Esse concernono anche le parole la cui funzione primordiale è di esprimere le relazioni grammaticali entro una proposizione, come il pronome soggetto *j’* = *je*, il pronome complemento *m’* = *me* e il pronome relativo *qu’* = *que*. Il pronome soggetto della terza persona singolare maschile viene invece semplificato, passando da *il* in *y*: *y m’a crié* [1] ‘mi ha strillato’, *y pleut* [7] ‘piove’. Tale forma non è tuttavia costante: a volte riappare lo standard *il*.

Il lessico generalmente non rivela ricorrenza di tratti marcati la quale potrebbe corrispondere, ad esempio, al frequente utilizzo di voci argotiche come quello osservato nelle traduzioni francesi dei romanzi di Pasolini. D'altra parte, il traduttore dimostra una tendenza ad impiegare termini specialistici anche quando i vocaboli del TP non provengono da tale registro. La frase *quarchiduno che ve porti da magnà a casa* [7] 'che vi porta da mangiare a casa' è tradotta in *quelqu'un qui vous apporte la gamelle chez vous*. La parola *gamelle*, di stampo militare, significa un contenitore utilizzato da soldati per trasportare il cibo e mangiare. Un restringimento del campo semantico attiene al *presciutto* 'prosciutto' che nella versione francese diventa *jambonneau*. Il lessema significa lo zampetto di maiale, consumato freddo (salato o affumicato) o caldo (brasato o cotto).

Bonalumi non scarta del tutto le possibilità espressive dell'*argot*, attingendovi nel momento in cui il narratore cita l'emozionale discorso interno della portinaia, che, nei suoi pensieri, si rivolge a uno degli abitanti del palazzo con il vocativo *gros fada* che sostituisce il romanesco *a cojone* [7]. *Fada* 'folle' è un argotismo di origine meridionale che trova ampia attestazione in fonti letterarie sin dal Seicento⁸⁰². La lunga presenza della parola nella tradizione scritta fa sì che sia comprensibile a un vasto pubblico francofono. Parallelamente, essa non è penetrata nell'uso quotidiano del francese, che le conferisce una sfumatura particolare.

Il campione rivela il puntuale uso del titolo onorifico italiano *commendatore* senza adattamento morfosintattico. Il prestito è messo in rilievo attraverso la maiuscola, anche quando non funge da allocutivo. Altri termini di questo tipo presenti nell'estratto – *sor*, *sora*, *commissario* – sono resi con forme equivalenti della LA: *monsieur*, *madame* e *commissaire*. Colpisce il fatto che, per ragioni oscure, il termine *madame* compare con la <m> maiuscola. Tale fenomeno manca di coerenza giacché non concerne *monsieur* né *commissaire*.

Sul piano della sintassi il testo prova l'inclinazione di Bonalumi ad apportarvi modifiche emendative. I periodi lunghi vengono suddivisi in unità più brevi, con l'inserimento di punti esclamativi per mettere in rilievo il carico emotivo dei personaggi ove opportuno. Così, si cambia il ritmo della conversazione. Ad esempio, l'enunciato *Mbè, a voi quarche vorta v'è venuto, ma sì un maschietto co li pacchi, co la parannanza bianca* [1] è porzionato in quattro frasi, di cui tre hanno natura nominale: *C'est bien chez vous qu'il est monté quèqu'fois? Un p'tit gars! Avec des paquets. Et un tablier blanc.*

⁸⁰² Bob, "fada", *Langue française*, 19/08/2022, <https://www.languefrancaise.net/Bob/18681> [ultimo accesso: 02/05/2025].

Campione #47: il confronto fra la traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* in francese di Louis Bonalumi e il TP. Estratto C.

TP (italiano) ⁸⁰³	TA (francese) ⁸⁰⁴
[1] Gli occhi s'erano affisati orrendamente: a guardà che, poi? Gaurdaveno, guardaveno, in direzione nun se capiva de che, verso la credenza granne, in cima, o ar soffitto. [2] Le mutandine nun ereno insanguinate: lasciaveno scoperti li du tratti de le cosce, come du anelli de pelle: fino a le calze, d'un biondo lucido. [3] La solcatura del sesso... pareva d'esse a Ostia d'estate, o ar Forte de marmo de Viareggio, quanno so' sdraiate su la rena a cocese, che te fanno vede tutto quello che vonno. Co quele maje tirate d'oggiorno.	[1] Les yeux étaient fixes, atrocement fixes, et pour voir quoi ? Y' r'gardaient, on n'savait trop où. Y' regardaient vers la servante, là haut, tout en haut. P't-être au plafond. [2] Y avait pas d'sang su' la culotte. Elle laissait nus les deux bouts d'cuisses, deux anneaux d'chair, jusqu'au blond satiné des bas. [3] Le sillon du sexe... on se s'rait cru à Ostie, l'été, ou à Viareggio, quand ès' vaut' su' l' sable, et t'en fourr' plein la vue. Tout c'qu'elles veulent. Vec ces maillots bien collants d'aujourd'hui.

La stilizzazione operata dal traduttore coinvolge in modo coerente anche le didascalie del narratore, le quali rivelano una gamma di espedienti analoga a quella riscontrabile nel discorso diretto dei personaggi dell'opera. Nella descrizione del cadavere gli stilemi che mirano a guidare la deissi del romanesco si concentrano sul piano fonetico. Vi si rilevano numerose aferesi, apocopi e sincopi, ampiamente analizzate nelle descrizioni di altre traduzioni letterarie esaminate nella presente ricerca. Per questo motivo, si procede con l'elenco di tali forme accanto ai loro equivalenti standard: *r'gardaient* = *regardaient*, *p't-être* = *peut-être*, *s'rait* = *serait*, *ès* = *elles*, *su'* = *sur*, *l'* = *le*, *fourr'* = *fourrent*, *c'* = *ce*, *vec* = *avec*. La forma *y* attestata a più riprese nel campione si riferisce sia al pronome soggetto maschile di terza persona singolare *il* sia al plurale *ils*.

La stilizzazione non è tuttavia costante, presumibilmente per ottenere un effetto di verisimilitudine linguistica. Non tutte le parole sono ugualmente soggette a fenomeni di pronuncia poco curata. Ciò concerne anche le reiterazioni degli stessi lessemi, ad esempio il verbo *regardaient* che compare sia nella forma sincopata *r'gardaient* che in quella standard all'interno dello stesso segmento [1].

⁸⁰³ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 48.

⁸⁰⁴ *Idem*, *L'affreux pastis*, op.cit., 64.

Sul piano lessicale la locuzione *t'en fourr' plein la vue* [3] 'te lo infilano sotto gli occhi', marcatamente colloquiale, riflette un rilassamento del narratore quando i suoi pensieri passano dal corpo della defunta all'immagine di donne seminude in spiaggia.

La sintassi rivela la sistematicità delle modifiche apportate da Bonalumi: la suddivisione dei periodi in unità più corte, anche nominali, assume un carattere pressoché ossessivo. La promozione della frase relativa a un'unità sintattica indipendente in *Y avait pas d'sang su' la culotte. Elle laissait...* ([2]) può attribuirsi alla volontà di chiarire il testo, un simile ragionamento non è applicabile alla formazione di una frase nominale a partire da una breve apposizione nel [1] (*Y' regardaient vers la servante, là haut, tout en haut. P't-être au plafond*). Un altro esempio concerne l'enunciato in cui il narratore viaggia con i pensieri dal luogo del macabro a una spiaggia in piena estate [3]. Nell'enunciato *che te fanno vede tutto quello che vonno* il traduttore decide di staccare il complemento diretto del verbo: *t'en fourr' plein la vue. Tout c'qu'elles veulent*. L'approccio di Bonalumi sembra al contempo cosciente dell'importanza della variabilità linguistica del testo e noncurante dell'aspetto sintattico dello stile di Gadda.

Un altro sintomo della manipolazione del testo da parte del traduttore attiene alla riduzione del numero di toponimi: nel TA non si fa riferimento a Forte dei Marmi, solo a Viareggio e Ostia [3]. Il secondo di questi nomi propri ricorre nella forma adattata *Ostie*. È difficile trovare la ragione per tale decisione: è possibile che Bonalumi abbia interpretato *Forte de Marmo* nella versione originale del romanzo come parte di Viareggio, poiché la località marittima è introdotta dalla preposizione *de* (*ar Forte de marmo de Viareggio*).

Campione #48: il confronto fra la traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* in francese di Louis Bonalumi il TP. Estratto D.

TP (italiano) ⁸⁰⁵	TA (francese) ⁸⁰⁶
[1] Del pari pienamente confermato risultò che l'opale, bellissimo, benché co quel tanto de jella addosso che cianno tutti l'opali , lo doveva rilevare il Ceccherelli, e lo aveva rilevato di fatto dietro conguaglio, nonostante quell'RV, ch'era inciso leggero, [2] « che però io, poi, sa, con rispetto parlanno, sì che me ne buggero de	[1] Il s'avéra également que Ceccherelli avait dû enlever l'opale, très très belle, en dépit d' c' mauvais œil qu'on toutes les opales , et qu'il avait d'ailleurs accepté l'échange malgré le RV, légèrement gravé après tout, [2] « et pis moi, vous savez, sauf vot' respect, j' m'en fous pas mal, d'ces superstitions : on s'rait encore en

⁸⁰⁵ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 109-110.

⁸⁰⁶ Idem, *L'affreux pastis*, op.cit., 135-136.

tutte ste superstizione de la gente: che pare d'esse in der medioevo, quasi quasi! io, in coscienza, tiro a fa l'affari mia: più puliti che posso. [3] In quarant'anni che ciò er negozio, me creda, dottó, nun ho avuto a dì p'una spilla! [4] E poi, a bon conto, l'ho subito schiaffato in der cassetino ch' 'o tengo apposta pe questo, subito subito appena l'ho cavato fora dar castone suo, a forza de pinze, senza manco toccallo co le dita, se po dì: le pinze, ho fatto un sarto dar barbiere che faccia pe disinfettale coll'alcole: e lui, er sor coso, l'ho schiaffato in der cassetto quello là in fonno isolato p'annà ar cesso, tu Arfredo ce 'o sai, a tu pure Peppi: ce stanno insieme tanti de quei corni de corallo che sì gnente gnente je pijasse la fantasia de volemme jettà la bottega... a me, jettamme? sì, stai fino: vorrebbe vede, povero fijo! [5] E come un cappone in mezzo a tanti galli!... ma co la punta bona, je lo dico io.»	plein Moyen Age, alors ? Moi, en toute conscience, j'pense d'abord à mes affaires, et autant qu' possib' honnêtement. [3] D'puis quarante ans qu' j'ai cette boutique, m'sieur, croyez-moi, on n' m'a jamais rien trouvé à r'dire. Pas ça ! Pas une épingle ! [4] Quoi qu'il en soit, en attendant, j' l'ai flanquée dans l'tiroir qu' j'ai là, tout exprès, dès qu' j' l'ai eu sortie d'son chaton, prestissimo, et avec mes pinces, pratiq'ment sans y mett' les doigts ! Les pinces, j'ai fait un saut chez l'coiffeur d'en face, pour les désinfecter, à l'alcool. Et l'aut', la jolie, j'l'ai balancée dans l'tiroir, çui du fond, isolé, du côté des vaters – lui, Alfred, y sait, puis Dédé aussi : ousqu'y a un tas d' ces porte-bonheur qu' si jamais il y pr'nait fantaisie d' m'ensorc'ler la boutique... A moi ? Oui, mon œil, tiens ! [5] L'est là-bas comme chapon au milieu des coqs !... Mais l'dard est bon, croyez-moi ».

Il campione #48 conferma la concentrazione degli interventi adottati per rappresentare la dinamica dialettale del testo sul piano fonomorfematico. Nel frammento si rimarca un rilevante numero di apocopi e sincopi tipici di una pronuncia trascurata. Oltre alle forme raccorciate di pronomi, articoli e preposizioni, si registrano anche: i verbi *on' = ont*, *s'rait = serait*, *r'dire = redire*, *mett' = mettre*, *pr'nait = prenait*, *ensorc'ler = ensorceler*; gli avverbi *pis = puis*, *d'puis = depuis*, *pratiq'ment = pratiquement*; gli aggettivi *vot' = votre*, *possib' = possible*, *aut' = autre*; il sostantivo *m'sieur = monsieur*; la congiunzione *ousqu'y = lorsqu'il*.

L'espressività si articola anche sul livello della sintassi. Ad esempio, il superlativo *bellissimo* è reso tramite il raddoppio dell'avverbio *très* 'molto', tipico del parlato informale. Al contempo, si contraddistinguono suddivisioni di periodi in frasi più brevi, anche nominali. Ad esempio, nel segmento [3], all'enunciato *nun ho avuto a dì p'una spilla!* corrispondono tre proposizioni *on n' m'a jamais rien trouvé à r'dire. Pas ça! Pas une épingle!*, tra cui le due strutture nominali svolgono la funzione rafforzativa. L'esclamazione *pas ça!* è stata introdotta dal traduttore e non trova riscontro nel TP.

Il linguaggio dell'orefice è marcato diafasicamente sul piano lessicale attraverso uno stabile ricorso al registro informale. Nell'enunciato [4] si notano i verbi *flanquer* e *balancer* che nel registro colloquiale assumono il significato di 'scaraventare', 'gettare'. Nello stesso luogo compare l'italianismo *prestissimo*, un prestito integrale utilizzato nella lingua francese nell'ambito musicale, la cui penetrazione in contesti diversi ha carattere familiare. Nella traduzione della frase *l'ho schiaffato in der cassetto quello là in fonno isolato p'annà ar cesso* [4], vi è uno spostamento del complemento *p'annà ar cesso* che non indica più il fine dell'azione ma descrive in modo più chiaro la collocazione dell'arredo indicato: *du côté des vaters* 'accanto al water'. La parola *vaters* presenta una grafia non standard, poiché nei principali dizionari francesi è attestata nella forma *waters*, abbreviazione dell'inglese *water-closets*, mantenuta al plurale anche quando si riferisce a un singolo gabinetto. L'esempio più controverso della strategia naturalizzante di Bonalumi nell'estratto è la gallicizzazione dei nomi propri *Arfredo* e *Peppino* che diventano *Alfred* e *Dédé*. Qualora si interpreti l'assenza del rotacismo come una scelta chiarificatrice, la soppressione della desinenza italiana *-o* si configura piuttosto come una strategia di localizzazione della realtà del TP. Tra le modificazioni più significative figura la sostituzione del diminutivo *Peppino* (da *Giuseppe*), che introduce una sfumatura di familiarità, con la forma *Dédé*, il diminutivo di *André*. È difatti raro che il traduttore compia una modifica del genere, sostituendo i nomi propri di personaggi con forme tipicamente riscontrabili nella cultura di arrivo, specie quando entrambe le lingue provengono dallo stesso gruppo, condividendo un rilevante numero di radici onimiche.

Oltre alla manipolazione della sintassi e al cambiamento degli antroponimi, Bonalumi tende a sostituire referenti rimandanti ai fatti della cultura di partenza con termini più generici. Per esempio, nella traduzione si comunica il valore scaramantico di altri oggetti tenuti nel cassetto cui allude il parlante senza indicare che sono corna di corallo. L'orefice utilizza il vocabolo *porte-bonheur* 'portafortuna'.

Nello stesso luogo, si elimina la ripetizione enfatica del verbo *jettà* nella frase *la fantasia de volemme jettà la bottega... a me, jettamme?* [4] che diventa *il y pr'nait fantaisie d'm'ensorc'ler la boutique... A moi?*. Si sposta il punto di riferimento dell'esclamazione successiva in cui nel TA si ha un rivolgimento diretto all'interlocutore *oui, mon œil, tiens!*, mentre nella versione originale l'artigiano parla dell'opale utilizzando la terza persona singolare: *vorrebbe vede, povero fijo!*.

Nel [5] si rileva la tendenza del traduttore a variare le forme con la stessa funzione grammaticale: accanto alla storpiatura del pronome soggetto di terza persona singolare in *y* al

posto di *il*, la stilizzazione include anche la variante aferetica *l'*: *L'est là-bas comme chapon au milieu des coqs*.

La portata delle modificazioni del testo motivate dalla soggettività assume un carattere importante e riflette una tendenza localizzante. Nel caso de *L'affreux pastis*, si può parlare di una distorsione dei riferimenti spaziali dell'ambientazione dell'opera, che tuttavia non riguarda le tecniche impiegate per la resa dei contenuti dialettali, bensì un'operazione di appropriazione culturale. Essa consiste nella francesizzazione di nomi propri e nella semplificazione di elementi radicati nella cultura di partenza, come nel caso delle corna di corallo divenute portafortuna generici.

Campione #49: il confronto fra la traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* in francese di Louis Bonalumi e il TP. Estratto E.

TP (italiano) ⁸⁰⁷	TA (francese) ⁸⁰⁸
[1] Venuto a Roma a lavorà d'elettricista, la Ines riferì, aveva trovato lavoro a bottega a sessanta lire la settimana: «ma l'aveveno licenziato». [2] Talché, poi, lavorava qua e là: per suo conto: «annava pe le case a giustà li fili quanno che so' logрати, o a fa l'impianti a una cammera, a un appartamento novo: magari de quarche vecchia bacucca,» insinuò, e si stizzì. [3] «Puro a cambià le varvole e a fa sonà li campanelli, quanno je viè no sturbo, che nun vonno più sonà; perché ce stanno certi signori, e specie le moje, che cianno paura solo a l'idea de taccalle, 'e varvole de la lettricità. Mamma mia! A costo de pijasse magari na scossa.»	[1] Venu à Rome en électricien, raconta Inès, il avait trouvé d' l'embauche dans une « ent'prise » : à soixante lires par s'maine. – Mé on l'avait mis à pied. [2] Ça fait qu' depuis, y' s'activait par-ci par-là, à son compte. – Y f'sait les particuliers, pour leur zy ranger les fils quand y sont usés, pour leur zy mett' l'installation dans la chamb' ou dans les appart'ments neufs. Même au b'soin, ché une vieille chèv', insinuait-t-elle encore. Puis elle se tut. [3] « Ou bien pour leur changer les plombs ou leur faire sonner les boutons quand y sont en dérang'ment, qu'y veulent pu marcher. Pasqu'y a des gens, surtout les dames, qui s'épouvantent r'en qu'à l'idée d' se les toucher les plombs d'électricité. Jésus Marie ! Au risque d' s' prend' un bon coup d'jus. »

⁸⁰⁷ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 167.

⁸⁰⁸ *Idem*, *L'affreux pastis*, op.cit., 204.

Il campione #49 evidenzia la stratificazione linguistica operata nella traduzione, correlata all'estrazione sociale dei parlanti. Il romanesco degli agenti di polizia o del commendator Angeloni corrispondeva alla varietà colloquiale del francese, con la resa dei fenomeni tipici di un parlato veloce e emozionale. Quello di Ines, ragazza povera, probabilmente analfabeta, manifesta elementi sgrammaticali, errori ortografici e tic linguistici. Bonalumi tenta di rappresentare la variazione diastratica commisurando la portata della stilizzazione al contesto comunicativo.

I discorsi della giovane contengono un rilevante numero di sincopi e apocopi simili a quelle rilevate in altri campioni. Esse concernono le preposizioni *d' = de*, *ché = chez*; i sostantivi *ent'prise = entreprise*, *s'maine = semaine*, *chamb' = chambre*, *appart'ments = appartements*, *b'soin = besoin*, *chèv' = chèvre*, *dérang'ment = dérangement*; il pronome relativo *qu' = que*; i verbi *f'sait = faisait*, *mett' = mettre*; gli avverbi *pu = plus*, *r'en = rien*.

Accanto ai fenomeni attribuibili piuttosto alla variazione diafasica che all'appartenenza a un ceto svantaggiato della società, emergono forme scorrette che coinvolgono diversi livelli della lingua. Ines impiega i vocaboli *électricien* ed *électricité*, caratterizzati dalla caduta della velare nel nesso consonantico *-ctr-*, fenomeno fonologico indicativo di un livello diastraticamente basso. L'errore riflette l'inadeguatezza della parlante nell'accedere a repertori linguistici più elevati rispetto a quello basilare della comunicazione quotidiana. Al termine del brano [3] si nota invece l'omissione della consonante vibrante nella congiunzione subordinante *pasqu'* (propr. *parce qu'*, 'perché').

Nel discorso diretto [1] si contrassegna un errore ortografico che non rispecchia caratteristiche di pronuncia particolari ma riproduce l'articolazione standard in modo semplificato: *mé* per *mais* 'ma'. I discorsi della ragazza comprendono un tic linguistico che consiste nell'inserimento della sillaba *zy* senza apparente funzione grammaticale nella frase *Y f'sait les particuliers, pour leur zy ranger les fils quand y sont usés, pour leur zy mett' l'installation dans la chamb'* [2]. La forma *zy* non è estranea alle varietà argotiche o molto colloquiali del francese, ma viene scritta con l'apostrofo *z'y*. *Z'y* può essere una variante informale enclitica del pronome *y* posposto all'imperativo del verbo, specie se esso finisce per una vocale. Il suono consonantico cui si riferisce il grafema <z> assume dunque la funzione prostetica, unendo due vocali. Nell'*argot*, *z'y* corrisponde anche al pronome soggetto maschile della terza persona singolare *il*. L'uso della struttura nel campione non rientra in nessuna delle due opzioni considerate. Un altro tic concerne l'inserimento dell'apparente pronome riflessivo *se* nella frase [3] *d' se les toucher les plombs d'électricité* il quale dista dall'uso normativo.

Parallelamente, il lessico non presenta marcature definitive, eccetto per l'insulto *chèv'* propr. *chèvre* [2] (it. lett. 'capra') indirizzato alle clienti dell'elettricista che ha una sfumatura argotica⁸⁰⁹ e per la locuzione *se prendre un bon coup de jus* [3], che, nel linguaggio popolare, significa 'subire una scossa'.

La descrizione del lavoro dell'elettricista [3] si espone a tratti di ingenuità linguistica relativi alla povertà del vocabolario della parlante che non conosce il lessico permettente una relazione accurata e concisa. Ad esempio, invece dei campanelli, nella traduzione di Bonalumi Ines parla di pulsanti (*boutons*) che non vogliono più suonare, scambiando il dispositivo elettrico con l'interruttore che lo attiva. Similmente alle altre traduzioni del *Pasticciaccio*, Bonalumi decide di tradurre le *varvole* come fusibili (*les plombs d'électricité*). Probabilmente Gadda ci si riferiva a valvole termoioniche, che, fino al secondo dopoguerra e all'avvento di transistor, erano i principali componenti elettronici attivi. Nell'epoca dell'ambientazione del romanzo, le valvole termoioniche erano la componente basilare di pochi dispositivi elettronici usati nelle case, ad esempio, delle radio.

Va anche sottolineato che l'interiezione *Mamma mia!* è resa nella traduzione con l'espressione fortemente connotata religiosamente *Jésus Marie!*, sebbene nella LA fossero disponibili segnali discorsivi privi di tale sfumatura. La decisione traduttiva è un'ulteriore caratterizzazione della parlante attraverso un richiamo della sua religiosità che combacia con l'estrazione popolana. D'altra parte, l'espressione si manifesta solo parzialmente: la forma integrale è *Jésus Marie Joseph*.

Campione #50: il confronto fra la traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* in francese di Louis Bonalumi e il TP. Estratto J.

TP (italiano) ⁸¹⁰	TA (inglese) ⁸¹¹
[1] Fu il deflagrare d'una ulteriore variazione, o tale parve all'agente. [2] Ad occhi bassi: « Provatela, signori, assaggiatela! P'uno e novanta l'etto ve fate na magnata de porca, che vostra moje v'aringrazzia! » [3] Poi, a una belloccia, discendendo di tono: « Che volete, bella pupa? », la pupa a quel tono d'autorità non	[1] Une autre variation – elle parut du moins telle à l'inspecteur – déflagra : [2] « Essayez donc messieurs, goûtez-en ! Pour ain-quatrevingt-dix vous bâfrerez comm' des cochons et madame vous dira merci ! » [3] Puis, deux octaves en dessous, à l'adresse d'une pépée : « Désirez, ma jolie ? » La jolie ne put

⁸⁰⁹ Bob, "chèvre", *Langue française*, 03/04/2025, <https://www.languefrancaise.net/Bob/18681> [ultimo accesso: 08/05/2025].

⁸¹⁰ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 243.

⁸¹¹ Idem, *L'affreux pastis*, op.cit., 291-292.

poté comprimere le risa, «na mezza libbra de porchetta?» [4] E sottovoce a lei, ma con un'occhiata a lo squattrinato cavadenti: «A voi ve do er mejo boccone, v' 'o giuro! Me piacete troppo! Sete troppo bona! Un bocconcino arrostito apposta pe voi, co du patate!» [5] Poi di nuovo, eternamente berciando e con occhi al cielo stavolta e con delle gote da buccinatore senza senso: «Fàmese a crompà la porca, signori! Fàmese a caccià li sordi, ch'è la vorta bona, signori! ch'è na vergogna lassalla qua sur banco che a momenti aripiove, che ciao so che ce n'avete un sacco in saccoccia, de baiocchi. Famo annà via la migragna, signori! La porca è vostra!, si è che caciate li baiocchi.»	s'empêcher de pouffer de rire devant pareil aplomb. «Une demi-livre d' porcelet ? » [4] Et tout bas, en jetant un coup d'œil au Prosper la Purée : «J'vous filerai l'meilleur morceau, blague dans l' coin ! Vous m'plaisez vachement ! Zêtes si bien roulée... un morceau d'choix qu'est fait vraiment pour vous : vec deux patates ! » [5] Et derechef un gueulando, les yeux au ciel cette fois, avec des joues de buccinateur en délire : «V' nez v' zen payer un' tranche mes frères ! N'hésitez pas messieurs ! V'la l'occasion rêvée d'faire un beau geste, d' mett' la main au port' monnaie, qu' c'est honteux d'laisser c'te pauv' bête su l'comptoir qu' dans un moment y r' flotte... allez, allez, j'sais bien que d'la galette z'en avez plein les poches. Otez-moi c'te migraine m'sieuzédames... Vous passez à la caisse et l'cochon est à vous ! »

La traduzione dell'espressivo discorso del macellaio al mercato al cielo aperto nel campione #50 attesta un'ulteriore variazione della LA. Per renderne la sfumatura, Bonalumi ricorre al repertorio argotico oltre che alle caratteristiche fonomorfematiche di un parlato veloce. Le aferesi, le sincopi e le apocopi evidenziano la regolarità della colloquializzazione che sta alla base di tutti gli idioletti corrispondenti al romanesco nel TA. La stilizzazione al livello della pronuncia coinvolge diverse parti del discorso: i pronomi *j' = je*, *l' = le*, *m' = me*, *v'zen = vous en*, *z'en = vous en*; le preposizioni *d' = de*, *vec = avec*; la congiunzione *comm' = comme*; i verbi *v'nez = venez*, *mett' = mettre*, *r'flotte = reflotte*; l'avverbio *v'la = voilà*; i sostantivi *port'monnaie = portemonnaie*, *m'sieuzédames = messieurs et dames*, *caiss = caisse*; gli aggettivi *c'te = cette*, *pauv' = pauvre*.

Nel segmento [2] emerge anche la grafia alterata del numerale *ain* propr. *un* 'uno', che indica una pronuncia forte. Il traduttore ignora la problematica unità di misura *etto* che non ha equivalenti adeguati nella LA. Nell'espressivo invito all'acquisto si ha il verbo argotico *bâfrer* 'mangiare voracemente' nel paragone *bâfrerez comm' des cochons* 'abbufferetevi come dei

porci'. La struttura dimostra uno spostamento semantico rispetto all'originale in cui non vi è paragone simile: il porco appare in funzione di complemento del predicato *farsi una magnata*.

Anche i commenti del narratore indicano una marcatura linguistica particolare. Nel [3] si distingue l'argotismo *pépée* 'una ragazza attraente'. Il termine deriva da una distorsione del sostantivo *poupée* 'bambola'. La didascalia presenta una precisazione apportata dal traduttore: se nel TP il venditore attenua il tono, nella versione in francese la descrizione è più definita *deux octaves en dessous* 'due ottave di sotto'.

L'enunciato del narratore nel [4] comprova l'inventività linguistica del traduttore: l'espressione "lo squattrinato cavadenti" diventa l'enigmatico *Prosper la Purée*. Si tratta di un soprannome attribuito al personaggio da Bonalumi, composto da due sostantivi di stampo argotico. La parola *prosper* indica uno sfruttatore di prostitute⁸¹², mentre il nomignolo *la purée* significa l'assoluta mancanza di fondi⁸¹³. Il discorso diretto del macellaio [4], oltre a includere alcune strategie fonomorfematiche già menzionate, rivela la fusione del pronome soggetto della seconda persona plurale di cortesia con il verbo: *zêtes = vous êtes*, con la caduta della sillaba iniziale. Nell'enunciato si ha uno spostamento semantico: concerne la frase *v'lo giuro*, che passa in una versione con un'apposizione *blague dans l'coin* 'scherzi a parte', malgrado la disponibilità nella LA di una struttura più vicina *je vous le jure*.

Nella sezione [5] è presente la descrizione *derechef un gueulando* che consiste in un accostamento di un vocabolo proveniente dal registro letterario sostenuto *derechef* 'di nuovo' da una neoformazione italianizzante che collega il verbo informale *gueuler* 'strillare' con la desinenza gerundiva italiana *-ando*. Tale neologismo è usato in funzione sostantivale, indicata dalla presenza dell'articolo indeterminativo *un*.

Il lungo intervento del venditore [5] rivela una discreta portata di cambiamenti semantici e sintattici apportati da Bonalumi, con il presunto scopo di rendere l'intervento più verosimile al lettore francofono. In tal modo, nella traduzione della frase iniziale *fàmese a crompà la porca* l'invito all'acquisto non concerne *la porca* in genere, ma solo una parte: *un'tranche* 'una fetta'. Si cambia il termine con cui il parlante si rivolge ai destinatari: non è più *signori*, ma *mes frères* 'fratelli miei'.

La frase successiva *fàmese a caccià li sordi* 'facciamoci cacciare i soldi' è sostituita da *N'hésitez pas messieurs!*, che significa 'non esitate, signori!'. Il senso della struttura *ch'è la*

⁸¹² Bob, "prosper", *Langue française*, 12/02/2025, <https://www.languefrancaise.net/Bob/52555> [ultimo accesso: 01/06/2025].

⁸¹³ Bob, "purée", *Langue française*, 27/01/2023, <https://www.languefrancaise.net/Bob/3438> [ultimo accesso: 01/06/2025].

vorta bona viene amplificato: *v'la l'occasion rêvée d'faire un beau geste, d' mett' la main au port' monnaie*, 'ecco l'occasione da sogno di fare un bel gesto, di mettere mano al portafoglio'. La porca riferita attraverso il pronome diretto enclitico nella forma verbale *lassala* in *ch'è na vergogna lassalla qua sur banco che a momenti aripiove*, nella versione francese è esplicitata come *c'te pauv' bête* 'questa povera bestia'. Al verbo dialettale *aripiove* 'piove di nuovo' corrisponde *y r' flotte*, propr. *il reflotte*. Il verbo *reflotter* è un argotismo di provenienza parigina⁸¹⁴.

In subordine, vi si registra l'uso di un doppio imperativo *allez, allez*, che serve a spronare i potenziali clienti; l'uso che non trova formule equivalenti nella versione italiana. La frase seguente (*j'sais bien que d'la galette z'en avez plein les poches* [5]) assume un andamento più vicino all'originale, senza particolari modifiche. Compare in essa un altro termine argotico, *galette* 'soldi', che proviene dal vocabolario di cucina⁸¹⁵.

L'eterogeneità degli stilemi introdotti da Bonalumi per rendere i contenuti in dialetto romano comprova la sua sensibilità linguistica. Il traduttore conferma con le sue scelte la consapevolezza della stratificazione diafasica e diastratica del romanesco, subordinando i tipi di stilemi alla situazione comunicativa. In genere, i dialoghi dei personaggi che presentano tratti dialettali, si contraddistinguono nel TA innanzitutto per una pronuncia poco curata e veloce.

Tab. 3.13. Esempi di colloquializzazione al livello fonomorfematico nella traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Louis Bonalumi.

N°	TP (italiano)	TA (francese)
37	Gli occhi s'erano affisati orrendamente: a guardà che, poi? Gaurdaveno, guardaveno, in direzione nun se capiva de che, verso la credenza granne, in cima, o ar soffitto ⁸¹⁶ .	Les yeux étaient fixes, atrocement fixes, et pour voir quoi ? Y' r'gardaient, on n'savait trop où. Y' regardaient vers la servante, là haut, tout en haut. P't-être au plafond ⁸¹⁷ .

⁸¹⁴ Bob, "flotter", *Langue française*, 20/03/2025, <https://www.languefrancaise.net/Bob/7102> [ultimo accesso: 08/05/2025].

⁸¹⁵ *Galette* è un tipo di torta dolce tonda. Il vocabolo è usato nel registro informale per denotare soldi per la forma tonda delle monete. Cfr. Bob, "galette", *Langue française*, 20/03/2025, <https://www.languefrancaise.net/Bob/3091> [ultimo accesso: 31/05/2025].

⁸¹⁶ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 48.

⁸¹⁷ *Idem*, *L'affreux pastis*, op.cit., 64.

38	In quarant'anni che ciò er negozio, me creda, dottó, nun ho avuto a dì p'una spilla ⁸¹⁸ !	D'puis quarante ans qu' j'ai cette boutique, m'sieur, croyez-moi, on n' m'a jamais rien trouvé à r'dire . Pas ça ! Pas une épingle ⁸¹⁹ !
39	«Io t'ho da dì com'è successo, che lui, qua, er brigattiere, m'ha creduto promessa da sposa, aritrovannome co l'anello ar dito» ⁸²⁰	« C't'à moi à t'dire c'qui s'est pâssé, qu'l'aut' machin, là, l' brigâdier , il a cru qu' j'allais m'fiancer en m'voyant la bague au doigt » ⁸²¹

I personaggi incolti compiono diversi errori grammaticali e ortografici, storcono termini specialistici. Questo tipo di stilizzazione sembra dare la voce direttamente a loro, senza il filtro linguistico dello scrittore: il discorso diretto e indiretto libero non sono più semplici citazioni, sono come se fossero scritti dai parlanti stessi, con tutte le limitazioni legate al loro livello di istruzione.

Tab. 3.14. Esempi di errori linguistici nella traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Louis Bonalumi

N°	TP (italiano)	TA (francese)
40	Venuto a Roma a lavorà d'elettricista , la Ines riferì, aveva trovato lavoro a bottega a sessanta lire la settimana: « ma l'aveveno licenziato » ⁸²² .	Venu à Rome en électricien , raconta Inès, il avait trouvé d' l'embauche dans une « ent'prise » : à soixante lires par s'maine. – Mé on l'avait mis à pied ⁸²³ .
41	Puro a cambià le varvole e a fa sonà li campanelli, quanno je viè no sturbo, che nun vonno più sonà ⁸²⁴ ;	Ou bien pour leur changer les plombs ou leur faire sonner les boutons quand y sont en dérang'ment, qu'y veulent pu marcher ⁸²⁵ .
42	« Io nun faccio l'amore con nessuno: e l'Enea Retalli starà fuori a lavorà [...] » ⁸²⁶ .	– J'ai pâ d'amoureux, moi. Et Retalli j'sais pâs ouïlé : y doit grâtter quèque part ⁸²⁷ .

È opportuno segnalare che Bonalumi rende il romanesco di alcune figure attraverso sigmatismo, un difetto di pronuncia che distorce il fono [s], anche se tale procedimento non è

⁸¹⁸ *Idem*, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 110.

⁸¹⁹ *Idem*, *L'affreux pastis*, op.cit., 136.

⁸²⁰ *Idem*, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 228.

⁸²¹ *Idem*, *L'affreux pastis*, op.cit., 275.

⁸²² *Idem*, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 167.

⁸²³ *Idem*, *L'affreux pastis*, op.cit., 204.

⁸²⁴ *Idem*, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 167.

⁸²⁵ *Idem*, *L'affreux pastis*, op.cit., 204.

⁸²⁶ *Idem*, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 198.

⁸²⁷ *Idem*, *L'affreux pastis*, op.cit., 241.

presente nei cinque campioni analizzati. Questo espediente non riflette alcun tratto distintivo particolare presente nel TP né caratteristiche strutturali del romanesco. La stilizzazione riguarda gli enunciati di determinati personaggi, in particolare quello di Zamira Pacori, proprietaria di una tintoria, la cui attività è una copertura per diverse attività illecite, tra cui sfruttamento di giovani prostitute. Come si apprende da una didascalia del narratore, le mancano ben otto denti, il che spiega un'articolazione particolare. È importante sottolineare che nel TP il suo sigmatismo non è manifesto nei discorsi diretti: si tratta quindi di un'innovazione del traduttore, che ha modificato l'idioletto del personaggio basandosi sulle informazioni della narrazione.

Tab. 3.15. Esempi di difetti di pronuncia nella traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Louis Bonalumi

N°	TP (italiano)	TA (francese)
43	« <i>Candelora candelora</i> <i>De l'inverno semo fora.</i> <i>Ma se piove o tira vento</i> <i>Ne l'inverno semo drento: [...]</i> ⁸²⁸ .	– Chandeleur, chandeleur, de l'hiver f' n'est plus l'heure, mais f'il pleut ou fait du vent, de l'hiver f'est l'moment ⁸²⁹ .
43	« Ar passaggio a livello, » gli sibilò allora la Zamira in un orecchio ⁸³⁰ .	– Au paffage à niveau, crachouilla la pythonisse à l'oreille du brigadier ⁸³¹ .
44	« Attenzione! » fece lei, materna: ripeté « Su la strada der Divino Amore. Fino ar ponte, quasi. Poi a sinistra » ⁸³² .	– Attenfion ! » Puis elle répéta : « Fu' l' chemin du Divin Amour. Jufte avant d'arriver au pont. Enfuite à gauche ⁸³³ .

Infine, alcuni personaggi impiegano voci argotiche che conferiscono ai loro enunciati una tonalità particolare, come nel caso del macellaio in un mercato a cielo aperto, dove l'uso di forme gergali produce un effetto teatrale.

⁸²⁸ *Idem*, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 197. La disposizione del testo nel TP deriva dal fatto che si tratta di un proverbio che esiste in diversi dialetti italiani e che è legato alla festa della presentazione di Gesù al tempio. Il detto non ha alcun equivalente in francese ed è possibilmente per questo motivo che Bonalumi ha deciso di non metterlo graficamente in rilievo.

⁸²⁹ *Idem*, *L'affreux pastis*, op.cit., 239.

⁸³⁰ *Idem*, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 202.

⁸³¹ *Idem*, *L'affreux pastis*, op.cit., 245.

⁸³² *Idem*, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 202.

⁸³³ *Idem*, *L'affreux pastis*, op.cit., 245.

Tab. 3.16. Esempi di argotizzazione nella traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Louis Bonalumi

N°	TP (italiano)	TA (francese)
45	Ebbe un tono conciliante, quasi ad ammiccargli: « ma che vai combinanno, a cojone! » ⁸³⁴	Elle eut un ton conciliant, presque pour dire : « Mais qu'est-ce t'es donc en train d'me combiner, gros fada! » ⁸³⁵
46	« Provatela, signori, assaggiatela! P'uno e novanta l'etto ve fate na magnata de porca, che vostra moje v'aringrazzia! » ⁸³⁶	« Essayez donc messieurs, goûtez-en ! Pour ain-quat-vingt-dix vous bâfrerez comm' des cochons et madame vous dira merci! » ⁸³⁷
47	Fàmese a caccià li sordi, ch'è la vorta bona, signori! ch'è na vergogna lassalla qua sur banco che a momenti aripiove, che cioo so che ce n'avete un sacco in saccoccia, de baiocchi ⁸³⁸ .	V'la l'occasion rêvée d'faire un beau geste, d'mett' la main au port' monnaie, qu' c'est honteux d'laisser c'te pauvre bête su l'comptoir qu' dans un moment y r' flotte... allez, allez, j'sais bien que d' la galette z'en avez plein les poches ⁸³⁹ .

D'altra parte, sono evidenti i cambiamenti apportati da Bonalumi, innanzitutto al livello della sintassi. L'inclinazione a chiarire le proposizioni complesse di Gadda rientra nella categoria di manipolazione del testo che diventa sottomesso alla soggettività del traduttore. Come ha osservato Theo Hermans in uno dei testi fondanti della scuola traduttologica descrittiva, ogni traduzione comporta un grado di tale modificazione⁸⁴⁰. Gli interventi attraverso cui il TA si allontana dal TP possono dipendere dalle aspettative del mercato, dalle differenze strutturali tra le due lingue oppure da fattori personali. Nel caso dell'*Affreux pastis* si tratta di quegli ultimi, specie se si tiene presente l'impostazione co-autoriale esplicitata da Bonalumi.

Dopo oltre mezzo secolo, il romanzo è stato ritradotto da Jean-Paul Manganaro. Il sottocapitolo successivo presenta l'analisi di questa nuova versione che ha individuato consistenti differenze sia nel trattamento del dialetto che nella fedeltà semantica e sintattica all'originale.

⁸³⁴ *Idem, Quer pasticciaccio, op.cit.*, 30.

⁸³⁵ *Idem, L'affreux pastis, op.cit.*, 42.

⁸³⁶ *Idem, Quer pasticciaccio, op.cit.*, 243.

⁸³⁷ *Idem, L'affreux pastis, op.cit.*, 291.

⁸³⁸ *Idem, Quer pasticciaccio, op.cit.*, 243.

⁸³⁹ *Idem, L'affreux pastis, op.cit.*, 292.

⁸⁴⁰ Cfr. la sezione 1.1.5. di questa tesi.

3.1.3.2. *L'affreuse embrouille de via Merulana* di Jean-Paul Manganaro

La nuova traduzione del *Pasticciaccio* in francese è stata pubblicata nel 2016 sotto il titolo *L'affreuse embrouille de via Merulana*, alle spese dell'Éditions du Seuil, la medesima casa editrice che 53 anni prima aveva presentato al pubblico francofono il romanzo di Gadda per la prima volta. Ad effettuare la resa è stato Jean-Paul Manganaro, introdotto nei sottocapitoli dedicati alle sue ritraduzioni di *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*.

È con il libro di Gadda che è iniziata la serie delle riedizioni di classici della letteratura italiana moderna curate da Manganaro.

Il volume inizia con una prefazione del traduttore (*Présentation*). Il saggio propone un'analisi critica dell'opera, incentrata sull'elaborato aspetto formale che ne fa un capolavoro irripetibile. Si parte dalla considerazione della complicata storia di stesura del romanzo, contestualizzata in una catena di importanti cambiamenti nella vita dell'autore. Essi corrispondono all'evoluzione subita dal *Pasticciaccio* tra la prima pubblicazione parziale nel 1946 e l'edizione integrale del 1958.

Manganaro procede con l'esposizione delle numerose contraddizioni del romanzo che, da una parte, ha una trama banale, dall'altra, la complica e distorce in ogni modo possibile, formulando digressioni infinite o elaborando indizi che conducono a *cul-de-sac*. Il traduttore teorizza che tale groviglio rappresenti una forzatura inerente al sistema fascista, sollevando la questione dell'ambientazione storica del libro. L'anno 1927, in cui si svolge l'azione, segna il momento del consolidamento della dittatura fascista dopo il delitto Matteotti. In quell'epoca il sistema mussoliniano assume come punto d'onore il compito che non sarebbe mai stato effettuato da qualsiasi governo né prima né dopo: far sì che tutti i treni arrivino in orario a qualsiasi stazione, che alcuna indagine rimanga irrisolta, che alcun crimine venga impunito⁸⁴¹.

Tale forzatura si traduce nella forma del racconto: le componenti del miscuglio linguistico – dialetti, gerghi, linguaggi tecnici e burocratici – richiamano le forze centrifughe che le strutture del potere cercano di sopprimere. Il *Pasticciaccio* sarebbe il risultato di una lotta continua del fascismo con la complessa realtà italiana del ventennio, quella di una nazione giovane, di un Paese diviso dalle differenze economiche e culturali immense.

Manganaro vede il lato linguistico dell'opera come un caos perfettamente orchestrato da Gadda in cui si riflette la società italiana dell'epoca. Il mistilinguismo è tuttavia controllato

⁸⁴¹ Jean-Paul Manganaro, "Présentation", in Carlo Emilio Gadda, *L'affreuse embrouille de via Merulana*, trad. J.-P. Manganaro, Paris: Seuil, 2016, 10-11.

dalla “potente sintassi”⁸⁴² e da una specifica punteggiatura. È nell’uso rigoroso dell’interpunzione, soprattutto dei due punti, che si discerne l’elemento rivelatore atto a illuminare il più complesso periodo⁸⁴³.

L’autore del saggio considera l’incompatibilità del paradigma dialettale italiano con quello francese sollevando la scomparsa delle varietà diatopiche presenti sul territorio della Francia. Secondo Manganaro, la traduzione del romanzo non è fattibile, ma inventabile tramite un laboratorio stilistico che consiste in un’ingegneria inversa della stilizzazione effettuata da Gadda. Il traduttore esplicita, infine, la sua strategia che si articola in “una lingua mobile – tra elisioni e agglutinazioni, tra metalinguaggio e metalessico – che possa conferire un corpo e un movimento saturi e efficaci all’opera”⁸⁴⁴.

Occorre notare che Manganaro non cita la traduzione di Bonalumi. In quel modo non si dà chiara ragione per la nuova edizione, né si possono percepire differenze tra le due versioni. La nostra analisi intende offrire una risposta a questa carenza interpretativa.

Campione #51: il confronto fra la traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* in francese di Jean-Paul Manganaro e il TP. Estratto B.

TP (italiano) ⁸⁴⁵	TA (francese) ⁸⁴⁶
[1] «Er sor Filippo, qui,» ripeté la sora Manuela. «Mbè, a voi quarche vorta v’è venuto, ma sì un maschietto co li pacchi, co la parannanza bianca. Nun l’ho mai visto in faccia: sicché, proprio com’e nun me n’aricordo. Ma, suppergiù, me che ce penso, quello de stammattina poteva esse er vostro. Una sera che je corsi appresso, me strillò da le scale che saliva su da voi, che v’aveva da portà er presciutto.»	[1] « L’sieur Filippo, ici », répéta m’dam’ Manuela. « Oui, quoi, vous quéqu’fois v’est venu chez vous, mais si, l’un p’tit drôle ‘vec les paquets, ‘vec l’tablier blanc. J’l’ai jamais vue, sa tête : si tant que comm’ qu’ qui l’était vraiment, m’en souviens pas. Mais plus ou moins, là qu’j’y pense, celui de c’matin, pouvait ben êt’ le vôt’. Un soir que j’y ai couru après, qu’y m’a crié de l’escalier qu’y montait là-haut chez vous, qu’y vous livrait l’jambon. »
[2] Tutti gli sguardi si puntarono sul commendator Angeloni. Il nominato si confuse: «Io? Garzoni?... Che presciutto?»	[2] Tous les regards se portèrent sur le commendator Angeloni. Le dénommé se troubla :

⁸⁴² *Ivi*, 20; “syntaxe puissante” trad. it. PK.

⁸⁴³ *Ibidem*.

⁸⁴⁴ *Ivi*, 23.

⁸⁴⁵ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, *op.cit.*, 29-30.

⁸⁴⁶ *Idem*, *L’affreuse embrouille*, *op.cit.*, 62.

[3] «Sor commendatore mio,» implorò la sora Manuela, «nun me vorrete fa sta partaccia de dimme che nun è vero in faccia ar commissario... Voi sete solo...» [4] «Solo?» ribatté il sor Filippo, come se il viver solo fosse una colpa. [5] «E che ce sta forse quarcuno co voi? Manco er gatto...» [6] «E che volete di, che so' solo?» [7] «Dico che quarchiduno che ve porti da magnà a casa, quando che piove, la sera, ce po esse puro, no?... no?... nun ve pare?» Ebbe un tono conciliante, quasi ad ammiccargli: «ma che vai combinanno, a cojone!»	«Moi ? Quès livreurs ?... Quel jambon ? » [3] «Allons, mon cher <i>commendatore</i> », implora m'dam Manuela « vous allez pas m'faire l'sale tour de m'dire qu'c'est pas vrai d'avant l'commissaire... Vous l'êtes seul... » [4] «Seul ? » répliqua m'sieur Filippo, comme si vivre seul était une faute. [5] «Y a-t'y peut-êt quéqu'un d'avec vous ? Pas même qu'un chat... » [6] «Et qu'esse que vous voulez dir', qu'j'en suis seul ? » [7] «Je dis que quéque d'un qui vous l'apporte d'quoi manger chez vous, quand qu'y pleut, l'soir, ça peut ben arriver, non ?... non ?... croyez-vous pas ? » Elle prit un ton conciliant, comme un clin d'œil : «Mais qu'esse-tu m'fabriques, 'spèce de couillon ! »

A prima vista, il repertorio di stilemi messi in atto da Manganaro per rendere la dinamica dialettale nel romanzo non presenta differenze sostanziali rispetto a Bonalumi. La principale tecnica traduttiva cui ricorre il traduttore è la colloquializzazione al livello fonomorfematico. Nella nuova versione francese, i contenuti romaneschi sono contrassegnati da una gamma di interventi grafici che rappresentano caratteristiche tipiche di un parlato veloce, espressivo e noncurante delle regole di articolazione chiara. Si contraddistinguono aferesi, sincopi e apocopi di: sostantivi *l'sieur* = *le sieur*, *m'dam* = *madame*, *'spèce* = *espèce*; aggettivi *p'tit* = *petit*, *vôt* = *vôtre*, *quès* = *quels*, *quéque* = *quelque*; preposizioni *'vec* = *avec*, *comm* = *comme*, *d'avant* = *devant*; pronomi *m'* = *me*, *j'* = *je*, *l'* = *le*, *qu'* = *que*, *quéqu'un* = *quelqu'un*; verbi *êt* = *être*, *dir* = *dire*.

Il testo attesta anche l'assimilazione della struttura interrogativa *est-ce* in *esse* nella frase *qu'esse que vous voulez dir'* [6] nonché la forma semplificata del pronome soggetto della terza persona singolare maschile *y* invece di *il*.

Qualora vi siano contrasti tra le due traduzioni in francese riguardo all'approccio al dialetto, il testo di Manganaro comprova un elevato grado di fedeltà sintattica all'originale. Mentre Bonalumi tendeva a sottomettere la struttura dei periodi all'esigenza di creare un TA fluido e apparentemente naturale per il lettore francofono, l'autore della nuova traduzione, al

contrario, evita di spezzare le proposizioni e si astiene dal manipolare la punteggiatura. Il discorso diretto è riportato tra parentesi basse, come nel testo originale, allorché da Bonalumi si impiegavano le lineette.

Nella traduzione si riflettono le strutture marcate che caratterizzano molti enunciati dialettali: nel segmento [1] un caso di ridondanza pronominale rientra in uno spostamento enfatico a sinistra: *a voi quarche vorta v'è venuto*. Questo tratto distintivo è rispecchiato nel testo in francese, *vous quéqu'fois v'est venu chez vous*, tramite una ripetizione del pronome tonico *vous* all'inizio della frase.

Manganaro attinge anche agli indicatori sintattici di tipo diafasico propri del francese, assenti nel TP per colpa delle differenze nei paradigmi grammaticali tra le due lingue. Ad esempio, nella frase *m'en souviens pas* [1] si omette il pronome soggetto, obbligatorio nel registro standard della LA. Nella lingua italiana tale forma non contrasta alcuna norma, data la generale facoltatività dei pronomi soggetto davanti al verbo.

Un altro marcatore di registro concerne la battuta *Vous l'êtes seul...* [3] in cui si introduce il pronome proclitico *le (l')* che accenna in modo ridondante all'aggettivo che forma il predicato nominale. Tale azione non riflette la situazione presente nel TP dove si ha un andamento regolare *Voi sete solo...* se non per la sfumatura dialettale del verbo *sete* 'siete'.

La stilizzazione riguarda in minor misura il lessico. Manganaro tenta di rendere l'espressività morfologica attraverso aggettivi addizionali e unità lessicali dotate di un carico emotivo distinto. Così, *maschietto* ([1]) diventa *p'tit drôle* 'piccolo buffo'; *partaccia* corrisponde invece a *sale tour* 'parte sporca'.

L'insulto *a cojone* nel discorso interno della portinaia è reso da *'spèce de couillon* 'specie di coglione'. *Couillon* ha la stessa etimologia latina del *cojone* romanesco e del *coglione* italiano, ma nel corso dell'evoluzione del francese si è diluito il significato della parola che viene usata per indicare in modo molto offensivo una persona stupida, ma non si riferisce più agli organi sessuali maschili.

Nel TA si ricorre al prestito dalla LP per il termine onorifico *commendatore*. Il forestierismo viene messo in rilievo tramite il corsivo.

Campione #52: il confronto fra la traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* in francese di Jean-Paul Manganaro e il TP. Estratto C.

TP (italiano) ⁸⁴⁷	TA (francese) ⁸⁴⁸
[1] Gli occhi s'erano affisati orrendamente: a guardà che, poi? Gaurdaveno, guardaveno, in direzione nun se capiva de che, verso la credenza granne, in cima, o ar soffitto. [2] Le mutandine nun ereno insanguinate: lasciaveno scoperti li du tratti de le cosce, come du anelli de pelle: fino a le calze, d'un biondo lucido. [3] La solcatura del sesso... pareva d'esse a Ostia d'estate, o ar Forte de marmo de Viareggio, quanno so' sdraiate su la rena a cocese, che te fanno vede tutto quello che vonno. Co quele maje tirate d'oggiorno.	[1] Les yeux s'étaient figés horriblement : pour regarder quoi, d'ailleurs ? Y regardaient, qu'y regardaient, qu'on comprenait pas en direction de quoi, vers l'grand buffet, tout en l'haut, ou vers l'plafond. [2] Les culottes l'étaient pas ensanglantées : elles laissaient à découvert les deux hauts des cuisses, comme deux anneaux d'peau : jusqu'aux bas, d'un blond brillant. [3] Le sillon de sexe... on s'aurait cru à Ostie, l'été, ou à Forte dei Marmi à Viareggio, quand qu'elles sont allongées sur l'sable à se faire cuire, qu'elles vous font voir tout c'qu'elles veulent. D'avec ces maillots si collants d'aujourd'hui.

Nella descrizione del corpo della vittima i marcatori fonomorfematici corrispondenti alla deissi dialettale del TP si limitano alle parole che svolgono funzioni grammaticali precise: i pronomi *y = ils*, *l' = elles*, *s' = se*, *c' = ce*; gli articoli (*l' = le*) e le preposizioni (*d' = de*). Si contrassegna la variante del pronome soggetto femminile della terza persona plurale *elles* che confluisce con *étaient* nel segmento [2], creando un omonimo dell'articolo determinativo *l'*.

La sintassi dimostra una fedeltà precisa all'originale. Sotto questo aspetto, Manganaro cerca di creare una traduzione trasparente, facendo vedere al lettore francofono lo stile di Gadda. Al contempo, si chiarificano le denominazioni geografiche imprecise: *Forte de marmo de Viareggio* sta per *Forte dei Marmi à Viareggio*. Si corregge il toponimo sbagliato *Forte de marmo*.

Nella frase *D'avec ces maillots si collants d'aujourd'hui* ([3]) l'inserimento della preposizione *d'* ad *avec* riflette un fenomeno prostetico oppure un tic linguistico. È una forma ridondante, che non cambia il senso dell'espressione e che non riflette in modo diretto alcun elemento di stilizzazione del TP, bensì è un addizionale marcatore di registro colloquiale.

⁸⁴⁷ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 48.

⁸⁴⁸ Idem, *L'affreuse embrouille*, op.cit., 87.

Campione #53: il confronto fra la traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* in francese di Jean-Paul Manganaro e il TP. Estratto D.

TP (italiano) ⁸⁴⁹	TA (francese) ⁸⁵⁰
[1] Del pari pienamente confermato risultò che l'opale, bellissimo, benché co quel tanto de jella addosso che cianno tutti l'opali, lo doveva rilevare il Ceccherelli, e lo aveva rilevato di fatto dietro conguaglio, nonostante quell'RV, ch'era inciso leggero, [2] «che però io, poi, sa, con rispetto parlanno, sì che me ne buggero de tutte ste superstizione de la gente: che pare d'esse in der medioevo, quasi quasi! io, in coscienza, tiro a fa l'affari mia: più puliti che posso. [3] In quarant'anni che ciò er negozio, me creda, dottó, nun ho avuto a dì p'una spilla! [4] E poi, a bon conto, l'ho subito schiaffato in der cassetto ch' 'o tengo apposta pe questo, subito subito appena l'ho cavato fora dar castone suo, a forza de pinze, senza manco toccallo co le dita, se po dì: le pinze, ho fatto un sarto dar barbiere che faccia pe disinfettare coll'alcole: e lui, er sor coso, l'ho schiaffato in der cassetto quello là in fonno isolato p'annà ar cesso, tu Alfredo ce 'o sai, a tu pure Peppi: ce stanno insieme tanti de quei corni de corallo che sì gnente gnente je pijasse la fantasia de volemme jettà la bottega... a me, jettamme? sì, stai fino: vorrebbe vede, povero fijo! [5] E come un cappone in mezzo a tanti galli!... ma co la punta bona, je lo dico io.»	[1] Tout aussi pleinement confirmé apparut le fait que l'opale, très belle, malgré la poisse que portent en elles toutes les opales, devait être rachetée par Ceccherelli, et il l'avait en fait rachetée à titre de compensation, malgré le RV, légèrement gravé, [2] «paceque moi, vous l'savez, sauf vot' respect, sûr que j'm'en fous d'toutes sté superstitions des gens : qu'on s'croirait au Moyen Âge, quasiment presque ! moi, en tout' conscience, j'm'occupe d'mes affaires : plus proprement que j'l'peux. [3] D'puis quarante ans que j'ai ste boutique, croyez-l'moi, m'sieur, qu'on l'ait eu à s'plaindre pas mêm' pour 'n'épingle ! [4] Et pis, quoi qu'il qu'en soit, j'l'ai tout d'suite flanquée dans l'p'tit tiroir qu'j'ai là tout d'exprès pour ça, tout l'aussitôt que j'l'ai l'arrachée d'son chaton, à force de pinces, sans même l'toucher d'un seul doigt, qu'on peut l'dire : les pinces, j'ai fait un saut chez l'coiffeur d'en face pour les désinfecter d'avec l'alcool : et qu'elle, ste chose, j'l'ai fichue dans l'tiroir, çui qu'est isolé tout au fond pour l'aller aux cabinets, toi, Alfred, tu sais bien, toi l'aussi Peppi : où qu'il a t'ensemble toutes sté cornes porte-bonheur d'corail qu'si par l'hasard y venait la fantaisie à vouloir m'empoisser la boutique... moi, m'empoisser ? c'est ça, qu'tu peux toujours courir : voudrais bien voir ça,

⁸⁴⁹ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 109-110.

⁸⁵⁰ Idem, *L'affreuse embrouille*, op.cit., 167-168.

	pauvre type ! [5] L'est là comme qu'un chapon au milieu d'tous sté coqs !... mais l'dard l'est bon, c'est moi qui vous l'dis. »

Il campione #53 conferma la densità degli stilemi utilizzati per rappresentare la dinamica dialettale a livello fonomorfematico. La strategia di Manganaro consiste anche nel ricorso a singoli colloquialismi o argotismi della LA, mentre la sintassi e la punteggiatura sono fedeli all'originale.

Gli elementi fonomorfematici della stilizzazione si rifanno in maniera costante a fenomeni attestabili in un registro parlato informale del francese. Essi comprendono aferesi, apocopi, sincopi e assimilazioni. A differenza della traduzione di Bonalumi, nella nuova versione gli elementi grafici marcati diafasicamente pertengono innanzitutto alle parole funzionali, come pronomi, preposizioni, congiunzioni, e non alle unità lessicali dotate di significati precisi, come aggettivi qualificativi o sostantivi. L'unica eccezione è l'appellativo *m'sieur* = *monsieur*.

Di seguito si elencano forme marcate rilevabili nel testo: i pronomi *l'* = *il/le*, *j'* = *je*, *s'* = *se*, *çui* = *celui*, *qu'* = *que*; l'articolo indeterminativo '*n*' = *une*; la congiunzione *paceque* = *parce que*; la preposizione *d'puis* = *depuis*; gli avverbi *pis* = *puis*, *mêm'* = *même*; l'aggettivo possessivo *vot'* = *votre*. Vengono evidenziate le forme degli aggettivi dimostrativi *ste* = *cette*, *sté* = *ces* riscontrabili in alcune «lingue d'oïl»⁸⁵¹ sul territorio francese, ad esempio nel dialetto borgognone. Ciò dà prova che Manganaro non si limita a fenomeni tipici di registro informale, ma attinge anche alle varietà diatopiche della LA.

Quanto al lessico, si identifica la sfumatura colloquiale del sostantivo *poisse* 'iella' e di conseguenza del verbo *empoisser*. Come nella traduzione di Bonalumi, l'orefice utilizza il verbo *flanquer* 'scaraventare, gettare' per descrivere la deposizione del gioiello in un cassetto. L'espressivo raddoppio dell'avverbio *quasi* ([2]) è reso tramite l'accostamento di due sinonimi *quasiment presque* mentre *gnente gnente* ([4]) è neutralizzato in una forma standard *par l'hasard* 'per caso'.

Nel [4] compare la locuzione *tu peux toujours courir* lett. 'puoi sempre correre' che accenna all'improbabilità di un effetto malvagio dell'opale presumibilmente maledetto.

Con certezza, il testo attesta una posizione diversa dalla versione del 1963 per quanto riguarda gli antroponimi. Qualora il vocativo *Arfredo* perda la pronuncia rotacizzata della

⁸⁵¹ La denominazione lingue d'oïl si riferisce a un sottoinsieme di lingue romanze parlate nella Francia settentrionale e nel Belgio meridionale, ad esempio la lingua normanna, piccarda e il dialetto borgognone.

laterale e la desinenza italiana -o, si preserva l'allocutivo abbreviato *Peppi* riferito a Peppino cioè Giuseppe.

L'analisi conferma un marcato livello di fedeltà alla struttura sintattica dell'originale, che si estende anche a una puntuale restituzione della punteggiatura gaddiana. Ad esempio, la traduzione preserva il complemento di fine quando il parlante parla della collocazione del mobile in cui ha messo l'opale: *cui qu'est isolé tout au fond pour l'aller aux cabinets* [4]. Il traduttore non elimina le potenziali fonti di confusione che talvolta rispecchino un modo di parlare caotico presente nella deposizione espressiva.

Nel TA si ha tuttavia un numero ridotto di elementi aggiunti dal traduttore con doppie funzioni. Rientrano nella stilizzazione della lingua in qualità di tic linguistici e forme ridondanti come nel caso dell'apparente articolo determinativo davanti all'infinito *aller* nella frase *pour l'aller aux cabinets* [4]. Un'altra possibilità concerne un arricchimento semantico volto a sottolineare la cultura di partenza e quella di arrivo: nella descrizione delle corna di corallo che si trovano nel cassetto viene inclusa un'indicazione sulla loro funzione che non è specificata nel testo italiano, ovvero: *toutes sté cornes porte-bonheur d'corail* 'tutte queste corna portafortuna di corallo' ([4]).

Campione #54: il confronto fra la traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* in francese di Jean-Paul Manganaro e il TP. Estratto E.

TP (italiano) ⁸⁵²	TA (francese) ⁸⁵³
[1] Venuto a Roma a lavorà d'elettricista , la Ines riferì, aveva trovato lavoro a bottega a sessanta lire la settimana: «ma l'aveveno licenziato» .	[1] Venu à Rome pour travailler en électricien , rapporta Ines, il avait trouvé un atelier où s'faire embaucher à soixante lires par semaine : « mais qu'on l'avait limogé » .
[2] Talché, poi, lavorava qua e là: per suo conto: «annava pe le case a giustà li fili quanno che so' lograti, o a fa l'impianti a una cammera, a un appartamento novo: magari de quarche vecchia bacucca,» insinuò, e si stizzì.	[2] Si bien qu'après, qu'il travaillait ça et là : à son compte : « l'allait d'maison en maison, 'rranger les fils qui s'sont usés, s'mettre l'installation en l'une pièce, l'un appartement neuf : souvent chez quèque vieille gâteuse » , insinua-t-elle, et elle s'emporta.
[3] «Puro a cambià le varvole e a fa sonà li campanelli, quanno je viè no sturbo, che nun vonno più sonà; perché ce stanno certi signori,	[3] « Même pour changer les plombs ou faire retentir les sonnettes, quand q'y vient

⁸⁵² C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 167.

⁸⁵³ Idem, *L'affreuse embrouille*, op.cit., 244.

e specie le moje, che cianno paura solo a l'idea de taccale, 'e varvole de la lettricità. Mamma mia! A costo de pijasse magari na scossa.»	'n'dérangement, qu'en veulent plus sonner ; pacequ'y a des messieurs, mais surtout leurs femmes, qui z'ont peur rien qu'à l'idée d's' les toucher, les plombs d'la lectricité. Bon sang! Au risque d's'prendre 'n'coup sec d'jus.

La stratificazione del dialetto romanesco nel TP è riflessa nella traduzione di Manganaro attraverso una gamma di procedimenti diversi da quelli impiegati da Bonalumi. Mentre nella versione del 1963 l'idioletto della popolana Ines si distingueva dagli altri interventi in dialetto per errori ortografici non connessi alla pronuncia, nella nuova traduzione francese la sua appartenenza a un ceto sociale basso viene espressa principalmente attraverso la sintassi. Oltre agli elementi che riproducono un'articolazione poco curata, i discorsi attribuibili all'interrogata illustrano esempi di reggenze sbagliate e di irruzione di elementi privi di significato.

Nella struttura *venu à Rome pour travailler en électricien* ([1]) il verbo *travailler* si lega al complemento *électricien* con la preposizione scorretta *en*, mentre le norme d'uso richiedono in tale contesto la forma *comme* 'come'. Nella frase *s'mettre l'installation en l'une pièce, l'un appartement neuf* ([2]) il verbo *mettre* 'mettere' prende il pronome riflessivo che svolge solo una funzione enfatica.

A prescindere dall'inserimento di strutture marcate, la sintassi rispecchia l'andamento del testo originale, evidenziando la divergenza più rilevante tra le due rese francesi. Manganaro si astiene da chiarificazioni e non cerca di rendere il testo più scorrevole e più naturale, conservando anche le strutture marcate, come nel caso della battuta *che cianno paura solo a l'idea de taccale, 'e varvole de la lettricità* [3], tradotta in *qui z'ont peur rien qu'à l'idée d's' les toucher, les plombs d'la lectricité*. Nella versione di arrivo la dislocazione a sinistra è identica alla struttura del TP.

Un altro elemento della resa della stratificazione sociale del romanesco è identificabile nel dilagamento della stilizzazione fonomorfematica su elementi semanticamente carichi, come sostantivi e verbi. Si rammenta che in altri campioni della traduzione aferesi, sincopi, apocopi e assimilazioni coinvolgono primariamente parole funzionali come pronomi o articoli. Nel campione emergono anche l'infinito *'rranger = arranger* 'arrangiare', che subisce la caduta della vocale iniziale, e il sostantivo *lectricité = électricité* 'elettricità' dove l'aferesi rispecchia l'identico fenomeno del TP.

Il frammento attesta un numero di marcature fonomorfematiche in vocaboli con funzioni grammaticali precise: il pronome riflessivo *s' = se*; i pronomi soggetto *l' = il*, *z' = ils*; l'articolo indeterminativo *'n' = un*; la preposizione *d' = de*; la congiunzione *pacequ' = parce qu'*; l'aggettivo *quèque = quelque*. Tali stilemi sono un elemento costante della resa del dialetto romano nella traduzione di Manganaro.

Sul piano lessicale non si riscontrano pertinenti indicatori di varietà sociolinguistica, tranne l'argotismo *gâteuse* [2] che proviene dal gergo ospedaliero ed è una variante peggiorativa di *gâteur*, aggettivo originariamente utilizzato per indicare una persona senile e malata che sporca gli indumenti e la biancheria da letto⁸⁵⁴.

Il fatto sta che Manganaro allude ad una stessa interpretazione delle problematiche *varvole de la lettricità* che Bonalumi. Queste *varvole* 'valvole' nelle versioni in francese diventano *plombs* 'fusibili'. L'interiezione *Mamma mia!* [3] è resa in *Bon sang!*, lett. 'buon sangue', che, a differenza della traduzione del 1963, non ha connotazioni religiose. Il riferimento alla paura di elettrocuzione è comunicato attraverso la locuzione *s'prendre 'n'coup sec d'jus* lett. 'prendersi un colpo secco di succo'. Il significato di 'corrente elettrica' attribuito al termine *jus* 'succo' ha un distintivo carattere colloquiale.

Campione #55: il confronto fra la traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* in francese di Jean-Paul Manganaro e il TP. Estratto J.

TP (italiano) ⁸⁵⁵	TA (francese) ⁸⁵⁶
[1] Fu il deflagrare d'una ulteriore variazione, o tale parve all'agente. [2] Ad occhi bassi: «Provatela, signori, assaggiatela! P'uno e novanta l'etto ve fate na magnata de porca, che vostra moje v'aringrazzia!» [3] Poi, a una belloccia, discendendo di tono: «Che volete, bella pupa?» , la pupa a quel tono d'autorità non poté comprimere le risa, «na mezza libbra de porchetta?» [4] E sottovoce a lei, ma con un'occhiata a lo squattrinato cavadenti: «A voi ve do er mejo boccone, v' 'o giuro! Me piacete	[1] Ce fut la déflagration d'une autre variation, ou qui parut telle à l'agent. [2] Les yeux baissés : « Goutez-y, sieu-dam, essayez-moi ça ! P'un nonante les cent vous qu'en faites 'ne bouffée de porque, et vot' femme l'en dira-vous merci ! » [3] Puis à une assez belle femme, un ton en dessous: « Qu'esse-t'en veux, belle poupée ? » et la poupée ne put retenir son rire devant ce ton d'autorité, « 'n'demi-livre de porquette ? » [4] Et à voix basse, à elle, mais un coup d'œil à l'arrache-dents défriqué : «

⁸⁵⁴ Bob, "gâteux", *Langue française*, 08/12/2021, <https://www.languefrancaise.net/Bob/9860> [ultimo accesso: 10/05/2025].

⁸⁵⁵ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 243.

⁸⁵⁶ Idem, *L'affreuse embrouille*, op.cit., 344

troppo! Sete troppo bona! Un bocconcino arrostito apposta pe voi, co du patate!» [5] Poi di nuovo, eternamente berciando e con occhi al cielo stavolta e con delle gote da buccinatore senza senso: «Fàmese a crompà la porca, signori! Fàmese a caccià li sordi, ch'è la vorta bona, signori! ch'è na vergogna lassalla qua sur banco che a momenti aripiove, che cioo so che ce n'avete un sacco in saccoccia, de baiocchi. Famo annà via la migragna, signori! La porca è vostra!, si è che caciate li baiocchi.»	Vous, j'vous donne la meilleure bouchée, vous l'jure ! Vous m'plaisez trop ! L'êtes foutrement roulée ! 'Ne p'tite bouchée rôtie just' pour vous, 'vec deux patates ! » [5] Puis de nouveau, éternellement braillant et ste fois 'vec des yeux au ciel et des joues de buccinateur hors de soi « Venez-ci v'acheter la porque, sieu-dam ! Venez-ci vos souses à la main, c'est la belle occase, sieu-dam ! c'est qu'un'éhonte qu'la laisser là sur l'étal s'il va repleuvir, s'il va, que j'sais qu'les sous vous l'en avez plein vot' poche, des sous. Chassons vite fait ste pingrerie, sieu-dam ! La porqu'est à vous, si vous qu'aboulez l'fric. »

L'ultimo campione prova la consistenza della strategia intrapresa da Manganaro di fronte alla dinamica dialettale nel TP. Gli elementi atti a comunicare al lettore francofono la variazione linguistica inerente al romanzo di Gadda riguardano in primo luogo la fonomorfologia, e, in misura minore, il lessico e la sintassi. In tal senso, la traduzione tende a privilegiare la componente diafasica a quella diastratica. Le marcature della pronuncia alludono a un modo di parlare veloce, espressivo e poco curante delle regole dell'articolazione dovuto alla situazione comunicativa piuttosto che all'estrazione sociale del parlante.

Le aferesi, le sincopi e le apocopi sono rilevabili, in primo luogo, nelle parole funzionali: nelle preposizioni *p' = pour*, *'vec = avec*; negli articoli *'ne = une*, *'n' = un*; nell'aggettivo possessivo *vot' = votre*; nei pronomi *j' = je*, *m' = me*, *l' = le*, *v' = vous*, *qu' = que*. La struttura interrogativa *qu'est-ce* è semplificata in *qu'esse*

Le modifiche fonomorfematiche sono rilevabili anche in singole unità lessicali significative, come l'appellativo *sieu-dam = messieurs dames*; l'aggettivo qualificativo *p'tite = petite* o il sostantivo *la porqu' = la porque*, che si unisce alla forma verbale *est* nel segmento [5].

Nella forma *éhonte = honte* [5] si inserisce un suono vocalico prostetico all'inizio della parola.

Come nella deposizione dell'orefice nel campione #53, gli interventi del macellaio attestano il ricorso del traduttore alle caratteristiche articolatorie di varietà diatopiche del francese: gli aggettivi dimostrativi *ste* e *sté*, caratteristici delle lingue d'oïl.

Manganaro attinge anche alla varietà belgo-svizzera del francese: lo attesta il numerale *nonante* 'novanta' [2] invece di *quatre-vingt-dix* del registro standard della LA. L'accostamento di tratti distintivi di diversi sottocodici permette di evitare una distorsione della referenzialità geografica: il numero di questi elementi è scarso, essi non sono attribuibili a qualsiasi realtà linguistica precisa. Non è possibile constatare che i personaggi del romanzo parlino il francese belga o il dialetto borgognone.

È opportuno notare la soluzione di Manganaro al problema dell'incompatibilità dell'unità di misura *etto* con la cultura di arrivo in cui non vi è alcun equivalente sintetico che significhi cento grammi. Nella traduzione il venditore pubblicizza il prezzo della porchetta con le parole *p'un nonante les cent vous qu'en faites 'ne bouffée de porque*. Egli si riferisce al peso con l'espressione *les cent* 'i cento', lasciando sospesa l'unità di misura ed evitando così l'amplificazione del contenuto. Tale espediente diventa un portatore della deissi diafasica giacché concorda con la situazione comunicativa e l'espressività linguistica.

La stilizzazione coinvolge anche il lessico. Si rilevano diversi colloquialismi che nella maggior parte dei casi riflettono le marcature presenti nel TP e non abbassano ulteriormente il registro. La locuzione *fàse na magnata de porca* 'farsi una mangiata di porca' ([1]) è tradotta con *se faire 'ne bouffée de porque* che attesta l'uso sostantivale del verbo argotico *bouffer* 'mangiare molto e rapidamente'. Occorre notare che nel repertorio standard, il sostantivo *bouffée* assume il significato diverso: 'respiro profondo e repentino'.

Il termine *pupa* con cui il macellaio si rivolge a una cliente attraente diventa *poupée* 'bambola', di carattere intensamente colloquiale se riferito a una ragazza. Il vocabolo ha la stessa etimologia latina dell'equivalente italiano.

A differenza di Bonalumi, Manganaro non si permette la libertà interpretativa riguardo al modo in cui il narratore descrive un altro cliente del venditore: *lo squattrinato cavadenti* [4] diventa *l'arrache-dents défriqué*, che riflette in modo fedele il significato di tutte le parti costituenti della struttura del TP. La struttura *arrache-dents* è una denominazione colloquiale di dentista, composta dal verbo *arracher* 'estrarre' e dal sostantivo *dents* 'denti', mentre l'aggettivo *défriqué* è derivato da *fric*, un argotismo che significa 'soldi', tramite il prefisso sottrattivo *dé-*.

Mentre è vero che la nuova traduzione francese dimostra un elevato grado di fedeltà semantica e sintattica all'originale, vi sono alcuni luoghi in cui il traduttore elimina ripetizioni,

arricchendo il lessico e introducendo ulteriori elementi di caratterizzazione diafasica. Ad esempio, nella battuta *Me piacete troppo! Sete troppo bona!* ([4]) si rimuove la ripetizione dell'avverbio *troppo* che nella seconda delle due frasi è sostituita da *foutrement*, di stampo familiare.

Nel segmento [5] si registra la denominazione colloquiale di soldi (*sous*) che può subire anche il rafforzamento della sibilante finale, normalmente non pronunciata. Tale fenomeno è indicato graficamente mediante il raddoppiamento della consonante *s* e l'inserimento del grafema <e> in qualità di una «*e muet*» 'e muta' alla fine del vocabolo: *sousses*.

Nello stesso luogo al sostantivo *migragna* corrisponde il colloquialismo *pingrerie* 'avarizia meschina'.

Nell'enunciato finale si riscontra l'argotismo *fric* 'soldi' come complemento del verbo *abouler* 'tirare fuori', anche spiccatamente informale.

Qualora la sintassi della traduzione dia prova dell'attenzione di Manganaro alla comunicazione di questo aspetto dello stile di Gadda al lettore francofono, la fedeltà non assume un carattere totale. Il traduttore si permette alcune integrazioni enfatiche e pleonastiche che servono a mettere in evidenza la sfumatura diafasica. Nella frase *p'un nonante les cent vous qu'en faites* 'ne bouffée de porque' ([2]) compare un addizionale pronome relativo *qu'* che non svolge alcuna funzione grammaticale precisa.

Nella domanda *Qu'esse-t'en veux, belle poupée?* [3] si immette il pronome *en* che nella LA è usato in modo simile che l'italiano *ne*. Tale decisione non rispecchia il TP (*Che volete, bella pupa?*) e può essere interpretata come una precisazione della domanda: 'quale parte ne vuoi?'. Il pronome sostituirebbe il complemento *della porchetta*.

Nella frase *vous l'jure* ([4]) è assente il pronome soggetto obbligatorio. L'enunciato *L'êtes foutrement roulée!*, invece, rivela un disaccordo tra la forma del pronome soggetto non standard *l'* e la persona grammaticale del verbo *êtes* (la seconda plurale). La forma raccorciata del pronome *l'* indica piuttosto la terza singolare (propriamente *il* maschile o *elle* femminile).

Nella frase *c'est qu'un'éhonte qu'la laisser là sur l'étal s'il va replevoir, s'il va* ([5]) si rileva l'assenza della particella negativa che corrisponderebbe alla prima parte della negazione restrittiva *ne... que*. Il secondo *que* ha carattere pleonastico giacché non introduce una proposizione relativa propria. La proposizione comprende la ripresa enfatica della condizione *s'il va*, assente nel TP.

La traduzione del *Pasticciaccio* effettuata da Manganaro manifesta un'impostazione stilistica simile alle sue versioni dei due romanzi romani di Pasolini. Rispetto alla prima

edizione francese curata da Louis Bonalumi, la differenza più ragguardevole consiste nella resa fedele della sintassi. Invece di proporre soluzioni di stampo co-autoriale, Manganaro si assoggetta al TP, prioritizzando la comunicazione dello stile di Gadda.

L'approccio del traduttore al dialetto è segnato da una larga selezione di elementi provenienti da diverse varietà della LA. Il componente principale della soluzione a questo problema traduttivo è la colloquializzazione che coinvolge tutti i livelli della lingua.

Tab. 3.17. Esempi di colloquializzazione nella traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Jean-Paul Manganaro

N°	TP (italiano)	TA (francese)
48	«Dico che quarchiduno che ve porti da magnà a casa, quando che piove, la sera, ce po esse puro, no?... no?... nun ve pare?» ⁸⁵⁷	« Je dis que quéque d'un qui vous l'apporte d'quoi manger chez vous, quand qu'y pleut , l'soir, ça peut ben arriver , non ?... non ?... croyez-vous pas? » ⁸⁵⁸
49	E poi, a bon conto, l'ho subito schiaffato in der cassetino ch' 'o tengo apposta pe questo, subito subito appena l'ho cavato fora dar castone suo, a forza de pinze, senza manco toccallo co le dita, se po di [...] ⁸⁵⁹ .	Et pis, quoi qu'il qu'en soit, j'l'ai tout d'suite flanquée dans l'p'tit tiroir qu'j'ai là tout d'exprès pour ça, tout l'aussitôt que j'l'ai l'arrachée d'son chaton, à force de pinces, sans même l'toucher d'un seul doigt, qu'on peut l'dire [...] ⁸⁶⁰ .
50	«Sor brigadiè, me deve da crede,» protestò la ragazza liberandosi, «me l'ha riggalato n'amica mia che è in parola de comprallo da na donna [...].» ⁸⁶¹	« M'sieur l'brigadier , vous d'vez m'croire » protesta la fille en se dégageant, « l'est d'un cadeau d'une copine qu'est en pourparlers pour l'acheter à ' ne femme [...]. » ⁸⁶²

Similmente a Bonalumi, Manganaro ricorre al sigmatismo per rendere l'idioletto di Zamira Pacori, nonostante che il TP non manifesti questa caratteristica. Differisce la realizzazione della dislalia: da Bonalumi il difetto viene realizzato tramite la sostituzione del grafema <s> con <f>, nella nuova traduzione la grafia allude allo spostamento del luogo di articolazione da alveolare a postalveolare: al posto di <s> si ha il digramma <sh>. La

⁸⁵⁷ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 30.

⁸⁵⁸ Idem, *L'affreuse embrouille*, op.cit., 62.

⁸⁵⁹ Idem, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 109-110.

⁸⁶⁰ Idem, *L'affreuse embrouille*, op.cit., 168.

⁸⁶¹ Idem, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 199.

⁸⁶² Idem, *L'affreuse embrouille*, op.cit., 287.

deformazione riguarda anche la fricativa postalveolare: al solito digramma <ch> si aggiunge una <s> aggiuntiva.

Tab. 3.18. Esempi di difetti di pronuncia nella traduzione di
Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di Jean-Paul Manganaro

N°	TP (italiano)	TA (francese)
51	« Via! Via! Zozzona, sporcacciona! Una partaccia così, zozza che nun se' altro! Al signor maresciallo! » ⁸⁶³	« Allez ! housht ! shaleté, shalopasshe ! Un tel affront, shalope que t'es ! à m'shieur l'adjudant! » ⁸⁶⁴
52	« Ar passaggio a livello, » gli sibilò allora la Zamira in un orecchio ⁸⁶⁵ .	« Au passhage à niveau », lui siffla alors Zamira à l'oreille ⁸⁶⁶ .
53	« Pe la strada de Castel de Leva, fino ar ponte: poi, a sinistra, fino ar passaggio a livello de Casal Bruciato »: sembrò una sordomuta che se spiega co li diti, col moto afono dei labbri ⁸⁶⁷ .	« Shur la route de Cashtel di Leva, jushqu'au pont : puis, à gausche, jushqu'au passhage à niveau de Cashal Bruschiato » on aurait dit une sourde-muette qui s'explique avec ses doigts, et le mouvement aphone de ses lèvres ⁸⁶⁸ .

Gli stilemi adoperati dal traduttore per rendere la dinamica linguistica del TP includono anche forme riscontrabili in sottocodici diatopici della LA, come il francese belgo-svizzero oppure le lingue d'oïl, ovvero un gruppo di dialetti parlati nel centro-nord della Francia. La restrizione del numero di tali espedienti a singole unità (ad esempio il numerale *nonante* oppure gli aggettivi *ste* e *sté*) non compromette la coerenza dell'ambientazione del romanzo giacché non permette un'identificazione univoca delle varietà che sostituiscono il romanesco nella traduzione.

⁸⁶³ *Idem, Quer pasticciaccio, op.cit.*, 194.

⁸⁶⁴ *Idem, L'affreuse embrouille, op.cit.*, 281.

⁸⁶⁵ *Idem, Quer pasticciaccio, op.cit.*, 202.

⁸⁶⁶ *Idem, L'affreuse embrouille, op.cit.*, 292.

⁸⁶⁷ *Idem, Quer pasticciaccio, op.cit.*, 202.

⁸⁶⁸ *Idem, L'affreuse embrouille, op.cit.*, 292.

Tab. 3.19. Elementi di varietà diatopiche della LA nella traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Jean-Paul Manganaro

N°	TP (italiano)	TA (francese)
54	«che però io, poi, sa, con rispetto parlanno, sì che me ne buggero de tutte ste superstizione de la gente [...].» ⁸⁶⁹	«paceque moi, vous l’savez, sauf vot’ respect, sûr que j’m’en fous d’toutes sté superstitions des gens [...]. » ⁸⁷⁰
55	Ma lei, pe tutta contrizione , aveva arzato le spalle, quela bestiaccia : «da sentisse rode la mano.» ⁸⁷¹	Mais elle, pour tout repentir, l’avait haussé l’épaules, ste sale bête: «à s’en sentir démanger la main.» ⁸⁷²
56	«P’uno e novanta l’etto ve fate na magnata de porca, che vostra moje v’aringrazzia!» ⁸⁷³	«P’un nonante les cent vous qu’en faites ‘ne bouffée de porque, et vot’ femme l’en dira-vous merci! » ⁸⁷⁴

Le caratteristiche delle due versioni francesi contrastano alle decisioni intraprese da William Weaver, l’autore della resa in inglese del *Pasticciaccio*, individuate nel sottocapitolo successivo.

3.1.3.3. *That Awful Mess on The Via Merulana* di William Weaver

La traduzione del romanzo di Gadda in inglese uscì nel 1965, a distanza di otto anni dall’edizione integrale italiana. Ad assicurare i diritti per la pubblicazione fu l’editore newyorkese George Braziller. Il compito della resa fu affidato a William Weaver, traduttore di ampia esperienza nella cultura italiana, presentato nell’introduzione all’analisi della sua versione di *Una vita violenta* di Pier Paolo Pasolini.

Il titolo *That Awful Mess on The Via Merulana* rivela una marcatura diacronica evidenziata dall’articolo determinativo davanti al toponimo *Via Merulana*. Tale procedimento è oggi considerato erroneo nelle grammatiche della lingua inglese⁸⁷⁵ e, curiosamente, è privo di coerenza, visto che nel corpo del testo alcuni nomi di vie e di altri luoghi di Roma sono introdotti dal *the* determinativo, altri invece no.

⁸⁶⁹ *Idem*, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 109.

⁸⁷⁰ *Idem*, *L’affreuse embrouille*, op.cit., 168.

⁸⁷¹ *Idem*, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 126.

⁸⁷² *Idem*, *L’affreuse embrouille*, op.cit., 190.

⁸⁷³ *Idem*, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 243.

⁸⁷⁴ *Idem*, *L’affreuse embrouille*, op.cit., 344.

⁸⁷⁵ Douglas Biber et al., *Longman Grammar of Spoken and Written English*, Harlow: Pearson Education Limited, 2006, 246.

A partire dalla riedizione del 1984, il libro è corredato da un'introduzione critica all'opera, scritta da Italo Calvino. Al giorno presente, *That Awful Mess on The Via Merulana* è continuamente ristampato da New York Review Books che ha acquisito i diritti per la riproduzione da Braziller. L'edizione di riferimento è quella dell'anno 2000, della collana New York Review Books Classics.

Accanto all'analisi di Calvino, il volume contiene una prefazione di Weaver, intitolata *Translator's Foreword* in cui un'ampia attenzione viene riservata al tema del mistilinguismo che caratterizza l'opera di Gadda e alle sfide traduttive che esso crea. L'autore del saggio avvicina ai lettori determinati fatti biografici di Gadda nonché descrive, in modo alla volta laconico e preciso tipico di una guida turistica, il palazzo in via Merulana 217, il principale luogo dell'ambientazione. Weaver dimostra la pressoché totale irricognoscibilità dell'autore ai lettori anglofoni, se non contare i pochi specialisti nel campo della letteratura italiana moderna.

Si cercano denominatori comuni con altri scritti di Gadda, in specie con *La cognizione del dolore* (1963), che fra tutte le sue opere ha conseguito il maggior successo in quanto vincitrice del Premio Internazionale Formentor. A mettere in relazione i due titoli sono la loro incompiutezza e la sperimentazione formale che trae da diversi repertori. Essi includono elementi dialettali, tecnicismi, forestierismi e neoformazioni.

Le considerazioni traduttive partono dalla riflessione sull'abbondante presenza del dialetto romanesco in cui l'espressività diretta prevale sull'eleganza. L'uso di vernacoli locali nel *Pasticciaccio* viene paragonato con le inclinazioni linguistiche rivoluzionarie di James Joyce, che nel caso dell'autore italiano sono ancora più in contrasto con la tradizione letteraria locale⁸⁷⁶. Il mistilinguismo contrasta il dibattito sulla lingua che occupava una posizione centrale nel discorso culturale del Risorgimento e dei primi decenni dell'esistenza di uno stato unitario italiano. Lo stile dell'autore esprime una profonda opposizione alle idee prevalenti negli scritti di Manzoni o De Amicis: nella prosa di Gadda trovano spazio tutte le forme linguistiche senza distinzione di prestigio o di valore educativo attribuito.

Weaver afferma che *Pasticciaccio* non rientra nel filone dialettale corrispondente a un altro polo del panorama letterario italiano: i dialetti non svolgono la sola funzione mimetica, conferendo alla realtà descritta un ulteriore elemento di verisimilitudine bensì fanno parte di un innovativo intreccio artistico che opera su ogni possibile livello di codici e sottocodici presenti nella cultura italiana.

⁸⁷⁶ William Weaver, "Translator's Foreword", in Carlo Emilio Gadda, *That Awful Mess on The Via Merulana*, trad. W. Weaver, New York: New York Review Books, 2000, XVIII.

Il traduttore considera che i personaggi dell'opera non sono caratterizzati soltanto dai loro idioletti ma anche da una gamma di comportamenti tipici, come il ricorso ad appellativi onorifici, come *Ragioniere*, *Dottore*, *Commissario* o *Don*. Questo tratto distintivo viene riprodotto con l'uso dei prestiti dall'italiano, i cui significati sono spiegati nella prefazione: a *ragioniere* corrisponderebbe *accountant*, al *dottore* – *doctor*. Si riserva, però, che il titolo di *dottore*, specie nella realtà romana, può riferirsi a qualsiasi persona svolgente una funzione ufficiale, in possesso di una laurea universitaria o meno.

Weaver espone la sua strategia di fronte alla rete di dinamiche linguistiche fittamente intrecciate che compongono lo specifico aspetto formale del *Pasticciaccio* con le seguenti parole:

Tradurre il romano o il veneziano di Gadda nella lingua del Mississippi o delle isole Aran sarebbe così assurdo quanto tradurre il linguaggio degli Snopse⁸⁷⁷ di Faulkner in siciliano o in gallese. Perciò, si chiede al lettore anglofono di immaginare il modo di parlare dei personaggi di Gadda, qui tradotto in un semplice inglese parlato, come pronunciato in un dialetto o in miscuglio di dialetti. Altri aspetti del linguaggio di Gadda erano più facili da rendere, ma in alcuni casi, dove tra le righe di un passaggio si riscontrano giochi di parole intraducibili, il traduttore ha inserito una nota esplicativa a piè di pagina⁸⁷⁸.

Questo breve passaggio preannuncia la neutralizzazione della ricchezza linguistica del romanzo, giustificandola con la presunta assurdità di una stilizzazione a sottocodici della cultura di arrivo. Tale punto di vista appare tuttavia alquanto riduttivo data la varietà di stilemi notati in altre traduzioni sottoposte all'analisi nella presente ricerca. Weaver sposta sul lettore la ricreazione del lato formale del libro, conferendogli solo poche descrizioni approssimative di com'è il TP nella sua veste originale. In tal modo si postula l'impossibilità della traduzione che comunichi non solo i valori estetici del mistilinguismo gaddiano ma anche la deissi relativa alla provenienza e all'estrazione sociale dei personaggi dell'opera.

In un altro testo sulla problematica della traduzione di testi di Gadda, il traduttore accenna che a fomentare l'approccio restrittivo sarebbe lo stesso autore del *Pasticciaccio*.

⁸⁷⁷ Il traduttore si riferisce alla trilogia di romanzi di William Faulkner che narrano le vicende della famiglia Snopse: *The Hamlet* del 1940, *The Town* del 1957 e *The Mansion* del 1959. Solo il secondo volume è stato tradotto in italiano con il titolo *Il borgo*.

⁸⁷⁸ W. Weaver, "Translator's Foreword", *op.cit.*, XXI; "To translate Gadda's Roman or Venetian into the language of Mississippi or the Aran Islands would be as absurd as translating the language of Faulkner's Snopeses into Sicilian or Welsh. So the English-speaking reader is therefore asked to imagine to speech of Gadda's characters, translated here into straight-forward spoken English, as taking place in dialect, or in a mixture of dialects. Other aspects of Gadda's language were easier to transpose, but in a few cases, where untranslatable puns underlie a passage, the translator has inserted an explanatory footnote.", trad. it. PK.

Nell'articolo *The Process of Translation* del 1989⁸⁷⁹ racconta la collaborazione con lo scrittore, con il quale consultava le difficoltà della resa in inglese. È ben noto che Weaver, abitante di Roma, conosceva personalmente molti degli autori le cui opere ha tradotto in inglese. Questo fatto conferisce alle sue versioni un aspetto di autorevolezza.

Secondo quanto riportato nel saggio, Gadda proponeva di eliminare la maggioranza di contenuti problematici. Weaver, tuttavia, non era disposto a una riduzione così vasta e perciò si rivolgeva anche a Gian Carlo Roscioni, critico e scrittore, amico dell'autore di *Pasticciaccio*⁸⁸⁰. Eppure, i dettagli di questa collaborazione risultano ignoti e servono a introdurre l'aiuto di Roscioni nel corso della traduzione de *L'Adalgisa – Disegni milanesi* (1944) in inglese.

L'analisi che segue ha lo scopo di verificare se la dinamica tra la lingua standard e il dialetto romanesco sia in realtà neutralizzata e se la versione di Weaver dimostri altre particolarità relative al problema.

Campione #56: il confronto fra la traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* in inglese di William Weaver e il TP. Estratto B.

TP (italiano) ⁸⁸¹	TA (inglese) ⁸⁸²
[1] «Er sor Filippo, qui,» ripeté la sora Manuela. «Mbè, a voi quarche vorta v'è venuto, ma sì un maschietto co li pacchi, co la parannanza bianca. Nun l'ho mai visto in faccia: sicché, proprio com'e nun me n'aricordo. Ma, suppergiù, me che ce penso, quello de stammattina poteva esse er vostro. Una sera che je corsi appresso, me strillò da le scale che saliva su da voi, che v'aveva da portà er presciutto.»	[1] “Signor Filippo here,” Signora Manuela repeated. “Well, sometimes you’ve had one come, a boy with package, and a white apron. I’ve never looked him in the face, so I couldn’t come right out and describe him. But now that I think of it, the one this morning could have been yours, more or less. One evening, when I ran after him, he yelled down the stairs that he was going to your house, said he had to deliver some ham.”
[2] Tutti gli sguardi si puntarono sul commendator Angeloni. Il nominato si confuse: «Io? Garzoni?... Che presciutto?»	[2] All eyes were trained on Commendatore Angeloni. The object of this attention became confused.

⁸⁷⁹ William Weaver, “The Process of Translation”, *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/babelgadda/babeng/weavertranslation.php> [ultimo accesso: 28/04/2025].

⁸⁸⁰ *Ibidem*.

⁸⁸¹ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, *op.cit.*, 29-30.

⁸⁸² *Idem*, *That Awful Mess on The Via Merulana*, trad. W. Weaver, New York: New York Review Books, 42-43.

[3] «Sor commendatore mio,» implorò la sora Manuela, «nun me vorrete fa sta partaccia de dimme che nun è vero in faccia ar commissario... Voi sete solo...» [4] «Solo?» ribatté il sor Filippo, come se il viver solo fosse una colpa. [5] «E che ce sta forse quarcuno co voi? Manco er gatto...» [6] «E che volete di, che so' solo?» [7] «Dico che quarchiduno che ve porti da magnà a casa, quanno che piove, la sera, ce po esse puro, no?... no?... nun ve pare?» Ebbe un tono conciliante, quasi ad ammicargli: «ma che vai combinanno, a cojone!»	“Me? Grocery boys?... What ham?” [3] “Why, commendatore dear,” Signora Manuela implored, “you wouldn’t make me look like a liar, would you, telling me it isn’t true in front of the officer here?... After all, you live alone...” [4] “Alone?” Signor Filippo rebutted, as living alone were a sin. [5] “Well, is there anybody up there with you? Not even a cat...” [6] “What do you mean by saying I’m alone?” [7] “I mean that if somebody delivers food to your house, when it rains, or in the evening... well, it can happen, can’t it? Can’t it... Am I right?” Her tone was conciliating, as if she had winked at him to say: what kind of mess are you getting me into, you fathead?

Il campione conferma quanto anticipato nella prefazione all’opera: nel testo non vi è alcuna traccia della variazione sociolinguistica legata all’uso del dialetto romanesco. Il dialogo è espresso in un inglese standard e non presenta cospicui marcatori diastratici o diafasici, tranne per l’ultimo enunciato della portinaia [7] dove le emozioni del personaggio sono indicate dal ricorso alla mite offesa *fathead* ‘stupido’ che ha carattere informale.

Tanto nella traduzione è assente la deissi sociolinguistica concernente l’uso del dialetto romanesco, quanto vi si trovano diversi marcatori diatopici che consistono negli appellativi onorifici. Essi compaiono nelle loro forme integrali, prive di alterazioni dialettali. Ad esempio, a *sor* e *sora* dal TP corrispondono *signor* e *signora*.

Weaver cerca di essere fedele alla sintassi di Gadda, preservando alcune strutture marcate, ove ciò non porta detrimento alla comprensibilità e alla naturalità della traduzione. Nella frase *Well, sometimes you’ve had one come, a boy with package, and a white apron* ([1]), l’inciso affermativo *ma sì, un maschietto co li pacchi* è riportato attraverso una sorta di dislocazione a sinistra, con la segnalazione del complemento tramite il pronome *one*.

Nel [7] si vede lo spostamento che impiega la ripetizione di avverbi di negazione *no*, resa in inglese con una coda interrogativa (*question tag*) *can’t it?*. All’ultima nella serie di

interrogative retoriche *nun ve pare?* corrisponde *am I right?*. Tale soluzione riflette una decisione soggettiva del traduttore, data la disponibilità della struttura equivalente *don't you think* nel repertorio della LA.

Campione #57: il confronto fra la traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* in inglese di William Weaver e il TP. Estratto C.

TP (italiano) ⁸⁸³	TA (inglese) ⁸⁸⁴
[1] Gli occhi s'erano affisati orrendamente: a guardà che, poi? Gaurdaveno, guardaveno, in direzione nun se capiva de che, verso la credenza granne, in cima, o ar soffitto. [2] Le mutandine nun ereno insanguinate: lasciaveno scoperti li du tratti de le cosce, come du anelli de pelle: fino a le calze, d'un biondo lucido. [3] La solcatura del sesso... pareva d'esse a Ostia d'estate, o ar Forte de marmo de Viareggio, quanno so' sdraiate su la rena a cocese, che te fanno vede tutto quello che vonno. Co quele maje tirate d'oggiorno.	[1] The eyes had become fixed in a horrible stare: looking at what, then? They looked, looked in a direction you couldn't figure out, towards the big sideboard, the very top of it, or the ceiling. [2] The underpants weren't bloodied; they left uncovered two patches of thigh, two rings of flesh: down to the stocking, glistening blond skin. [3] The furrow of the sex... it was like being at Ostia in the summer, or at Forte dei Marmi or Viareggio, when the girls are lying on the sand baking themselves, when they let you glimpse whatever they want. With those tight jerseys they wear nowadays.

Anche il linguaggio della narrazione è privo di marcatori dialettali nella versione di Weaver. Nel campione non si distingue alcun esempio dell'influsso della presenza del romanesco sul linguaggio adoperato dal traduttore.

Nonostante ciò, è opportuno segnalare alcuni spostamenti pertinenti. Nella descrizione delle calze ([2]), il colore biondo non richiama più la biancheria bensì il colore della pelle della defunta. Questo cambiamento risulta inadatto, data la pallidità comunemente associata con i cadaveri.

Si osserva l'uso atipico della preposizione *at* prima dei toponimi Ostia e Forte dei Marmi [3]: si tratta dei nomi delle località che normalmente prendono la preposizione *in*, al pari di nomi di città. La decisione di utilizzare *at* può significare che il narratore si riferisce alle spiagge

⁸⁸³ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, *op.cit.*, 48.

⁸⁸⁴ *Idem*, *That Awful Mess*, *op.cit.*, 70.

collocate in questi luoghi, precisando ulteriormente il senso del discorso. Il traduttore ha chiarito la frase *pareva d'esse a Ostia d'estate, o ar Forte de marmo de Viareggio*, correggendo la scorretta denominazione *Forte de marmo* e distinguendo tra Forte dei Marmi e Viareggio che sono due località diverse, seppur geograficamente vicine.

Campione #58: il confronto fra la traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* in inglese di William Weaver e il TP. Estratto D.

TP (italiano) ⁸⁸⁵	TA (inglese) ⁸⁸⁶
[1] Del pari pienamente confermato risultò che l'opale, bellissimo, benché co quel tanto de jella addosso che cianno tutti l'opali, lo doveva rilevare il Ceccherelli, e lo aveva rilevato di fatto dietro conguaglio, nonostante quell'RV, ch'era inciso leggero, [2] «che però io, poi, sa, con rispetto parlanno, sì che me ne buggero de tutte ste superstizione de la gente: che pare d'esse in der medioevo, quasi quasi! io, in coscienza, tiro a fa l'affari mia: più puliti che posso. [3] In quarant'anni che ciò er negozio, me creda, dottó, nun ho avuto a dì p'una spilla! [4] E poi, a bon conto, l'ho subito schiaffato in der cassetto ch' 'o tengo apposta pe questo, subito subito appena l'ho cavato fora dar castone suo, a forza de pinze, senza manco toccallo co le dita, se po dì: le pinze, ho fatto un sarto dar barbiere che faccia pe disinfettare coll'alcole: e lui, er sor coso, l'ho schiaffato in der cassetto quello là in fonno isolato p'annà ar cesso, tu Arfredo ce 'o sai, a tu pure Peppi: ce stanno insieme tanti de quei corni de corallo che sì gnente gnente je pijasse la fantasia de volemme jettà la bottega... a me, jettamme? sì, stai fino: vorrebbe vede, povero	[1] It was also fully confirmed, from the same source, that the opal – very handsome stone, but with that curse on it like all opals – was to be taken over by Ceccherelli, who had in fact, taken it over, adjusting the price accordingly, despite that R.V., which was faintly engraved on it, [2] “because, as far as I’m concerned, if you’ll pardon the expression, I don’t give a good goddamn about all these old superstitions. Why, you’d think you were in the Middle Ages, indeed you would. Now, in all conscience, I’m interested in doing business, in as straightforward a way as possible. [3] In the forty years I’ve had my shop, believe me, Doctor, there has never been a word, not a shadow of a doubt, even for so much as a pin. [4] And besides, just to be on the safe side, I stuck it right in a special drawer I keep for such things, as soon as I took it out of its setting, with pincers, not even touching it with my fingers, so to speak. As for the pincers, I stepped next doors to the barber’s and disinfected them with alcohol: and as for the gem in question then, I locked it away in the drawer, the last one on the way to the

⁸⁸⁵ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, *op.cit.*, 109-110.

⁸⁸⁶ *Idem*, *That Awful Mess*, *op.cit.*, 161-162.

fijo! [5] E come un cappone in mezzo a tanti galli!... ma co la punta bona, je lo dico io.»	bathroom. You know the one, Alfredo; and so do you, Peppino: it's so packed with coral horns that if that opal decided to put the evil eye on the shop... on my shop? Poor opal. [5] It's like a capon in there, in the midst of so many roosters!... with a sharp beak too, I can tell you.

Il campione #58 esemplifica la neutralizzazione del romanesco nel TP: nella traduzione di Weaver anche l'espressiva deposizione dell'orafo è priva di marcature. Il discorso si allontana dallo standard letterario soltanto per il ricorso all'imprecazione *to give good goddamn* che mira a riprodurre la locuzione *me ne buggero de*.

Addirittura la sintassi viene chiarita: i periodi lunghi vengono divisi in strutture più brevi, gli interventi caratterizzati da un'enfasi espressiva vengono sostituiti da frasi più esplicite. Ad esempio, all'apposizione *quasi quasi* ([2]) corrisponde la ripresa del concetto espresso nell'enunciato attraverso una proposizione verbale: *Why, you'd think you were in the Middle Ages, indeed you would*.

Per mettere in rilievo la scrupolosità dell'artigiano dichiarata nella frase *nun ho avuto a di p'una spilla!* ([3]), il traduttore aggiunge una ripetizione sinonimica del concetto: *there has never been a word, not a shadow of a doubt* che include la formula fatta *shadow of a doubt* (lett. 'ombra di dubbio').

Infatti, la naturalità del testo il quale potrebbe venire percepito come uno steso nella LA se non per la presenza di prestiti, è conseguita tramite il ricorso a espressioni idiomatiche o frasi fatte. Oltre alla locuzione *shadow of a doubt* giova indicare la traduzione dell'espressione *a bon conto* ([4]) in *just to be on the safe side* 'giusto per andare sul sicuro'.

La modifica riguarda pure la punteggiatura: le lettere delle iniziali *RV* incise sull'anello sono divise dai puntini ([1]), mentre la virgola è sostituita con il punto e virgola nell'enunciato in cui il parlante si rivolge ai collaboratori: *You know the one, Alfredo; and so do you, Peppino* ([5]).

Come anticipato nella prefazione, nel testo della traduzione si riscontra l'allocutivo *doctor* che corrisponde al dialettale *dottò* [3]. Si ricorda che titoli onorifici come *commendatore* o *ragioniere* emergono in *That Awful Mess* come prestiti integrali. La decisione di tradurre l'espressione *dottò* in *doctor* manca di coerenza con la decisione pertinente alle altre allocuzioni di questo tipo. Tale soluzione può essere vista come un travisamento semantico: la forma *doctor*

è riscontrabile nella lingua inglese come appellativo indirizzato o al personale medico o a titolari del dottorato di ricerca, mentre nel romanesco *dottò* può indicare qualsiasi persona con laurea universitaria.

Campione #59: il confronto fra la traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* in inglese di William Weaver e il TP. Estratto E.

TP (italiano) ⁸⁸⁷	TA (inglese) ⁸⁸⁸
[1] Venuto a Roma a lavorà d'elettricista , la Ines riferì, aveva trovato lavoro a bottega a sessanta lire la settimana: «ma l'aveveno licenziato» .	[1] Having come to Rome to work as an electrician , Ines reported, he had found work in a shop at sixty lire per week: “but then they fired him.”
[2] Talché, poi, lavorava qua e là: per suo conto: «annava pe le case a giustà li fili quanno che so' lograti, o a fa l'impianti a una cammera, a un appartamento novo: magari de quarche vecchia bacucca,» insinuò, e si stizzì.	[2] Whereupon, afterwards, he worked here and there: on his own: “he went to people's houses to fix wires when they were worn out, or to wire a room, in a new apartment: or maybe some old bag's place,” she insinuated, and became annoyed.
[3] «Puro a cambià le varvole e a fa sonà li campanelli, quanno je viè no sturbo, che nun vonno più sonà; perché ce stanno certi signori, e specie le moje, che cianno paura solo a l'idea de taccalle, 'e varvole de la lettricità. Mamma mia! A costo de pijasse magari na scossa.»	[3] “Or to change the fuses or make the bells work, when they broke down and wouldn't ring anymore, because some ladies, and their husbands, too, are afraid to touch electric fuses. Mamma mia! Afraid of getting a shock!”

Il campione #59 attesta un'impostazione diversa del traduttore di fronte alla dinamica dialettale che va in linea con la bassa estrazione sociale della parlante: si tratta di una ragazza semplice, di scarsa alfabetizzazione, che parla un romanesco collocabile all'estremità del *continuum* diastratico. A differenza dei personaggi che si esprimono nella parlata capitolina, ma che appartengono alle fasce medio-alte della società (agenti della polizia, artigiani, imprenditori), gli enunciati della giovane sono caratterizzati da un cospicuo numero di elementi colloquiali nella lingua inglese. Essi coinvolgono perlopiù il livello lessicale.

Nel tradurre il discorso diretto *ma l'aveveno licenziato* [1] l'autore della versione inglese si avvale del verbo *fire* con l'accezione di 'licenziare', tipico dell'uso informale. La

⁸⁸⁷ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, *op.cit.*, 167.

⁸⁸⁸ *Idem*, *That Awful Mess*, *op.cit.*, 248.

semplificistica descrizione del lavoro dell'elettricista [2] presenta l'insulto *old bag* (lett. 'vecchio sacchetto') che esprime l'attitudine negativa nei confronti delle clienti del fidanzato. Il dizionario Cambridge indica l'appartenenza della locuzione allo slang⁸⁸⁹, senza distinguerne la distribuzione geografica.

La frase in cui compare il vocabolo offensivo *old bag* dimostra un'ulteriore alterazione logica. Nel TP, la preposizione *de* 'di' che introduce la struttura *quarache vecchia bacucca* indica il possesso dell'*appartamento novo* dell'enunciato precedente, mentre nella traduzione le due realtà sono divise dalla congiunzione disgiuntiva *or* indicando che l'abitazione non è di proprietà della prospettiva cliente anziana. Nello stesso luogo, nella versione inglese è adoperata la parola *place* (nella frase *some old bag's place*) che nel registro colloquiale assume il significato di 'casa'⁸⁹⁰.

Nel [3] il tecnicismo *varvole* è reso con *fuses* 'fusibili'. Tale interpretazione sembra abusiva, giacché il termine fa riferimento piuttosto a valvole termoioniche. Nel momento in cui Weaver lavorava sulla traduzione, ossia alla metà degli anni '60 del Novecento, le valvole termoioniche erano ancora largamente utilizzate in diverse applicazioni. La sostituzione del referente non può essere spiegata con lo sviluppo tecnologico e la relativa mancata dimestichezza del traduttore con tale accezione. Va notato che a contribuire all'equivoco poteva essere il fatto che nell'inglese americano, il componente in questione si chiama *vacuum tube* e non *thermionic valve* come nella sua varietà britannica, più vicina al termine italiano.

La deissi diatopica è attuata a mezzo di un prestito integrale sotto la forma dell'interiezione *mamma mia!* che suscita nel lettore anglofono delle connotazioni inequivocabilmente italiane.

Campione #60: il confronto fra la traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* in inglese di William Weaver e il TP. Estratto J.

TP (italiano) ⁸⁹¹	TA (inglese) ⁸⁹²
[1] Fu il deflagrare d'una ulteriore variazione, o tale parve all'agente. [2] Ad occhi bassi: «Provatela, signori, assaggiatela! P'uno e novanta l'etto ve fate na magnata de porca,	[1] It was the outburst of another variation, or so it seemed to the policeman: [2] "Try it, gentlemen, taste it! One-ninety: you can eat pig like a pig, and your wives will thank you

⁸⁸⁹ Cambridge Dictionary, "bag", <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/bag> [ultimo accesso: 30/04/2025].

⁸⁹⁰ Ivi, "place", <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/place> [ultimo accesso: 30/04/2025].

⁸⁹¹ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 243.

⁸⁹² Idem, *That Awful Mess*, op.cit., 357.

che vostra moje v'aringrazzia!» [3] Poi, a una belloccia, discendendo di tono: «Che volete, bella pupa?», la pupa a quel tono d'autorità non poté comprimere le risa, «na mezza libbra de porchetta?» [4] E sottovoce a lei, ma con un'occhiata a lo squattrinato cavadenti: «A voi ve do er mejo boccone, v' 'o giuro! Me piacete troppo! Sete troppo bona! Un bocconcino arrostito apposta pe voi, co du patate!» [5] Poi di nuovo, eternamente berciando e con occhi al cielo stavolta e con delle gote da buccinatore senza senso: «Fànese a crompà la porca, signori! Fànese a caccia li sordi, ch'è la vorta bona, signori! ch'è na vergogna lassalla qua sur banco che a momenti aripiove, che cioo so che ce n'avete un sacco in saccoccia, de baiocchi. Famo annà via la migragna, signori! La porca è vostra!, si è che caciate li baiocchi.»	for it!” [3] Then, to a local beauty, lowering his tone: “What about you, pretty girl?” the girl, at that tone of authority, couldn't restrain her laughter, “a half-pound of pork?” [4] And, <i>sotto voce</i>, to her, but with a glance at the penniless tooth-puller: “I'll give you the best part, that's a promise. You're my type, all right. You're too pretty! A nice little slice specially roasted for you, with a couple of potatoes!” [5] Then again, eternally shouting and with eyes upraised this time and with cheeks of a senseless trumpeter: “Come on and buy this pork, everybody. Let's see your money; this is the time to buy it. It's a crime to leave the pig here on the stand, when it can rain again any minute, and I know you've got the cash on you. Don't be stingy now! The pork is yours, if you'll just dig out the old ready.”

L'ultimo campione della traduzione di Weaver conferma l'inclinazione del traduttore a utilizzare espressioni colloquiali della LA per rendere il romanesco del TP, laddove il dialetto assume una specifica funzione espressiva in armonia con la situazione comunicativa. Il discorso del macellaio è caratterizzato dagli elementi informali, quali colloquialismi, frasi fatte oppure strutture sintattiche tipiche del parlato.

In *Try it, gentlemen, taste it! One-ninety: you can eat pig like a pig, and your wives will thank you for it!* ([2]) si individua il modo di dire *eat like a pig* (lett. 'mangiare come un porco') che significa 'divorare una grande quantità di cibo in modo poco elegante'. L'espressione non trova un equivalente diretto nel TP dove non è presente alcun paragone simile. Nello stesso modo, l'utilizzo della locuzione attiva il gioco di parole che conferisce alla frase il valore enfatico: *eat pig like a pig* (lett. 'mangiare porco come un porco'). Tale soluzione comunica al lettore l'inventività linguistica del personaggio. Si elimina tuttavia un elemento di possibile incompatibilità con la cultura di arrivo: il vocabolo *etto* non ha equivalenti funzionali nella lingua inglese che viene parlata in parti del mondo in cui si usano sistemi di unità di misura diversi: nel Regno Unito per indicare massa si usano grammi mentre negli Stati Uniti si adoperano once e libbre.

Il traduttore rivela una tendenza a preferire la varietà statunitense dell'inglese, quando, nell'enunciato successivo [3], la libbra non viene scartata come l'etto ma viene tradotta in *pound*. L'uso di questo termine nel TP ha una marcatura diatopica e diacronica: in Italia la libbra è oggi generalmente uscita dall'uso, ma si conserva nell'uso popolare di alcune regioni⁸⁹³.

Gli elementi non standard presenti nelle didascalie del narratore nel testo in italiano vengono neutralizzati. Ad esempio, la parola *bellocchia* ([3]) è tradotta in *local beauty*, cioè 'una bellezza del luogo', con la perdita del carico emotivo espresso tramite la derivazione morfologica e l'integrazione dell'attributo assente nella versione di partenza.

Nella descrizione che introduce la parte successiva del discorso diretto [4] si rileva l'italianismo *sotto voce* che nella LA è un termine ampiamente utilizzato per riflettere una pronuncia molto debole. Si congetta che il vocabolo sia penetrato nell'uso letterario dal repertorio di tecnicismi internazionali dell'ambito musicale.

In *You're my type, all right* ([4]) l'apposizione *all right* conferisce all'enunciato un carattere colloquiale. La struttura *nice little slice* rivela l'inserimento di due attributi che svolgono la stessa funzione che la derivazione diminutiva della parola *bocconcino* nel TP. L'indicazione della quantità *due* tipica dell'uso informale nella frase *co du patate* 'con due patate' è tradotta con *with a couple of potatoes*. L'uso del vocabolo *couple* indica un alto grado di equivalenza dato che nel registro informale dell'inglese può riferirsi sia al numero due che a una quantità imprecisa 'qualche, diversi'.

Il traduttore tende a prioritizzare la naturalità del linguaggio del TA, a detrimento della preservazione della sintassi originale, a volte alterando anche il livello semantico. L'enunciato *che a momenti aripiove* ([5]) è tradotto in modo analitico con *when it can rain again any minute* ovvero 'quando può piovere di nuovo da un minuto all'altro'. Il ricorso al verbo modale *can* aggiunge al messaggio un elemento di incertezza assente nella versione italiana.

Si rileva la sostituzione della proposizione *Famo annà via la migragna, signori!*, il cui posto nella traduzione è occupato dall'imperativo *Don't be stingy now!*, laddove il colloquialismo *stingy* vale a dire 'avaro'. Si suppone che la manipolazione sia causata dalla potenziale incomprensibilità del riferimento alla migragna nella cultura di arrivo. Nella battuta finale si manifesta la rara locuzione *dig out the old ready*, di carattere colloquiale, ma marcata anche sul piano diacronico, similmente al termine *baiocchi* del TP. *Baiocco* era un tipo di moneta emesso nello Stato della Chiesa fino al 1865: non sorprende, quindi, l'utilizzo del

⁸⁹³ Enciclopedia online Treccani, "libbra", *Treccani*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/libbra/> [ultimo accesso: 30/04/2025].

vocabolo in un contesto romano degli anni '20 del Novecento. Il termine *old ready*, invece, proviene dal polirematico *ready cash* cioè 'denaro liquido' e costituisce un esempio della nominalizzazione di aggettivi presenti in modi di dire, riscontrabile nel registro colloquiale e scherzoso della lingua inglese⁸⁹⁴. L'uso non è registrato dai principali dizionari normativi, ma trova una discreta ricorrenza nelle fonti letterarie fino all'inizio del Novecento che conferma la sua foggia antiquata.

In confronto alle versioni in francese, *That Awful Mess on The Via Merulana* dimostra un approccio completamente diverso al problema dialettale. La variazione diatopica, che è uno dei tratti distintivi più importanti dello stile di Gadda, è pressoché neutralizzata. Il traduttore fa uso di una generale varietà vernacolare dell'inglese americano, sottomettendo il grado di intensità della stilizzazione all'estrazione sociale dei parlanti. I protagonisti come agenti di polizia o abitanti dell'elegante palazzo in via Merulana si esprimono in un inglese vicino allo standard.

Tab. 3.20. Esempi di neutralizzazione dei contenuti dialettali nella traduzione
di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di William Weaver

N°	TP (italiano)	TA (inglese)
57	«Dico che quarchiduno che ve porti da magnà a casa, quanno che piove, la sera, ce po esse puro, no?... no?... nun ve pare?» ⁸⁹⁵	"I mean that if somebody delivers food to your house, when it rains, or in the evening... well, it can happen, can't it? Can't it... Am I right?" ⁸⁹⁶
58	In quarant'anni che ciò er negozio, me creda, dottó, nun ho avuto a dì p'una spilla ⁸⁹⁷ !	In the forty years I've had my shop, believe me, Doctor, there has never been a word, not a shadow of a doubt, even for so much as a pin ⁸⁹⁸ .
59	«Pe la strada de Castel de Leva, fino ar ponte: poi, a sinistra, fino ar passaggio a livello de Casal Bruciato»: sembrò una	"The road to Castel de Leva, to the bridge; then to the left, the crossing at Casal Bruciato": she seemed a deaf-mute,

⁸⁹⁴ Altri esempi del fenomeno sono le espressioni *to do the dirty* 'tradire qualcuno', *to scatter to the wide* 'disperdere su un'area larga'.

⁸⁹⁵ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 30.

⁸⁹⁶ Idem, *That Awful Mess*, op.cit., 43.

⁸⁹⁷ Idem, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 109.

⁸⁹⁸ Idem, *That Awful Mess*, op.cit., 43.

	sordomuta che se spiega co li diti, col moto afono dei labbri ⁸⁹⁹ .	explaining herself with her fingers, with the aphonous movement of her lips ⁹⁰⁰ .

I dialoghi dei personaggi proletari attestano un discreto numero di colloquialismi che si concentrano al livello lessicale. La stilizzazione non opera sul piano fonomorfematico.

Tab. 3.21. Esempi di colloquializzazione nella traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di William Weaver

N°	TP (italiano)	TA (francese)
60	«A la catena però nun c'era attaccato gnente, vojo di quer buggerone d'un ciondolo portascarogna.» ⁹⁰¹	“But there wasn't anything attached to the chain, I mean, that big bugger of a fob , that bad-luck piece.” ⁹⁰²
61	Talché, poi, lavorava qua e là: per suo conto: «annava pe le case a giustà li fili quando che so' logрати, o a fa l'impianti a una cammera, a un appartamento novo: magari de quarche vecchia bacucca,» insinuò, e si stizzì ⁹⁰³ .	Whereupon, afterwards, he worked here and there: on his own: “he went to people's houses to fix wires when they were worn out, or to wire a room, in a new apartment: or maybe some old bag's place ,” she insinuated, and became annoyed ⁹⁰⁴ .
62	«Via! Via! Zozzona, spurcacciona! Una partaccia così, zozza che nun se' altro! Al signor maresciallo!» ⁹⁰⁵	“ Get out! Out! dirty, filthy thing! The idea! Of anything so nasty! To the sergeant here! Filthy animal! ” ⁹⁰⁶

L'addomesticamento attuato da Weaver coinvolge anche la sintassi: non sono rare le occorrenze in cui le proposizioni vengono suddivise in frasi più brevi, presumibilmente per facilitarne la comprensione. In questo modo, il testo che richiede dal lettore un'attenzione particolare nonché un alto livello di conoscenze generali viene facilitato.

Tale prassi concorda ovviamente con le osservazioni di Lawrence Venuti, che ha denunciato le tendenze localizzanti delle traduzioni americane della metà del Novecento.

⁸⁹⁹ *Idem*, *Quer pasticciaccio*, *op.cit.*, 202.

⁹⁰⁰ *Idem*, *That Awful Mess*, *op.cit.*, 298.

⁹⁰¹ *Idem*, *Quer pasticciaccio*, *op.cit.*, 103.

⁹⁰² *Idem*, *That Awful Mess*, *op.cit.*, 153.

⁹⁰³ *Idem*, *Quer pasticciaccio*, *op.cit.*, 167.

⁹⁰⁴ *Idem*, *That Awful Mess*, *op.cit.*, 248.

⁹⁰⁵ *Idem*, *Quer pasticciaccio*, *op.cit.*, 194.

⁹⁰⁶ *Idem*, *That Awful Mess*, *op.cit.*, 286.

Va tuttavia notato che il secondo testo romanesco tradotto da Weaver, ovvero *Una vita violenta* di Pasolini, analizzato nella sezione 3.1.2., manifesta un diverso approccio alla dinamica dialettale che si riflette in una selezione più vasta di elementi stilistici.

Individuato il contrasto tra le versioni francesi e inglese dell'opera di Gadda, resta a esaminare la traduzione in polacco che è anche la più recente.

3.1.3.4. *Niezły pasztet na via Merulana* di Anna Wasilewska

La prima traduzione integrale in polacco di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda è uscita nel 2018 alle spese di Państwowy Instytut Wydawniczy, sotto il titolo *Niezły pasztet na via Merulana*, nella traduzione di Anna Wasilewska. La traduttrice ha già affrontato il problematico linguaggio gaddiano, rendendo in polacco i primi tre capitoli del libro che sono stati pubblicati nella rivista *Literatura na świecie* in un'edizione speciale del 2013, dedicata a Gadda.

La traduzione di oltre ottanta pagine estratte dal libro racchiude una diversa versione del titolo – *To ohydne pasztecisko z ulicy Merulana* – più vicina dal punto di vista formale all'originale. A differenza dell'edizione completa del 2018, si conserva l'ordine di costituenti della versione di partenza, tranne per il cambiamento della posizione dell'aggettivo in concomitanza con l'uso tipico nella LA. L'aggettivo dimostrativo viene riflesso dal pronome *to* 'questo', l'attributo *brutto* diventa *ohydne* 'schifoso'. La derivazione morfologica della parola *pasticciaccio* è comunicata attraverso lo spregiativo *pasztecisko* formato a partire dal sostantivo *pasztet* 'pasticcio', cui si aggiunge la desinenza *-isko*, con chiaro carico peggiorativo. Oltre al frammento del romanzo, il fascicolo della rivista include numerosi saggi a proposito dell'opera gaddiana, sia originali che tradotti.

Nella versione integrale del romanzo in polacco – *Niezły pasztet na via Merulana* – il titolo comprende meno marcature. Scompare il dimostrativo, si perde la derivazione morfologica nella parola *pasztet* 'paté, pasticcio' che ha la facoltà di significare metaforicamente diverse cose, conferendole un carico emotivo negativo. Ad esempio, *pasztet* può richiamare in modo offensivo una ragazza ritenuta brutta oppure un problema molto complicato. All'aggettivo *brutto* del titolo originale corrisponde *niezły* 'discreto, buono' il quale, accostato a un sostantivo da connotazioni spregiative, ne aumenta il valore negativo. A differenza della traduzione del 2013, si è optato per conservare il prestito *via* che fornisce informazioni sull'ambientazione del romanzo: la parola *via* è identificabile da un lettore polacco

come italiana. È ormai comune che in vari testi di cultura sull'Italia in polacco non si traduca questa denominazione geografica italiana in *ulica* 'via', ma che si usi il termine straniero.

Al momento della pubblicazione del periodico, Gadda godeva di scarsa popolarità in Polonia, se non tra i pochi specialisti nel campo della letteratura italiana moderna. Fino a quel punto, gli unici volumi dell'autore disponibili in polacco erano *Pożar na ulicy Keplera* (1974), una selezione di racconti estratti dalla raccolta *Accoppiamenti giudiziosi*, e il romanzo *La cognizione del dolore* (*Poznawanie cierpienia*) dato alle stampe nel 1980. Entrambi i volumi sono stati tradotti da Halina Kralowa e pubblicati dalla casa editrice Państwowy Instytut Wydawniczy.

Anna Wasilewska, che ha effettuato la difficile impresa di rendere il mistilinguismo gaddiano del *Pasticciaccio* nel polacco, è una delle più benemerite traduttrici di letteratura italiana e francese in Polonia.

La carriera di Wasilewska è iniziata negli anni '70, presso la redazione di *Literatura na świecie* che in quell'epoca era la principale fonte delle informazioni sulla produzione letteraria mondiale. Il mensile, fondato nel 1971, presentava traduzioni di opere che non erano altrimenti disponibili sul mercato editoriale polacco nonché testi critici. Negli anni '70 e '80, la rivista era una finestra sul mondo occidentale, con cui lo scambio artistico e accademico veniva ostacolato da fattori politici⁹⁰⁷.

Wasilewska ha tradotto numerose opere dal francese e dall'italiano, tra gli altri, romanzi e copioni teatrali di Italo Calvino, Umberto Eco, Dario Fo e Alberto Moravia. Ha vinto numerosi premi letterari per la qualità del suo lavoro. È stata insignita della croce d'oro al merito, il più alto grado di onorificenza statale polacca nonché dell'ordine delle arti e delle lettere della Repubblica francese.

La traduzione integrale del *Pasticciaccio*, pubblicata nel 2018, è corredata di una postfazione della traduttrice, intitolata *C.E.G.: nowator mimo woli* ('C.E.G.: novatore senza volerlo') che consiste in un'analisi critica del romanzo nonché in un commento sulla problematica della traduzione. Oltre a fornire dati biografici sull'autore, si considera l'importanza del volume nel quadro generale della letteratura italiana della seconda metà del Novecento. Ampio spazio è dedicato al lato formale della scrittura di Gadda, in specie al mistilinguismo che mescola dialetti, registri, linguaggi settoriali, neoformazioni e onomatopee,

⁹⁰⁷ Il regime comunista, in potere fino al 1989, generalmente guardava di malocchio l'interesse per le culture di paesi al di fuori del Patto di Varsavia. Per contrastare l'insoddisfazione pubblica, si permetteva la creazione di imprese, associazioni e manifestazioni di controultura che costituivano una sorta di valvola di sfogo. Attraverso tali ambienti, si dava l'impressione della libertà di espressione, anche se tutto era sottoposto alla censura. Cfr. la sezione 1.3.5.

rompendo ogni possibile convenzione della tradizione letteraria italiana, marcata storicamente da una ricerca della lingua “pura”.

Wasilewska osserva che il caratteristico «maccheronismo gaddiano» investe tutti i livelli della lingua, dalla fonetica alla punteggiatura, dove manifesta un uso ossessivo dei due punti⁹⁰⁸. La traduttrice si sofferma sulla problematica dialettale inerente al romanzo in cui compaiono diversi codici regionali: i dialetti romanesco, molisano, veneziano e milanese, la lingua napoletana. È nella variazione diatopica che si identifica una delle sfide più significative della traduzione, sollevando l'importanza della ricchezza linguistica che caratterizza il *Pasticciaccio*. Secondo Wasilewska, rendere differenti varietà diatopiche in polacco non è solo possibile, ma essenziale per comunicare ai lettori lo stile dell'originale.

Il *Pasticcio* è come una torta: ogni boccone, composto da più strati, dovrebbe dare un'idea della totalità. Ma questa torta è fatta passare attraverso un macinino e perde la distinzione in strati orizzontali. Ed è quel sapore da pasticcio che il traduttore dovrebbe preservare e, di conseguenza, preservare la polifonia. Cioè, per prima cosa, chiedersi: cosa fare con il dialetto, in effetti con tutta la combinazione di dialetti? Qual è l'area di manovra, se l'abbondanza di dialetti in italiano non esiste nella lingua polacca⁹⁰⁹?

In seguito, l'autrice della postfazione considera diverse soluzioni formali per comunicare la variazione linguistica del TP in polacco. Scarta l'adozione di elementi appartenenti alle varietà diatopiche presenti sul territorio della Polonia, come la lingua slesiana o casciuba. Argomenta che un coerente ricorso a tali sottocodici provocherebbe un collaterale effetto comico. In tal modo si distorcerebbe la ricezione dell'aspetto formale del romanzo, che alla volta è una delle sue caratteristiche più innovative.

Wasilewska ha deciso di operare innanzitutto al livello fonomorfemico, trapiantando alcune caratteristiche di dialetti italiani nella LA. La sua strategia consiste in una creazione di varietà artificiali del polacco, ognuna delle quali corrisponde a un dialetto ricorrente nel *Pasticciaccio*. Il punto di partenza consiste nella selezione di tratti distintivi di vernacoli per poi considerare la possibilità del loro utilizzo nella LA.

Secondo la traduttrice, il romanesco attesta la maggiore adattabilità delle caratteristiche fonomorfematiche nel contesto polacco, giacché molti fenomeni tipici della parlata capitolina

⁹⁰⁸ Anna Wasilewska, “C.E.G.: nowator mimo woli”, in Carlo Emilio Gadda, *Nieżył pasztet na via Merulana*, trad. A. Wasilewska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2018, 372.

⁹⁰⁹ *Ivi*, 382; „Pasztet przypomina tort: każdy jego kęs, złożony z wielu warstw, ma dać wyobrażenie o całości. Ale jest to tort przepuszczony przez maszynkę, zatracający podział na warstwy poziome. I ten swoisty posmak bajaderki tłumacz powinien ocalić, a co za tym idzie – ocalić polifonię. Czyli po pierwsze, odpowiedzieć sobie na pytanie: co zrobić z dialektem, a właściwie z całą wiązką dialektów? Jakie jest pole manewru, skoro występująca we włoszczyźnie obfitość dialektów nie istnieje w języku polskim?”, trad. it. PK.

concordano con difetti di pronuncia attestabili nei parlanti della LA⁹¹⁰. La sostituzione della laterale [l] con la vibrante [r] è conosciuta nella logopedia polacca come un tipo di paralambdacismo. Il termine si riferisce all'articolazione scorretta del fono [l] che consiste nella sua protesizzazione con [j], [r] o [w]. Altri tratti distintivi del romanesco riproducibili nella LA sono il raddoppiamento di alcune consonanti e le assimilazioni di nessi consonantici nei vocaboli di provenienza latina.

Si considera l'apocope degli infiniti, di tipo *magnà* 'mangiare'. In polacco una simile soluzione potrebbe produrre una distorsione della funzione grammaticale, a detrimento della comprensibilità. Tuttavia, come osserva l'autrice della traduzione, nei parlanti provenienti da zone limitrofe o regioni frontaliere dell'Est della Polonia attuale, si riscontra l'apocope della vocale [i] nella prima persona plurale di diversi tempi e modi verbali. Nella grafia, tale fenomeno è rappresentato dalla caduta della desinenza -y: *kupilim* per *kupiliśmy* 'abbiamo comprato', *idziem* per *idziemy* 'andiamo', *zrobim* per *zrobimy* 'faremo' ecc.

Altri codici linguistici nel romanzo presentano più tratti difficilmente adattabili nel contesto considerato. Il fatto che un personaggio del libro parla napoletano viene comunicato attraverso il sigmatismo e il parasigmatismo, ossia la pronuncia scorretta della consonante [s]. Nella grafia tale difetto è riferito dall'uso di grafemi <sz> o <ś> in contesti ove normalmente si riscontra <s>, per esempio la parola *spacer* 'passeggiata' può manifestarsi come *śpacer* o *szpacer*.

Nella versione polacca dottor Ingravallo, che nel TP parla il dialetto molisano, tende ad articolare fortemente le vocali nasali. Tale pronuncia è rappresentata graficamente da digrammi <on> e <om> invece di <a>: l'aggettivo *mądry* 'saggio' è scritto erroneamente *mondry*.

La contessa Menegazzi, il cui modo di parlare attesta elementi veneziani, nella traduzione di Wasilewska chiude la [e] in [i]. L'innalzamento della vocale anteriore è palesato nella grafia tramite la sostituzione del grafema <e> con <i>, ad esempio *mliko* per *mleko* 'latte'. L'espedito generalmente non crea situazioni di omonimia e manifesta un elevato grado di comprensibilità per la similitudine al paradigma delle vocali strette o inclinate nella lingua polacca. Il fenomeno, presente fino all'Ottocento, era l'effetto del dileguo della differenziazione di quantità vocalica fonologica che caratterizzava l'antico polacco fino al Cinquecento. La [é] stretta rifletteva un suono tra la [e] e la [i]⁹¹¹. In molte poesie polacche dell'epoca si riscontrano rime che fanno uso di tale prossimità.

⁹¹⁰ Ivi, 383.

⁹¹¹ Halina Karaś, "Samogłoski pochylone," *Dialekty i gwary polskie. Kompendium internetowe pod red. Haliny Karaś*, <http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=leksykon&l2=683> [ultimo accesso: 20/04/2025].

Un'altra caratteristica del veneziano usata dalla traduttrice per creare una varietà artificiale della LA è l'uso del grafema <x> per la consonante [z]. Tale proprietà riguarda innanzitutto l'ortografia e non indica una pronuncia normalmente associata alla lettera ics. Nonostante ciò, nella traduzione in polacco la contessa Menegazzi tende ad aggiungere la consonante [k] davanti alla [s]: invece della forma *syn* 'figlio' si ha *ksyn*. Si tratta di un passaggio da un intervento grafico nel codice di partenza a una caratteristica al livello fonomorfologico nel TA.

Il dialetto milanese è rappresentato tramite la denasalizzazione delle vocali nasali, cioè un fenomeno che si può considerare opposto alla pronuncia forte di questi foni attraverso cui si rende il dialetto molisano. Al livello grafico, la procedura poggia sulla sostituzione di grafemi <a> e <ę> con le corrispettive forme non cedigliate <a> ed <e>, producendo forme come *reka* per *ręka* 'mano'.

Wasilewska ammette che altre particolarità del linguaggio gaddiano costituiscono sfide traduttive minori in paragone con i dialetti: le neoformazioni, di cui il testo abbonda, portano significati facilmente distinguibili. La comprensibilità di neologismi permette di creare equivalenti nella LA a partire da elementi semanticamente simili. I tecnicismi invece non richiedono un approccio particolare in quanto significano realtà precisamente identificabili indipendentemente da eventuali incompatibilità formali: il polacco possiede un rilevante numero di sottocodici professionali.

Il fatto che la postfazione della traduttrice sia collocata alla fine del volume, comporta una difficoltà di comprensione per quei lettori che non possiedono familiarità con lo stile letterario di Gadda e con il contesto linguistico italiano. Le informazioni che permettono di capire la strategia adoperata dalla traduttrice per rendere le particolarità linguistiche rischiano di essere ignorate più facilmente prima della lettura del romanzo. In tal senso, il lettore non è in grado di capire perché i personaggi dell'opera usano varietà artificiali giacché non è capace di distinguervi regolarità relative alla loro provenienza da diverse parti di Italia. Sembra lecito constatare che sarebbe buona pratica munire il destinatario della traduzione di una sorta di guida al testo nelle prime pagine dell'edizione dato il lodevole tentativo di Wasilewska di presentare al pubblico polacco il romanzo di Gadda con tutta la sua complessità formale.

L'esplicitazione della strategia assunta di fronte alla presenza dei dialetti nel TP non rende inutile l'analisi descrittiva di *Nieży pasztet na via Merulana* riferita nei paragrafi successivi. L'esame ha lo scopo di verificare la consistenza della varietà artificiale creata dalla traduttrice attraverso l'adattamento di alcune caratteristiche fonomorfematiche della parlata

capitolina oltreché distinguere altre possibili particolarità della versione considerata in merito alla dinamica lingua-dialetto.

Campione #61: il confronto fra la traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* in polacco di Anna Wasilewska e il TP. Estratto B.

TP (italiano) ⁹¹²	TA (polacco) ⁹¹³
[1] «Er sor Filippo, qui,» ripeté la sora Manuela. «Mbè, a voi quarche vorta v'è venuto, ma sì un maschietto co li pacchi, co la parannanza bianca. Nun l'ho mai visto in faccia: sicché, proprio com'e nun me n'aricordo. Ma, suppergiù, me che ce penso, quello de stammattina poteva esse er vostro. Una sera che je corsi appresso, me strillò da le scale che saliva su da voi, che v'aveva da portà er presciutto.»	[1] – Sor Filippo, a jakże – powtórzyła sora Manuela. – A tosz do pana czasem przychodził chłopak z pakunkami, ano, taki w białym fartuchu. Twarzy nigdy nie widziałam, to i nie pamiętam, jak wygrądał. Ale, tak na oko, jak se tera pomyślę, to mógł być ten z dzisiejszego ranka. Raz wieczorem, com za nim wybiegła, krzyknął już ze schodów, że idzie do pana, bo musi co szynki zanieść.
[2] Tutti gli sguardi si puntarono sul commendator Angeloni. Il nominato si confuse: «Io? Garzoni?... Che presciutto?»	[2] Wszystkie oczy zwróciły się na commendator Angeloniego. Ten zaś wybąkał zmieszany: – Jacy chłopcy?... Jakie szynki?
[3] «Sor commendatore mio,» implorò la sora Manuela, «nun me vorrete fa sta partaccia de dimme che nun è vero in faccia ar commissario... Voi sete solo...»	[3] – Commendatore – głos sory Manueli zabrzmiał błagalnie – chyba nie zrobi mi pan tego, coby tak w twarz panu komisarzowi rzucić, że to nieprawda jest... mieszka pan sam...
[4] «Solo?» ribatté il sor Filippo, come se il viver solo fosse una colpa.	[4] – Sam? – odciął się sor Filippo, jakby mieszkanie w pojedynkę było jakimś wykroczeniem.
[5] «E che ce sta forse quarcuno co voi? Manco er gatto...»	[5] – A co, może jest tam kto u pana? Kota pan nawet nie ma...
[6] «E che volete di, che so' solo?»	[6] – I co z tego, że mieszkam sam? Co ma pani na myśli?
[7] «Dico che quarchiduno che ve porti da magnà a casa, quanno che piove, la sera, ce po esse puro, no?... no?... nun ve pare?» Ebbe un	

⁹¹² C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 29-30.

⁹¹³ Idem, *Niezły pasztet na via Merulana*, trad. A. Wasilewska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2018, 42-43.

tono conciliante, quasi ad ammiccargli: « ma che vai combinanno, a cojone! »	[7] – A to, że może ktoś panu przynieść cosik do jedzenia, jak deszcz pada, wieczorem... niby nie? – Ton jej głosu zabrzmiał ustępliwie, jakby mrugnęła: „ Co ty mi tu będziesz cudował, durniu jeden?! ”

Sin dall’inizio del testo si vede che la strategia assunta da Wasilewska non si limita all’adattamento delle caratteristiche fonomorfematiche della parlata capitolina in polacco, bensì include la colloquializzazione su diversi livelli della lingua.

Il frammento contiene due esempi del paralambdacismo che consiste nella sostituzione della consonante [l] con [r]: nel [1] si riscontrano le forme *wygrądał* (propr. *wyglądał*, ‘era, aveva l’aria di’) e *pomyśle* (propr. *pomyśle* ‘penserò’). La grafia non standard riguarda il pronome *toż*, scritto *tosz*, che accenna alla desonorizzazione della fricativa retroflessa. La sostituzione del grafema <ż> con <sz> costituisce un frequente errore ortografico in polacco, dovuto alla similitudine tra i suoni che questi segni rappresentano.

Gli interventi in dialetto sono stilizzati a un parlato colloquiale con l’attenzione alla componente diacronica. Il linguaggio utilizzato da Manuela nella traduzione è coerente con il contesto storico del romanzo, ambientato nel 1927. Non vi compaiono elementi tipici del polacco colloquiale dell’epoca presente, ma si riscontrano forme o cadute in disuso, o con una marcatura arcaicizzante, come la parola *co* nella frase *bo musi co szynki zanieść* che assume la funzione partitiva ‘un po’ di prosciutto’; oppure la proposizione *com za nim wybiegła* (propr. *co za nim wybiegłam*) dove la desinenza flessiva del predicato *-m* è spostata dal verbo alla congiunzione *com*. In questo modo, la forma verbale indica la terza persona singolare, mentre la frase è formulata nella prima persona del plurale.

Il primo enunciato di Manuela ([1]) rivela ulteriori strategie caratteristiche del registro colloquiale: la particella affermativa *ano* con valore rafforzativo, la forma semplificata del pronome riflessivo *se* invece di *się* nonché la caduta della consonante finale nell’avverbio temporale *teraz* che diventa *tera*.

Nella didascalia del narratore che introduce la risposta di Angeloni [2] è presente il prestito integrale *commendator*. Il vocabolo, in contrasto con le norme grammaticali della LA, non è declinato. È un’ulteriore caratteristica della strategia intrapresa dalla traduttrice che ha deciso di trapiantare diversi titoli onorifici, incluso il dialettale *sor* ‘signor’.

Tanto la replica del commendatore [2] non rivela alcun marcatore di tenore, quanto nell’enunciato successivo della portinaia [3] la congiunzione *coby* è tipica del parlato

colloquiale e ampiamente attestata nei dialetti della Polonia meridionale⁹¹⁴. Nella proposizione relativa *że to nieprawda jest* ‘che non è vero’ a marcare il registro è la sintassi: l’inversione ha carattere enfatico e informale.

Al livello della disposizione degli elementi costituenti della frase, Wasilewska tende a privilegiare la naturalità dell’andamento sopra la fedeltà all’originale per evitare che la traduzione sia difficile a seguire. Per esempio, alla frase nominale *Manco er gatto...* ([5]) corrisponde una struttura con il predicato verbale *Kota pan nawet nie ma...* ‘Lei non ha neanche un gatto’. All’inizio dell’enunciato successivo ([6]) si integra la frase interrogativa *i co z tego* ‘e allora’ per cui nel TP non vi è equivalente. Il raddoppiamento della domanda del commendatore con l’addizione della struttura *Co ma pani na myśli?* ‘Che vuole dire lei?’, ha una funzione rafforzativa.

Alla fine dello scambio [7] compare il vocabolo *cosik*, il diminutivo del pronome *coś* ‘qualcosa’, non ammissibile nel polacco standard.

Nella traduzione in polacco il monologo interno della portinaia (*Co ty mi tu będziesz cudował, durniu jeden?!)* è delimitato da virgolette, a differenza degli enunciati che formano dialoghi, rappresentati tra lineette. Nella versione in italiano tutti i dialoghi sono racchiusi tra parentesi basse e la frase considerata è la continuazione della replica alla domanda del commendatore vista l’assenza di maiuscola all’inizio.

Il soliloquio attesta un ulteriore abbassamento di registro data la presenza del verbo *cudować* ‘combinare’ appartenente al repertorio informale e la struttura interrogativa *co ty mi tu* che trasmette l’atteggiamento negativo della parlante circa il comportamento dell’interlocutore. L’appellativo offensivo *a cojone* è tradotto con *durniu jeden*. Il termine *dureń* significa una persona stupida, mentre il numerale *jeden* ‘uno’ rafforza il carico emotivo.

Campione #62: il confronto fra la traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* in polacco di Anna Wasilewska e il TP. Estratto C.

TP (italiano) ⁹¹⁵	TA (polacco) ⁹¹⁶
[1] Gli occhi s’erano affisati orrendamente: a guardà che, poi? Gaurdaveno, guardaveno, in direzione nun se capiva de che, verso la	[1] Oczy wpatrywały się w coś, upiornie: i w co się tak wpatrywały? Patrzyły i patrzyły nie bardzo wiadomo na co: patrzyły w kierunku

⁹¹⁴ Narodowe Centrum Kultury, “Co by i coby...”, *Język ojczysty – dodaj do ulubionych*, <https://nck.pl/projekty-kulturalne/projekty/ojczysty-dodaj-do-ulubionych/ciekawostki-jezykowe/coby-i-co-by-20/04/2025>. [ultimo accesso: 20/04/2025].

⁹¹⁵ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 48.

⁹¹⁶ Idem, *Niezły pasztet*, op.cit., 67.

credenza granne, in cima, o ar soffitto. [2] Le mutandine nun ereno insanguinate: lasciaveno scoperti li du tratti de le cosce, come du anelli de pelle: fino a le calze, d'un biondo lucido. [3] La solcatura del sesso... pareva d'esse a Ostia d'estate, o ar Forte de marmo de Viareggio, quanno so' sdraiate su la rena a cocese, che te fanno vede tutto quello che vonno. Co quele maje tirate d'oggiorno.	dużego kredensu, ku górze, ku samej górze albo na sufit. [2] Majteczki nie były zakrwawione: odsłaniały dwa skrawki ud, jakby pierścienie skóry, aż do krawędzi pończoch, tych z jasnym połyskiem. [3] Bruzda łona... można by pomyśleć, że są w Ostii, latem, albo w Forte de Marmo w Viareggio, gdzie one leżą tak na gorącym piasku i pokazują ci wszystko, co zechcą. Ach, te dzisiejsze obcisłe kostiumy.

Mentre per tradurre varie parlate locali nei dialoghi Wasilewska ha optato per creare varietà artificiali del polacco a partire da determinate caratteristiche di sottocodici del TP, questa strategia non pertiene alla narrazione. Nel frammento considerato, non si hanno rilevanti esempi del trapianto dei tratti distintivi del dialetto di Roma nella LA, nonostante che nella versione italiana si abbia una forte marcatura diatopica.

Si preservano tuttavia altri elementi dell'avvicinamento della prospettiva del narratore a quella del protagonista, ad esempio il diminutivo *mutandine* è reso con la forma equivalente *majteczki*, derivata dalla parola *majtki* 'mutande'.

È possibile avere l'impressione che la traduttrice si è permessa una maggiore libertà, laddove la descrizione assume un carattere poetico, evidenziato dall'abbondanza di paragoni e metafore. Ad esempio, le calze che nella versione italiana sono *d'un biondo lucido*, in *Pasztet* vengono descritte come 'quelle da chiara lucentezza' (*tych z jasnym połyskiem*).

Nella seconda parte della descrizione il profilo delle parti intime della morta visibile attraverso la biancheria fa pensare ai costumi da bagno femminili indossati da vacanziera a Ostia o a Forte dei Marmi. Cambia la persona grammaticale nel periodo [3], anche se la struttura della frase originale può far sorgere dubbi relativi alla concordanza del soggetto. Non è chiaro se il predicato *pareva d'esse* 'pareva d'essere' è impersonale o se richiama la defunta. In questo luogo, Wasilewska ha deciso di usare la terza persona plurale, concordando il predicato alla successiva parte dell'enunciato, il cui soggetto implicito sono le donne in spiaggia.

L'unico marcatore dialettale identificabile nel campione concerne il toponimo *Forte de Marmo* (propr. Forte dei Marmi), nella preposizione *di* la vocale [i] apre in [e]⁹¹⁷. Tale prestito

⁹¹⁷ Si tratta della preposizione semplice *de* e non dell'articolata *del* che nel dialetto diventa *der*.

non va in linea con la strategia relativa alla creazione di un sottocodice artificiale nel polacco giacché comporta un'alterazione di forme native del suo repertorio.

Il più profondo spostamento sintattico riguarda la frase nominale *Co quele maje tirate tirate d'oggiorno* tradotta in *Ach, te dzisiejsze obcisłe kostiumy*. Nel TA si perde il caso strumentale e si integra l'interiezione *ach* che esprime la pensierosità del parlante. Scompare il raddoppiamento enfatico dell'attributo per l'incompatibilità stilistica con il polacco in cui tale ripetizione è raramente riscontrabile nella lingua scritta.

Campione #63: il confronto fra la traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* in polacco di Anna Wasilewska e il TP. Estratto D.

TP (italiano) ⁹¹⁸	TA (polacco) ⁹¹⁹
[1] Del pari pienamente confermato risultò che l'opale, bellissimo, benché co quel tanto de jella addosso che cianno tutti l'opali, lo doveva rilevare il Ceccherelli, e lo aveva rilevato di fatto dietro conguaglio, nonostante quell'RV, ch'era inciso leggero, [2] «che però io, poi, sa, con rispetto parlanno, sì che me ne buggero de tutte ste superstizione de la gente: che pare d'esse in der medioevo, quasi quasi! io, in coscienza, tiro a fa l'affari mia: più puliti che posso. [3] In quarant'anni che ciò er negozio, me creda, dottó, nun ho avuto a dì p'una spilla! [4] E poi, a bon conto, l'ho subito schiaffato in der cassetto ch' 'o tengo apposta pe questo, subito subito appena l'ho cavato fora dar castone suo, a forza de pinze, senza manco toccallo co le dita, se po dì: le pinze, ho fatto un sarto dar barbiere che faccia pe disinfettare coll'alcole: e lui, er sor coso, l'ho schiaffato in der cassetto quello là in fonno isolato p'annà ar cesso, tu Arfredo ce 'o sai, a tu pure Peppi: ce stanno insieme tanti de quelli	[1] Ustalono też zgodnie, że piękny opal, jak wszystkie opale przynoszący pecha, zostanie usunięty, i Ceccherelli usunął go pomimo subtelnego grawerunku RV, [2] „bo z całym szacunkiem, chociaż ja tam nie wierzę w te przesady, rodem ze średniowiecza, arbo coś jakby: i z czystym sumieniem prowadzę interesy, najuczciwiej jak potrafię. [3] Będzie już czterdzieści lat, jak mam tę pracownię, i niech mi pan wierzy, dottore, nawet szpिरka u mnie nie przepadła! [4] No to redwiem wyjął kamień z oprawy, szczypcami, skoczyłem do cyrulika, żeby szczypce spirytusem zdezynfekować: a jego szpyrgłem do szuflady, tej w końcu korytarza przed ustępem, ty wiesz, Arfredo, o którą chodzi, ty też Peppi: tam, gdzie trzymam rogi z koralu, na wypadek, gdyby opal chciał rzucić urok na moją pracownię...? Jeszcze by co! [5] Jest tam jak kapłan wśród kogutów!... ale za to ma ostry dziób”.

⁹¹⁸ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 109-110.

⁹¹⁹ Idem, *Niezły pasztet*, op.cit., 152-153.

corni de corallo che sì gnente gnente je pijasse la fantasia de volemme jettà la bottega... a me, jettamme? sì, stai fino: vorrebbe vede, povero fiyo! [5] E come un cappone in mezzo a tanti galli!... ma co la punta bona, je lo dico io.»	

Nel campione #63 nel TP la parlata capitolina si dilata anche sulla didascalia del narratore [1] che introduce il discorso diretto. Nella traduzione di Wasilewska gli stilemi che sostituiscono il dialetto si limitano all'enunciato dell'indagato. Come osservato nell'analisi del frammento precedente, la lingua della narrazione nel *Pasztet* non manifesta distintive marcate.

Parallelamente, si conferma la prioritizzazione della naturalità sintattica della traduzione sopra la fedeltà all'andamento originale, difficilmente rendibile in polacco data la complessità di periodi. Ad esempio, nel segmento [2] si eliminano alcuni elementi inutili come il complemento di specificazione *de la gente* e altri vengono spostati, come l'inciso *con rispetto parlanno* il cui equivalente *z całym szacunkiem* si trova all'inizio della frase. Alla fine della proposizione [4] scompare il raddoppiamento dell'avverbio *gnente*, mentre nell'enunciato [5] si cancella l'apposizione fatica *je lo dico io*.

Il discorso diretto attesta la coerenza nell'applicazione del paralambdacismo: si evidenziano le forme *arbo* (propr. *albo* 'oppure'), *szpirka* (propr. *szpilka* 'spillo'), *redwiem* (propr. *ledwiem* 'appena io').

Il linguaggio dell'orefice è inoltre caratterizzato da elementi tipici del parlato colloquiale come l'uso approssimativo del tempo futuro nell'enunciato [3] *będzie już czterdzieści lat* 'saranno quarant'anni', il segnale discorsivo *no to* all'inizio della proposizione successiva [4] oppure la scorretta forma verbale *szpyrgłem* invece di *szpyrgnąłem*. Il verbo *szpyrgnąć* è una neoformazione possibilmente inventata dalla traduttrice data l'assoluta assenza di attestazioni su internet. Il neologismo è derivato dal verbo *pyrgnąć*, variante del *pyrgać*, appartenente al repertorio del dialetto della Varmia-Masuria⁹²⁰. In questa varietà del polacco, *pyrgać* significa 'correre, filare' ma se ne registra anche un uso più colloquiale che regionale in cui assume l'accezione di 'gettare, lanciare qualcosa'.

Nella frase *l'ho schiaffato in der cassetto quello là in fonno isolato p'annà ar cesso* ([4]) la descrizione del cassetto in cui il parlante ha messo il minerale è sottoposta a uno spostamento

⁹²⁰ AA.VV., "pyrgać", *Słownik gwar ostródzkiego, Warmii i Mazur. Tom VIII*, a cura di Anna Tyrpa, Warszawa-Kraków: Polska Akademia Nauk, 2021, 87.

semantico. Nel testo originale la struttura *p'annà ar cesso* ‘per andare al cesso’ suggerisce il complemento di fine: Ceccherelli avrebbe collocato l’opale nel mobile prima di andare al cesso. Nella versione di Wasilewska invece il cesso emerge solo per relativizzare la posizione del cassetto: *tej w końcu korytarza przed ustępem* ‘quello alla fine del corridoio prima del cesso’. Nell’enunciato considerato, la presenza del tecnicismo *isolato* contribuisce allo spiazzamento del lettore: il termine proveniente dal vocabolario dell’urbanistica si riferisce all’area fabbricabile circoscritta dalla rete stradale della città ed è difficilmente applicabile nell’ambiente di officina orafa. Non sorprende quindi la decisione della traduttrice di utilizzare la voce *korytarz* ‘corridoio’, che più si addice alla situazione.

La deposizione è caratterizzata anche sul piano diacronico dalla struttura *redwie wyjął kamień z oprawy* dove la desinenza flessiva del predicato si sposta dal verbo all’avverbio *ledwie* ‘appena’. In questa maniera, il soggetto non è più concordato con il verbo: il numero e la persona grammaticali sono comunicati dall’avverbio. Una simile marcatura concerne l’arcaismo *cyrulik* ‘barbiere’, il termine disusato nel momento della pubblicazione della traduzione, ma riconoscibile in quanto costituente del titolo polacco dell’opera lirica *Il barbiere di Siviglia* (pol. *Cyrulik sewilski*) di Gioachino Rossini. La presenza del termine antiquato quadra con l’ambientazione dell’opera.

A parte l’adattamento di caratteristiche fonomorfematiche del romanesco in polacco, un altro tratto distintivo della parlata capitolina che viene conservato nella versione di Wasilewska coinvolge gli antroponimi usati come appellativi. Nel TA vi sono le forme *Arfredo* = Alfredo e *Peppi* = Peppino. La prima rivela la rotacizzazione della laterale e la seconda l’apocope.

La traduttrice ha preservato anche la foggia specialistica della parola *cappone*, cui in polacco corrisponde *kapłon* “il gallo castrato del pollo domestico”⁹²¹. Ciò conferma la relativa facilità, con cui si possono tradurre i termini appartenenti a sottocodici settoriali, data la disponibilità di equivalenti precisi.

⁹²¹ *Słownik języka polskiego PWN*, “kapłon”, *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/kaplon;2562838.html> [ultimo accesso: 25/04/2025]; “kastrowany kogut kury domowej”, trad. it. PK.

Campione #64: il confronto fra la traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* in polacco di Anna Wasilewska e il TP. Estratto E.

TP (italiano) ⁹²²	TA (polacco) ⁹²³
[1] Venuto a Roma a lavorà d'elettricista, la Ines riferì, aveva trovato lavoro a bottega a sessanta lire la settimana: «ma l'aveveno licenziato». [2] Talché, poi, lavorava qua e là: per suo conto: «annava pe le case a giusta li fili quanno che so' logрати, o a fa l'impianti a una cammera, a un appartamento novo: magari de quarche vecchia bacucca,» insinuò, e si stizzì. [3] «Puro a cambià le varvole e a fa sonà li campanelli, quanno je viè no sturbo, che nun vonno più sonà; perché ce stanno certi signori, e specie le moje, che cianno paura solo a l'idea de taccalle, 'e varvole de la lettricità. Mamma mia! A costo de pijasse magari na scossa.»	[1] Po przyjeździe do Rzymu zatrudnił się jako erektryk, mówiła Ines, znalazł pracę w warsztacie za sześćdziesiąt lirów tygodniowo: „ale go zwornili”. [2] Potem pracował tu i tam: na własny rachunek „Chodził po domach naprawiać uszkodzone przewody albo zakładać instaracje w nowym mieszkaniu: u jakiejś starej tołpygi”: tu wpadła w gniew. [3] „I jeszcze wymieniać bezpieczniki i uruchamiać dzwonki, jak nie działają, nie chcą już dzwonić: bo są tacy, a zwłaszcza takie, co to mają stracha na samą myśl, żeby dutknąć bezpieczniki. Matkoż Boskaż! Żeby ich prund nie kopl!”

Il sottocodice inventato dalla traduttrice per rendere la varietà più sociolinguisticamente bassa della parlata capitolina nel campione #64 va oltre il paralambdacismo, attestato nelle forme *erektryk* (propr. *elektryk* ‘eletttricista’), *zwornili* (propr. *zwolnili* ‘l’avevano licenziato’) e *instaracje* (propr. *instalacje*, ‘impianti’). Nel segmento [3] nell’infinito verbale *dutknąć* (propr. *dotknąć*, ‘toccare’) la [o] chiude in [u]. Siccome tale fenomeno fonetico non è rilevabile nel dialetto di Roma, si tratta di una storpiatura ideata dalla traduttrice indipendentemente dalle caratteristiche strutturali del vernacolo del TP. Nell’interiezione *Matkoż Boskaż* (propr. *Matko Boska!* ‘Maddonna santa!’) alla fine delle due unità lessicali che formano la locuzione compare la fricativa retroflessa sonora [ʒ], senza apparente funzione semantica. La vocale nella parola *prund* (propr. *prąd*, ‘corrente’) perde la componente nasale passando dal fono [ɔ̃] a [on] e viene ulteriormente distorta dalla chiusura della [o] in [u]. Nello stesso luogo si evidenzia la forma scorretta del verbo *kopl* invece di *kopnął*, riscontrabile in persone la cui formazione scolastica è stata interrotta a una fase precoce oppure nei bambini prescolari.

⁹²² C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 167.

⁹²³ Idem, *Niezły pasztet*, op.cit., 232.

Il linguaggio di Ines si caratterizza per una profonda colloquialità ai livelli lessicale e sintattico. Il termine *tolpyga* con cui la ragazza si riferisce alle clienti benestanti di Diomede, nel registro standard del polacco significa alcuni tipi di pesce d'acqua dolce, conosciuti in italiano come varianti della carpa. L'uso dello zoonimo per indicare in modo offensivo una donna trova poche attestazioni in internet. Si presuppone quindi che il suo utilizzo rifletta l'inventività stilistica della traduttrice e non una prassi osservabile nel codice di arrivo. La locuzione *mieć stracha* 'avere paura' è tipica del parlato informale.

Nella sintassi, nonostante la tendenza a fare a meno degli elementi ridondanti per assicurare la scorrevolezza, si preservano caratteristiche diastratiche del TP: Ines parla un linguaggio semplice, dispone di un povero repertorio lessicale e perciò ripete alcuni concetti o li tratta in modo descrittivo, come nella frase *jak nie działają, nie chcę już dzwonić*, dove si ha una spiegazione pleonastica di un campanello che ha smesso di funzionare.

Il campione conferma l'osservazione sull'inclinazione a chiarire la sintassi per ottenere un andamento scorrevole e naturale. Ad esempio, scompare il susseguirsi di due termini nel [2]: *a fa l'impianti a una cammera, a un appartamento novo*. Il luogo in cui Diomede eseguiva impianti elettrici è richiamato solo come *w nowym mieszkaniu* 'in un appartamento nuovo'. Scompare anche lo spostamento a sinistra nella frase *che cianno paura solo a l'idea de taccale, 'e varvole de la lettricità* ([3]).

Nell'enunciato della giovane si avverte inoltre uno spostamento del termine *varvole* (propr. *valvole*), tradotto come *bezpieczniki* 'fusibili'. Il tecnicismo dimostra una rilevante sfida dato che non viene usato nel campo dell'elettricità e dell'elettronica contemporanea, se non a proposito di diverse elettrovalvole, la cui funzione è di aprire o chiudere il flusso di liquidi o di gas.

Campione #65: il confronto fra la traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* in polacco di Anna Wasilewska e il TP. Estratto J.

TP (italiano) ⁹²⁴	TA (polacco) ⁹²⁵
[1] Fu il deflagrare d'una ulteriore variazione, o tale parve all'agente. [2] Ad occhi bassi: «Provatela, signori, assaggiatela! P'uno e novanta l'etto ve fate na magnata de porca, che vostra moje v'aringrazzia!» [3] Poi, a una	[1] Nastąpił wybuch kolejnej wariacji albo też tak się wydało agentowi. [2] Ze spuszczoneymi oczami: „Popróbujta, pokosztujta!”. [3] Potem, do jakiejś ślicznotki, ścisząc głos: „Co mam podać, raruniu?”, a lala, słysząc ten

⁹²⁴ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 243.

⁹²⁵ Idem, *Niezły pasztet*, op.cit., 335.

bellocchia, discendendo di tono: «Che volete, bella pupa?», la pupa a quel tono d'autorità non poté comprimere le risa, «na mezza libbra de porchetta?» [4] E sottovoce a lei, ma con un'occhiata a lo squattrinato cavadenti: «A voi ve do er mejo boccone, v' 'o giuro! Me piacete troppo! Sete troppo bona! Un bocconcino arrostito apposta pe voi, co du patate!» [5] Poi di nuovo, eternamente berciando e con occhi al cielo stavolta e con delle gote da buccinatore senza senso: «Fàmese a crompà la porca, signori! Fàmese a caccia li sordi, ch'è la vorta bona, signori! ch'è na vergogna lassalla qua sur banco che a momenti aripiove, che ciao so che ce n'avete un sacco in saccoccia, de baiocchi. Famo annà via la migragna, signori! La porca è vostra!, si è che caciate li baiocchi.»	władczy ton, nie mogła powstrzymać śmiechu, „pół funta porchetty?”. [4] I półgłosem do niej, ale patrząc na wyrwizęba bez grosza: „Dam najrepszy kawalek, jak babcię kocham! Tak mi się widzicie! Lala jak malowanie! Nie lada kąsek, i kartoferków dorzucę!”. [5] Potem, znów ryczando, z policzkami wydętymi jak u dudziarza, bez opamiętania: „Kupujta porchetę! Wyciągajta forsiaki, bo tera wasza kolej! Wstyd zostawiać!, taki prosiak na ladzie!, zara będzie padać, a w kieszeni kiesa z mamoną. Nie żałujta grosiwa! Prosiak jest wasz, jak sypnieta groszem!”.

La scena di un mercatino all'aria aperta si caratterizza per un elevato grado di vivacità dialettale.

La traduzione di Wasilewska cerca di rendere queste peculiarità del discorso diretto attraverso diverse procedure stilistiche. Parallelamente, per ragioni ignote, si elimina un rilevante numero di elementi, il che risulta in un cospicuo raccorciamento del frammento. Ad esempio, nella versione polacca non si ha alcun equivalente delle frasi *P'uno e novanta l'etto ve fate na magnata de porca, che vostra moje v'aringrazzia!* ([2]) e *Famo annà via la migragna, signori!* ([5]). Scompare anche una parte della descrizione della smorfia del parlante nel [5]: *con occhi al cielo stavolta*.

Il passaggio conferma ancora una volta la coerenza dell'adattamento del difetto di pronuncia relativo alla consonante laterale nelle forme: *raruniu* (propr. *laluniu*, 'bambolina'), *najrepszy* (propr. *najlepszy*, 'il migliore'), *kartoferków* (propr. *kartofelków*, 'patate').

La traduttrice si avvale di caratteristiche di dialetti del polacco: negli enunciati del venditore compaiono le forme verbali della seconda persona plurale con la desinenza *-ta*: l'indicativo *sypnieta* (propr. *sypniecie* 'spargete') e gli imperativi *popróbujta* (propr. *popróbujcie* 'provate'), *pokosztujta* (propr. *pokosztujcie* 'assaggiate'), *kupujta* (propr. *kupujcie* 'comprate'), *wyciągajta* (propr. *wyciągajcie* 'tirate fuori'), *nie żałujta* (propr. *nie żałujcie* 'non

risparmiare'). Tale uso è tipico di diverse varietà diatopiche rurali della LA: della Piccola Polonia, della Masuria e nella parte orientale della Grande Polonia⁹²⁶.

La perdita della consonante finale negli avverbi *tera* (propr. *teraz* 'adesso') e *zara* (propr. *zaraz* 'subito') si verifica, tra l'altro, nelle parlate dei dintorni di Poznań e Sieradz oppure della regione del Polesie. Anche questo fenomeno è comunemente riscontrato nel parlato colloquiale.

Il fatto che gli elementi vernacolari selezionati dalla traduttrice coinvolgono più sottocodici e hanno penetrato nel registro colloquiale, fa sì che siano difficilmente associabili a realtà geografiche precise.

Nel campione è evidente la dinamica tra le frasi del macellaio e i commenti del narratore, su cui si dilata la generale colloquialità della situazione comunicativa. Le didascalie non attestano il paralambdacismo oppure gli elementi ruralizzanti: così, quando si riprende la nozione *lala* 'bambola' riferita a una cliente dopo l'appellativo *raruniu* nel discorso diretto ([3]), il termine è privo di marcatura. Oltre agli elementi tipicamente informali come il sostantivo considerato sopra, la descrizione della scena dimostra un'indicazione diatopica nel gerundio *ryczando* (propr. *rycząc* 'muggendo') con una desinenza tipicamente italiana. Le forme italianizzanti in *-ando* sono riscontrabili nel polacco, specie nel contesto musicale dove possono avere anche un carattere scherzoso⁹²⁷. La deissi geografica è comunicata dal prestito *porchetta* nonostante la disponibilità di termini descrittivi in polacco, per esempio *pieczeń wieprzowa*.

Il discorso del venditore contiene un elevato numero di elementi colloquiali con connotazioni spiritose. Per esempio, la frase *v' 'o giuro* è tradotta in *jak babcię Kocham* (lett. 'quanto amo la nonna') e all'interiezione *Sete troppo bona!* corrisponde *Lala jak malowanie!* (lett. 'bambola come da un dipinto'). La stilizzazione coinvolge anche la morfologia: si manifestano gli accrescitivi *forsiaki* (da *forsa*, colloquialmente 'soldi') e *grosiwa* (da *grosz*, un tipo di moneta). Sul piano lessicale si riscontrano voci marcate *kiesa* 'tasca' e *mamona* 'soldi'.

Nel segmento [5] si avvertono la moltiplicazione di punti esclamativi e la loro disposizione che contrasta le regole ortografiche della LA. Infatti, nella proposizione *Wstyd zostawiać!, taki prosiak na ladzie!* il punto ammirativo è collocato tra il verbo *zostawiać*

⁹²⁶ Halina Karaś, "Formy 2. os. lmn. czasu terażniejszego," *Dialekty i gwary polskie. Kompendium internetowe pod red. Haliny Karaś*, <http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?11=leksykon&lid=577> [ultimo accesso 25/04/2025].

⁹²⁷ La parola *mruczando* è persino registrata in uno dei dizionari della lingua polacca: *Słownik języka polskiego PWN*, "mruczando", *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/mruczando> [ultimo accesso: 25/04/2025].

‘lasciare’ e il complemento diretto *taki prosiak* ‘un tale porco’. È difficile stabilire se si tratta di un errore di battitura o di una decisione della traduttrice per accentuare il ritmo veloce e staccato dell’enunciato.

La traduzione in polacco effettuata da Anna Wasilewska si distingue dalle altre versioni considerate per la strategia consistente nell’invenzione di una varietà artificiale della LA che mescola elementi provenienti dal registro colloquiale, difetti di pronuncia e caratteristiche di alcune parlate rurali.

Tab. 3.22. Esempi di colloquializzazione nella traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Anna Wasilewska

N°	TP (italiano)	TA (polacco)
63	Ebbe un tono conciliante, quasi ad ammiccargli: « ma che vai combinanno, a cojone! » ⁹²⁸	Ton jej głosu zabrzmiał ustępliwie, jakby mrugnęła: „ Co ty mi tu będziesz cudował, durniu jeden?! ” ⁹²⁹
64	Tirava a fa er bello , sicché, a fa lo strafottente . Con tutte. E anche con lei. Già. Pe nun faje torto a lei sola. ⁹³⁰	Kokietował, a potem bimbał sobie . Na wszystkie. Na nią też. No tak. Żeby obrażać nie tylko ją. ⁹³¹
65	«Che volete, bella pupa? » ⁹³²	„Co mam podać, raruniu? ” ⁹³³

La soluzione al problema dialettale va oltre una semplice stilizzazione diafasica dato che attinge anche alle caratteristiche strutturali dei dialetti presenti nel testo. Nel caso del romanesco, a passare all’idioletto del TA è la pronuncia rotacizzata delle laterali che corrisponde a un difetto di articolazione riscontrabile nei parlanti polacchi. Wasilewska utilizza anche altre dislalie che non caratterizzano il romanesco, come il rotacismo (pronuncia scorretta del fono [r]), kappacismo (difetto di articolazione del fono [k]) oppure il betacismo (sostituzione del fono [v] con [b]).

⁹²⁸ *Idem, Quer pasticciaccio, op.cit.*, 30.

⁹²⁹ *Idem, Niezły pasztet, op.cit.*, 43.

⁹³⁰ *Idem, Quer pasticciaccio, op.cit.*, 66.

⁹³¹ *Idem, Niezły pasztet, op.cit.*, 92.

⁹³² *Idem, Quer pasticciaccio, op.cit.*, 243.

⁹³³ *Idem, Niezły pasztet, op.cit.*, 335.

Tab. 3.23. Esempi di difetti di pronuncia nella traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Anna Wasilewska

N°	TP (italiano)	TA (polacco)
66	Ma, suppergiù, mo che ce penso, quello de stammattina poteva esse er vostro ⁹³⁴ .	Ale, tak na oko, jak se tera pomyślę , to mógł być ten z dzisiejszego ranka ⁹³⁵ .
67	« Er dottor Ingarballo nun è un dottore de quei brutti, che so' tanto cattivi, poveretti, de quei che te fanno bua su la lingua. È un dottore cor vestito nero, ma è tanto bono! » ⁹³⁶	„Dottor Ingarballo to nie taki brzydki dochtór, niedobły , z tych, co to każą pokazać język. Jest ubrany na czarno, ale to dobry dochtór!” ⁹³⁷
68	E sottovoce a lei, ma con un'occhiata a lo squattrinato cavadenti: «A voi ve do er mejo boccone, v' 'o giuro!» ⁹³⁸	I półgłosem do niej, ale patrząc na wyrwizęba bez grosza: „Dam najlepszy kawałek, jak babcię kocham!” ⁹³⁹

La traduttrice utilizza anche elementi tipici di alcune parlate rurali della Polonia, mescolandoli in modo tale da non influire sull'identificazione geografica dei parlanti. Questa decisione conferisce a chi usa il romanesco nel TP un generale senso di estrazione popolare e di scarsa esperienza scolastica, il che quadra con le caratteristiche di una rilevante percentuale di personaggi del romanzo.

Tab. 3.24. Elementi di varietà diatopiche della LA nella traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Anna Wasilewska

N°	TP (italiano)	TA (polacco)
69	« Bum! Bum! Ve dico, sor commissario mio, che me so' presa una parpitazione de core... » ⁹⁴⁰	„Bum! Bum! Panie komisarzu, takie mię parpitacje wzięny ...” ⁹⁴¹
70	Il dottor Fumi lo cercava. Tratanto m'ha mannato subito a vede, co due agenti. Credevo quasi de trovallo là ⁹⁴² ...	Dottor Fumi Pana szukał. Od razu mnie tam posłali, z dwoma poricjantami. Myślalek , że tam pana zobaczę ⁹⁴³ ...

⁹³⁴ *Idem*, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 29.

⁹³⁵ *Idem*, *Niezły pasztet*, op.cit., 42.

⁹³⁶ *Idem*, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 80.

⁹³⁷ *Idem*, *Niezły pasztet*, op.cit., 111.

⁹³⁸ *Idem*, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 243.

⁹³⁹ *Idem*, *Niezły pasztet*, op.cit., 335.

⁹⁴⁰ *Idem*, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 24.

⁹⁴¹ *Idem*, *Niezły pasztet*, op.cit., 35.

⁹⁴² *Idem*, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 44-45.

⁹⁴³ *Idem*, *Niezły pasztet*, op.cit., 63.

71	«P'uno e novanta l'etto ve fate na magnata de porca, che vostra moje v'aringrazzia!» 944	Ze spuszczoneymi oczami: „Popróbujta, pokosztujta!» ⁹⁴⁵

L'intensità della stilizzazione può influire negativamente sulla scorrevolezza del testo a causa dell'originalità delle decisioni della traduttrice. Il lettore polacco che non conosce lo stile di Gadda non sarà in grado di capire a che cosa corrispondono le peculiarità linguistiche del *Pasztet*. Anche se simili strategie sono state rilevate nello studio di traduzioni dall'inglese effettuato da Leszek Berezowski⁹⁴⁶, nel campo della letteratura italiana in polacco tali soluzioni sono rare. L'intelligibilità dell'idioletto creato da Wasilewska è ulteriormente compromessa dal fatto che il saggio che spiega le decisioni traduttive si trova alla fine del volume.

3.1.3.5. Osservazioni comparative

La presenza di dialetti nel mistilinguismo di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda pone una ragguardevole sfida traduttiva. Lo stile che integra dialetti, gerghi, neoformazioni e forestierismi è un elemento indispensabile dell'opera che, privata della sua forma particolare, sarebbe un ennesimo giallo dalla trama semplice. È grazie alla complessità del linguaggio, alle digressioni infinite e alle sfumature implicite che il *Pasticciaccio* è, a tutti gli effetti, un pasticcio: un groviglio impraticabile di temi, intrighi e tragedie. Letto tra le righe, il romanzo diventa ben più di una semplice storia poliziesca: un atto di denuncia contro il fascismo che non si limita a una dichiarazione di opposizione politica, ma diventa una raffigurazione di tutto ciò che il regime voleva offuscare. La forzatura linguistica di Gadda rispecchia lo scontro del potere contro la realtà italiana, illustrandolo con un macabro delitto commesso nel cuore di Roma.

La difficoltà legata alla presenza di sottocodici diatopici nel TP è riflessa nella varietà di strategie per trasmettere questa caratteristica individuate nelle traduzioni esaminate. Esse vanno dalla neutralizzazione annunciata già nella prefazione all'edizione in inglese, alla colloquializzazione manifestata nelle due versioni francesi, alla creazione di una varietà artificiale del polacco nella traduzione di Anna Wasilewska.

⁹⁴⁴ *Idem*, *Quer pasticciaccio*, *op.cit.*, 243.

⁹⁴⁵ *Idem*, *Niezły pasztet*, *op.cit.*, 335.

⁹⁴⁶ Cfr. la sezione 1.3.2.

Tra questi approcci spicca quello di William Weaver che sin dalle prime pagine del volume postula l'impossibilità della resa dell'idioletto di Gadda, chiedendo ai lettori di immaginarlo. Tale indicazione, seppur curiosa e inattuabile – come immaginare un linguaggio senza conoscerlo? – è indicativa dell'impostazione culturale vigente sul mercato editoriale anglofono negli anni '60 del Novecento. La ricchezza artistica del romanzo viene quindi drasticamente ridotta, se non contare le poche marcature colloquiali presenti nei dialoghi dei personaggi semi analfabeti, con lo scopo di agevolarne la fruizione.

I traduttori francesi manifestano una sensibilità diversa: sia Bonalumi che Manganaro cercano di rendere i dialetti del TP attraverso il registro colloquiale del francese, trattenendosi dall'attingere a gerghi caratteristici di determinati gruppi sociali identificabili nella cultura francofona. Le differenze tra le due versioni concernono la presa di posizione traduttologica. Bonalumi vede il proprio ruolo come co-autoriale e di conseguenza si permette delle non poche manipolazioni semantiche e sintattiche del testo. Manganaro, d'altra parte, cerca di essere più trasparente, contemporaneamente aumentando l'intensità della stilizzazione colloquiale che non si limita ai basilari registri del francese, ma adopera anche elementi segnati diatopicamente.

È lecito notare che tra tutti i testi letterari considerati nella presente ricerca, le traduzioni in francese dimostrano la costante tendenza a comunicare la dinamica dialettale utilizzando elementi disponibili nella LA. Alcune versioni francesi neutralizza i contenuti in romanesco: differiscono soltanto le modalità e l'intensità della stilizzazione.

Anna Wasilewska, l'autrice della resa in polacco, propone una soluzione differente: inventa un idioletto artificiale che diventa un ulteriore pasticcio. Integra tratti distintivi dei dialetti presenti nel romanzo, elementi di parlate rurali polacche nonché un rilevante numero di colloquialismi e arcaismi. In tal senso, la strategia traduttiva consiste in un'ingegneria inversa che ricrea il procedimento effettuato da Gadda con gli elementi disponibili nella LA. Il risultato finale è un testo difficile, ma che può portare soddisfazione a un lettore erudito in grado di decifrare gli interventi della traduttrice.

L'approccio di Wasilewska risponde quindi alla polisistematicità della problematica traduttiva⁹⁴⁷, ricreando a più livelli lo stile dell'autore. Non cerca di facilitare la comprensione del testo, ma si concentra sulla comunicazione delle vaste connotazioni attivate dalla forma dell'opera. Poiché un rilevante numero di esse non potrebbe funzionare privato del suo contesto geografico, la traduttrice diventa a tutti gli effetti una mediatrice non solo tra due culture, ma anche tra epoche diverse. In questo modo, adempie anche a molteplici funzioni del romanzo,

⁹⁴⁷ Cfr. la sezione 1.5.

che non perde la propria sfumatura storica e politica; ed è in grado di suscitare una risposta emotiva e critica simile al TP.

3.2. La descrizione del corpus audiovisivo

Questa sezione contiene l'analisi descrittiva dei sottotitoli di tre opere audiovisive del corpus: il film *Le notti di Cabiria* (1957) di Federico Fellini e le due recenti serie disponibili sulla piattaforma Netflix, *Suburra – la serie* (2017-2020) e *Strappare lungo i bordi* (2021). Similmente alla parte dedicata ai testi letterari, l'esame è preceduto dalla considerazione delle caratteristiche dell'impiego della parlata romana in ciascuna produzione. A differenza della descrizione comparativa delle opere di narrativa, data la minore intensità di stilizzazioni ammissibili nel sottotitolaggio, lo studio non concerne determinati brani, bensì si concentra sulla presentazione di tecniche traduttive riscontrate.

3.2.1. L'influsso neorealista ne *Le notti di Cabiria* di Federico Fellini

Una delle caratteristiche ricorrenti in tutte le fasi dell'opera cinematografica di Federico Fellini è l'uso di diversi dialetti italiani, tra cui spiccano il romanesco, il veneto e il romagnolo⁹⁴⁸. Il dialetto di Roma è forse il più presente nei film del regista sin dall'inizio della sua attività: Fellini collaborò, in qualità di sceneggiatore, con Roberto Rossellini su capolavori del cinema neorealista *Roma città aperta* (1945) e *Paisà* (1946). In entrambe produzioni si riscontra la parlata capitolina utilizzata con intenti mimetico e documentario che marcano la rottura definitiva con la politica estetica del fascismo. I film di quella fase cercavano di ricreare un parlato credibile per documentare la miseria della società italiana negli anni del secondo conflitto mondiale e della ricostruzione postbellica.

L'utilizzo di vernacoli locali continua nei film in cui matura la poetica onirica e iperrealista di Fellini⁹⁴⁹: *Lo sceicco bianco* (1952) e *Le notti di Cabiria* (1957). Il secondo dei

⁹⁴⁸ Francesca Tommasini, "Un romagnolo a Roma. Usi e funzioni del dialetto romanesco nel cinema di Federico Fellini", *Scaffale Aperto*, 3, 2012, 127-143.

⁹⁴⁹ L'alternanza tra sogno e realtà divenne nel corso degli anni un segno distintivo del regista che l'utilizzava per rappresentare il sé interiore dei suoi protagonisti, come nel caso di *8½* (1963) e *Amarcord* (1973), carichi di elementi autobiografici.

due vinse il premio Oscar per il miglior film straniero e Giulietta Masina che interpreta Cabiria ottenne il premio per la miglior attrice al Festival di Cannes.

Nella commedia *Lo sceicco bianco* la dinamica lingua-dialetto è subordinata all'espressività del romanesco e all'effetto ironico che comporta il suo uso. Nel film, i novelli sposi Ivan e Wanda vengono a Roma dalla provincia per il loro viaggio di nozze. Wanda si allontana clandestinamente dal marito per inseguire il fittizio sceicco (interpretato da Alberto Sordi), ossia il protagonista dei fotoromanzi a basso costo cui si è infatuata. L'attore cerca di approfittare del sentimento ingenuo della giovane per sedurla, indossando una maschera di spavalderia e virilità, consistente, tra l'altro, in uso di uno specifico birignao pieno di anglicismi. La maschera cade quando Wanda rifiuta di concederglisi, ligia ai principi di pudore tradizionali, e scopre che l'oggetto della sua ossessione è sposato. In questa istanza, lo sceicco inizia a parlare in dialetto, le cui connotazioni di rozzezza contribuiscono alla tragicomicità della situazione.

Nel frattempo, il marito Ivan è costretto a inventare scuse alla sua famiglia che insiste a conoscere Wanda. Inizia a cercare la moglie per le strade di Roma, senza esito positivo. Girovagando disperato nella notte incontra due prostitute: la romana Cabiria e la veneta Assunta. Il comportamento buffonesco e candido di Cabiria è accompagnato dall'espressivo utilizzo del romanesco. Malgrado la poca importanza narrativa del personaggio, l'interpretazione di Masina che rimanda all'esuberanza di Charlie Chaplin e Buster Keaton fa di questo cameo uno dei momenti più memorabili de *Lo sceicco bianco*. Ciò ispirò il regista a sviluppare il tema della prostituta nel film *Le notti di Cabiria*, la cui realizzazione dovette aspettare fino al 1957 poiché inizialmente nessuno era disposto a finanziare un film su tale soggetto⁹⁵⁰.

Nel cinquennio tra *Lo sceicco bianco* e *Le notti di Cabiria* si registrarono due cambiamenti: in Italia si iniziò a slacciare il generale senso di pudicizia⁹⁵¹ e la posizione di Fellini crebbe dopo il successo de *La Strada* (1954). L'apertura del pubblico ai temi scabrosi è attestata anche dai risultati di vendita del romanzo *Ragazzi di vita* (1955) di Pier Paolo Pasolini.

Non è difatti casuale che Fellini abbia assunto Pasolini in veste del collaboratore alla sceneggiatura per il film, marcando l'entrata dell'autore di *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*

⁹⁵⁰ Charlotte Chandler, *Io, Federico Fellini*, Milano: Rizzoli, 2020, 128.

⁹⁵¹ Questo graduale cambiamento non si riflesse tuttavia nella politica, anche se 1954 marca simbolicamente l'inizio della discussione sulla legge sul divorzio con la proposta dell'istituzione del «piccolo divorzio» di Luigi Renato Sansone.

nel mondo della cinematografia. L'apporto di Pasolini poggiava sulla domestichezza con il sottoproletariato capitolino, ottenuta nel corso della stesura della sua opera narrativa di esordio:

Ho scritto tutte le parti della malavita. Siccome in *Ragazzi di vita* c'erano personaggi del genere, Fellini pensò che io conoscevo quel mondo, come in realtà lo conoscevo per aver abitato a Ponte Mammolo, dove vive un mucchio di sfruttatori e ladruncoli e puttane; tutta l'ambientazione, e i rapporti di Cabiria con le altre prostitute, e in particolare l'episodio del Divino Amore sono stati fatti da me⁹⁵².

Come risulta dall'analisi di Claudia Romanelli⁹⁵³ che ha esaminato manoscritti di diverse versioni della sceneggiatura, il contributo dello scrittore non si limitò alla consulenza linguistica anche se Fellini si avvalse della sua competenza nel romanesco per rendere più realistici i dialoghi dialettali. Pasolini propose anche alcune modifiche di stampo drammatico relative ad azioni, costumi, figure e narrazione, eliminando elementi che egli giudicava improbabili nel contesto dei sottoproletari romani.

I documenti dell'elaborazione del film confermano la cura per la verosimiglianza del regista che riecheggia la corrente neorealista⁹⁵⁴. In questo senso, la funzione attribuibile al romanesco nella pellicola è innanzitutto mimetica. Le connotazioni diastraticamente basse del vernacolo di Roma sono in linea con il plurilinguismo dell'opera: a esprimersi nel dialetto sono prevalentemente i personaggi del margine sociale come prostitute e sfruttatori nonché i bambini che salvano Cabiria dall'affogamento nella scena iniziale. Altre figure, come l'attore Alberto Lazzari od Oscar, il ragioniere che dichiara di voler sposare Cabiria ma alla fine risulta un ennesimo truffatore che vuole sottrarre i soldi alla donna, parlano in un italiano privo di sfumature regionali particolari.

Vale la pena di osservare che il romanesco non compare nelle sequenze oniriche dell'opera: quando la protagonista viene ipnotizzata durante uno spettacolo di varietà, si esprime in una lingua standard. Questo fatto comprova che ne *Le notti di Cabiria* il romanesco non svolge la funzione intimistica, notata in altri testi considerati nel presente studio.

⁹⁵² P. P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini: Conversazioni con Jon Halliday*, Parma: Guanda, 1992, 1305.

⁹⁵³ Claudia Romanelli, "Pasolini collaboratore di Fellini. Analisi del contributo dato da Pier Paolo Pasolini alla scrittura de «Le notti di Cabiria», *The Italianist*, 35, 2, 212-233.

⁹⁵⁴ È importante tener presente che *Le notti di Cabiria* non è un film neorealista a pieno titolo nonostante l'impostazione narrativa che poggia sulla presentazione della cruda realtà degli strati svantaggiati della società. I classici del filone neorealista come *Ladri di biciclette* (1948, reg. Vittorio De Sica) o *Roma, ore 11* (1952, reg. Giuseppe De Santis) non trattavano del mondo del malaffare. Il film di Fellini può tuttavia considerarsi un marcatore di apertura dell'ultima fase del neorealismo centrata sulla piccola criminalità, cui appartengono le produzioni come *La notte brava* (1959, reg. Mauro Bolognini), *Accattone* (1961, reg. Pier Paolo Pasolini), *Una vita violenta* (1962, reg. Brunello Rondi, Paolo Heusch) e *Mamma Roma* (1962, reg. Pier Paolo Pasolini).

Va tuttavia notato che in uno dei dialoghi Cabiria ammette di esser venuta a Roma solo dopo la morte dei genitori, avvenuta in un passato impreciso. Si presuppone quindi che la prostituta si sia appropriata del modo di parlare dell'ambiente sociale in cui si è trovata costretta a funzionare. Il vernacolo della capitale è quindi ridotto a un gergo professionale che distingue i rappresentanti della malavita, conferendo all'idioletto delle donne di marciapiede e dei magnaccia una sfumatura locale. Questa impostazione linguistica permette di mantenere alta la comprensibilità del parlato filmico viste la fortuna del romanesco nella cinematografia italiana⁹⁵⁵ e la sua similitudine alla lingua nazionale.

La riduzione del dialetto al gergo che caratterizza un determinato gruppo di personaggi accomunati dalla bassa estrazione sociale, facilita la traduzione della dinamica in questione, predestinando l'utilizzo di strategie colloquializzanti o argotizzanti per rendere i contenuti dialettali. La mimesi, che è la principale funzione del romanesco nel TP, poggia sulla caratterizzazione linguistica dei sottoproletari, privilegiando la componente diastratica e diafasica su quella diatopica. In questo modo, il vernacolo serve a distinguere le prostitute e i loro "protettori", piuttosto che le persone di Roma, dal resto della società.

Da un altro lato, ad ostacolare il ricorso a elementi di stilizzazione particolari sono le richieste estetiche inerenti alla traduzione audiovisiva, nella quale si tende a usare un linguaggio neutro per assicurare la leggibilità e la chiarezza dei sottotitoli. Questi due fattori contrapposti – la presumibile compatibilità della funzione del romanesco con le lingue di arrivo considerate e le limitazioni stilistiche legate al sottotitolaggio – comprovano la fondatezza dello studio.

L'esame ha difatti rinvenuto notevoli divergenze nel trattamento dei contenuti dialettali nei sottotitoli de *Le notti di Cabiria*. Nei sottocapitoli successivi si prosegue con i risultati dell'analisi di tre versioni di sottotitoli inclusi in edizioni DVD ufficiali in francese, in inglese e in polacco.

3.2.1.1. *Les nuits de Cabiria*

L'unica edizione francese del film in formato DVD, pubblicata dalla casa René Chateau Video nel 2005, non permette di visualizzare i sottotitoli per la totalità del film e contiene solo la colonna sonora con dialoghi doppiati. È un'occorrenza rara sul mercato francofono: le riedizioni della maggioranza di classici di cinematografia mondiale consentono di selezionare tra l'audio originale e il doppiaggio, o di mettere i sottotitoli. A differenza delle altre versioni

⁹⁵⁵ Cfr. la sezione 2.3.

sottoposte all'esame, quella di René Chateau rappresenta il montaggio censurato del 1957. Lo spettatore francese può quindi guardare la produzione nella stessa forma in cui essa veniva proiettata nelle sale cinematografiche negli anni '50, ossia priva della sequenza "dell'uomo col sacco"⁹⁵⁶ che dura circa sette minuti e si trova verso la metà dell'azione. La scena tagliata è inclusa sul disco e visionabile dal menu: diversamente dal resto del film, essa ha la traccia audio originale italiana e contiene sottotitoli in francese⁹⁵⁷. Per questo motivo, l'esame della traduzione in francese si è concentrato sul frammento censurato. Le strategie relative al doppiaggio vengono abordate in modo aggiuntivo.

A prima vista, la storia dell'eliminazione dell'episodio può sembrare bizzarra poiché esso non si colloca tra i momenti più scabrosi e indecenti del film: avendo servito un camionista, Cabiria si trova all'alba in una zona periferica, composta da vasti prati apparentemente desolati. Ricontra un uomo misterioso che, arrivato in macchina, prende un grosso sacco e scende nelle grotte che si rivelano abitate da sfrattati. L'uomo, il cui nome rimane un segreto, fornisce loro articoli di prima necessità e si informa sulla loro salute. Cabiria gli chiede un passaggio verso Roma, egli accetta, ma la protagonista deve prima seguirlo nella missione di distribuzione di beni tra i sottoproletari della zona. Tra i beneficiari dell'aiuto, Cabiria riconosce un'ex-prostituta, di soprannome Bomba, che anni prima, da giovane, era una delle professioniste meglio pagate di Roma, il che le permetteva una vita piena di lusso. Adesso Bomba, invecchiata, si trova senza casa e senza mezzi di sostentamento.

La sequenza può essere letta come un avvertimento a Cabiria che si potrebbe trovare in una condizione analoga se non cambiasse rotta. È infatti da quel momento che non la vediamo più vendere il proprio corpo. La scena delle grotte serve a introdurre il cambiamento interno della donna: l'indomani ella visita il santuario della Madonna del Divino Amore assieme ad altre prostitute e i loro magnaccia. Poco tempo dopo conosce Oscar che dichiara di voler mettere su casa con lei.

Le ragioni dell'eliminazione del frammento, rivelate dal regista stesso, riflettono il forte influsso della Chiesa cattolica sulla vita politica, culturale e sociale nell'Italia degli anni '50.

La censura aveva proibito il film e io non volevo che bruciassero i negativi. Così, seguendo il consiglio di un amico gesuita intelligente e forse un po' spregiudicato, padre Arpa, andai a Genova da un cardinale famoso, considerato uno dei papabili e forse anche per questo assai potente, per chiedergli di vedere il film. [...] Fatto sta che alla fine disse: "Povera Cabiria, dobbiamo fare qualcosa per lei!" E penso che gli sia bastata una semplice telefonata. Qualcuno mi accusò pubblicamente di essere una specie di Richelieu, che invece di combattere alla luce

⁹⁵⁶ È in questo modo che Fellini stesso si riferisce alla sequenza. Vedi *infra*.

⁹⁵⁷ Ciò suggerisce che il doppiaggio nell'edizione DVD risale al momento dell'entrata del film nelle sale cinematografiche francesi nel 1957.

del sole, tramavo dietro le quinte; per fortuna allora c'era la possibilità di perdere tempo in polemiche di questo genere. Ma insomma, il film fu salvato. A una stranissima condizione, però, posta dal cardinale: che fosse tagliata la sequenza dell'uomo col sacco. [...] Era una sequenzina molto commovente, ma che fui costretto a togliere; evidentemente in certi ambienti cattolici dava fastidio che nel film ci fosse quell'omaggio a una filantropia del tutto anomala, affrancata da mediazioni ecclesiastiche⁹⁵⁸.

Dal punto di vista linguistico, i dialoghi della scena riflettono pochi dialettalismi, collocandosi piuttosto nella categoria dell'«italiano *de Roma*»⁹⁵⁹ che del romanesco, eccetto per singoli enunciati delle due prostitute. La traduzione francese dimostra tuttavia l'inclinazione a rendere le caratteristiche diafasiche della parlata della protagonista tramite fenomeni sintattici tipici della varietà colloquiale della LA.

Tab. 3.25. Esempi di colloquializzazione nei sottotitoli in francese de *Le notti di Cabiria*

N°	TP (italiano)	TA (francese)
71	[Cabiria:] A Bomba! Ma io questa la conosco! A Bomba, ma tu qua stai?	[Cabiria:] Mais je la connais, elle ! Tu habites ici, toi ?
	[Bomba:] Mbeh, magari ciavessi quello che ciavevo una vorta! Un appartamento a Roma, un appartamento a Ostia, me riempivano de regali! E i soldi in banca, gioielli, oro, cinque chili d'oro ciavevo!	[Bomba:] Eh oui, je n'ai plus la même vie ! J'avais une maison à Rome, une autre à Ostie. On me couvrait de cadeaux. Et de l'argent, des bijoux, de l'or... 5 kilos d'or !
	[Cabiria:] Mica dice bugie, sa! Adesso chi 'o crederebbe? Ma questa ai tempi suoi ⁹⁶⁰ ...	[Cabiria:] C'est pas des mensonges ! C'est dur à croire, aujourd'hui. Mais de son temps... ⁹⁶¹

Nei sottotitoli si nota un numero di stilemi sintattici che riflettono la confidenzialità della situazione comunicativa, quali la dislocazione a destra nell'interiezione *Je la connais, elle!*, la ripetizione enfatica del pronome personale *toi* nella domanda *Tu habites ici, toi?* e l'eliminazione dell'avverbio negativo *ne*. In questo modo, l'utilizzo del registro informale rafforza l'informazione relativa alla relazione tra Cabiria e Bomba.

Anche se questo studio si focalizza sulla modalità scritta della traduzione audiovisiva, occorre menzionare che la colloquializzazione riguarda anche il doppiaggio: la colonna sonora francese presenta distintive marcature diafasiche che riguardano la fonetica, la sintassi e il

⁹⁵⁸ Federico Fellini, *Intervista sul cinema*, a cura di Giovanni Grazzini, Bari: Laterza, 1983, 102-103.

⁹⁵⁹ Cfr. la sezione 2.2.5.

⁹⁶⁰ *Idem*, "La scène coupée", in *Les nuits de Cabiria*, DVD, Paris: René Château Video, 2005, [00:03:35] (trascrizione audio italiano).

⁹⁶¹ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

lessico. La tab. 3.26. dimostra alcuni esempi di questa stilizzazione. La trascrizione della versione italiana è stata fatta a partire dall'edizione DVD Criterion.

Tab. 3.26. Esempi di colloquializzazione e di argotizzazione nel doppiaggio in francese de *Le notti di Cabiria*

N°	TP (italiano)	TA (francese)
72	[Cabiria:] Aòh, ma ancora stai qua? Ancora nun te sei stufata de chiacchierà? Ma che, nun ce vedi con l'occhio destro? E allora cerca de annatene ⁹⁶² !	[Cabiria:] Mais parce que t'es encore là, toi ? T'as pas compris que j'avais marre de toi ? Pis si t'es bigleuse, faut nettoyer les carreaux. Allez, mets les voiles, casse-toi de là ⁹⁶³ !
73	[Amleto:] Te vengo a trovà ar policlinico! E mo' vojo vedé proprio che fate... [Prostituta:] Aòh, perché nun te sei fatto fà 'a millequattro? [Amleto:] Eccone 'n'antra! Ma che capisci tu de macchine che vai sempre pe' prati? A brutto! Tu sempre su due ruote stai, che ce fai con la grana ⁹⁶⁴ ?	[Amleto:] Tiens, je te viendrai voir à l'hôpital. [Prostituée:] Tu vois ? Moi, je croyais qu'elle en ait prise une bicolore. [Amleto:] Il manquait plus que celle-là ! Qu'est-ce ça peut t'foutre puisque tu restes toujours sur le trottoir. [Prostituée:] Ça se croit, donc. [Amleto:] Et alors, tu es toujours sur deux roues, oui ? Où il fout, ton pognon ⁹⁶⁵ ?
74	[Prostituta:] A Cabi, te cerca Alberto Lazzari! [Cabiria:] Io con te manco ce parlo! Guarda 'n po' ⁹⁶⁶ !	[Prostituée:] Eh, Cabiria ! Il y a Alberto Lazzari qui te cherche partout ! [Cabiria:] Toi, il y a pas de danger que ça arrive, avec ta gueule de traviole ⁹⁶⁷ !

Nelle trascrizioni si notano espedienti morfofonematici simili a quelli rilevati nelle altre traduzioni in francese, come apocopi ed elisioni. Sul piano sintattico è frequente l'elisione dell'avverbio negativo *ne*.

Il lessico manifesta vocaboli e locuzioni familiari o argotiche. Nell'esempio #72 l'offensiva allusione alla vista dell'interlocutrice contiene l'aggettivo *bigleuse* 'chi vede

⁹⁶² Federico Fellini, *Nights of Cabiria*, DVD, New York: The Criterion Collection, 1999, [00:11:40] (trascrizione audio italiano).

⁹⁶³ *Idem, Les nuits de Cabiria, op.cit.*, [00:15:05] (trascrizione audio francese).

⁹⁶⁴ *Idem, Nights of Cabiria, op.cit.*, [00:16:15] (trascrizione audio italiano).

⁹⁶⁵ *Idem, Les nuits de Cabiria, op.cit.*, [00:15:05] (trascrizione audio francese).

⁹⁶⁶ *Idem, Nights of Cabiria, op.cit.*, [00:46:50] (trascrizione audio italiano).

⁹⁶⁷ *Idem, Les nuits de Cabiria, op.cit.*, [00:44:35] (trascrizione audio francese).

male⁹⁶⁸ appartenente all'*argot*, similmente al sostantivo *carreaux* con l'accezione di 'occhi, occhiali'⁹⁶⁹. Il registro colloquiale è rappresentato dall'espressione metaforica *mettre les voiles*, lett. 'alzare le vele', fig. 'andarsene' e dal verbo *se casser* che nella varietà colloquiale assume il significato di 'andarsene in fretta'.

Nel #73, le parole segnate diafasicamente sono *foutre* 'fottere' e *pognon* 'soldi'. Si osserva peraltro che la resa in francese in alcune istanze si allontana semanticamente dall'originale. Il richiamo del modello più grande della Fiat di quegli anni, della 1400 (1950-1958), è sostituito dalla frase *Moi, je croyais qu'elle en ait prise une bicolore* 'credevo che lei ne avesse presa una bicolore' che si riferisce alla moda, presente negli anni '50 e '60, di verniciare macchine di lusso in due colori⁹⁷⁰.

Nel #74, nella replica di Cabiria si aggiunge un'ulteriore offesa all'interlocutrice: *avec ta gueule de traviole* 'con la tua faccia storta', dove si registra l'argotismo *de traviole* 'storto, distorto'⁹⁷¹.

Le strategie traduttive nella versione francese del film di Fellini non rivelano importanti differenze rispetto a quelle osservate nel corpus letterario della ricerca: sono frequenti la colloquializzazione e perfino il ricorso al lessico argotico. Il problema relativo a questa osservazione è che in contrasto con altre versioni linguistiche de *Le notti di Cabiria*, quella curata da René Chateau, appartiene a una diversa categoria di tecniche di traduzione audiovisiva – il doppiaggio – tranne per la sequenza originalmente cancellata dal film per motivi di censura. La traccia dialogica in francese non può essere facilmente paragonata ai sottotitoli che richiedono una particolare efficacia comunicativa.

Tuttavia, come vedremo nei sottocapitoli successivi, le richieste formali inerenti al sottotitolaggio non pregiudicano in maniera notevole le possibilità espressive utilizzabili per rappresentare la dinamica linguistica del TP. Ciò può risultare sorprendente vista la ritrosia di alcuni traduttori letterari ad attingere ai registri, gerghi e fenomeni morfofonematici presenti nella determinata LA. Infatti, le impostazioni notate in *That Awful Mess on The Via Merulana*

⁹⁶⁸ Bob, "bigleuse", *Langue française*, 08/06/2025, <https://www.languefrancaise.net/Bob/14511> [ultimo accesso: 08/08/2025].

⁹⁶⁹ Bob, "carreau", *Langue française*, 24/01/2018, <https://www.languefrancaise.net/Bob/6038> [ultimo accesso: 08/08/2025].

⁹⁷⁰ Ad esempio, il tetto poteva essere verniciato in un colore diverso dal resto della carrozzeria.

⁹⁷¹ Bob, "traviole", *Langue française*, 29/08/2022, <https://www.languefrancaise.net/Bob/2359> [ultimo accesso: 08/08/2025].

o *A Violent Life*, suggerirebbero che, nel caso del settore audiovisivo, ci si potessero aspettare traduzioni ancora più neutralizzanti per quanto riguarda i contenuti dialettali.

3.2.1.2. *Nights of Cabiria*

La versione in inglese selezionata per questo studio è l'edizione DVD della Criterion Collection del 1999. La Criterion è considerata la più importante azienda di riedizione dei classici cinematografici in formato *home video* sul mercato anglofono. Attiva dal 1984, la ditta è divenuta rinomata per l'alta qualità delle sue pubblicazioni che deriva dalla cura per il restauro e per la rimasterizzazione di copie di archivio originali. Un altro pregio delle edizioni Criterion sono materiali allegati come *trailer*, scene tagliate, interviste con addetti ai lavori o con critici cinematografici. Nel caso di *Nights of Cabiria*, il disco contiene due *trailer*, interviste con Dino De Laurentiis (produttore) e Dominique Delouche (assistente di Fellini), il cameo di Cabiria in *The White Sheik (Lo sceicco bianco)* nonché una dimostrazione del restauro.

Secondo i crediti elencati nell'opuscolo allegato al DVD, i sottotitoli sono stati eseguiti da Helen Milsted Eisenman, una delle più importanti sottotitolatrici attive sul mercato anglofono nella seconda metà del Novecento. Eisenman, nata in una famiglia ebrea in Austria nel 1928, si trovò costretta dalle circostanze storiche dopo l'*Anschluss* ad abbandonare il Paese di origine per rifugiarsi in Italia, Francia e Portogallo per raggiungere finalmente gli Stati Uniti. Parlava diverse lingue: inglese, tedesco, francese, italiano, portoghese e spagnolo e traduceva anche da idiomi in cui non aveva una distinta competenza: dal fiammingo, dal danese e perfino dal cinese e dal giapponese⁹⁷².

L'autrice dei sottotitoli espresse il suo approccio in diverse interviste, esplicitando un'impostazione pragmatica: “cerchi di contenere il sapore di tutto entro i limiti di ciò che puoi mostrare”⁹⁷³. Questa breve constatazione dimostra la consapevole cura per le particolarità del TP che viene tuttavia ristretta dalle esigenze di comprensibilità inerenti a questo tipo di traduzione audiovisiva. “I limiti di ciò che puoi mostrare” alludono alle richieste estetiche come la lunghezza di ciascun sottotitolo oppure la limitazione a due righe di testo. Queste sono in

⁹⁷² Anna Bray, “The Queen of Subtitlers: The Invisible Oscar Contender”, *The Wall Street Journal*, 17/02/1994, disponibile su: https://isip.piconepress.com/courses/msstate/ece_8463/projects/1998_spring/data/lm_training/wsj94_029.text [ultimo accesso: 20/07/2025].

⁹⁷³ Hillel Italie, “Movie Subtitler Has To Consider Language Subtleties, Timing, Space”, *The Albuquerque Journal*, 11/03/1991, disponibile su: <https://www.newspapers.com/image/158574403/> [ultimo accesso: 20/07/2025]; “You try to get the flavor of everything within the limits of what you can show” (trad. it. PK).

gran parte condizionate dalle capacità cognitive degli spettatori racchiuse in un arco di tempo della visualizzazione di ciascun sottotitolo.

Eisenman si opponeva a una totale neutralizzazione delle sfumature semantiche, assoggettando la comunicazione di informazioni aggiuntive, relative agli aspetti formali dell'enunciato, alle specificità del genere testuale in cui operava.

Questo metodo è riflesso nel suo lavoro su *Nights of Cabiria*, in cui i dialoghi dialettali sono resi in un inglese fortemente marcato verso il basso del *continuum* sociolinguistico. La colloquializzazione percepibile nelle battute delle prostitute e dei magnaccia concerne la fonetica, la morfologia, la sintassi e il lessico. Nonostante i vincoli relativi alla chiarezza, la stilizzazione effettuata da Eisenman nei sottotitoli non assume dimensioni distintamente inferiori agli accorgimenti notati nelle traduzioni letterarie esaminate nel capitolo precedente. Gli esempi di questa strategia sono raccolti nella tab. 3.27.

Tab. 3.27. Esempi di colloquializzazione nei sottotitoli in inglese de *Le notti di Cabiria*

N°	TP (italiano)	TA (inglese)
75	[Wanda:] Ma come, nun te sei presa 'a aspirina? E pijatela, che è 'na mano santa. [Cabiria:] Aòh, ma ancora stai qua? Ancora nun te sei stufata de chiacchierà? Ma che, nun ce vedi con l'occhio destro? E allora cerca de annatene ⁹⁷⁴ !	[Wanda:] Why didn't you take your aspirin? Take it, it'll do you good. [Cabiria:] <i>You</i> still here? Aren't you tired of yakkin'? Can't you see I had enough? Get lost ⁹⁷⁵ !
76	[Wanda:] Vallo a denuncià! [Cabiria:] Io nun faccio 'a spia! [Wanda:] Vallo a denuncià, damme retta ⁹⁷⁶ .	[Wanda:] Tell the cops! [Cabiria:] I'm no stool pigeon! [Wanda:] Take my advice! Report him ⁹⁷⁷ !
77	[Wanda:] Annamo a famme fà 'sto giro? [Amleto:] Aòh, ma che, l'hai presa per un carro armato ⁹⁷⁸ ?	[Wanda:] Gimme a ride? [Amleto:] This ain't no tank ⁹⁷⁹ !
78	[Lazzari:] E che c'è adesso? [Cabiria:] E chi me crede se lo racconto? Giusto dicono che sò 'na pallonara ⁹⁸⁰ .	[Lazzari:] What's wrong now?

⁹⁷⁴ F. Fellini, *Nights of Cabiria*, *op.cit.*, [00:11:40] (trascrizione audio italiano).

⁹⁷⁵ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

⁹⁷⁶ *Ivi*, [00:12:40] (trascrizione audio italiano).

⁹⁷⁷ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

⁹⁷⁸ *Ivi*, [00:15:50] (trascrizione audio italiano).

⁹⁷⁹ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

⁹⁸⁰ *Ivi*, [00:40:05] (trascrizione audio italiano).

		[Cabiria:] Who's gonna believe this when I tell'em ? They already think I'm full of it ⁹⁸¹ .
79	[Amleto:] Damme 'na mano , a Mauri. [Cabiria:] Wanda, guarda la gente ⁹⁸² !	[Amleto:] Gimme a hand , Maurizio. [Cabiria:] Wanda, get a load of this crowd ⁹⁸³ !
80	[Spettatore:] A paperina , monta che volemo ridé. [Cabiria:] A pecché devo fà ridé a tte co' quella faccia? Ma guardate allo specchio ⁹⁸⁴ !	[Spettatore:] Come on, chickie ! We need a laugh. [Cabiria:] Wanna laugh? Just look in the mirror ⁹⁸⁵ !

Nel dialogo tra Cabiria e Wanda che ha luogo dopo che la protagonista si è miracolosamente sottratta all'affogamento (frammenti #75 e #76), la stilizzazione colloquiale opera sul piano lessicale. Il carattere informale della conversazione deriva dal verbo *to yak* che significa 'parlare a lungo di cose di poco valore', dall'interiezione *get lost* 'vattene', dal sostantivo *cops* 'poliziotti' e dall'espressione *stool pigeon* 'informatore della polizia'.

Nell'esempio #78, al vocabolo romanesco *pallonara* 'persona che racconta fandonie' corrisponde la struttura gergale *to be full of it* 'raccontare bugie'.

La colloquializzazione compare anche negli enunciati che non presentano tratti dialettali, come nel #79, dove la frase standard *Wanda, guarda la gente!* è tradotta in *Wanda, get a load of this crowd!* in cui si riscontra l'espressione imperativa informale *get a load* 'fa attenzione'. Infatti, il ricorso alla varietà informale della LA sembra associato alla collocazione sociale del parlante piuttosto che condizionato dalla presenza del codice non standard nel TP.

Nel #80, la forma *chickie* sostituisce il riferimento a un dato culturale presente sia nella cultura di partenza che in quella di arrivo. Paperina è il nome italiano della fidanzata di Paperino, protagonista della famosa serie animata della Disney. Nella versione originale inglese si chiama Daisy Duck. La parola *chickie* è il diminutivo del colloquialismo *chick*, lett. 'pulcino', fig. 'ragazza'.

Il registro colloquiale è riflesso anche tramite strumenti morfofonematici, quali contrazioni *gimme* = *give me* (#77, #78), *ain't* = *is not* (#77) *gonna* = *going to* (#78), *wanna* = *want to* (#80) e aferesi del pronome *tell'em* = *tell them* (#78).

⁹⁸¹ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

⁹⁸² *Ivi*, [00:57:30] (trascrizione audio italiano).

⁹⁸³ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

⁹⁸⁴ *Ivi*, [01:11:55] (trascrizione audio italiano).

⁹⁸⁵ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

Eisenman è riuscita anche a trasmettere nei sottotitoli una parte dello specifico colorito locale del romanesco, adottandone una determinata caratteristica fonologica: l'apocope dei vocativi.

Tab. 3.28. Esempi di prestiti dal romanesco nei sottotitoli in inglese de *Le notti di Cabiria*

N°	TP (italiano)	TA (inglese)
81	[Wanda:] Ma niente, non vò niente? [Cabiria:] Ma che? [Prostituta:] Ma famme er piacere, va, a Cabi ⁹⁸⁶ !	[Wanda:] Nothing? He wants nothing? [Cabiria:] Of course not. [Prostitute:] Do me a favor, Cabi ⁹⁸⁷ !
82	[Cabiria:] Ciao, Wà! Ma che piagni, eh? [Wanda:] E che sto a piagné ⁹⁸⁸ ?	[Cabiria:] Ciao, Wa' . Why are you crying? [Wanda:] Who's crying ⁹⁸⁹ ?

Questa procedura non ha tuttavia carattere costante: compare di rado, solo nella seconda metà del film, non riflettendo in maniera puntuale le apocopi nel TP. La resa grafica del fenomeno manca di coerenza: nel #81 la forma *Cabi* è scritta senza apostrofo né accento sull'ultima vocale, nel #82 si ha l'apostrofo.

Occorre tenere presente che l'adattamento della caratteristica dialettale nella LA può provocare lo straniamento del destinatario che, da una parte probabilmente è in grado di capire che si tratti di un'abbreviazione di antroponimi, dall'altra ha a disposizione un tempo molto limitato per comprendere il sottotitolo. È possibile che la concentrazione di tali apocopi verso la fine della pellicola sia una decisione consapevole della traduttrice che poggia sulla graduale familiarizzazione con i personaggi da parte dello spettatore.

Un altro fattore di straniamento ricorrente nella traduzione è percepibile nel brano #82: nei sottotitoli vi è un rilevante numero di prestiti integrali dalla LP. La maggioranza di essi non proviene dal romanesco bensì dall'italiano e si trova nei sottotitoli degli enunciati in codice standard. Per quanto riguarda la resa dei contenuti dialettali, oltre all'esempio #82 un prestito si manifesta solo durante l'esplosione di rabbia della protagonista che brucia tutte le cose appartenute a Giorgio, il suo fidanzato che l'ha buttata al fiume nella scena iniziale del film.

⁹⁸⁶ *Ivi*, [01:29:30] (trascrizione audio italiano).

⁹⁸⁷ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

⁹⁸⁸ *Ivi*, [01:43:30] (trascrizione audio italiano).

⁹⁸⁹ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

Tab. 3.29. Esempio di prestito integrale dall'italiano nei sottotitoli in inglese de *Le notti di Cabiria*

N°	TP (italiano)	TA (inglese)
83	[Cabiria:] E mo' come magni? Indov'vai a magnà? A San Pietro? L'amore eterno! 'Sto vitellone zozzo! Te rimetti a vendé i palloncini, te rimetti ⁹⁹⁰ !	[Cabiria:] And who's gonna feed you now? St. Peter? Eternal love! You dirty vitellone! Go back to selling balloons ⁹⁹¹ !

Il prestito in oggetto è *vitellone*, difficilmente comprensibile per il pubblico di madrelingua inglese, se non per gli appassionati del cinema italiano: è con il titolo originale, *I vitelloni*, che circola nei Paesi anglofoni il film di Fellini del 1953. L'estraneità del termine non impedisce la comprensione del messaggio: è chiaro che si tratta di un'offesa, dato il contesto situazionale e l'attributo *dirty* 'sporco'.

I sottotitoli predisposti da Helen Milsted Eisenman attestano la sua sensibilità alla dinamica linguistica del TP la quale viene resa tramite una strategia di colloquializzazione operante su diversi piani strutturali, quali la morfofonologia e il lessico. L'operato della traduttrice è in linea con l'approccio pragmatico esplicitato nelle interviste rilasciate negli anni '90 (cfr. *supra*): Eisenman cerca di trasmettere il massimo possibile di informazioni presenti nella colonna sonora originale, adeguando le sue decisioni alle restrizioni estetiche intrinseche del sottotitolaggio.

Ciò riflette la basilare difficoltà nel tradurre testi segnati dal plurilinguismo dialettale nel contesto audiovisivo. Il sottotitolare non è vincolato soltanto dalle limitazioni formali della LA, in cui mancano sottocodici equivalenti, ma anche dall'esigenza di efficacia comunicativa: deve racchiudere tutto il significato possibile dentro due righe e non oltrepassare i quaranta caratteri in ognuna di esse.

Eisenman compensa queste condizioni, sostituendo il dialetto che caratterizza i personaggi di bassa estrazione sociale con il registro colloquiale dell'inglese. Riesce anche a trasmettere il colorito locale, adottando una delle caratteristiche fonomorfematiche più importanti del romanesco, ossia l'apocope del vocativo. L'italianità del film è comunicata inoltre attraverso numerosi prestiti integrali.

⁹⁹⁰ *Ivi*, [00:14:25] (trascrizione audio italiano).

⁹⁹¹ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

La strategia della traduttrice si rivela innovativa e perfino coraggiosa se paragonata con altre versioni linguistiche considerate nel presente studio. Il sottocapitolo successivo presenta l'analisi dei sottotitoli in polacco caratterizzati da un'impostazione più neutralizzante.

3.2.1.3. *Noce Cabirii*

La versione polacca del film in esame è quella del 2009, curata dalla casa distributrice Mayfly. *Le notti di Cabiria* sono disponibili in un'edizione a quattro dischi DVD che fa parte dell'antologia di Federico Fellini sotto il titolo *1952-1986*. Altri film raccolti nel volume sono *Lo sceicco bianco* (1952), *Intervista* (1987) e il documentario *Interviste per Intervista* (1987, reg. Vincenzo Mollica).

Qualora l'accostamento de *Lo sceicco bianco* e de *Le notti di Cabiria* non sorprenda visto che le due produzioni sono collegate dalla figura di Cabiria, *Intervista* ha poco in comune con le opere degli anni '50 del regista.

La traduzione dei dialoghi è stata eseguita da Augustyn Dobrzański, attore, burattinaio, traduttore e lettore. La sua filmografia disponibile su internet è incompleta: nessuno dei profili professionali menziona il lavoro sul film di Fellini né su qualsiasi altra produzione italiana⁹⁹². Pare che Dobrzański abbia tradotto film innanzitutto dal francese e dall'inglese.

L'incompletezza dei dati getta un'ombra di dubbio sull'identità del TP: non si può essere sicuri che il traduttore abbia utilizzato la traccia dialogica italiana. La seconda delle due possibilità può da un lato portare a un accumulo di errori semantici e alla perdita delle dinamiche linguistiche presenti nell'originale, dall'altro non esclude una sensibilità del traduttore alle qualità sociolinguistiche del TP guadagnata tramite uno studio di testi critici in merito.

È degno di nota che la traduzione di Dobrzański non è cronologicamente la prima resa in polacco de *Le notti di Cabiria*. Il film entrò nelle sale cinematografiche polacche ancora negli anni '50, durante il periodo di disgelo culturale ed economico avvenuto dopo l'esposizione degli abusi stalinisti da Nikita Chruščëv nel 1956 e il conseguente cambiamento al vertice del partito comunista in Polonia. Questa prima versione polacca del film, probabilmente munita di sottotitoli, non è accessibile.

⁹⁹² Cfr. Dubbingpedia, "Augustyn Dobrzański", *Dubbingpedia*, 08/04/2022, https://dubbingpedia.pl/wiki/Augustyn_Dobrza%C5%84ski [ultimo accesso: 29/07/2025].

Nei sottotitoli di Dobrzański, la strategia concernente la presenza del dialetto romanesco nel TP consiste in una sottile colloquializzazione che si limita al piano lessicale. La dinamica che corre tra il linguaggio dei personaggi sottoproletari e quello dei rappresentanti di classi più agiate è percepibile soltanto dalle sfumature diafasiche di alcune parole ed espressioni.

Tab. 3.30. Esempi di colloquializzazione nei sottotitoli in polacco de *Le notti di Cabiria*

N°	TP (italiano)	TA (inglese)
84	[Cabiria:] Ma tu che vòì? [Wanda:] Ma che vorrai te? [Cabiria:] Ma io nun vojo niente, tu impicciate de le corna tue ⁹⁹³ !	[Cabiria:] Czego chcesz? [Wanda:] Co ci jest? [Cabiria:] Nic. Pilnuj swojego nosa ⁹⁹⁴ !
85	[Wanda:] Ma come, nun te sei presa ‘a aspirina? E pijatela, che è ‘na mano santa. [Cabiria:] Aòh, ma ancora stai qua? Ancora nun te sei stufata de chiacchierà? Ma che, nun ce vedi con l’occhio destro? E allora cerca de annatene ⁹⁹⁵ !	[Wanda:] Nie wzięłaś aspiryny? Weź, pomaga na wszystko. [Cabiria:] Nie masz dosyć tego gadania? Nie chcę cię tu widzieć! Mam cię potąd ⁹⁹⁶ !
86	[Amleto:] Te vengo a trovà ar policlinico! E mo’ vojo vedé proprio che fate... [Prostituta:] Aòh, perché nun te sei fatto fà ‘a millequattro? [Amleto:] Eccone ‘n’antra! Ma che capisci tu de macchine che vai sempre pe’ prati ⁹⁹⁷ ?	[Amleto:] No to sobie popatrzę. [Prostitutka:] Mogłeś kupić lepszy. [Amleto:] Co ty wiesz o wozach , skoro włączysz się po ulicy ⁹⁹⁸ !
87	[Matilde:] ‘o so io come s’è fatta l’automobile quella! A cocainara! ⁹⁹⁹ .	[Matilde:] Już ja wiem skąd ma tę landarę . Z handlu kokainą ¹⁰⁰⁰ !
88	[Wanda:] A Cabiria! A Cabi! Ma che, hai perso ‘a lingua? Tiè, bevice su ¹⁰⁰¹ .	[Wanda:] Zapomniałaś języka w gębie? Łyknij sobie ¹⁰⁰² .

⁹⁹³ Federico Fellini, *Noce Cabirri*, DVD, Warszawa: Mayfly, 2009, [00:08:55] (trascrizione audio italiano).

⁹⁹⁴ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

⁹⁹⁵ *Ivi*, [00:11:05] (trascrizione audio italiano).

⁹⁹⁶ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

⁹⁹⁷ *Ivi*, [00:15:20] (trascrizione audio italiano).

⁹⁹⁸ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

⁹⁹⁹ *Ivi*, [00:16:25] (trascrizione audio italiano).

¹⁰⁰⁰ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

¹⁰⁰¹ *Ivi*, [01:13:35] (trascrizione audio italiano).

¹⁰⁰² *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

I marcatori di colloquialità sono comunque pochi e sparsi, se paragoniamo il loro numero con le due traduzioni del film considerate in precedenza.

Nell'esempio #84 compare l'espressione imperativa *pilnuj swojego nosa* lett. 'bada al naso tuo' con cui si invita l'interlocutore a non curarsi delle cose altrui.

La collocazione diafasica relativa al tipo di stilizzazione attestata nei sottotitoli è poco accentuata: si tratta prevalentemente di unità lessicali riscontrabili in un polacco quotidiano, usato anche in situazioni di media confidenzialità tra i parlanti. Ciò riguarda anche le scene più espressive, come l'esplosione di rabbia della protagonista nel frammento #85 dove i colloquialismi sono due: *gadanie* 'chiacchierata' e la locuzione *mam cię potąd* 'ti ho fin qui'.

Nel brano #86, oltre al sostantivo familiare *wóz* 'carro, macchina' si elimina un riferimento culturale che richiederebbe del sapere specialistico dallo spettatore per poter pienamente capirlo. La parola *millequattro* si riferisce a uno dei modelli della Fiat prodotti all'epoca: la 1400, una berlina di classe media, in produzione dal 1950 al 1958. L'autore della versione polacca semplifica il richiamo, sostituendolo con l'aggettivo superlativo *lepszy* 'superiore' che rimanda al contesto visivo. Il dialogo ruota intorno alla nuova macchina, alla Fiat 600, acquistata da Marisa, prostituta e Amleto, il suo sfruttatore. Il traduttore utilizza le proprie conoscenze extratestuali a riguardo dell'appartenenza del modello 1400 a una classe superiore, per rendere più chiaro l'enunciato allo spettatore moderno.

L'estratto #87 viene dalla stessa scena: Matilde, la prostituta che non fa parte del gruppo, offende a voce alta le altre donne di malaffare. Nella traduzione polacca, la voce *automobile* è tradotta in *landara*. Nel Settecento, il termine originalmente significava 'un tipo di carrozza grande a quattro posti' per poi rientrare nell'uso colloquiale e denotare in modo spregiativo 'una macchina, perlopiù vecchia e in cattive condizioni'¹⁰⁰³.

Nell'ultimo passaggio (#88) compare il modo di dire informale *zapomnieć języka w gębie* 'dimenticare la lingua nella bocca' con il sostantivo offensivo *gęba* 'bocca'. La frase *Tiè, bevice su* è tradotta in *Łyknij sobie* in cui il verbo *łyknąć* è dotato di una distintiva sfumatura di familiarità.

Il ricorso alla colloquializzazione è l'unica tecnica della resa di contenuti dialettali nei sottotitoli in polacco de *Le notti di Cabiria*. Le qualità dialettali sono trasmesse soltanto sul piano diafasico, senza riferire la collocazione diastratica dei personaggi dell'opera, ad esempio tramite introduzione di parolacce o espressioni di tipo popolano, sgrammaticali. L'approccio di

¹⁰⁰³ Miejski słownik slangu i mowy potocznej, "landara", Miejski.pl, 25/07/2025, <https://www.miejski.pl/slowo-Landara> [ultimo accesso: 29/07/2025].

Dobrzański privilegia quindi la comprensibilità della traduzione, al momento stesso badando al realismo dell'opera: la dinamica tra il linguaggio delle prostitute e quello usato da altre figure è sempre percepibile anche se meno contrastante.

È opportuno considerare che l'autore della traduzione in polacco ha opportunità molto ristrette per rendere l'idioletto del film se non vuole variare il livello di indecenza linguistica o compromettere la chiarezza attraverso l'introduzione di elementi grammaticalmente scorretti o forestieri. Non è in grado di ricorrere a un determinato gergo professionale: non è attestato nella lingua polacca una particolare varietà della lingua attribuibile a lavoratrici del sesso, in specie nel contesto storico degli anni '50 del Novecento, nonostante l'esistenza di fonti in merito, come il film documentario *Paragraf Zero* (1957, reg. Włodzimierz Borowik) oppure i libri *Są takie dzielnice* ('Ci sono quartieri così') di Jerzy Lovell¹⁰⁰⁴ del 1957 e *Proces społecznego wykołajenia młodocianych dziewcząt* ('Il processo di deragliamento sociale di ragazze minorenni') di Maria Jasińska¹⁰⁰⁵ del 1967.

3.2.1.4. Osservazioni comparative

Le tre versioni linguistiche de *Le notti di Cabiria* attestano un'apertura da parte dei traduttori audiovisivi a trasmettere allo spettatore la dinamica linguistica dell'opera che in questo caso svolge innanzitutto una funzione realistica. Il ventaglio delle strategie adoperate con tale scopo è abbastanza variegato: accanto alla colloquializzazione e al ricorso a gerghi presenti nella cultura di arrivo, risaltano quelle impiegate nei sottotitoli in inglese: i prestiti integrali di parole italiane oppure la rappresentazione dell'apocope di vocativi, ossia di un fenomeno morfofonemico caratteristico della parlata capitolina.

È significativo il fatto che finora non si è notata una particolare divergenza nell'approccio al dialetto tra i traduttori letterari e quelli che lavorano nel settore audiovisivo, anche se ci si potrebbe aspettare una maggiore neutralizzazione delle varietà non standard date le esigenze di chiarezza ed efficacia comunicativa inerenti al sottotitolaggio. Infatti, si potrebbe presupporre che la letteratura permetta una relativa libertà al traduttore che non deve rispettare un determinato numero di caratteri e che quindi non è costretto ad eliminare alcuni elementi del TP che egli giudica meno importanti.

¹⁰⁰⁴ Cfr. Jerzy Lovell, *Są takie dzielnice*, Warszawa: Iskry, 1957.

¹⁰⁰⁵ Cfr. Maria Jasińska, *Proces społecznego wykołajenia młodocianych dziewcząt*, Warszawa: Wydawnictwo Prawnicze, 1967.

Nel caso delle versioni linguistiche inglesi è percepibile piuttosto il contrario: è evidente il contrasto tra l'impostazione neutralizzante riscontrata, ad esempio, nella traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di William Weaver e il metodo straniante individuato nel lavoro di Helen Milsted Eisenman sul film di Fellini. Le ragioni di tale stato di cose sarebbero difficili a rintracciare in modo preciso, visto l'alto grado di soggettività attinente all'adozione di una determinata strategia traduttiva oppure il complesso insieme di fattori che possono influire su queste decisioni. Essi includono anche le aspettative editoriali e sociali e vanno sempre considerati in chiave diacronica.

L'analisi di una sola opera non permette ovviamente di trarre conclusioni definitive, specie se una delle traduzioni esaminate riguarda solo una parte del film, come nel caso della versione francese. Si propone, perciò, di proseguire con l'esame dei sottotitoli di due serie Netflix di successo: *Suburra* e *Strappare lungo i bordi*.

3.2.2. Il romanesco nel giallo contemporaneo: il caso di *Suburra – La serie*

Suburra è la prima serie italiana realizzata per la piattaforma Netflix, tratta dall'omonimo romanzo di Giancarlo De Cataldo e Carlo Bonini, pubblicato nel 2013. Il volume *Suburra* si inserisce nel filone del giallo romanesco¹⁰⁰⁶ che racconta vicende reali o fittizie della malavita romana, adottandone lo specifico linguaggio immerso nel dialetto capitolino mischiato con un gergo criminale.

Giancarlo De Cataldo è, accanto a Mario Quattrucci e Massimo Mongai, uno dei principali autori e fautori di questo genere letterario. De Cataldo collegava l'attività di giallista e drammaturgo con la carriera nella magistratura: fino al pensionamento nel 2022 è stato giudice nella Corte d'Assise di Roma. Ha esordito nel 1989 con il libro *Nero come il cuore*, adattato in telefilm nel 1994. L'attenzione agli avvenimenti storici e la fortuna cinematografica sono due caratteristiche ricorrenti dell'opera di De Cataldo. Il suo maggiore successo, *Romanzo criminale* del 2002, basato sulla storia della Banda della Magliana, è stato portato al grande schermo nel 2005 e successivamente riproposto come serie negli anni 2008-2010. Lo stesso è

¹⁰⁰⁶ Alcuni critici identificano le opere di De Cataldo piuttosto come thriller (quindi sottogenere del giallo) o *New Italian Epic*, cfr. Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino: Einaudi, 2009, 20.

accaduto con il volume *Suburra*, ispirato all'indagine Mafia Capitale¹⁰⁰⁷, prima adattato in un lungometraggio nel 2015 e poi in un serial.

Suburra – la serie è articolata in tre stagioni, tra cui la prima è uscita nel 2017, la seconda nel 2019 e la terza nel 2020. Conta un totale di 26 puntate.

Si tratta di una reinterpretazione libera della trama del libro, ripresentandone alcuni motivi e dettagli narrativi, aggiungendo un discreto numero di storie secondarie, come il conflitto interno del clan zingaro degli Anacleti dovuto a reazioni omofobiche nei confronti di uno dei protagonisti detto Spadino. Attraverso tali aggiunte, l'adattamento mette in discussione la visione tradizionale di mascolinità, particolarmente forte nel mondo criminale. Si inserisce così nel dibattito sociologico e psicologico attuale che cerca di stabilire nuovi modelli di virilità, privi di sfumature tossiche e nocive del patriarcato.

La produzione dimostra molti elementi dialettali di tipo fonomorfematico e lessicale. Sono frequenti le aferesi di articoli, pronomi, preposizioni; le apocopi di infiniti e sostantivi; il rotacismo; i costrutti tipici come l'*a* allocutivo. L'idioletto usato da diverse figure riflette costantemente lo stato evolutivo del romanesco contemporaneo, conferendo alle opere un realismo mimetico.

Il linguaggio di *Suburra* non si limita al dialetto della capitale: l'intento documentario va in linea con il mistilinguismo. Le lingue, i dialetti e i registri variano in funzione della situazione comunicativa. Nella serie di Netflix, a parlare romanesco sono soprattutto i rappresentanti della malavita romana: Aureliano Adami (interpretato da Alessandro Borghi), gangster di un'importante famiglia ostiense; Alberto "Spadino" Anacleti (Giacomo Ferrara), fratello di Manfredi, boss del clan zingaro; "Samurai" (Francesco Acquaroli), potente criminale romano con le radici nell'estrema destra eversiva degli anni di piombo, nonché diverse figure secondarie. Gabriele Marchilli, figlio di poliziotto, studente di giurisprudenza involontariamente addebitato a Samurai per aver trafficato droga in una palestra, parla principalmente in italiano standard, aumentando la frequenza di caratteristiche regionali se di fronte a un personaggio romanesco.

I membri della famiglia Anacleti usano anche la lingua sinti. Amedeo Cinaglia, un politico corrotto che diventa un principale contatto di Samurai nel comune di Roma, parla in italiano standard e tende a utilizzare espressioni di stampo burocratico. I funzionari della Santa Sede parlano con diversi accenti stranieri e a volte ricorrono al registro aulico. Alla fine, i

¹⁰⁰⁷ Cfr. Paolo Russo, "(The Facts Before) The Fiction Before the Facts: *Suburra* from Novel (to Trial) to Feature to TV Serial: Scripting Real Lives", in *True Event Adaptation. Scripting Real Lives*, a cura di Davinia Thornley, London: Springer Nature, 2018, 111-141.

mafiosi siciliani, con i quali Samurai tenta di entrare in società per costruire il porto turistico di Ostia, dimostrano distintivi tratti meridionali.

Oltre al mimetismo o realismo del romanesco, il vernacolo serve anche a mettere in rilievo le emozioni dei parlanti. La frequenza di fenomeni morfofonematici tipici aumenta in momenti segnati da sentimenti come rabbia, ira o paura, il che corrisponde alla funzione psicanalitica. Il dialetto domina nei momenti estremi come tradimenti, minacce e sparatorie. Ciò conferma la sua primarietà rispetto alla lingua italiana, nonostante la scolarizzazione cui sono stati certamente sottoposti i protagonisti in vista del contesto storico.

Tale uso della parlata romana è simile alla dinamica che caratterizza i primi due romanzi di Pier Paolo Pasolini, analizzati nella parte letteraria di questa tesi. Infatti, l'opera di De Cataldo entra in un consapevole dialogo con l'autore di *Ragazzi di vita*. Ad esempio, uno dei personaggi secondari di *Romanzo criminale* è Riccetto, il protagonista del volume d'esordio di Pasolini. La coincidenza dello pseudonimo è esclusa, dato che la narrazione conferma la sua identità, accennando alla relazione tra lui e l'autore all'inizio degli anni '50 del Novecento.

Il dialetto è quindi un elemento dominante della serie perché da un lato serve a autenticarne l'ambientazione, dall'altro amplifica l'immedesimazione emotiva dello spettatore con le figure centrali dell'opera attraverso la messa in risalto delle loro emozioni. Secondo questa prospettiva, il romanesco contribuisce a spezzare lo stereotipo di mafioso duro, intransigente e privo di sentimenti umani. Aureliano Adami o Spadino creano un'immagine del tutto diversa, di uomini combattuti tra lo stile di vita imposto dagli ambienti in cui sono cresciuti e i propri bisogni emotivi che sono sempre insoddisfatti: il primo dei due vuole riaprire il chiosco di spiaggia appartenuto a sua madre deceduta, ma fallisce quando il terreno viene destinato al nuovo porto controllato dai siciliani; l'altro cerca di realizzare la propria sessualità entrando in rapporto con un altro ragazzo, che è poi costretto a uccidere per non portare infamia al suo clan.

Perciò, l'importanza della comunicazione di queste particolarità pone un problema ai traduttori audiovisivi che sono costretti a produrre un testo che sia immediatamente comprensibile al vasto pubblico e che non oltrepassi una determinata lunghezza.

L'analisi del materiale è partita dalla trascrizione dei dialoghi romaneschi in ciascuno dei 26 episodi della serie per poi accostare il testo ai sottotitoli in francese, in inglese e in polacco. L'adozione della traccia audio come punto di riferimento si è rivelata opportuna poiché i sottotitoli in italiano per non udenti attestano un numero inferiore di elementi dialettali e non rispecchiano il parlato della produzione.

Nei sottocapitoli seguenti vengono illustrate le soluzioni adottate dai traduttori di tre lingue diverse per affrontare la questione dialettale nei sottotitoli della serie.

3.2.2.1. I sottotitoli in francese

I sottotitoli in francese sono stati predisposti da un gruppo di traduttrici specializzate nella traduzione audiovisiva dall'italiano: Délia D'Ammassa (la prima stagione), Manon Giannini (la prima e la seconda), Laurence Boucart (tutte le stagioni) ed Elisa Colliez (la terza). Questo fatto di organizzazione viene spiegato con la portata del progetto: le puntate durano da 42 fino a 62 minuti, producendo una quantità di testo immensa. Il volume di materiale da tradurre nonché la sua complessità relativa al mistilinguismo farebbero del compito un'impresa impossibile da realizzare da un solo traduttore in tempi brevi.

Il nome della persona responsabile dei sottotitoli di ciascuno degli episodi è visualizzato sopra i titoli di coda della puntata rispettiva. Ciò ha permesso di rintracciare l'assegnazione degli episodi a ciascuna delle traduttrici nella tabella successiva.

Tab. 3.31. Le traduttrici dei sottotitoli in francese di *Suburra – la serie*

	stagione 1	stagione 2	stagione 3
Laurence Boucart	3, 7, 10	1, 3, 5, 6	4, 5, 6
Elisa Colliez	-	-	1, 2, 3
Délia D'Ammassa	2, 4, 6, 8	-	-
Manon Giannini	1, 5, 9	2, 4, 7, 8	-

Sebbene il compito sia stato portato a termine da quattro persone, l'approccio alla problematica dialettale è coerente. Se i titoli di coda non contenessero le informazioni circa l'identità delle specialiste incaricate, sarebbe possibile ipotizzare che il progetto fosse stato eseguito da un solo traduttore.

Nella traduzione al romanesco corrisponde un registro colloquiale del francese. La stilizzazione coinvolge i piani lessicale, morfonemico e sintattico. Il catalogo di stilemi è tuttavia limitato: le caratteristiche diafasiche sono rese da un numero ristretto di espedienti caratteristici del parlato di bassa formalità.

Tab. 3.32. Esempi di colloquializzazione nei sottotitoli in francese di *Suburra – la serie*

N°	TP (italiano)	TA (francese)
89	[Saverio:] Mo' lui sai com'è, no? C'è rimasto male. Anzi, s'è proprio incazzato. Pensa che voleva i soldi der danno più gli interessi. Ma siccome è 'na persona generosa, vole solo vetimila euro! [Gabriele:] Ma come ventimila euro? Avrò venduto cinque piotte de pasticche. Ma voi che, siete matti? [Saverio:] Come cazzo ti permetti, eh? Prima de tutto, quando te dico 'na cosa io, tu stai muto. Secondo, ciài poi ventiquattro ore pe' portammi li sordi. Hai capito? Aòh, hai capito^{1008?}	[Saverio:] Tu sais comment il est, non ? Il l'a mal pris. Il s'est carrément énervé, même. Il voulait l'argent du dédommagement plus les intérêts. Ma comme il est généreux, il veut que 20 000 balles. [Gabriele:] Comment ça, 20 000 balles ? J'ai dû me faire 500 euros, à tout casser. Ça va pas, ou quoi ? [Saverio:] Pour qui tu te prends ? Primo, quand je parle, tu la fermes. Deuxio, t'as 24 heures de temps pour rendre la thune. Pigé ? T'as pigé^{1009?}
90	[Aureliano:] Che vuoi fà co' sti zingari? [Livia:] Ce devo pensà. [Aureliano:] A forza de pensacci, te sono entrati dentro casa. [Livia:] Non è così. Lascia stà, va. [Aureliano:] Tanto questi non sono più affari mia¹⁰¹⁰.	[Aureliano:] Tu comptes faire quoi avec les gitans ? [Livia:] Je dois y réfléchir. [Aureliano:] En attendant, ils viennent chez nous. [Livia:] Pas du tout. Laisse tomber. [Aureliano:] Je m'en fous, c'est plus mes oignons¹⁰¹¹.
91	[Aureliano:] Senti, fratè, io me ne devo annà, ciò da fare er trasloco con Isabel, vabbè, ma stai tranquillo. [Spadino:] Te la stai a portà a casa? [Aureliano:] Ce dovrò provà pure io, no^{1012?}	[Aureliano:] Je dois y aller, frérot. J'aide Isabel à emménager. T'en fais pas, OK ? [Spadino:] Tu l'installes chez toi ? [Aureliano:] Faut bien tenter le coup¹⁰¹³.
92	[Nadia:] Quinni che dovemo fà? Ce dovemo tené 'sta faccia de merda tutto er giorno?	[Nadia:] Qu'est-ce qu'on fait ? Tu vas faire cette tête toute la journée ?

¹⁰⁰⁸ Michele Placido, Andrea Molaioli, Giuseppe Capotondi, *Suburra – la serie*, Netflix, stagione 1, episodio 1, [00:07:00] (trascrizione audio).

¹⁰⁰⁹ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹⁰¹⁰ *Ivi*, stagione 1, episodio 7, [00:12:50] (trascrizione audio).

¹⁰¹¹ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹⁰¹² *Ivi*, stagione 1, episodio 8, [00:18:40] (trascrizione audio).

¹⁰¹³ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

	[Aureliano:] Fatte affari tua, Nadia. Non sai di che stai a parlà. [Nadia:] Hai ragione, non lo so. Non ci vuole un genio pe' capì che sti ferri servivano a quarcosa. E ch'è andata male. [Aureliano:] Che vòì? [Nadia:] Te sò venuta a salutà. E a ditte grazie. [Aureliano:] E mo' me l'hai detto. [Nadia:] Guarda che se n'era pe' me, mo' è capace che stavi sottotera. Ch'eri stronzo 'o sapevo, ma moscio non te ce facevo propio¹⁰¹⁴.	[Aureliano:] Occupe-toi de tes affaires, Nadia. Tu sais pas de quoi tu parles. [Nadia:] Non. Je ne sais pas. Mais j'imagine que t'as voulu ces armes pour faire un truc et que ça a mal tourné. [Aureliano:] Qu'est-ce que tu veux ? [Nadia:] Je suis venue te voir. Et te remercier. [Aureliano:] OK, ben, c'est fait. [Nadia:] Si j'avais pas été là, tu serais mort. Je savais que t'étais con, mais pas que t'étais mou¹⁰¹⁵.
93	[Nadia:] 'Sta cosa la vojo risolvè io. Guarda, non è che posso fà finta de niente. Vojo mettè tutto a posto. [Aureliano:] Sì, ma te non ce pòi venì. [Nadia:] Sì, ma loro vojono me. [Aureliano:] Ma nun me ne frega 'n cazzo. [Nadia:] A me sì. Quello te stava sparà, Aurelià. T'ho sarvato 'a vita e mo' 'o rifarei vorte anche mille. Mo' però io voja annàlo a ddì a tutti. [Aureliano:] Vie' qua. Er problema è che questo è quello che pensamo noi, ma a quelli je ne frega 'n cazzo. Io ciò a che fà co' 'sta gente da quanno sò nato. Guardame¹⁰¹⁶.	[Nadia:] C'est à moi de s'en occuper. Je peux pas faire comme si de rien n'était. Je veux régler tout ça. [Aureliano:] Tu peux pas y aller. [Nadia:] Pas le choix. [Aureliano:] Rien à cirer. [Nadia:] Moi, si. Il allait te descendre. Je t'ai sauvé la vie et je recommencerais. Je veux le leur dire à tous. [Aureliano:] Viens là. C'est notre façon de penser, ça. Eux n'en ont rien à battre, je les connais depuis toujours. Regarde-moi¹⁰¹⁷.

La colloquializzazione riguarda innanzitutto il lessico. Attraverso una selezione di unità lessicali e locuzioni tipiche del parlato informale si ottiene la sfumatura dialettale del TP. Tale procedimento corrisponde alla funzione realistica del romanesco, sostituendo la parlata romana con una varietà generale del registro familiare del francese. Nella tabella 3.33 si identificano e si spiegano i colloquialismi contenuti negli esempi riportati di sopra.

¹⁰¹⁴ *Ivi*, stagione 2, episodio 4, [00:04:30] (trascrizione audio).

¹⁰¹⁵ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹⁰¹⁶ *Ivi*, stagione 3, episodio 4, [00:14:50] (trascrizione audio).

¹⁰¹⁷ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

Tab. 3.33. Esempi di colloquialismi nei sottotitoli in francese di *Suburra – la serie*

N° esempio	Voce	Frase in cui compare	Significato in italiano
89	<i>balles</i> s.f. pl.	<i>Ma comme il est généreux, il veut que 20 000 balles.</i>	‘soldi’
	<i>primo</i> avv.	<i>Primo, quand je parle, tu la fermes.</i>	‘primo’
	<i>la fermer = fermer la gueule</i> loc. v.	<i>Primo, quand je parle, tu la fermes.</i>	‘stare zitto’
	<i>deuxio</i> avv.	<i>Deuxio, t’as 24 heures de temps pour rendre la thune.</i>	‘secondo’
	<i>thune</i> s.f.	<i>Deuxio, t’as 24 heures de temps pour rendre la thune.</i>	‘soldi’
	<i>piger</i> v.	<i>T’as pigé ?</i>	‘capire’
90	<i>s’en foutre</i> v. pronom.	<i>Je m’en fous, c’est plus mes oignons.</i>	‘non curarsi di qc’
	<i>c’est plus mes oignons</i> loc.	<i>Je m’en fous, c’est plus mes oignons.</i>	‘non sono più affari miei’
91	<i>frérot</i> s.m.	<i>Je dois y aller, frérot.</i>	‘fratello’
	<i>s’en faire</i> verbo pronom.	<i>T’en fais pas, OK ?</i>	‘preoccuparsi’
	<i>coup</i> s.m.	<i>Faut bien tenter le coup.</i>	‘qualsiasi azione’
92	<i>truc</i> s.m.	<i>Mais j’imagine que t’as voulu ces armes pour faire un truc et que ça a mal tourné.</i>	‘qualcosa’
	<i>con</i> avv.	<i>Je savais que t’étais con, mais pas que t’étais mou.</i>	‘stupido’
93	<i>rien à cirer</i> loc. avv.	<i>Rien à cirer.</i>	‘non curarsi di qc’

Gli espedienti morfofonematici riflettono una pronuncia poco curata, come nel caso dei testi letterari tuttora analizzati. La differenza nell’occorrenza degli stilemi tra le versioni francesi dei libri di Pasolini e Gadda e i sottotitoli di *Suburra* concerne la varietà e il numero di interventi del genere. Nella serie si osserva solamente l’elisione del pronome soggetto di seconda persona singolare davanti ai verbi *être* ‘essere’ e *avoir* ‘avere’ che producono strutture spiccatamente informali *t’as* = *tu as* o *t’étais* = *tu étais*. La riduzione della portata della

stilizzazione si spiega con l'evoluzione delle usanze linguistiche nonché con la volontà di comunicare le informazioni diafasiche in modo che non vada a detrimento della comprensibilità del testo.

Al livello sintattico si nota l'omissione dell'avverbio negativo *ne*, ad esempio: *c'est plus mes oignons, tu sais pas, tu peux pas y aller*. In alcuni contesti si dilegua il pronome soggetto *il* davanti a verbi impersonali come *falloir*: *faut bien tenter le coup*.

Le autrici dei sottotitoli ricorrono anche all'argotizzazione, in specie laddove la situazione comunicativa comporta un elevato grado di confidenza tra i parlanti.

Tab. 3.34. Esempi di argotizzazione nei sottotitoli in francese di *Suburra – la serie*

N°	TP (italiano)	TA (francese)
94	[Aureliano:] Senti, capi che robba, questa cià quasi più palle de mi' sorella. [Isabel:] Te piace? [Aureliano:] Ma de che? Questa se la batte Lele. Se la batteva , che me sa che mo' ¹⁰¹⁸ ...	[Aureliano:] Elle a encore plus de couilles que ma sœur. [Isabel:] Elle te plaît ? [Aureliano:] Quoi ? C'est Gabriele qui se la tape . Enfin, se la tapait parce que là ¹⁰¹⁹ ...
95	[Finucci:] Ma te ricordi quando ce scolavamo sei o sette birra a capoccia? E quanno poi annavamo a menare 'e zecche ? Che botte che avemo dato. [Samurai:] Che botte che abbiamo preso ¹⁰²⁰ .	[Finucci:] Tu te souviens quand on s'enfilait six ou sept bières avant d'aller tabasser des cocos ? Les coups qu'on a filés... [Samurai:] Les coups qu'on a pris ¹⁰²¹ ...
96	[Spadino:] Pecché me sò liberato da un peso e non puoi capi quanto sò felice. Ho mannato affanculo mio fratello. [Aureliano:] E sti cazzi! Amo ammazzato 'na guardia e Lele ce l'ha buttato ar culo . Quesso, tocca levarselo dar cazzo prima de subito ¹⁰²² .	[Spadino:] Je me suis libéré d'un poids, t'images pas le pied ! J'ai envoyé chier mon frère. [Aureliano:] On s'en branle ! On a buté un flic et Gabriele nous a entubés . Faut s'en débarrasser et vite ¹⁰²³ .
97	[Saverio:] Questo ce muore senza aver detto una parola.	[Saverio:] Il va clamser sans avoir dit un mot.

¹⁰¹⁸ *Ivi*, stagione 1, episodio 6, [00:12:00] (trascrizione audio).

¹⁰¹⁹ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹⁰²⁰ *Ivi*, stagione 1, episodio 8, [00:38:55] (trascrizione audio).

¹⁰²¹ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹⁰²² *Ivi*, stagione 1, episodio 9, [00:25:50] (trascrizione audio).

¹⁰²³ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

[Samurai:] Proprio oggi s'è messo a ffà l'eroe. 'Sto pezzo de merda. Usiamolo pe' fà parlare qualcun altro ¹⁰²⁴ .	[Le Samouraï:] Faut qu'il joue au héros, maintenant. Putain de petite merde ! On l'utilisera pour faire parler un autre ¹⁰²⁵ .

Nell'esempio #94, Aureliano racconta di Sara Monaschi a Isabel, una prostituta con cui è entrato in una relazione amorosa. Sara è l'amante di Gabriele, evidentemente molto più matura di lui. Al verbo romanesco *battésela*, che significa, in modo alquanto poco elegante, 'avere un rapporto sessuale', corrisponde l'argotismo francese *se la taper*.

Il dialogo #95 viene dall'episodio in cui Samurai rende una visita a Finucci, un politico corrotto che conosce sin da quando i due facevano parte di un gruppo di estrema destra eversiva. Finucci ha paura di Samurai, perché l'ha tradito e cerca di scaricare la tensione. Gli ricorda il loro passato, quando erano giovani e passavano le serate a ubriacarsi (*ce scolavamo sei o sette birra a capoccia*) e a menare i comunisti (*annavamo a menare 'e zecche*). In questo passaggio nei sottotitoli compaiono due voci distintamente argotiche: *tabasser*¹⁰²⁶ 'battere' e *coco*¹⁰²⁷ 'comunista'. Tanto la prima parola è facilmente intelligibile ai madrelingua francesi, quanto la seconda può porre difficoltà di comprensione giacché la forma *coco* assume significati argotici molto diversi a seconda del contesto. *Bob* ne elenca ben sedici accezioni che vanno da 'avviatore' o 'comandante' nel gergo militare a 'romantico'. Tuttavia, questa caratteristica riflette la situazione del TP, poiché l'uso di *zecca*¹⁰²⁸ per riferirsi a rappresentanti della sinistra ha una sfumatura nettamente romanesca insolita alle persone provenienti da altre regioni d'Italia.

Nel brano #96, l'indifferenza di Aureliano alla soddisfazione di Spadino è espressa tramite la locuzione *s'en branler* che ha distinte connotazioni sessuali: *se branler* si riferisce in modo volgare alla masturbazione. Nello stesso enunciato si hanno i verbi *buter* 'uccidere', *entuber* 'tradire' e il sostantivo *flic* 'poliziotto'.

Il frammento #97 viene dalla scena in cui Saverio e Samurai stanno torturando Gabriele in una fabbrica abbandonata. La traduzione della finale constatazione della mano destra del boss contiene il verbo argotico *clamser* 'morire', di etimologia incerta¹⁰²⁹.

¹⁰²⁴ *Ivi*, stagione 2, episodio 7, [00:20:05] (trascrizione audio).

¹⁰²⁵ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹⁰²⁶ Bob, "tabasser", *Langue française*, 27/06/2025, <https://www.languefrancaise.net/Bob/8886> [ultimo accesso: 05/07/2025].

¹⁰²⁷ Bob, "coco", *Langue française*, 05/06/2025, <https://www.languefrancaise.net/Bob/5804> [ultimo accesso: 05/07/2025].

¹⁰²⁸ La parola *zecca* tipicamente denota varie specie di acari parassitiformi.

¹⁰²⁹ Bob, "clamser", *Langue française*, 05/06/2025, <https://www.languefrancaise.net/Bob/5804> [ultimo accesso: 05/07/2025].

I sottotitoli in francese esibiscono una coerente strategia di colloquializzazione di fronte alla dinamica dialettale del TP. Gli interventi di stilizzazione non si limitano al livello lessicale, ma coinvolgono anche, seppur in minor misura, la fonetica e la morfologia nonché alcuni fenomeni sintattici del parlato di bassa formalità. La traduzione è caratterizzata anche da sparsi elementi argotici che sembrano condizionati da fattori extralinguistici di situazione comunicativa come la confidenza dei parlanti.

In tal modo si preservano gli intenti realistico ed emotivo dell'uso del romanesco in *Suburra*. È infatti difficile immaginarsi una traduzione dove i malavitosi di Roma e dintorni si esprimono in un registro standard. Tale strategia romperebbe il canone del genere: è ormai aspettabile che gli esponenti della mafia rappresentati sullo schermo parlino un linguaggio particolare, marcato almeno sull'asse diafasico. Questa prassi è osservabile anche in altre serie di spicco che prendono per oggetto il mondo del malaffare, come *I Soprano* (1999-2007) o *Peaky Blinders* (2013-2022). Nella prima, i gangster italoamericani di New Jersey parlano con un forte accento locale e introducono alcune espressioni provenienti da dialetti italiani meridionali che le conferiscono un colorito particolare¹⁰³⁰. Nella seconda ci si serve di un gergo anglo-romano, caratterizzato da un accento tipico di Birmingham, conosciuto come *brummie*.

3.2.2.2. I sottotitoli in inglese

I sottotitoli in inglese sono stati predisposti da quattro traduttori: Susan Adler (la prima stagione), Nathan Fritz (i primi due episodi della seconda stagione), Patrick Baker (il resto della seconda stagione) e Sharif Ghazal Tbeileh (la terza stagione). Si può presupporre che il TP in tutti i casi sia stato l'originale italiano poiché due (Adler e Baker) delle quattro persone coinvolte dimostrano competenza ed esperienza nella traduzione audiovisiva dall'italiano. Per quanto riguarda altri due traduttori, non sono disponibili informazioni pertinenti.

Susan Adler, australiana, lavora nel campo sin dall'inizio degli anni '90 del Novecento: ha eseguito traduzioni di molti film italiani di spicco per la distribuzione in Australia, dai capolavori di Bernardo Bertolucci ai classici di serie B di Bruno Mattei.

¹⁰³⁰ L'idioletto dei protagonisti della serie è conosciuto sotto il nome «*Sopranos speak*», cfr. Cinzia Scarpino, "Sopranos-Speak: Neapolitan Dialect, Mafia Jargon and Silence: or, Feeling All Agita All The Time", in *Translating America: importing, translating, misrepresenting, mythicizing, communicating America : proceedings of the 20. AISNA Biennial Conference Torino*, a cura di Marina Camboni, Andrea Carosso, Sonia Di Loreto e Marco Mariano, Torino: Otto, 2010, 340-349.

Patrick Baker è storico e consulente linguistico, associato all'Università Humboldt di Berlino. Lavora anche nel settore delle traduzioni dal tedesco e dall'italiano in inglese.

In contrasto con altri progetti commissionati da Netflix e studiati nell'ambito di questa ricerca, nel caso di *Suburra* si percepiscono sottili differenze nella gestione della dinamica dialettale tra i sottotitolatori. Mentre in tutta la serie domina la strategia di colloquializzazione, nella prima stagione essa assume caratteristiche diverse da quelle percepibili nelle parti successive.

Susan Adler opera su tutti i livelli strutturali della lingua per comunicare ai lettori le qualità diafasiche e diastratiche della produzione, non limitandosi agli stilemi lessicali come Fritz, Baker e Tbeileh. Infatti, nei primi dieci episodi, il dialetto romanesco è riflesso anche tramite strumenti fonomorfematici e sintattici.

Tab. 3.35. Esempi di colloquializzazione nei sottotitoli in inglese della prima stagione di *Suburra – la serie*

N°	TP (italiano)	TA (inglese)
98	[Saverio:] Te sei messo a spigné ‘e pasticche tue dentro ‘a palestra de Samurai. Ma che te ddi ‘sta capoccia? Mannaggia a te. Mo’ lui sai com’è, no? C’è rimasto male. Anzi, s’è proprio incazzato. Pensa che voleva i soldi der danno più gli interessi. Ma siccome è ‘na persona generosa, vole solo vetimila euro ¹⁰³¹ !	[Saverio:] Push pills in Samurai’s gym... Whaddya thinkin’? Damn you. You know what he’s like. He didn’t take it well. Actually, he’s really pissed. He wanted damages, plus interest. But seeing that he’s generous, he only wants 20,000 euros ¹⁰³² .
99	[Gabriele:] Come cazzo faccio, mo’? [Aureliano:] Mo senti, te conviene chiamà l’ambulanza, quesso mo’ stira. [Spadino:] Aspetta che je passa, ma quesso mo’ je passa ¹⁰³³ .	[Gabriele:] What the fuck do I do now? [Aureliano:] Call an ambulance, he’s gonna croak. [Spadino:] Stop making a big deal, he’s not going to die ¹⁰³⁴ .
100	[Samurai:] Chi cazzo è? [Saverio:] È uno de’ tanti che ce deve pagà ¹⁰³⁵ .	[Samurai:] Who the fuck’s that? [Saverio:] One of the many who gotta pay us ¹⁰³⁶ .

¹⁰³¹ M. Placido, A. Molaioli, G. Capotondi, *op.cit.*, stagione 1, episodio 1, [00:07:00] (trascrizione audio).

¹⁰³² *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁰³³ *Ivi*, stagione 1, episodio 1, [00:56:20] (trascrizione audio).

¹⁰³⁴ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁰³⁵ *Ivi*, stagione 1, episodio 2, [00:32:50] (trascrizione audio).

¹⁰³⁶ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

101	[Aureliano:] Senti, fratè, io me ne devo annà, ciò da fare er trasloco con Isabel, vabbè, ma stai tranquillo. [Spadino:] Te la stai a portà a casa? [Aureliano:] Ce dovrò provà pure io, no? Che sta mejo a te che a me ‘sto cappello, tiè, te ‘o regalo. Va’ da tu’ moje che cià bisogno ¹⁰³⁷ .	[Aureliano:] Bro, I gotta go, I gotta move Isabel’s stuff in. Take it easy, okay? [Spadino:] Is she moving in with you? [Aureliano:] I gotta give it a try , too, right? It looks better on you than on me. Keep it. Go to your wife, she needs you ¹⁰³⁸ .
102	[Aureliano:] Ciai tradito cor Samurai. Ma che cazzo te dice er cervello? [Sara:] Mi hanno incastrata. [Aureliano:] E che cazzo me ne frega a me? [Sara:] Ero sotto ricatto. [Aureliano:] Tu mi chiamavi, me dicevi er problema e io lo risorvevo. Invece adesso come cazzo fai ¹⁰³⁹ ?	[Aureliano:] You betrayed us with Samurai. What the fuck’s in your head? [Sara:] I was set up. [Aureliano:] The fuck do I care? [Sara:] He blackmailed me. [Aureliano:] You shoulda called me , I would have fixed it. But now ¹⁰⁴⁰ ...

Negli esempi spicca la resa di una pronuncia colloquiale tramite apocopi e contrazioni: *whaddy* = *what are/do you, thinkin’* = *thinking*, *gonna* = *going to*, *gotta* = *got to*, *bro* = *brother*, *shoulda* = *should’ve*. Occorre osservare che la distribuzione di questi stilemi non riflette in modo puntuale il codice non standard nel TP. Essi compaiono di rado e raramente coinvolgono più interventi all’interno della stessa conversazione. Tale decisione sembra dovuta alla volontà di Susan Adler di mettere in evidenza la collocazione sociolinguistica con mezzi disponibili nella LA, senza influire negativamente sulla leggibilità e sulla comprensibilità dei sottotitoli.

L’utilizzo della struttura *whaddy thinkin’* ha anche una marcatura sintattica che consiste nell’utilizzo della contrazione *whaddy* = *what are you* la quale si riferisce al tempo presente, in un contesto passato, invece della forma corretta *what were you*.

Un fenomeno simile riguarda il lemma apocopato *bro* = *brother* ‘fratello’, che rientra anche nella categoria di stilizzazione lessicale dal momento che *bro* è una parola tipicamente utilizzata nel registro colloquiale dell’inglese per riferirsi ad amici di sesso maschile.

Altri colloquialismi individuati negli esempi tratti dalla prima stagione sono evidenziati nella tabella sottostante.

¹⁰³⁷ *Ivi*, stagione 1, episodio 8, [00:18:40] (trascrizione audio).

¹⁰³⁸ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁰³⁹ *Ivi*, stagione 1, episodio 10, [00:12:30] (trascrizione audio).

¹⁰⁴⁰ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

Tab. 3.36. Esempi di colloquialismi nei sottotitoli in inglese della prima stagione di *Suburra – la serie*

N° esempio	Voce	Frase in cui compare	Significato in italiano
98	<i>push</i> v.	Push pills in Samurai's gym...	‘vendere stupefacenti’
	<i>pissed</i> agg.	<i>Actually, he's really pissed.</i>	‘arrabbiato’
99	<i>croak</i> v.	<i>Call an ambulance, he's gonna croak.</i>	‘morire’
	<i>make a big deal</i> loc. v.	Stop making a big deal , he's not going to die.	‘esagerare’
101	<i>bro</i> s.m.	Bro , I gotta go, I gotta move Isabel's stuff in.	‘fratello’
	<i>stuff</i> s.m.	<i>Bro, I gotta go, I gotta move Isabel's stuff in.</i>	‘roba’

Nelle proposte di Adler e degli altri traduttori partecipanti al progetto non si modifica in maniera significativa il livello di indecenza linguistica. Occorre tuttavia osservare che il repertorio di parolacce è piuttosto limitato: si ricorre innanzitutto all’“universale” *fuck* e parole derivate che assumono diverse funzioni comunicative. Oltre alla traduzione della parola *roba* o *robba* nell’accezione di ‘droga’ come *shit* ‘merda’, nella prima stagione si individua un rilevante esempio di espressione oscena che non trova riscontro in alcuna parolaccia del TP (cfr. tab. 3.37).

Tab. 3.37. Esempio di oscenizzazione nei sottotitoli in inglese della prima stagione di *Suburra – la serie*

N°	TP (italiano)	TA (inglese)
103	[Aureliano:] Tocca che tornamo insieme! [Spadino:] Cioè? [Aureliano:] Cioè ripartimo da zi' prete , ma stavorta non je levamo i sordi, je levamo i terreni ¹⁰⁴¹ .	[Aureliano:] We need to get back together! [Spadino:] Meaning? [Aureliano:] Meaning we start over with Friar Fuck . But this time, we won't take his money. We'll take his land ¹⁰⁴² .

Nel caso analizzato, l’espressività che deriva dall’uso del romanesco nel TP è riflessa nel TA tramite l’invenzione di un attributo indecente riferito al prete che i protagonisti stanno ricattando. Al sintagma nominale *zi' prete* corrisponde *Friar Fuck* in cui si accosta il termine *friar* ‘frate’ a *fuck* ‘fottere’. In tal modo viene richiamata la deviazione del personaggio che,

¹⁰⁴¹ *Ivi*, stagione 1, episodio 5, [00:53:20] (trascrizione audio).

¹⁰⁴² *Ibidem* (sottotitoli in francese).

malgrado una carriera in Vaticano, si abbandona a sontuose feste con droga e servizi di prostitute.

Nelle stagioni successive, la colloquializzazione concerne perlopiù il lessico, e, in misura minore, la sintassi. Non vi sono contrazioni, apocopi né altri esempi di resa di una pronuncia particolare in quanto pragmaticamente inutili a questo livello di stilizzazione.

Tab. 3.38. Esempi di colloquializzazione nei sottotitoli in inglese delle stagioni seconda e terza di

Suburra – la serie

N°	TP (italiano)	TA (inglese)
104	[Aureliano:] Vie' qua, a Cinà. Ho fatto n' pensiero su de te. Lo vuoi senti? [Cinaglia:] Sono venuto apposta. [Aureliano:] Io e li amici mia te creamo un po' de casini a Ostia. E te, quei casini li trasformi 'n voti ¹⁰⁴³ .	[Aureliano:] Come here, Cinaglia. Come on, come over here. I've had an idea for you. Do you want to hear it? [Cinaglia:] That's why I'm here. [Aureliano:] Me and my friends... stir up some trouble in Ostia for you. And you turn that trouble into votes ¹⁰⁴⁴ .
105	[Aureliano:] Ma Cinà, io ho perso 'n'omo ieri. Quinni scordate de Lele, smettila de ddi cazzate e dimme quello che devi ddi, forza. [Cinaglia:] Quello che abbiamo fatto ieri non è bastato. Adesso serve una roba più grossa. Dobbiamo spaventare la borghesia ¹⁰⁴⁵ .	[Aureliano:] Cinaglia, I lost a man yesterday. So, forget about Lele. Cut the bullshit and say what you've got to say. [Cinaglia:] What we did yesterday wasn't enough. Now we need something bigger. We have to scare the middle class ¹⁰⁴⁶ .
106	[Aureliano:] Alla fine sei riuscito a pijà 'na sveja. Dicce che cazzo vuoi , ciavemo da fà, daje. [Gabriele:] Ti devo chiedo scusa. Quello che t'ho fatto è la cosa peggiore che si possa fare. Samurai mi stava addosso, mi ricattava, mi minacciava. E ciavevo troppa paura de famme ammazzà. Non ciò avuto le palle. Non ce l'ho avute. Per questo ho ucciso tuo padre. Per questo mio padre è morto ¹⁰⁴⁷ .	[Aureliano:] So, you finally managed to get your ass kicked. So, tell us what the fuck you want. We're busy. [Gabriele:] I want to apologize to you. I did the worst thing someone can do. Samurai was on my ass , blackmailing me, threatening me. I was afraid he was going to kill me. I didn't have the balls. I just didn't. That's why I

¹⁰⁴³ *Ivi*, stagione 2, episodio 4, [00:39:50] (trascrizione audio).

¹⁰⁴⁴ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁰⁴⁵ *Ivi*, stagione 2, episodio 7, [00:12:30] (trascrizione audio).

¹⁰⁴⁶ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁰⁴⁷ *Ivi*, stagione 2, episodio 8, [00:31:30] (trascrizione audio).

		killed you father. That's why my father died ¹⁰⁴⁸ .
107	[Spadino:] Te piace? [Angelica:] Sai come s'incazza Manfredi quanno 'o sa. [Spadino:] E sti cazzi! Ora cià quer bel monolocale. Qua adesso commannamo noi ¹⁰⁴⁹ .	[Spadino:] Do you like it? [Angelica:] Manfredi will be pissed when he finds out. [Spadino:] Like I fucking care? Now he's got that nice studio flat. We're the bosses here ¹⁰⁵⁰ .
108	[Aureliano:] Forse nun avete capito. Mo' v'o rispiego. Domani questa cosa viene annunciata dal papà. E qua prima che vedemo li soldi passano i mesi. Io t'avevo detto che li sordi a me me servivano adesso. [Cinaglia:] Niente, non vuole capire. [Aureliano:] Sei te che non vuoi capì, a pezzo de merda! Stai ar comune? Di là li devi fà uscì! Senno, pecché cazzo avemo aperto 'a società? Mettili là ddentro, sti cazzo de sordi ¹⁰⁵¹ !	[Aureliano:] Let me try and be clear. Tomorrow this thing will be announced by the Pope. It'll be months before we see the dough. I told you I needed the money now. [Cinaglia:] He just doesn't understand. [Aureliano:] Listen, shithead! You're at the municipality! Get the money from there! Why the fuck did we set up this company? Put the fucking money in there ¹⁰⁵² !

Nel frammento #104, quando Aureliano spiega a Cinaglia l'idea di provocare disturbi a Ostia, nel sottotitolo si nota il ricorso all'elissi della forma verbale *are going* che, dato il contesto comunicativo, mette in rilievo la confidenzialità della conversazione¹⁰⁵³. La traduzione attinge alle informazioni visive che permettono una marcatura sintattica particolare. L'espressione è segnata diafasicamente anche per mezzo della locuzione informale *to stir up some trouble* 'fare un casino'.

La frase *smettita de ddì cazzate* (#105) è tradotta in *cut the bullshit*, che ha una distinta sfumatura colloquiale.

Nel dialogo tratto dall'ultimo incontro tra Gabriele, Spadino e Aureliano (#106), all'espressione romanesca *pijà 'na sveja* corrisponde la struttura causativa *get one's ass kicked* 'farsi prendere a calci nel sedere'. L'informalità della battuta deriva dal sostantivo *ass*

¹⁰⁴⁸ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁰⁴⁹ *Ivi*, stagione 3, episodio 1, [00:03:10] (trascrizione audio).

¹⁰⁵⁰ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁰⁵¹ *Ivi*, stagione 3, episodio 5, [00:14:40] (trascrizione audio).

¹⁰⁵² *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁰⁵³ Aureliano si avvicina a Cinaglia, parla tranquillamente, lentamente e ricorre a gesticolazione.

‘deretano’. Alle parolacce che riflettono il tenore del TP, nei sottotitoli si aggiunge un ulteriore elemento di marcatura: la frase *Samurai mi stava addosso* pronunciata da Gabriele compare come *Samurai was on my ass*.

Nella conversazione tra Spadino ed Angelica (#107), oltre all’aggettivo colloquiale *pissed* si osserva la resa dell’interiezione *E sti cazzi!* in una domanda retorica *Like I fucking care?*, che dimostra indifferenza del parlante in maniera enfatica. L’enfasi è ottenuta tramite l’integrazione del lessema *fucking* con funzione avverbiale e rafforzativa.

Nell’esempio #108, l’informalità riguarda il termine *dough* ‘soldi’ e diverse locuzioni indecorose. Nella reazione di Aureliano, piena di rabbia, il vocativo *a pezzo de merda* è sostituito da *shithead*; ci sono anche diversi derivati di *fuck* che rafforzano il carico emotivo.

La strategia con cui viene affrontata la dinamica dialettale nei sottotitoli in inglese è la colloquializzazione che opera prevalentemente al livello lessicale. In alcuni casi condizionati dal contesto visivo (rappresentazione di interazioni tra parlanti e delle loro emozioni) la stilizzazione coinvolge anche la sintassi. A differenza di altri progetti di traduzione commissionati dalla piattaforma Netflix ed esaminati nell’ambito di questa ricerca, si è rilevato un’importante contrasto tra il lavoro di Susan Adler, impiegata per la prima stagione della serie, e quello di sottotitolatori che si sono occupati delle puntate successive. Nei primi dieci episodi si notano evidenti marcature fonomorfematiche che servono a sottolineare la variazione diafasica e diastratica del linguaggio dei protagonisti.

Così si crea tuttavia un’incoerenza linguistica fra le tre stagioni che può contribuire negativamente alla ricezione della produzione: il cambiamento è tanto cospicuo quanto l’allontanamento dalla grafia standard nei sottotitoli è relativamente rara.

Ciononostante, le proposte dei quattro traduttori generalmente adempiono alle funzioni del dialetto nel TP: la mimesi è mantenuta tramite i colloquialismi mentre l’emotività è comunicata tramite un puntuale ricorso a parolacce forti laddove nell’originale compaiono espressioni oscene.

3.2.2.3. I sottotitoli in polacco

La traduzione audiovisiva della versione polacca della serie, intitolata semplicemente *Suburra – serial*, è stata predisposta da due persone: Agnieszka Kamińska (la prima stagione) e Marta Przepiórkowska (le stagioni seconda e terza). A. Kamińska è una traduttrice specializzata nelle traduzioni dall’inglese con ampia esperienza nel settore audiovisivo in cui lavora almeno sin

dall'inizio degli anni 2000: è a lei che si devono numerose rese in polacco di copioni, commissionate da canali televisivi, ad esempio della serie anime *Sailor Moon* (1992-1997) oppure del film di successo *Mamma, ho perso l'aereo* (1990, regia: Chris Columbus). Questo fatto permette di congetturare che nel caso della prima stagione, il TP non sia stato l'originale italiano.

La seconda e la terza stagione sono state tradotte da M. Przepiórkowska, che lavora con diverse coppie di lingue, incluso l'italiano. È responsabile anche della resa in polacco di altre produzioni di Netflix, come il film italiano *Fabbricante di lacrime* (2024, regia: Alessandro Genovesi). Data la competenza dell'autrice dei sottotitoli, si può immaginare che nel caso di queste due stagioni abbia lavorato con il testo in italiano.

Ciononostante, l'analisi delle traduzioni non ha rilevato sostanziali differenze stilistiche tra la prima e le due stagioni successive, specie nella gestione dei contenuti dialettali. È opportuno ricordare che nel settore audiovisivo a decidere sulla versione linguistica del TP sono le case distributrici che spesso danno la priorità ai fattori economici rispetto a quelli artistici. È generalmente più efficace tradurre dall'inglese che dall'italiano con elementi dialettali anche se tale soluzione gioca a detrimento delle qualità artistiche.

La strategia riguardante la dinamica linguistica della versione polacca di *Suburra* è un esempio di colloquializzazione che si basa sul lessico per comunicare gli aspetti diafasici, e, in minor misura, diastratici, relativi all'appartenenza dei parlanti a un gruppo sociale particolare. Al romanesco usato dai rappresentanti della malavita capitolina corrisponde una generale varietà informale del polacco.

Tab. 3.39. Esempi di colloquializzazione nei sottotitoli in polacco di *Suburra – la serie*

N°	TP (italiano)	TA (polacco)
109	[Spadino:] No, non lo devi muovere, lo devi lasciare giù. Statti buono! [Gabriele:] Come cazzo faccio, mo'? [Aureliano:] Mo' senti, te conviene chiamare l'ambulanza, quesso mo' stira. [Spadino:] Aspetta che je passa, ma quesso mo' je passa¹⁰⁵⁴.	[Spadino:] Nie ruszaj, niech leży. Zostaw go. [Gabriele:] Co ja teraz zrobię? [Aureliano:] Trzeba wezwać karetkę, bo dziad wykituje. [Spadino:] Nie histeryzuj, przejdzie mu¹⁰⁵⁵.

¹⁰⁵⁴ M. Placido, A. Molaioli, G. Capotondi, *Suburra, op.cit.*, stagione 1, episodio 1, [00:56:20] (trascrizione audio).

¹⁰⁵⁵ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

110	[Finucci:] Ma te ricordi quando ce scolavamo sei o sette birra a capoccia? E quanno poi annavamo a menare ‘e zecche? Che botte che avemo dato. [Samurai:] Che botte che abbiamo preso¹⁰⁵⁶.	[Finucci:] Pamiętasz, jak wypijaliśmy po siedem piw na głowę, a potem szliśmy włać czerwonym? Nieźle obrywali. [Samuraj:] My też obrywaliśmy¹⁰⁵⁷.
111	[Livia:] Samurai s'è già presi i terreni der Vaticano, ma je manca er nostro. [Aureliano:] Che cazzo stai a ddi? [Livia:] Te dico che se l'è presi. Ma che, pensavi davvero de fregarlo? Mo' vuole quello che je ha promesso papà¹⁰⁵⁸.	[Livia:] Wziął tereny Watykanu. Ale brakuje mu naszych. [Aureliano:] Co ty pieprzysz? [Livia:] Mówię ci, że je ma. Naprawdę myślałeś, że go wyrolujesz? Chce tego, co mu obiecał tata¹⁰⁵⁹.
112	[Aureliano:] Alla fine sei riuscito a pijà ‘na sveja. Dicce che cazzo vuoi, ciavemo da fà, daje. [Gabriele:] Ti devo chiedè scusa. Quello che t'ho fatto è la cosa peggiore che si possa fare. Samurai mi stava addosso, mi ricattava, mi minacciava¹⁰⁶⁰.	[Aureliano:] W końcu ktoś ci skopał tylek. Mów, czego chcesz. Jesteśmy zajęci. [Gabriele:] Chciałbym cię przeprosić. Zrobiłem ci coś okropnego. Samuraj naciskał, szantażował mnie, groził mi¹⁰⁶¹.
113	[Manfredi:] Pe' ammazzà 'n'omo, ce vò n'antr'omo, Spadi. E l'omo a casa tua è Angelica, e te manco te la meriti. Come non te meriti de commannà. Che te pensavi? Che ve facevo fà come te pare? A te e a quer artro de miserabile de Aureliano Adami? Te sei 'n pezzetto de merda co' 'a mazzafiona n' saccoccia, Spadi¹⁰⁶².	[Manfredi:] Tylko facet zabije drugiego faceta. Angelica nosi spodnie w twoim domu. Nie zasługujesz na nią. Na bycie szefem też nie. Co sobie myślałeś? Że pozwolę ci robić, co chcesz? Tobie i tej mendzie Adamiemu? Jesteś gówniakiem z procą w kieszeni¹⁰⁶³.

Nella tabella 3.40. si identificano e si spiegano i colloquialismi contenuti negli esempi riportati sopra.

¹⁰⁵⁶ *Ivi*, stagione 1, episodio 8, [00:38:55] (trascrizione audio).

¹⁰⁵⁷ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

¹⁰⁵⁸ *Ivi*, stagione 1, episodio 10, [00:09:00] (trascrizione audio).

¹⁰⁵⁹ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

¹⁰⁶⁰ *Ivi*, stagione 2, episodio 8, [00:31:30] (trascrizione audio).

¹⁰⁶¹ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

¹⁰⁶² *Ivi*, stagione 3, episodio 5, [00:27:30] (trascrizione audio).

¹⁰⁶³ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

Tab. 3.40. Esempi di colloquialismi nei sottotitoli in francese di *Suburra – la serie*

N° esempio	voce	Frase in cui compare	Significato in italiano
109	<i>dziad</i> s.m.	<i>Trzeba wezwać karetkę, bo dziad wykituje.</i>	‘vecchio’
	<i>wykitować</i> v.	<i>Trzeba wezwać karetkę, bo dziad wykituje.</i>	‘morire’
110	<i>wlać</i> v.	<i>Pamiętasz, jak wypijaliśmy po siedem piw na głowę, a potem szliśmy wlać czerwonym?</i>	‘menare’
	<i>czerwony</i> agg.	<i>Pamiętasz, jak wypijaliśmy po siedem piw na głowę, a potem szliśmy wlać czerwonym?</i>	‘comunista’ (lett. ‘rosso’)
	<i>oberwać</i> v.	<i>My też obrywaliśmy.</i>	‘prendere botte’
111	<i>wyrolować</i> v.	<i>Naprawdę myślałeś, że go wyrolujesz?</i>	‘truffare’
112	<i>skopać tyłek</i> loc. v.	<i>W końcu któs ci skopał tyłek.</i>	‘menare’
113	<i>nosić spodnie</i> loc. v.	<i>Angelica nosi spodnie w twoim domu.</i>	‘svolgere il ruolo stereotipicamente associato agli uomini’ (lett. ‘portare pantaloni’)
	<i>menda</i> s.f.	<i>Tobie i tej mendzie Adamiemu?</i>	‘individuo moralmente ripugnante’
	<i>gówniak</i>	<i>Jesteś gówniakiem z procą w kieszeni.</i>	‘moccioso’

A differenza della versione francese, nei sottotitoli in polacco non ci sono marcature sintattiche o fonomorfematiche: il cambiamento di registro avviene solo sul piano del lessico. Tra i colloquialismi riportati nella tabella 3.39 spiccano due forme rilevate nell’esempio #5, ossia in una delle ultime conversazioni tra Spadino e Manfredi. Dopo il fallito tentativo di uccidere il fratello, Spadino è oltraggiato dalla sua vittima. Lo svolgimento del dialogo in romanesco anziché in sinti sembra una decisione premeditata dai registi per comunicare l’emotività della situazione comunicativa. Nella traduzione, una parte di questa espressività è realizzata attraverso il ricorso alla locuzione idiomatica *nosić spodnie* che, espressa nei confronti di una figura femminile, significa che questa assume un ruolo tipicamente associato ai maschi.

La colloquializzazione lessicale permette di mantenere l'aspetto realistico del linguaggio dell'opera, influenzando positivamente sulla comprensibilità dei sottotitoli: lo spettatore della serie sui gangster nota marcature del genere oppure una distintiva presenza di espressioni volgari. Il turpiloquio costituisce un secondo elemento importante della strategia traduttiva incontrata nella versione polacca della serie, a volte assumendo un'intensità maggiore dell'originale.

Tab. 3.41. Esempi di oscenizzazione nei sottotitoli in polacco di *Suburra – la serie*

N°	TP (italiano)	TA (polacco)
114	[Saverio:] Mo' lui sai com'è, no? C'è rimasto male. Anzi, s'è proprio incazzato . Pensa che voleva i soldi der danno più gli interessi. Ma siccome è 'na persona generosa, vole solo vetimila euro ¹⁰⁶⁴ !	[Saverio:] Wiesz, jaki on jest. Źle to przyjął. Jest wkurwiony . Chce forse za poniesione straty plus odsetki. Ale że jest wyrozumiały, żąda tylko 20 tysięcy euro ¹⁰⁶⁵ .
115	[Aureliano:] È così che vuoi fa er criminale, a Lè? Rimani qua e fai il palo. Così se me becco omicidio io, te sei complice. Te conviene stà qua quanno mo torno o se no, te vengo a cercà. E poi sò cazzi tua ¹⁰⁶⁶ .	[Aureliano:] To chcesz być przestępcą? Zostań tu na czatach. Jeśli mnie oskarżą o zabójstwo, to ciebie o współudział. Lepiej, żebyś tu był, gdy wrócę, bo cię znajdę i dopiero będziesz miał przejebane ¹⁰⁶⁷ .
116	[Aureliano:] Te sei inchinato davanti a quer pezzo de merda , nun ce posso credè. 'a colpa è la mia, me mettè a fa l'impicci co' questo che è 'n fijo de 'na guardia e co' te che sei 'no zingaro de merda. Come tu' fratello. Però almeno quello è 'n omo ¹⁰⁶⁸ .	[Aureliano:] Spękałeś przed gnojem . Pokarało mnie, kurwa , za robienie interesów z synem psa i cygańskim śmieciem. Twój brat przynajmniej jest facetem ¹⁰⁶⁹ .
117	[Aureliano:] Tocca che tornamo insieme! [Spadino:] Cioè? [Aureliano:] Cioè ripartimo da zi' prete , ma stavorta non je levamo i sordi, je levamo i terreni ¹⁰⁷⁰ .	[Aureliano:] Znowu będziemy pracować razem! [Spadino:] To znaczy? [Aureliano:] Wracamy do Ojca Fiuta . Nie zabierzemy mu pieniędzy, tylko ziemię ¹⁰⁷¹ .

¹⁰⁶⁴ M. Placido, A. Molaioli, G. Capotondi, *Suburra, op.cit.*, stagione 1, episodio 1, [00:07:00] (trascrizione audio).

¹⁰⁶⁵ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

¹⁰⁶⁶ *Ivi*, stagione 1, episodio 2, [00:17:10] (trascrizione audio).

¹⁰⁶⁷ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

¹⁰⁶⁸ *Ivi*, stagione 1, episodio 3, [00:10:00] (trascrizione audio).

¹⁰⁶⁹ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

¹⁰⁷⁰ *Ivi*, stagione 1, episodio 5, [00:53:20] (trascrizione audio).

¹⁰⁷¹ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

118	[Cinaglia:] Come? Vi ho portato Samurai, eravamo d'accordo! [Aureliano:] Dimme pe' che cazzo nun te devo ammazzà. Daje ¹⁰⁷² !	[Cinaglia:] Przecież przyprowadziłem Samuraja! [Aureliano:] Powiedz, dlaczego mam cię nie zajebać! Gadaj ¹⁰⁷³ !

Nell'esempio #114, l'aggettivo *incazzato* è stato tradotto in polacco con un suo analogo più forte, *wkurwiony*, uno dei numerosi derivati del sostantivo *kurwa* 'puttana', generalmente considerato una delle parolacce più intense della LA.

Nel frammento #115, il tono intimidante dell'espressione dialettale *mo' sò cazzi tua* in polacco diventa più esplicito: *będziesz miał przejebane* è un avvertimento diretto, che attraverso l'avverbio osceno *przejebane* 'fottuto' implica guai rilevanti.

Il brano #116 corrisponde a un'esplosione di rabbia di Aureliano causata dal cedimento dei suoi complici alle minacce di Samurai. Mentre il livello di scabrosità è mantenuto nel caso della traduzione di *quer pezzo de merda* in *gnojek*, un'offesa che connota escrementi; nella frase successiva si aggiunge un'interiezione *kurwa*, che ne aumenta il carico emotivo. Nell'enunciato è opportuno segnalare un ulteriore colloquialismo: *pies* 'cane', che è un modo offensivo di riferirsi ad agenti di polizia.

Nel dialogo #117, il sintagma *zi' prete* è reso in *Ojca* (sic) *Fiuta* (genitivo di *ojciec Fiut*) 'don cazzo'. La soluzione conferma l'adozione della traduzione in inglese come il TP nel caso della prima stagione della serie. Si rammenta che nella versione di Susan Adler, la stessa locuzione dialettale è tradotta in *Friar Fuck*.

Nella conversazione #118, la sfumatura minacciante dell'interrogativa indiretta *pe' che cazzo nun te devo ammazzà* è spostata dal complemento di fine *pe' che cazzo* al verbo indecente *zajebać* 'ammazzare', con chiare connotazioni violente.

È importante notare che la stilizzazione colloquiale e il ricorso a parolacce non rispecchino in maniera puntuale il vernacolo capitolino. Alcuni discorsi in dialetto sono sottoposti alla neutralizzazione.

Tab. 3.42. Esempi di neutralizzazione nei sottotitoli in polacco di *Suburra – la serie*

N°	TP (italiano)	TA (romanesco)
119	[Saverio:] Allora mo' te vuoi decidè, sì o no?	[Saverio:] Zdecydowałeś się ?

¹⁰⁷² *Ivi*, stagione 3, episodio 1, [00:38:30] (trascrizione audio).

¹⁰⁷³ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

	[Samurai:] A ffà che? [Saverio:] A prendè i sonniferi, a riposà un po', a ddormì. [Samurai:] Tocca annà. Tra 'n po arrivano gli Adami e gli zingari ar maneggio¹⁰⁷⁴.	[Samuraj:] O czym mówisz? [Saverio:] Weż proszki nasenne, odpocznij, wyśpij się. [Samuraj:] Pora iść. Niedługo Adami i Cyganie przyjdą do stajni¹⁰⁷⁵.
120	[Livia:] Aspetta, aspetta! Prima che me spari, te vojo parlà, solo quesso te chiedo. Lo so che non me merito de vivè, Aurelià. Ma vojo morì sapendo che t'ho chiesto scusa. Non sò tornata per li affari, per porto, pe' convincette de niente, ma solo pe' guardatti in faccia e ditte che me faccio schifo pe' quel che co fatto. L'ultima cosa che volevo fà è fatte soffrì. Er bene che t'ho voluto è stato troppo. E non ho mai capito se eri 'n fijo, un fratello, 'n'amico e poi sei diventato la vita mia. Papà non ciaveva capito un cazzo¹⁰⁷⁶.	[Livia:] Czekaj! Zanim mnie zabijesz, chcę porozmawiać, nic więcej. Wiem, że nie zasługuję, by żyć. Ale przed śmiercią chcę cię prosić o wybaczenie. Nie wróciłam dla interesów czy portu, czy żeby cię do czegoś namówić. Chciałam spojrzeć ci w oczy i powiedzieć, że się sobą brzydzę. Nigdy nie chciałam cię skrzywdzić. Za bardzo cię kochałam. Nigdy nie rozumiałam, czy jesteś synem, bratem, przyjacielem... Ale stałeś się moim życiem. Ojciec niczego nie rozumiał¹⁰⁷⁷.
121	[Aureliano:] Quante cose che avemo fatto, eh? [Spadino:] Ciai presente quanno fai 'n incubo e dici "Tanto mo' me svejo". Poi, io nun riesco a svejammi. [Aureliano:] Quanno ciavo Livia tra 'e braccia che stava pe' morì ho pensato 'a stessa cosa. [Spadino:] E come hai fatto? [Aureliano:] No' 'o so, se me sò svejato¹⁰⁷⁸.	[Aureliano:] Wiele razem zrobiliśmy, nie? [Spadino:] Kojarzysz, jak masz koszmar i mówisz sobie: „I tak się zaraz obudzę”. Nie mogę się obudzić. [Aureliano:] Czułem to samo, gdy trzymałem w ramionach umierającą Livię. [Spadino:] Jak sobie z tym poradziłeś? [Aureliano:] Nie wiem, czy się obudziłem¹⁰⁷⁹.

La parlata romana è resa nel registro standard del polacco laddove essa è usata in contesti emotivi lontani da stereotipi sul mondo della malavita.

Nel caso #119, la mano destra di Samurai gli suggerisce di prendersi cura di sé stesso, di riposare. Vede che il suo boss è stanco: il lavoro incessante ha lasciato un'impronta negativa sulla sua salute fisica e mentale.

¹⁰⁷⁴ *Ivi*, stagione 1, episodio 8, [00:06:40] (trascrizione audio).

¹⁰⁷⁵ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

¹⁰⁷⁶ *Ivi*, stagione 2, episodio 2, [00:19:30] (trascrizione audio).

¹⁰⁷⁷ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

¹⁰⁷⁸ *Ivi*, stagione 3, episodio 6, [00:04:45] (trascrizione audio).

¹⁰⁷⁹ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

La situazione narrata nel #120 è uno dei momenti più emozionanti di tutta la serie: il discorso di Livia ha luogo nel momento in cui Aureliano la vuole uccidere in un atto di vendetta. La conduce in una casa abbandonata, dove la donna esprime il suo ultimo desiderio prima di morire che è quello di chiedergli scusa. Il fratello non riesce a spararle in faccia e soffre un esaurimento nervoso.

La conversazione riportata nel #121 proviene dalla terza stagione. È una sorta di riepilogo della difficile relazione dei due protagonisti: lo zingaro omosessuale e il boss ostiense. I due, a dispetto di importanti differenze tra loro, si avvicinano attraverso una serie di eventi traumatici. Diventano amici, malgrado l'interesse romantico di Spadino verso Aureliano. In questo modo la serie spezza il cliché ricorrente nei testi di cultura centrati sulla mafia che solitamente rappresentano i membri delle organizzazioni criminali come macho eteronormativi.

Le autrici dei sottotitoli in polacco ricorrono alle stilizzazioni colloquiali e oscene in situazioni che più si inseriscono nei modelli di comportamento tipicamente associati ai rappresentanti di gruppi criminali. La variazione linguistica nella traduzione non riflette in modo integrale la dinamica dell'uso del romanesco nel TP. La mimesi dell'idioletto della serie è mantenuta sull'asse diafasico e diastratico solo nei contesti che si inseriscono nell'immagine stereotipata della criminalità. Nella versione polacca la colloquializzazione e l'oscenizzazione si riscontrano in situazioni associate alle attività illecite mentre il dialetto nei contesti che si allontanano da questi luoghi comuni è sostituito dal registro standard della LA.

3.2.2.4. Osservazioni comparative

L'analisi dei sottotitoli di *Suburra – la serie* ha dimostrato diverse strategie concernenti la presenza del dialetto romanesco nel TP. Quella che accomuna tutte le traduzioni è la colloquializzazione che può tuttavia realizzarsi su livelli differenti. Per tutte le lingue considerate, prevale l'aspetto lessicale. Negli enunciati dei parlanti romaneschi compaiono parole appartenenti a registri marcati diafasicamente, e, in misura minore, anche diastraticamente, verso il basso del *continuum* sociolinguistico. Tale accorgimento assume l'intensità maggiore nel sottotitolaggio in francese, dove si è individuato un numero rilevante di argotismi, ossia gergalismi legati a determinati ambienti sociali. Queste unità lessicali sono penetrate nelle varietà più informali della LA.

Le versioni francese e inglese attingono anche a fenomeni fonomorfematici tipici del parlato informale e veloce simili a quelli notati nelle traduzioni letterarie.

Nei sottotitoli in francese si riscontrano apocopi di pronomi personali. Va rilevato che tale marcatura avviene solo davanti alle forme dei due verbi ausiliari *être* e *avoir*. La limitazione di questa tecnica si spiega con le restrizioni inerenti al genere della traduzione audiovisiva.

Nella traduzione in inglese dei primi dieci episodi eseguita da Susan Adler l'informalità è resa attraverso apocopi dei gerundi e contrazioni di strutture ricorrenti come *gotta* o *gonna*, anche rilevate nelle traduzioni dei romanzi di Pasolini analizzate nel capitolo precedente.

Solo nella versione polacca non si sono individuati marcatori del registro sul piano morfofonemico, il che riflette un approccio conservatore alla presenza di un codice non standard nel TP. Ciò accomuna le decisioni delle autrici dei sottotitoli all'impostazione osservata in *Ulicznicy*. Questa caratteristica sembra rilevante data l'analogia tra il mimetismo del dialetto romanesco in *Suburra* e di quello nel romanzo di Pasolini.

Le traduttrici Przepiórkowska e Kamińska hanno spostato la dinamica tra il romanesco e l'italiano del TP a una tra il registro colloquiale caratterizzato da una importante presenza di parolacce e il polacco standard. Al contempo hanno dislocato la linea di demarcazione tra le due varietà in funzione della situazione comunicativa. Le sfumature informali o indecorose sembrano riservate alle conversazioni legate alle attività illecite mentre i contesti più emozionali, che contraddicono l'immagine stereotipata dei gangster, sono stati espressi in un linguaggio privo di colorito particolare.

È opportuno osservare che tutte le versioni esaminate manifestano una consapevolezza di una varietà linguistica non standard nel TP. Nessuna traduzione appiattisce completamente il mistilinguismo che caratterizza la serie, il che contraddice l'ipotesi delle due costrizioni vigenti nell'ambito di traduzione audiovisiva, mossa da Anna Dudek¹⁰⁸⁰ e basata sulla teoria di Fernando Toda¹⁰⁸¹. Secondo questa congettura, la dinamica dialettale sarebbe del tutto intraducibile nel contesto filmico viste la mancanza di una varietà non standard equivalente nella LA, la concisione e la chiarezza aspettabili dal genere testuale applicato.

Ciò conferma che tale impostazione si rivela generalizzante. Non tiene in considerazione la specificità della presenza di vari codici e registri linguistici riscontrabili nella cinematografia (lingua standard, lingua media, dialetto, alloglossia) che possono includere

¹⁰⁸⁰ Anna Dudek, "The Untranslatability of Dialects in Subtitling. An Analysis of Translation Techniques Used in the English Subtitles to «The Peasants»", *Anglica Wratislaviensia*, 56, 2018, 301.

¹⁰⁸¹ Fernando Toda, "Teaching Audiovisual Translation in a European Context", in *The Didactics of Audiovisual Translation*, a cura di Jorge Díaz-Cintas, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2008, 166.

addirittura varietà diacroniche oppure del tutto immaginarie. Il romanesco, però, come rintracciato nei capitoli precedenti, per distinte connotazioni negative che l'accompagnano sin dal Medioevo, è tradizionalmente collocabile all'estremità bassa del *continuum* diafasico. Per questo motivo, la parlata della capitale italiana si presta alla resa in vari registri informali della LA. Tale soluzione perde solo la componente diatopica, che, come osservato da Basil Hatim e Ian Mason¹⁰⁸², è l'unica a essere veramente in traducibile.

3.2.3. Il controverso romanesco della serie *Strappare lungo i bordi*

Strappare lungo i bordi è una serie animata del 2021, diretta e scritta da Michele Rech, in arte Zerocalcare, per la piattaforma Netflix. Rech, nato nel 1983, è un fumettista romano che ha esordito all'inizio degli anni 2000 come illustratore del quotidiano *Liberazione*, per poi dedicarsi alla creazione di albi a fumetti e di un blog *zerocalcare.it* in cui pubblica brevi racconti autobiografici consistenti in sequenze di disegni.

Il suo primo libro, *La profezia dell'armadillo* del 2011, ha riscosso un ragguardevole successo commerciale, con cinque ristampe e una tiratura totale di oltre 200.000 esemplari.

Nel volume si introduce Armadillo, il personaggio ricorrente nell'opera di Zerocalcare. L'animale rappresenta la coscienza dell'autore e può essere visto come un richiamo al Grillo Parlante de *Le avventure di Pinocchio* (1881-1883) di Carlo Collodi. È un'entità visibile solo al protagonista-narratore, Zero. Le interazioni tra i due rappresentano difatti un monologo interno. A differenza dell'analogo collodiano, Armadillo non sempre cerca di indirizzare il personaggio principale verso le scelte giuste, bensì esprime il suo lato pigro e sbrigativo.

In seguito alla fortuna delle pubblicazioni come *Dimentica il mio nome* del 2015 o *Macerie prime* degli anni 2017-2018, Rech è entrato nel settore audiovisivo. Nel corso del periodo di distanziamento dovuto alla pandemia CoViD-19, ha realizzato una breve serie animata intitolata *Rebibbia Quarantine. Drammatico reportage dalla quarantena di Roma Nord Est* andata in onda all'interno della trasmissione *Propaganda Live* sul canale La7 nei mesi di maggio e giugno del 2020. Secondo Alessio Aletta, questi cortometraggi comici si inseriscono nel genere del «*graphic journalism*», illustrando la cupa realtà storica con brillante umorismo¹⁰⁸³. La serie, caratterizzata da uno stile sobrio, riprende alcune tecniche tipiche degli

¹⁰⁸² Cfr. la sezione 1.3.3. della presente tesi.

¹⁰⁸³ Alessio Aletta, "Diarismo e giornalismo nella serie animata «Rebibbia Quarantine» di Zerocalcare", *Idomeneo*, 32, 2021, 381.

anime giapponesi¹⁰⁸⁴: i dialoghi consistono in sequenze di tavole fisse in cui non ci sono balloon. I personaggi, doppiati dallo stesso Zerocalcare, muovono bocca e occhi quando parlano. L'autore modifica la propria voce in funzione dei tratti distintivi dei protagonisti, per esempio innalzandone il tono quando a esprimersi sono personaggi femminili.

È in *Rebibbia Quarantine* che il pubblico ha potuto ascoltare per la prima volta la peculiare cadenza del romanesco di Rech. Il dialetto capitolino è un indispensabile elemento di stile del fumettista sin dall'inizio della sua carriera: nei fumetti prevale la varietà bassa della parlata capitolina che svolge numerose funzioni, *in primis* quella identitaria. Gli albi di fumetti dell'autore manifestano tratti convenzionali del vernacolo, ampiamente attestati in opere letterarie e audiovisive appartenenti al canone della cultura italiana moderna e perciò largamente comprensibili.

L'idioletto di Zerocalcare è tuttavia segnato da una pronuncia particolare che ha provocato un'ondata di polemiche all'uscita di *Strappare lungo i bordi* nel 2021. Qualora l'opera abbia goduto di un eccezionale successo tra il pubblico italiano, diventando la serie più vista in Italia nel novembre 2021¹⁰⁸⁵, numerosi critici hanno disapprovato il suo linguaggio.

Al di là di presentare intense caratteristiche dialettali come cadute di determinate vocali, il protagonista-narratore a volte parla molto velocemente, tendendo ad eliminare pause tra unità lessicali e a strascicare alcune sillabe. I suoi discorsi sono pieni di modi di dire, giochi di parole e forestierismi. Ciò contribuisce negativamente all'intelligibilità dello strato fonico della serie.

Come risulta dall'alto numero di recensioni e commenti pubblicati su social media nonché su organi di stampa¹⁰⁸⁶, molti spettatori non si aspettavano di riscontrare tale linguaggio, anche se familiari con altri testi di cultura romaneschi. Infatti, il dialetto della capitale italiana a lungo veniva considerato facilmente comprensibile a chi aveva una buona conoscenza della lingua italiana¹⁰⁸⁷. Per questo motivo, i numerosi film che attestavano il vernacolo parlato a Roma venivano proiettati o messi in onda senza sottotitoli. Nel caso di *Strappare lungo i bordi*, per configurazione predefinita, i sottotitoli in italiano non sono visualizzati senza previa impostazione da parte dell'utente.

¹⁰⁸⁴ Carlotta Vacchelli, "Fumetto italiano di pandemia. Parte 1: Strategie del comico autoriale nel fumetto da social network", *Simultanea*, 1, 2, 2020, disponibile su: <https://italianpopculture.org/fumetto-italiano-di-pandemia/> [ultimo accesso: 01/07/2025].

¹⁰⁸⁵ Redazione de *Il Messaggero*, "Zerocalcare, «Strappare lungo i bordi» è la serie più vista in Italia (e batte «Squid Game»)», *Il Messaggero*, 23/11/2021, https://www.ilmessaggero.it/televisione/zerocalcare_serie_strappare_lungo_i_bordi_netflix_storia_chi_e_fumetti_news-6339719.html [ultimo accesso: 10/06/2025].

¹⁰⁸⁶ Cfr. l'elenco di pubblicazioni in merito a pag. 215.

¹⁰⁸⁷ Cfr. la sezione 2.3. della presente tesi.

Tuttavia, secondo lo studio di Silvia Tulusso, il romanesco di Rech non riflette né un presunto sviluppo di questo sottocodice né una particolare inventività linguistica dell'autore¹⁰⁸⁸. È piuttosto un'espressione del «romanesco periferico», parlato da giovani delle vaste periferie romane, che accosta una manifesta stabilità di fenomeni affermatasi in questo dialetto sin dalla metà del Novecento¹⁰⁸⁹ all'espressività tipica di gerghi della gioventù di grandi metropoli.

La vivacità comunicativa si inserisce nel quadro delle funzioni attribuibili al dialetto romano nella serie. Esse distano dal convenzionale intento mimetico associato al dialetto nella cinematografia italiana dal secondo dopoguerra, esemplificato nelle numerose opere neorealiste che si ponevano l'obiettivo di rappresentare la realtà degli strati svantaggiati della società.

Nel caso di Zerocalcare a prevalere sono le funzioni intimistica e identitaria. La prima attiene alla forma narrativa dominata dai discorsi interni del protagonista che assumono anche la veste di dialoghi con l'immaginario Armadillo. Sia il personaggio principale che l'avatar della sua coscienza si esprimono costantemente in romanesco, commentando il mondo circostante, ricordando il passato e polemizzando su argomenti morali. Tale atteggiamento verso il romanesco è stato confermato dall'autore intervistato da Fanpage.it:

Per me, paradossalmente, il romano è la lingua della comfort zone: io parlo più romano nelle interviste che co' mi' madre, non perché lo devo ostentare, ma perché è una mia questione identitaria, che mi fa sentire trincerato dentro il mio fortino. Poi, questa cosa di dividere i registri, secondo me, è sempre funzionale al raccontare in generale intanto i contrasti, e poi c'è un piano, che è quello astratto, in cui uno può fare i discorsi anche più ampi, e poi c'è il piano dell'intimo della vita di tutti noi in cui mi piace che il linguaggio sia più diretto e sia poi quello che usiamo veramente¹⁰⁹⁰.

Rech accenna anche alla facoltà identitaria del dialetto che è indissolubilmente legata alla sua psiche: il romanesco gli permette di sentirsi più autentico, più in sintonia con sé stesso, ovvero “trincerato dentro il suo fortino”¹⁰⁹¹. Infatti, una delle qualità della serie più sollevate da critici è l'autenticità. Il protagonista, attraverso le sue esperienze personali si fa portavoce di una generazione “lasciata a sé stessa, senza risorse, senza maestri e senza certezze che non siano un gelato”¹⁰⁹². In questo modo, il sottocodice non standard agevola l'immedesimazione di

¹⁰⁸⁸ Silvia Tulusso, “«Come ve va de ingarellavve su sta cosa»: il romanesco di «Strappare lungo i bordi» e «Questo mondo non mi renderà cattivo»», *Studia Romanica Posnaniensia*, 51, 2, 2024, 77-89.

¹⁰⁸⁹ K. De Vecchis, *op. cit.*, 311-315.

¹⁰⁹⁰ Redazione di Fanpage.it, “Strappare lungo i bordi, Zerocalcare: «La sensibilità è un accolto, lontano dal divano c'è disagio»», *YouTube*, 25/10/2021, 4:35-5:20 (trascrizione audio), <https://www.youtube.com/watch?v=Ibc5A1UfBNI> [ultimo accesso: 10/06/2025].

¹⁰⁹¹ *Ibidem*.

¹⁰⁹² Claudia Catalli, “«Strappare lungo i bordi»: perché la serie non poteva che avere una parlata romana”, *Wired*, 22/11/2021, <https://www.wired.it/article/zerocalcare-strappare-lungo-i-bordi-parlata-romana/> [ultimo accesso: 10/06/2025].

spettatori, provenienti anche da località diverse: il dialetto romano comporta sistematicamente un'aura di informalità e colloquialità che contrastano con l'italiano standard insegnato a scuola e perciò percepibile come forzato.

Il dialetto serve inoltre a instaurare una dinamica che poggia sulla stratificazione di registri: una parte essenziale dell'umorismo di Zerocalcare consiste nell'accostamento di elementi contrastanti nella prospettiva linguistica, tra i quali le battute in romanesco che possono essere giustapposte a espressioni di stampo formale o specialistico, inclusi vari forestierismi. Ad esempio, quando il protagonista descrive il suo fallito tentativo di cambiare una ruota di macchina, utilizza il francesismo *débâcle* “Er cric nun se alza abbassanza, la ruota che nun se infija. È ‘na *débâcle* assoluta”¹⁰⁹³.

L'aspetto linguistico della serie combacia con la trama che narra una progressione di avvenimenti formativi della vita del protagonista attraverso una serie di retrosezioni. Gli episodi raccontano la quotidianità dell'autore, dalle prime esperienze scolastiche al presente, creando una cornice del tema centrale: la relazione con Alice, una ragazza che Zero aveva conosciuto all'età di diciassette anni e che si era suicidata poco prima del momento della narrazione. I commenti del narratore e i dialoghi su problemi emozionali e morali con Armadillo, pronunciati in dialetto, offrono uno sguardo introspettivo atto a provocare riflessioni nei destinatari.

L'uso del romanesco rappresenta un elemento centrale dell'opera e la modalità in cui questo sottocodice viene affrontato dal traduttore può influire in maniera importante sulla ricezione di *Strappare lungo i bordi* fuori d'Italia. Per questo motivo, si intende proseguire con l'analisi dei sottotitoli ufficiali in francese, in inglese e in polacco.

Uno dei problemi inerenti allo studio di traduzioni audiovisive consiste nel fatto che a volte il TP non è la versione originale, bensì un'altra traduzione. Tale prassi può portare ad un'accumulazione di spostamenti semantici ed errori. La piattaforma Netflix non dispone di una politica precisa in merito. L'analisi ha individuato sia indizi di adozione di un TP alterato, sia notevoli differenze nella gestione dei contenuti dialettali tra le versioni francese, inglese e polacca.

3.2.3.1. *À découper suivant les pointillés*

¹⁰⁹³ Zerocalcare, *Strappare lungo i bordi*, Netflix, episodio 3, [00:14:00] (trascrizione audio italiano).

I sottotitoli in francese sono stati predisposti da Anaïs Bertrand, una traduttrice belga che lavora nel campo audiovisivo. È specializzata in traduzioni dal tedesco, dall'inglese e dal giapponese. Questo fatto giustifica l'ipotesi che non si tratti di una traduzione della versione originale, bensì di una ritraduzione a partire dalla versione in inglese o in tedesco. Tale caratteristica potrebbe presagire una cancellazione dei contenuti dialettali per due motivi: è possibile che alla persona incaricata a realizzare i sottotitoli manchino competenze linguistiche e culturali per distinguere il romanesco nel TP e le connotazioni culturali della parlata (i); adozione di altre traduzioni come TP implica sempre un rischio di ulteriori neutralizzazioni di contenuti non standard nonché di accumulare gli errori (ii). Ciononostante, non si può escludere che un traduttore coinvolto nella resa dell'idioletto della serie nella LA abbia condotto una ricerca sulla specificità del linguaggio di Zerocalcare pur non padroneggiandone l'idioletto.

L'analisi dei sottotitoli in francese ha infatti dimostrato varie tecniche con cui si rifà al romanesco della serie: esse consistono nell'argotizzazione, nella colloquializzazione e nella neutralizzazione.

Il primo dei procedimenti individuati riguarda l'utilizzo di unità lessicali argotiche.

Tab. 3.43. Esempi di argotizzazione nei sottotitoli in francese della serie *Strappare lungo i bordi*

N°	TP (italiano)	TA (francese)
122	Un giorno me ricordo dove cianno ridato un compito . Io e Secco eravamo stati peggio de tutta la classe e io je ho chiesto: ma Secco, Santa Bbrigida, ma non te rendi conto che l'abbiamo delusa ¹⁰⁹⁴ ?	L'une des interros m'a marqué. Secco et moi avions eu les pires notes, et je lui ai dit... Bon sang, tu ne comprends pas qu'on l'a déçue ¹⁰⁹⁵ ?
123	Se 'sto nodo non l'hanno risorto i greci, ch'erano de' bei secchioni , non è che mo 'o posso sciogliè io che sò uscito da scola vent'anni fa ¹⁰⁹⁶ .	Si de tels intellos n'ont pas su répondre, un mec déscolarisé depuis 20 ans ne risque pas d'aider ¹⁰⁹⁷ .
124	La paranoia ormai è totale . Tutto se tramuta in una granne metafora dell'inadeguatezza di genere sessuale. Er cric	Je suis devenu parano . Tout est une métaphore géante de mes défaillances

¹⁰⁹⁴ Zerocalcare, *Strappare, op.cit.*, episodio 2, [00:03:45] (trascrizione audio italiano).

¹⁰⁹⁵ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹⁰⁹⁶ *Ivi*, episodio 2, [00:11:10] (trascrizione audio italiano).

¹⁰⁹⁷ *Ibidem* (sottotitoli in francese)

	nun se alza abbassanza, la ruota che nun se infija. È ‘na débâcle assoluta ¹⁰⁹⁸ .	sexuelles. Le cric qui ne se lève pas. La roue qui ne rentre pas. La débâcle est totale ¹⁰⁹⁹ .
125	[Zero:] I morti sono morti e io non ce credo che ce guardano dar cielo, quindi non capisco a che servono i funerali. [Armadillo:] A rompè er cazzo. [Zero:] E daje! Manca essè così irrispettosi! [Armadillo:] Non è ‘a polemica, eh? È proprio la funzione loro. Er prete deve attaccà ‘a pippa¹¹⁰⁰...	[Zero:] Les morts sont morts. Je ne crois pas qu’ils sont au ciel. Donc les enterrements, ça me dépasse. [Tatou:] Et ça soûle. [Zero:] Voyons ! Un peu de respect. [Tatou:] C’est pas de la provoc. C’est vrai. Le prêtre fait tout un baratin¹¹⁰¹...

Gli argotismi individuati nella traccia dialogica hanno un denominatore comune ben definito: sono abbreviazioni di parole ricorrenti nel lessico di base della lingua francese: *interrogations* ‘interrogazioni’, *intellectuels* ‘intellettuali’, *paranoïaque* ‘paranoico’, *provocation* ‘provocazione’. Questo fatto, da un lato, permette di stilizzare il linguaggio dalla prospettiva diafasica, conferendo agli interventi una distinta sfumatura colloquiale; dall’altro, mantiene un elevato grado di comprensibilità mediante apocopi di parole standard. Le predette unità lessicali hanno un valore diacronico evidente: secondo *Bob*, la parola *parano* è documentata nel 1970 nel linguaggio dei tossicomani¹¹⁰² mentre le prime attestazioni di *intello*¹¹⁰³ sono databili a qualche anno più tardi. La forma apocopata *interro* è stata rilevata nel 1931 nell’*argot* scolastico, ma è negli anni ’70 e ’80 del Novecento che si nota un aumento della sua frequenza nella letteratura¹¹⁰⁴. *Provoc* è il più recente tra argotismi individuati nella traduzione, fa parte del linguaggio delle periferie francesi (*banlieues*), abitate da classi meno agiate, specialmente dai migranti e dai loro figli¹¹⁰⁵. Tale aspetto cronologico corrisponde alla funzione identitaria del dialetto del TP, in quanto riflette una determinata fascia di età dell’autore.

¹⁰⁹⁸ *Ivi*, episodio 3, [00:06:50] (trascrizione audio italiano).

¹⁰⁹⁹ *Ibidem* (sottotitoli in francese)

¹¹⁰⁰ *Ivi*, episodio 6, [00:02:30] (trascrizione audio italiano).

¹¹⁰¹ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹¹⁰² Bob, “parano”, *Langue française*, 16/06/2025, <https://www.languefrancaise.net/Bob/8877> [ultimo accesso: 20/06/2025].

¹¹⁰³ Bob, “intello”, *Langue française*, 26/10/2022, <https://www.languefrancaise.net/Bob/5626> [ultimo accesso: 20/06/2025].

¹¹⁰⁴ Bob, “interro”, *Langue française*, 19/02/2016, <https://www.languefrancaise.net/Bob/16864> [ultimo accesso: 20/06/2025].

¹¹⁰⁵ Le Dictionnaire de la Zone: tout l’argot des banlieues, “provoc”, *Dictionnaire de la zone*.fr, 28/08/2024, <https://www.dictionnairedelazone.fr/dictionary/definition/provoc> [ultimo accesso: 20/06/2025].

Oltre alle voci tipiche di determinati gruppi sociali della cultura di arrivo, la traduzione presenta diversi esempi del registro familiare.

Tab. 3.44. Esempi di colloquializzazione nei sottotitoli in francese della serie *Strappare lungo i bordi*

N°	TP (italiano)	TA (francese)
126	Vabbè, comunque m'ero incaponito propio , ho passato du'ore a scorrè i titoli in maniera ossessiva, 'na cosa sempre più frennetica, peccché Christo Ddio, 'na cosa decante prima o poi 'a trovo, che so' de scannà 'na fantascienza polacca de metà Novecento in lingua originale ¹¹⁰⁶ !	Bref, j'ai pété un câble . J'ai passé deux heures à parcourir frénétiquement le catalogue. Bon sang, il doit bien y avoir un truc potable ! Même de la science-fiction polonaise des années 50 ¹¹⁰⁷ !
127	Io no so che scegliè, cerco 'n consijo e chiedo a Ssecco: e tu, che te magni? E lui me risponne: Boh! Ma co' 'na noncuranza come se fosse 'na questione irrilevante ¹¹⁰⁸ .	Perdu, j'interroge Secco. [Zero:] Tu prends quoi ? [Secco:] Chais pas . C'est comme si son propre choix lui était égal ¹¹⁰⁹ .
128	[Sarah:] A Zè, ma stai serio? Lei cià provato ottocento volte a ffà un passo. [Zero:] Che sstai a ddi? [Sarah:] Ma li mortacci tua! Te chiedeva "Esci a fumare con me?" pecché voleva fa 'n giro e tu je risponnevi sempre "No, non fumo" ¹¹¹⁰ .	[Sarah:] T'es sérieux? Elle a essayé des centaines de fois ! [Zero:] Quoi ? [Sarah:] Mais bordel! Elle te demandait tout le temps d'aller fumer et tu répondais : « Je fume pas » ¹¹¹¹ .
129	[Sarah:] Hai rotto er cazzo! Stai a ffà come facevi da piccolo, te senti 'sto cazzo e pensi che ciài er de vita e de morte sulle persone intorno a tte. [Zero:] Aoh, ma sei te che m'hai detto che lei s'aspettava 'n passo mio e mo' te stranisci che me sento in colpa .	[Sarah:] Ferme-la ! C'est comme quand tu étais petit. Tu crois que le monde tourne autour de toi. [Zero:] Tu as dit que j'avais négligé Alice. Normal que je culpabilise . [Sarah:] J'ai pas dit qu'elle était morte parce que tu te l'es pas tapée ¹¹¹³ .

¹¹⁰⁶ Zerocalcare, *Strappare, op.cit.*, episodio 1, [00:10:00] (trascrizione audio italiano).

¹¹⁰⁷ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹¹⁰⁸ *Ivi*, episodio 3, [00:09:05] (trascrizione audio italiano).

¹¹⁰⁹ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹¹¹⁰ *Ivi*, episodio 6, [00:06:15] (trascrizione audio italiano).

¹¹¹¹ *Ibidem* (sottotitoli in francese.)

¹¹¹³ *Ivi*, episodio 6, [00:10:40] (sottotitoli in francese).

	[Sarah:] Ma io t'ho detto che sei Gesù Cristo sceso 'n tera e la gente s'ammazza perché non te la scopi ^{1112?}	

La colloquializzazione coinvolge categorie linguistiche diverse: lessico, sintassi, morfologia e fonetica. Anche se gli stilemi colloquializzanti nella traduzione sono meno frequenti dei tratti romaneschi nel TP, la loro incidenza è sistematica. Ciò conferisce al testo una sfumatura distintamente informale che rispecchia le connotazioni culturali del romanesco.

Nel frammento #126 la locuzione *pêter un câble* (lett. 'bruciare un cavo') sostituisce il verbo *incaponirsi* appartenente al registro standard dell'italiano. Il polirematico è una variante del più comune *pêter les plombs* (lett. 'bruciare i fusibili'). L'uso dell'espressione causa uno spostamento semantico: essa significa 'perdere le staffe' e non comunica ostinazione come quella usata nel TP.

Nello stesso enunciato compare la frase *il doit bien y avoir un truc potable*, dove l'aggettivo *potable* 'potabile', appartenente al registro standard, assume una sfumatura familiare. Il cambiamento di registro consiste nell'applicazione dell'aggettivo a una produzione audiovisiva piuttosto che a un liquido.

L'esempio #127 dimostra un intervento al livello fonomorfemico che dà senso di una pronuncia veloce, poco curante della dizione: *chais pas* sta per *je ne sais pas* 'non so'. L'influsso che tale stilizzazione può avere sulla comprensibilità è diminuito dal fatto che gli espedienti di questo tipo si limitano ai momenti in cui il narratore cita i dialoghi con altri personaggi. Al livello sintattico si ha l'ellissi dell'avverbio negativo *ne*.

Un altro fenomeno fonomorfemico concerne il brano successivo. Il carattere colloquiale della conversazione è comunicato attraverso l'elisione del pronome soggetto *tu* davanti alla forma verbale *es*, l'ellissi di *ne* nella frase *Je fume pas* e l'interiezione *mais bordel!* in cui si traduce l'ingiuria dialettale *li mortacci tua*. Vale la pena di osservare che la decisione della traduttrice non aumenta l'indecenza linguistica: *bordel* usato come esclamazione non assume l'accezione oscena della voce perché si riferisce a 'disordine' e non a 'casa di tolleranza'¹¹¹⁴.

In genere, il linguaggio della versione in francese non dimostra un incremento di volgarità. Nella traduzione si tende piuttosto a eliminare alcuni riferimenti sessuali espliciti,

¹¹¹² *Ibidem* (trascrizione audio italiano).

¹¹¹⁴ Dictionnaire Larousse, "bordel," Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bordel/10227> [ultimo accesso: 25/06/2025].

come nella frase *Hai rotto er cazzo!* tradotta in *Ferme-la!* (#142), che è una variante ellittica dell'espressione offensiva *ferme ta gueule* 'chiudi il becco'.

Tale procedura non va vista come risultato di censura della traduttrice: la maggioranza dei lessemi indecorosi è riflessa attraverso unità lessicali con le stesse tonalità. In questo modo, nel #129 il verbo *scopare* è reso in *se taper*. Le proprietà diafasiche sono inoltre percepibili nella frase *Normal que je culpabilise* per la varietà abbreviata della struttura *il est normal que* 'è normale che'.

Comunque, una quantità rilevante dei contenuti dialettali è sottoposta a una neutralizzazione ossia a una resa in un registro privo di marcature di alcun tipo.

Tab. 3.45. Esempi di neutralizzazione dei contenuti dialettali nei sottotitoli in francese della serie
Strappare lungo i bordi

N°	TP (italiano)	TA (francese)
130	Io, alla fine, sò quello ppiù grande, ma nun ciò quell'aura da vecchio sfigato dei genitori. Piuttosto so 'na specie de fratello maggiore. E io 'o vedo che quanno la loro diffidenza piano piano se sgretola, nei loro occhi rimane un misso de curiosità e d'ammirazione ¹¹¹⁵ .	Je suis plus âgé qu'eux, mais n'ai pas l'aura pathétique de leurs parents. Je suis comme un grand frère. Et une fois que leur méfiance disparaît, è leurs yeux, je ne suis que curiosité et admiration ¹¹¹⁶ .
131	Poi, er Bambino Lucertola 'na vorta l'ho cercato su Facebook pensando: gli ho lasciato er DVD de <i>L'odio</i> . Ho seminato bbene, chissà che ha germogliato? E invece è diventato nazzista ¹¹¹⁷ !	J'ai même cherché l'Enfant Lézard sur Facebook, vu que je lui avais prêté <i>La Haine</i> . Qu'a donné la graine que j'avais plantée ? Il était devenu nazi ¹¹¹⁸ .
132	Se sai che uno je mena a n'amica tua, dovresti fà quarcosa che probabilmente non è 'a schicchera de testosterone ¹¹¹⁹ ...	Il faut agir, quand une amie est violentée. Mais pas en déversant sa rage et sa testostérone ¹¹²⁰ .

Il procedimento percepibile nei brani #130, #131 e #132, cancella le funzioni svolte nel TP dal dialetto, mettendo in rilievo i frammenti per cui la traduttrice ha deciso di attingere a

¹¹¹⁵ Zerocalcare, *Strappare, op.cit.*, episodio 3, [00:06:50] (trascrizione audio italiano).

¹¹¹⁶ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹¹¹⁷ *Ivi*, episodio 3, [00:07:50] (trascrizione audio italiano).

¹¹¹⁸ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹¹¹⁹ *Ivi*, episodio 5, [00:02:40] (trascrizione audio italiano).

¹¹²⁰ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

specifici sottocodici della LA. I pochi interventi che contrastano con la varietà linguistica predominante – come il ricorso ad argotismi o a colloquialismi – si rivelano in tal modo più incisivi. Si suppone che una puntuale stilizzazione su più livelli della lingua, come quella osservata nell’analisi delle traduzioni letterarie, possa pregiudicare la facilità di comprensione dei sottotitoli, violando le principali regole di traduzione audiovisiva.

La versione linguistica francese mostra anche alcuni spostamenti semantici che si dimostreranno rilevanti nell’analisi di altre due versioni.

Tab. 3.46. Esempi di spostamenti semantici nei sottotitoli in francese della serie *Strappare lungo i bordi*

N°	TP (italiano)	TA (francese)
133	Maddonna, Zè, che cazzo je ne frega de me, de te, de noi, alla Mazzetti. Lei cià un fijo, nun sei te. È ‘n cojone che va a ‘o Zecchino d’Oro vestito da Renato Zero ¹¹²¹ .	Ça suffit, Ze! Mme Mazzetti n’en a rien à faire de toi, de moi ou de nous ! Elle a un fils, et c’est pas toi ! Ce crétin va à des concours de chant habillé en gothique ¹¹²² .
134	Nessuno se ferma a chiedè se vojo ‘na mano perché sò un appestato. Pure er bengalese da vicino de ‘a pompa de benzina me guarda disgustato ¹¹²³ .	Personne ne m’aide, je suis un paria. Même le pompiste bangladais me regarde avec dégoût ¹¹²⁴ .
135	[Armadillo:] Ma ciài fatto caso che “catarsi” e “catarro” sò du’ parole quasi uguali? [Zero:] Però me sa che l’uno è greco e l’altro è latino. [Armadillo:] E sti cazzi! Se due civiltà giganti così diverse tra loro convergono sullo stesso concetto, me pare presuntuoso che mo’ arrivi a rompè er cazzo ¹¹²⁵ .	[Tatou:] T’as déjà remarque que le mot « catharsis » ressemble à « catholique » ? [Zero:] Le latin “catholique” vient du grec. [Tatou:] Peu importe. Deux grandes civilisations antiques ont convergé vers le même concept. Qui es-tu pour tout remettre en question ¹¹²⁶ ?

¹¹²¹ *Ivi*, episodio 2, [00:05:15] (trascrizione audio italiano).

¹¹²² *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹¹²³ *Ivi*, episodio 3, [00:14:00] (trascrizione audio italiano).

¹¹²⁴ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹¹²⁵ *Ivi*, episodio 6, [00:03:25] (trascrizione audio italiano).

¹¹²⁶ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

136	Il Signore è mio pastore, ad acque tranquille me conduce e mascarpone alle palle me produce ¹¹²⁷ .	Le Seigneur est mon berger. Il me mène vers les eaux tranquilles, où je m'ennuie à mourir ¹¹²⁸ .

Lo spostamento attestato nel frammento #133 è relativo alla localizzazione dei due riferimenti culturali. *Zecchino d'Oro* è un festival dedicato alla musica per bambini, con la partecipazione dei fanciulli dall'età compresa tra i 3 e i 10 anni, che si svolge a partire dal 1959. Data l'enorme popolarità, la rassegna è divenuta parte del costume e del patrimonio culturale d'Italia, ottenendo nel 2008 la targa "Patrimoni per una cultura di pace" dell'UNESCO. Attualmente, la portata mediatica dello *Zecchino d'Oro* si limita al pubblico italofono. La trasmissione è ignota tra giovani adulti fuori dal territorio italiano e svizzero. Per questo motivo, l'ideonimo è stato tradotto genericamente in *concours de chant* 'concorsi canori'.

Un'altra modifica riguarda Renato Zero, conosciuto per la sua stravagante attività performativa consistente in trucco, balli provocatori, vestiti sfarzosi e attillanti. Malgrado lo spettacolare successo dell'artista in Italia sin dalla seconda metà degli anni '70 del Novecento, segnato da dischi come *Zerolandia* (1978), *EroZero* (1979) o *Tregua* (1980), rimane sconosciuto all'estero eccetto per le persone interessate alla musica pop italiana. Ciò spiega la decisione traduttiva di sostituire lo pseudonimo con *en gothique*, con il quale si fa cenno all'apparenza scenica del cantante. La voce *goth* richiama lo stile di abbigliamento tipico della sottocultura gotica o *dark* apparsa negli anni '80. Seppure molte manifestazioni di Renato Zero si inseriscano in questa stilistica, nella serie si allude ai vestiti più colorati e pomposi. In questo modo, la procedura traduttiva non concorda con l'aspetto visivo: nel momento in cui viene pronunciata questa descrizione, l'inquadratura mostra un bambino che indossa un costume viola, con un colletto estroso, lontano dallo stile *goth*.

¹¹²⁷ *Ivi*, episodio 6, [00:02:40] (trascrizione audio italiano).

¹¹²⁸ *Ibidem* (sottotitoli in francese).



Fig. 3.1. Rappresentazione del figlio della maestra di Zerocalcare nella serie *Strappare lungo i bordi* (episodio 2, [00:05:15])

Nell'esempio #134 l'aggettivo *appestato* è tradotto in *pariah*, riscontrabile piuttosto nella produzione letteraria di alta formalità che nel linguaggio quotidiano. È un prestito dall'hindi, utilizzato nella cultura indiana per indicare persone del ceto sociale più basso, al di fuori del sistema delle caste induista, considerate impure e perciò intoccabili. Tale decisione della traduttrice riflette una riduzione del campo semantico della parola: il termine *pariah* ha un significato più ristretto giacché si riferisce a un determinato fatto di cultura estranea alla realtà espressa sia nel TP che nel TA.

L'estratto #135 è forse il più curioso poiché ha carattere metalinguistico. Nella versione originale si considera l'avvicinamento paronimico delle parole *catarsi* e *catarro*, mentre nella traduzione il secondo termine è sostituito da *catholique* 'cattolico'. Tale cambiamento risulta ingiustificato: in francese esiste la voce *catarrh* che denota l'infiammazione di mucose nasali. È vero che essa è oggi desueta, ma il suo uso non pregiudicherebbe la comprensibilità dell'enunciato.

L'esempio #136 riguarda una perifrasi oscena del Salmo 23 dell'Antico Testamento, dove alla frase *ad acque tranquille mi conduce* si aggiunge la rima *e mascarpone alle palle me produce*. Nella traduzione si perde la ritmica originale e si attenua la sfumatura sacrilega: il parlante si annoia da morire (*je m'ennuie à mourir*). Tale decisione riflette la difficoltà nel tradurre tale gioco di parole oltre a suggerire una sorta di censura apportata dalla traduttrice. Infatti, tale modifica di un testo sacro potrebbe offendere sentimenti religiosi di una parte di spettatori.

I sottotitoli in francese attestano una gamma di soluzioni al problema dialettale che vanno dall'uso di gergalismi, alla colloquializzazione, alla neutralizzazione della varietà linguistica applicata al TP. Molti elementi riscontrati nell'analisi di questa versione ricorreranno nell'esame della traduzione in inglese e in polacco. Ciò permette di congetturare l'obbligo di tutti i traduttori impiegati da Netflix a rispettare alcune indicazioni sullo stile e sul tenore linguistico e l'utilizzo di un TP che non consista nella traccia audio originale né nei sottotitoli in italiano per i non udenti (CC).

Con tutto ciò, è lecito constatare che le funzioni della dinamica lingua-dialetto presenti nel TP sono percepibili nella traduzione in francese. Quella identitaria è riflessa da argotismi ricorrenti nel parlato contemporaneo, associabili piuttosto a persone giovani. La sfumatura estetica è trasmessa dall'accostamento di elementi distintamente colloquiali e appartenenti a registri più alti. La colloquializzazione concerne diversi livelli della lingua: accanto ai lessemi di stampo familiare, l'analisi ha rilevato un numero di espedienti fonomorfematici e sintattici. Questa caratteristica contraddice il dogma della chiarezza inerente alla stesura di sottotitoli che devono innanzitutto essere facilmente compresi entro un tempo molto ristretto.

I paragrafi successivi offrono uno sguardo sulle versioni in inglese e in polacco: è da notare che tutti i testi analizzati dimostrano la propensione dei traduttori a riflettere in qualche modo la particolare sfumatura legata al romanesco sebbene non sia del tutto chiaro se queste persone abbiano adottato la versione originale come il TP

3.2.3.2. *Tear Along The Dotted Line*

La traduzione in inglese è stata eseguita da Luisa Zamboni, una traduttrice italiana specializzata nel settore audiovisivo che dal 1999 vive a Londra¹¹²⁹. La provenienza dell'autrice dei sottotitoli suggerisce l'adozione di un TP in italiano.

I sottotitoli esemplificano un approccio neutralizzante alla dinamica dialettale. Il romanesco di Zerocalcare è sostituito da una generale varietà colloquiale dell'inglese. La stilizzazione ha una portata limitata, seppur non riguardi solo il lessico, ma anche il campo fonomorfematico.

¹¹²⁹ Luisa Zamboni, "Hello. This is me", *luisazamboniyoga.com*, <https://www.luisazamboniyoga.com/blog/j86k5s0g3hz5il5nf9pwvs51sd4s48> [ultimo accesso: 20/06/2025].

Tab. 3.47. Esempi di colloquializzazione nei sottotitoli in inglese della serie *Strappare lungo i bordi*

N°	TP (italiano)	TA (inglese)
137	La tazza è solo n'indicazione che te ricorda: quessa stanza è il cesso . Poi uno ce piscia accanto, dietro, 'ntorno... Nel perimetro de 'a stanza vale tutto ¹¹³⁰ .	No, it simply serves as a reminder that you're in the crapper . Men piss next to it, behind it, around it... Anywhere in the stall is good ¹¹³¹ .
138	Se 'sto nodo non l'hanno risorto i greci, ch'erano de' bei secchioni , non è che mo 'o posso sciogliè io che sò uscito da scola vent'anni fa ¹¹³² .	The Greeks were nerds , and if they didn't figure it out, I certainly won't. I left school 20 years ago ¹¹³³ .
139	Io, alla fine, sò quello ppiù grande, ma nun ciò quell'aura da vecchio sfigato dei genitori. Piuttosto so 'na specie de fratello maggiore. E io 'o vedo che quanno la loro diffidenza piano piano se sgretola, nei loro occhi rimane un misso de curiosità e d'ammirazione ¹¹³⁴ .	I am older than them, but I don't have the same loser scent their parents do. I'm more like an older brother. And when I see their mistrust in me crumbling away, all that's left is a mixture of curiosity and admiration ¹¹³⁵ .
140	L'artro giorno stavo a magnà fori co' Secco, ero super indeciso se pijà 'a sorita Margherita o 'na pizza che non ho mai assaggiato ma che me pareva 'na cifra invitante e che pe' comodità chiameremo pizza Stocazzo. Io no so che scegliè, cerco 'n consijo e chiedo a Ssecco: e tu, che te magni? E lui me risponne: Boh! Ma co' 'na noncuranza come se fosse 'na questione irrilevante ¹¹³⁶ .	I was eating out with Secco, and I couldn't choose between a Margherita and a tasty-looking pizza that I'd never tried. For brevity's sake, we'll call it the Whatever. I can't pick, so I ask Secco. What do you want? And he's like... [Secco:] Dunno . As if that choice was totally irrelevant ¹¹³⁷ .
141	Mo' giocano tutti a poker online. Enrichetto, Federicone, er Cannella... Solo te, te stai incaponito e non vuoi imparà ¹¹³⁸ .	Everyone plays online poker. Enrico, Fat Federico, Cinnamon Man. You're the only one who doesn't wanna learn ¹¹³⁹ .

¹¹³⁰ Zerocalcare, *Strappare, op.cit.*, episodio 1, [00:11:30] (trascrizione audio italiano).

¹¹³¹ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹¹³² *Ivi*, episodio 2, [00:11:10] (trascrizione audio italiano).

¹¹³³ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹¹³⁴ *Ivi*, episodio 3, [00:06:50] (trascrizione audio italiano).

¹¹³⁵ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹¹³⁶ *Ivi*, episodio 3, [00:09:05] (trascrizione audio italiano).

¹¹³⁷ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹¹³⁸ *Ivi*, episodio 4, [00:05:50] (trascrizione audio italiano).

¹¹³⁹ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

Nell'esempio #137 l'informalità si manifesta tramite la parola *crapper*, una denominazione colloquiale del gabinetto, usata perlopiù nelle varietà britannica e australiana dell'inglese sin dall'Ottocento. Il termine presenta due possibili origini etimologiche. La prima ipotizza che derivi dal sostantivo *crap*, attestato nell'inglese medio nel periodo compreso tra l'invasione normanna e il Rinascimento, che inizialmente denotava 'pula' per assumere nell'epoca della rivoluzione industriale il significato di 'escremento'¹¹⁴⁰. L'altra, invece, identifica l'entrata di *crapper* 'gabinetto' nel registro colloquiale dell'inglese con l'attività dell'azienda Thomas Crapper & Co., produttrice di sanitari fondata nel 1861.

La parola *secchione* è tradotta in *nerd* (#138), un termine dello slang americano, apparso per la prima volta all'inizio degli anni '50 del Novecento in un libro di Theodor Seuss Geisel e popolarizzato negli anni '70 grazie alla sitcom televisiva *Happy Days*¹¹⁴¹.

Nel frammento #139 la locuzione *quell'aura da vecchio sfigato* è resa in *the same loser scent*. La voce *loser* assume un'accezione più larga di 'perditore', tipica dell'uso informale e offensivo: indica 'una persona per cui non si ha rispetto'¹¹⁴².

La colloquializzazione coinvolge anche il livello fonomorfematico: lo conferma la contrazione *dunno* (#140) che riflette una pronuncia veloce della frase *I don't know* 'non so', tipica dei testi di bassa formalità. Un fenomeno analogo si verifica anche nella forma *wanna* (per *want to*, #141).

Accanto al ricorso al registro colloquiale, la traduttrice ricrea la dinamica linguistica aumentando la frequenza di parolacce e abbassando ulteriormente il registro.

Tab. 3.48. Esempi di oscenizzazione dei contenuti dialettali nei sottotitoli in inglese della serie

Strappare lungo i bordi

N°	TP (italiano)	TA (inglese)
142	Sì, tu vai co' la macchina, io te raggiungo cor coso, beh, come si chiama, er coso, dajè... Ah, sì, te raggiungo cor cazzo ¹¹⁴³ .	Sure. You take the car, I'll follow in the... How do you say it? You know, the thing. Oh right. I'll fucking stay in bed. ¹¹⁴⁴

¹¹⁴⁰ Oxford English Dictionary, "crap", *OED*, <https://www.oed.com/dictionary/crap> [ultimo accesso: 15/06/2025].

¹¹⁴¹ David Fantle, Tom Johnson, *Reel to Real: 25 Years of Celebrity Interviews*, Oregon: Badger Books, 2009, 239-242.

¹¹⁴² Cambridge Dictionary, "loser", <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/loser> [ultimo accesso: 15/06/2025]; "a person that you have no respect for", trad. it. PK.

¹¹⁴³ Zerocalcare, *Strappare, op.cit.*, episodio 5, 4:40 (trascrizione audio italiano).

¹¹⁴⁴ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

143	[Zero:] Sbom! È vero È ‘a Regazzina Topo Bifronte! Come nun me ricordo? T’hanno operato? T’hanno levato l’amica dar collo? Dimmene più, è stata ‘na cosa dolorosa? Te ‘a passata ‘a mutua ¹¹⁴⁵ ?	[Zero:] Fuck , it’s true! She’s one half of Two-Faced Mouse! Of course I remember! Did you have surgery to get separated? Tell me about it. Was it painful? Was it covered ¹¹⁴⁶ ?
144	Pe’ me ‘sta robba è inaccettabile, il pensiero che ‘na persona più piccola di me possa ricoprire un qualsiasi ruolo d’autorità a me me spacca er cervello ¹¹⁴⁷ .	This is not acceptable. The idea that someone younger than me could hold a position of authority just fucks with my head ¹¹⁴⁸ .
145	[Sarah:] A Zè, ma stai serio? Lei cià provato ottocento volte a ffà un passo. [Zero:] Che sstai a ddi? [Sarah:] Ma li mortacci tua! Te chiedeva “Esci a fumare con me?” pecché voleva fa ‘n giro e tu je risponnevi sempre “No, non fumo” ¹¹⁴⁹ .	[Sarah:] Are you being serious? She tried hundreds of times! [Zero:] What? [Sarah:] For fuck’s sake! She kept asking you to go out for a smoke and you always said, “I don’t smoke” ¹¹⁵⁰ .
146	Anche perché, davvero, un po’ d’onestà ‘ntellettuale, su. Manco ‘n gesuita c’avrebbe la faccia de sostenè ‘sta cosa ¹¹⁵¹ .	Come on, have the bare minimum of emotional honesty. Not even a Jesuit would have the balls to go for that ¹¹⁵² .

Il catalogo di espressioni oscene nella versione in inglese è alquanto limitato: come evidenziato dalla tabella, esse corrispondono perlopiù a vari usi della parola *fuck* che può rimpiazzare locuzioni indecenti del TP come *cor cazzo*, intensificandone la sfumatura scabrosa nel TA.

Nel #143, *fuck* usato come segnale discorsivo sostituisce l’interiezione onomatopeica *sbom*, variante di *bom*, frequentemente usata in fumetti per indicare un’esplosione e priva di connotazioni impudiche.

Fuck assume la funzione di verbo nella traduzione della frase *me spacca er cervello* in *fucks with my head* (#144). Similmente all’esempio precedente, tale intervento provoca un

¹¹⁴⁵ *Ivi*, episodio 5, 11:25 (trascrizione audio italiano).

¹¹⁴⁶ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹¹⁴⁷ *Ivi*, episodio 5, [00:13:30] (trascrizione audio italiano).

¹¹⁴⁸ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹¹⁴⁹ *Ivi*, episodio 6, [00:06:15] (trascrizione audio italiano).

¹¹⁵⁰ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹¹⁵¹ *Ivi*, episodio 6, [00:09:50] (trascrizione audio italiano).

¹¹⁵² *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

incremento di parolacce nel TA visto che esse compaiono anche laddove il TP non ha carattere inverecondo.

La voce è attestata anche nella locuzione polirematica *for fuck's sake* con cui si traduce l'offesa romanesca *li mortacci tua* (#145). Sebbene tale proposta perda il significato del dialettalismo, essa dimostra un elevato grado di coerenza con la situazione comunicativa: in questo contesto la funzione interiettiva prevale su quella offensiva giacché la parlante la pronuncia per esprimere la propria frustrazione con l'egocentrismo dell'interlocutore. Data la gravità delle circostanze – il dialogo ha luogo durante una cerimonia funebre – l'imprecazione risulta motivata. Una variante eufemistica della stessa locuzione (*for heaven's sake*) potrebbe rimanere in contrasto con le emozioni dei personaggi.

Nell'estratto #146 l'espressione romanesca *avé la faccia* è tradotta in *to have the balls*. La decisione sostituisce la componente dialettale con un ulteriore abbassamento di registro consistente nell'uso della parola *balls* 'palle', comunemente considerata volgare, benché nella LA esistano locuzioni equivalenti prive di tali connotazioni: *to have the gall* appartenente al registro standard oppure *to have the guts*, meno formale.

La gran parte del parlato filmico è sottoposta a una neutralizzazione, attraverso una resa in un linguaggio privo di marcature diafasiche o diastratiche.

Tab. 3.49. Esempi di neutralizzazione dei contenuti dialettali nei sottotitoli in inglese della serie

Strappare lungo i bordi

N°	TP (italiano)	TA (inglese)
147	Io purtroppo sò debole e non so stato capace de tenè 'sta casa unita come m'era stata consegnata. E quindi nel tempo se sò staccati quattro regni ch'hanno proclamato la loro indipendenza. Ognuno vuole prevalè su r'artro e spera di conquistà il Divano di Spade, roccaforte mia, lastricata de briciole de merendine, e simbolo di potere, in quanto posta di fronte alla televisione ¹¹⁵³ .	Unfortunately, I wasn't able to maintain a united front. Over time, four kingdoms have seceded and declared their independence. Each kingdom wants to prevail and conquer the Sofa of Thrones, my fortress, laden with pastry crumbs, and a symbol of power as it's located in front of the TV ¹¹⁵⁴ .

¹¹⁵³ *Ivi*, episodio 4, [00:07:55] (trascrizione audio italiano).

¹¹⁵⁴ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

148	Se sai che uno je mena a n'amica tua, dovresti fà quarcosa che probabilmente non è 'a schicchera de testosterone ¹¹⁵⁵ ...	If you know a friend is being hit, you should act, but not in a testosterone-filled rage way ¹¹⁵⁶ .
149	Ce sarà un principio de causa-effetto. Pecché uno magna, no? Pecché cià fame. Pecché cià fame? Pecché ha zompato er pranzo. Ce staranno spiegazioni, motivi... Ma pure colpe, che ne so ¹¹⁵⁷ .	There must have been a reason. You eat because you're hungry. You're hungry because you skipped lunch. There are reasons, explanations... It must be someone's fault ¹¹⁵⁸ .

Questo approccio riflette una pratica consolidata nel campo delle traduzioni audiovisive, basata sul principio di chiarezza e comprensibilità. Qualora questa procedura possa risultare controversa nel contesto letterario ed essere identificabile come un difetto, occorre tener presente che i sottotitoli sono visualizzati solo per un istante. Il ricorso a stilemi meno convenzionali come l'adattamento di alcune caratteristiche del dialetto oppure l'uso di una varietà diatopica della LA potrebbe pregiudicarne la comprensione.

Un altro tratto distintivo della traduzione è la presenza dei prestiti. Alcuni riflettono i forestierismi del TP, altri invece servono a produrre una dinamica specifica nel TA.

Tab. 3.50. Esempi di prestiti nei sottotitoli in inglese della serie *Strappare lungo i bordi*

N°	TP (italiano)	TA (inglese)
150	Er cric nun se alza abbassanza, la ruota che nun se infija. È 'na débâcle assoluta ¹¹⁵⁹ .	The jack just won't lift. The tire won't go in. It's a total debacle ¹¹⁶⁰ .
151	Mentre invece me ricordo benissimo che Carmen m'ha guardato e m'ha detto una sola parola tutta attaccata: Li mortacci tua ¹¹⁶¹ !	But I do remember that Carmen looked at me and she said only one word, which was... Limortaccitua ¹¹⁶² !

¹¹⁵⁵ *Ivi*, episodio 5, [00:02:40] (trascrizione audio italiano).

¹¹⁵⁶ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹¹⁵⁷ *Ivi*, episodio 6, [00:04:45] (trascrizione audio italiano).

¹¹⁵⁸ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹¹⁵⁹ *Ivi*, episodio 2, [00:14:00] (trascrizione audio italiano).

¹¹⁶⁰ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹¹⁶¹ *Ivi*, episodio 3, [00:15:40] (trascrizione audio italiano).

¹¹⁶² *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

152	Comunque io mandavo ‘n botto de sti curriculum e su questa attività s’incardinava la grande ambivalenza esistenziale in cui oscillava la mia vita ¹¹⁶³ .	I would send tons of résumés , and this was the foundation of the great existential ambivalence that defined my life ¹¹⁶⁴ .
153	Zero:] I morti sono morti e io non ce credo che ce guardano dar cielo, quindi non capisco a che servono i funerali. [Armadillo:] A rompè er cazzo. [Zero:] E daje! Manca essè così irrispettosi! [Armadillo:] Non è ‘a polemica, eh? È proprio la funzione loro. Er prete deve attaccà ‘a pippa ¹¹⁶⁵ ...	[Zero:] Dead people are dead. I don’t believe they observe us from above, so I don’t get funerals. [Armadillo:] They’re a pain in the ass. [Zero:] Come on! Have some respect. [Armadillo:] I’m not being argumentative. It’s what they are. The priest does the whole spiel ¹¹⁶⁶ ...

L’origine geografica dei forestierismi presenti nei sottotitoli è eterogenea: sono forme francesi (*debacle*, *résumé*), tedesche (*Spiel*) e romanesche (*limortaccitua*). I riflettono un registro alto dell’inglese, mentre il germanismo *Spiel* ha un carico informale: significa un ‘discorso lungo volto a persuadere l’interlocutore o indurlo ad adottare un determinato comportamento’¹¹⁶⁷.

Occorre tuttavia fare una distinzione tra i forestierismi registrati dai principali dizionari dell’inglese (*debacle*, *résumé*, *spiel*) e l’ingiuria romanesca *limortaccitua*. L’offesa costituisce un elemento straniante e mette in rilievo l’aspetto “magico” della situazione comunicativa in cui una bambina rom la pronuncia per lanciare una maledizione al protagonista. In questo modo, il significato della locuzione dialettale diventa secondario: l’incomprensibilità per il destinatario medio si allinea alla funzione incantesimale. Infatti, è convenzione letteraria utilizzare espressioni provenienti da diverse lingue straniere come incantesimi.

L’autrice della versione inglese ha proceduto alla localizzazione di due riferimenti culturali legati al mondo dello spettacolo musicale italiano: la manifestazione *Zecchino d’Oro* e il cantante Renato Zero.

¹¹⁶³ *Ivi*, episodio 4, [00:02:25] (trascrizione audio italiano).

¹¹⁶⁴ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹¹⁶⁵ *Ivi*, episodio 6, [00:02:30] (trascrizione audio italiano).

¹¹⁶⁶ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹¹⁶⁷ Cambridge Dictionary, “spiel”, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/spiel> [ultimo accesso: 20/06/2025].

Tab. 3.51. Esempi di localizzazione nei sottotitoli in inglese della serie *Strappare lungo i bordi*

N°	TP (italiano)	TA (inglese)
154	Maddonna, Zè, che cazzo je ne frega de me, de te, de noi, alla Mazzetti. Lei cià un fijo, nun sei te. È ‘n cojone che va a ‘o Zecchino d’Oro vestito da Renato Zero ¹¹⁶⁸ .	Enough, Ze’! Ms. Mazzetti doesn’t care about you, me, us! She has a son, it’s not you! That idiot goes to singing competitions dressed up as a goth ¹¹⁶⁹ .

L’ideonimo è stato tradotto genericamente in *singing competitions* ‘concorsi canori’ e lo pseudonimo del cantante è sostituito dalla parola *goth*.

La traduzione in inglese dimostra una soluzione conservatrice al problema dialettale. La maggioranza delle battute in romanesco è tradotta in un linguaggio privo di marcature particolari, se non per consistenti sfumature colloquiali. La stilizzazione oltrepassa il livello lessicale poiché include anche la fonomorfologia tramite contrazioni come *wanna* e *dunno*. La colloquializzazione non riflette tuttavia le funzioni identitarie e intimistiche del dialetto poiché non assume come punto di riferimento alcuna fascia sociale presente nella cultura di arrivo.

Ciononostante, vale la pena di sottolineare la ricchezza delle scelte linguistiche. La resa dell’idioletto di Zerocalcare attesta voci provenienti da vari registri della LA: da quello letterario, talvolta persino aulico, fino all’osceno. Risaltano forestierismi, più frequenti che nella versione originale. Questa variazione lessicale rispecchia parzialmente la dinamica del TP in cui il tenore a volte cambia diametralmente entro un discorso.

I risultati dell’analisi finora descritti comprovano una tendenza largamente neutralizzante quanto ai contenuti in romanesco che concorre alla prioritizzazione della generale comprensibilità di sottotitoli. Ma come scoperto nella traduzione in polacco descritta nel paragrafo successivo, è possibile preservare la qualità identitaria del linguaggio di Zerocalcare senza compromettere l’intelligibilità del prodotto finale.

3.2.3.3. *Oderwij wzdluż linii*

I sottotitoli in polacco sono stati curati da Paulina Korzeniewska, anglista. Analogamente a quanto rilevato nella traduzione in francese, si ipotizza che la traduzione non sia stata eseguita dalla lingua originale cioè dall’italiano come risulta dalla specializzazione della traduttrice.

¹¹⁶⁸ *Ivi*, episodio 2, [00:05:15] (trascrizione audio italiano).

¹¹⁶⁹ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

La strategia adottata dalla traduttrice della versione polacca concernente l'idioletto di *Strappare lungo i bordi* manifesta un vasto catalogo di tecniche che rendono la dinamica linguistica del TP. I sottotitoli sono segnati da una costante ricorrenza di elementi colloquiali che riflettono il linguaggio di generazioni giovani, cresciute nell'epoca di un accelerato sviluppo di tecnologie telematiche. Si tratta di persone nate negli anni '80 e '90 del Novecento che hanno visto la rapida espansione di internet su cui hanno trascorso una parte importante di adolescenza. Questa caratteristica è riflessa nel momento in cui Zero narra l'inizio dell'amicizia con Alice:

Mo', pe' farne esempio, pure se dar vivo nun se dicevamo un cazzo, se scrivevamo tutta la notte su emmessenne, ch'era antenato rustico de WhatsApp pe' consentire l'accoppiamento pure a noi sociopatici, ma che ce lasciava un certo maggine de interpretazione de 'a realtà¹¹⁷⁰.

Non sorprende, quindi, l'adozione, nella traduzione in polacco, del linguaggio tipicamente riscontrabile in vari contesti informali su social media, forum di discussione o chat online.

Tab. 3.52. Esempi di stilizzazione al linguaggio giovanile nei sottotitoli in polacco della serie
Strappare lungo i bordi

N°	TP (italiano)	TA (polacco)
155	Se 'sto nodo non l'hanno risorto i greci, ch'erano de' bei secchioni , non è che mo 'o posso sciogliè io che sò uscito da scola vent'anni fa ¹¹⁷¹ .	Grecy byli nerdami , więc jeśli oni tego nie rozkmnili , ja na pewno nie dam rady ¹¹⁷² .
156	Io, alla fine, sò quello ppiù grande, ma nun ciò quell'aura da vecchio sfigato dei genitori . Piuttosto so 'na specie de fratello maggiore. E io 'o vedo che quanno la loro diffidenza piano piano se sgretola, nei loro occhi rimane un misso de curiosità e d'ammirazione ¹¹⁷³ .	Jestem od nich starszy, ale nie tak lamersko stary jak ich rodzice. Jestem jak starszy brat. Gdy pozbędą się nieufności wobec mnie, pozostają tylko ciekawość i podziw ¹¹⁷⁴ .

¹¹⁷⁰ Zerocalcare, *Strappare*, op.cit., episodio 1, [00:03:20] (trascrizione audio italiano).

¹¹⁷¹ *Ivi*, episodio 2, [00:11:10] (trascrizione audio italiano).

¹¹⁷² *Ibidem* (sottotitoli in polacco)

¹¹⁷³ *Ivi*, episodio 3, [00:06:50] (trascrizione audio italiano).

¹¹⁷⁴ *Ibidem* (sottotitoli in polacco)

157	Poi, er Bambino Lucertola ‘na vorta l’ho cercato su Facebook pensando: gli ho lasciato er DVD de <i>L’odio</i> . Ho seminato bbene, chissà che ha germogliato? E invece è diventato nazzista ¹¹⁷⁵ !	Znalazłem nawet Dzieciaka Jaszczurkę na fejsie . Dałem mu <i>Nienawiść</i> na DVD. Ciekawe, kim został. Został nazistą ¹¹⁷⁶ .
158	Comunque io mandavo ‘n botto de sti curriculum e su questa attività s’incardinava la grande ambivalenza esistenziale in cui oscillava la mia vita ¹¹⁷⁷ .	Wysyłałem masę cefalek , co było podstawą wielkiej egzystencjalnej ambiwalencji, która definiowała moje życie ¹¹⁷⁸ .
159	E ogni giorno, con ‘sta cazzata , me spostavano l’asticella sempre un po’ più in llà. E a forza de fà così, ormai tutto er divano è pperso ¹¹⁷⁹ .	Każdego dnia to samo pierdololo , przesuwali granicę trochę dalej. Powoli zajęli całą kanapę ¹¹⁸⁰ .

La stilizzazione del linguaggio giovanile riguarda solo il livello lessicale e serve a creare un contrasto con il resto del discorso, tradotto in un polacco standard. Nell’esempio #155 l’anglicismo *nerd* sostituisce l’italiano *secchione*. L’adozione del termine comporta uno spostamento semantico: *nerd* nell’uso contemporaneo significa ‘una persona particolarmente affascinata da un determinato soggetto, un maniaco’¹¹⁸¹ piuttosto che un alunno assiduo. L’equivalente semantico del vocabolo *secchione* in polacco è *kujon*. Questa decisione traduttiva si spiega con la volontà di conferire al testo un elemento identitario che richiama l’appartenenza del parlante a una determinata fascia della società, esistente anche nella cultura di arrivo. La stessa battuta contiene anche il verbo colloquiale *rozmini(a)ć*, la cui popolarità nel registro colloquiale contemporaneo è confermata dal fatto che è stata una delle proposte nel plebiscito per la parola giovanile del 2016, anche se ha origini ben più complesse: proviene dal gergo carcerario¹¹⁸².

¹¹⁷⁵ *Ivi*, episodio 3, [00:07:50] (trascrizione audio italiano).

¹¹⁷⁶ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

¹¹⁷⁷ *Ivi*, episodio 4, [00:02:25] (trascrizione audio italiano).

¹¹⁷⁸ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

¹¹⁷⁹ *Ivi*, episodio 4, [00:12:15] (trascrizione audio italiano).

¹¹⁸⁰ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

¹¹⁸¹ Łukasz Jan Berezowski, Mikołaj Deckert, “nerd”, in *PolEnglish Revisited. Leksyka angielska w polszczyźnie XXI wieku*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2023, 184; “osoba ponadstandardowo zafascynowana danym tematem, maniak”, trad. it. PK.

¹¹⁸² Galeria słów MSR, “rozminić / rozkminić”, *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/ciekawostki/haslo/rozkminic-rozkminiac;5899795.html> [ultimo accesso: 11/06/2025].

L'avverbio *lamersko* (#156) viene dal sostantivo *lamer*. La voce è apparsa per la prima volta nelle chat nei gruppi di discussione in lingua polacca negli anni '90 per indicare in modo spregiativo una "persona senza esperienza nell'usare computer"¹¹⁸³. È una neoformazione creata a partire dall'aggettivo inglese *lame* 'zoppo'.

Un ulteriore termine che si inserisce nella categoria dei gergalismi informatici è il nome *fejs* (#157), con cui gli utenti polacchi fanno riferimento a Facebook. La forma *fejs* corrisponde all'adattamento dell'inglese *face* al sistema ortografico del polacco.

Anche l'acronimo silabizzato *cefalka* (#158), che equivale in polacco al latinismo *curriculum vitae*, riflette lo sviluppo lessicale della varietà colloquiale della LA negli ultimi anni. La parola è stata registrata dai maggiori dizionari solo nel secondo decennio del ventunesimo secolo¹¹⁸⁴ e accolta con entusiasmo da parte di alcuni linguisti come Jan Miodek, uno dei più illustri linguisti polacchi il quale ha espresso una esplicita preferenza per *cefalka* a scapito della sigla *CV* pronunciata all'inglese [si:'vi:], comune nell'uso colloquiale¹¹⁸⁵. La forma *cefalka* rispecchia la pronuncia della stessa sigla nel sistema fonologico polacco, con l'integrazione della desinenza diminutiva *-ka*.

Un altro neologismo è *pierdololo* con cui si traduce l'italiano *cazzata*. Si preserva in tal modo una componente oscena: la voce è formata a partire dal nucleo semantico *pierdol* che dà vita a parolacce come *pierdolić* (verbo, 'fottere') o *pierdolony* (aggettivo, 'fottuto'). La decisione è segnata da un alto grado di equivalenza semantica: *pierdololo* significa, in modo irrisorio, 'informazione priva di senso, assurda, insensata'. La parola è stata registrata dall'Osservatorio linguistico dell'Università di Varsavia solo nel 2023, il che conferma la sua recente entrata nel repertorio lessicale¹¹⁸⁶. Questa neoformazione ha anche un percepibile carattere italianeggiante dal momento che il suffisso italiano *-olo* assume in polacco una sfumatura peggiorativa, esemplificata dalla parola *gapolo* (da *gapa* 'goffo')¹¹⁸⁷. È opportuno considerare anche l'esistenza della forma *pierdolotto*, con un altro suffisso italianeggiante¹¹⁸⁸.

¹¹⁸³ Słownik języka polskiego PWN, "lamer", *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/lamer:2656198.html> [ultimo accesso: 11/06/2025]; "osoba niemająca doświadczenia w posługiwaniu się komputerem", trad. it. PK.

¹¹⁸⁴ Obserwatorium Językowe Uniwersytetu Warszawskiego, "cefalka", *Uniwersytet Warszawski*, 26/01/2015, <https://nowewyrazy.uw.edu.pl/haslo/cefalka.html> [ultimo accesso: 12/06/2025].

¹¹⁸⁵ Jan Miodek, "«Si-wi?» Nie mówcie tak! Lepsza będzie «cefalka»", *Gazeta Wrocławska*, 20/02/2019, <https://gazetawroclawska.pl/prof-miodek-siwi-nie-mowcie-tak-lepsza-bedzie-cefalka/ar/c3-13903668> [ultimo accesso: 12/06/2025].

¹¹⁸⁶ *OJ UW*, "pierdololo", *Uniwersytet Warszawski*, 15/12/2023, <https://obserwatoriumjezykowe.uw.edu.pl/hasla/pierdololo/> [ultimo accesso: 12/06/2023].

¹¹⁸⁷ Łukasz Jan Berezowski, Joanna Ciesielka, *Italiano vero. Leksyka włoska w polszczyźnie XXI wieku*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2023, 108.

¹¹⁸⁸ *Ibidem*.

Accanto alla colloquializzazione, una parte importante degli enunciati dialettali è soggetta a una neutralizzazione che consiste nella resa in una varietà della LA del tutto priva di marcature diafasiche.

Tab. 3.53. Esempi di neutralizzazione dei contenuti dialettali nei sottotitoli in polacco della serie

Strappare lungo i bordi

N°	TP (italiano)	TA (polacco)
160	L'altro giorno stavo a magnà fori co' Secco, ero super indeciso se pijà 'a sorita Margherita o 'na pizza che non ho mai assaggiato ma che me pareva 'na cifra invitante e che pe' comodità chiameremo pizza Stocazzo. Io no so che scegliè, cerco 'n consijo e chiedo a Ssecco: e tu, che te magni? ¹¹⁸⁹ .	Byłem na kolacji z Secco, nie mogłem wybrać między Margheritą a pizzą, której nigdy nie próbowałem. Nazwijmy ją Nieważne. Nie mogę wybrać, więc pytam Secco ¹¹⁹⁰ .
161	Se sai che uno je mena a n'amica tua, dovresti fà quarcosa che probabilmente non è 'a schicchera de testosterone... ¹¹⁹¹	Jeśli wiesz, że twoja przyjaciółka jest bita, trzeba reagować, ale nie agresją ¹¹⁹² .
162	[Zero:] Ma tu ce riesci a dormì? Io cor cazzo quanno sto nel letto cor quarcuno. [Secco:] Vabbè, noi armeno stamo ne 'a cammera de' ospiti. Pensa a Sarah che sta a dormì nel letto de 'na morta ¹¹⁹³ .	[Zero:] Śpisz? Nie mogę spać z kimś w łóżku. [Secco:] Przynajmniej mamy pokój gościnny. Biedna Sarah śpi w łóżku po zmarłej ¹¹⁹⁴ .

Similmente a quanto rilevato nella versione francese, attraverso la neutralizzazione di una parte delle sfumature dialettali si mettono in rilievo altri stilemi presenti nel testo. Le procedure stilistiche come l'utilizzo del gergo giovanile oppure l'aumento di frequenza di espressioni indecenti spiccano più su uno sfondo linguistico neutro.

Al contempo, la versione in polacco rispecchia le espressioni più sofisticate che contrastano con il romanesco nel TP.

¹¹⁸⁹ Zerocalcare, *Strappare lungo i bordi*, Netflix, episodio 3, 09:05 (trascrizione audio italiano).

¹¹⁹⁰ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

¹¹⁹¹ *Ivi*, episodio 5, [00:02:40] (trascrizione audio italiano).

¹¹⁹² *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

¹¹⁹³ *Ivi*, episodio 5, [00:19:40] (trascrizione audio italiano).

¹¹⁹⁴ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

Tab. 3.54. Esempio di nobilitazione dei contenuti dialettali nei sottotitoli in polacco della serie

Strappare lungo i bordi

N°	TP (italiano)	TA (polacco)
163	La paranoia ormai è totale. Tutto se tramuta in una granne metafora dell'inadeguatezza di genere sessuale. Er cric nun se alza abbassanza, la ruota che nun se infija. È 'na débâcle assoluta. Nessuno se ferma a chiedere se vojo 'na mano perché sò un appestato. Pure er bengalese da vicino de 'a pompa de benzina me guarda disgustato ¹¹⁹⁵ .	Mam paranoję. To metafora mojego braku sprawności seksualnej. Lewarek nie chce się podnieść. Koło nie chce wejść. Kompletna porażka. Nikt nie oferuje pomocy, bo jestem pariasem. Nawet pracownik stacji benzynowej z Bangladeszu patrzy z niesmakiem ¹¹⁹⁶ .

Nell'episodio della gomma bucata, nel discorso romanesco del narratore a elevare il registro sono due unità lessicali: il francesismo *débâcle* 'disastro' e l'aggettivo *appestato*. Nella traduzione il racconto è pronunciato nel registro standard, tranne per il termine *parias*, appartenente alla categoria di termini specialistici legati alla cultura induista. È da notare che anche l'autrice della versione francese ha utilizzato questa voce. Ciò potrebbe suggerire che il TP per la traduzione in polacco sia stato il sottotitolaggio in francese. Si sono rilevati anche altri indizi di questa pratica (cfr. *infra*).

All'estremità delle tecniche traduttive riscontrate nei sottotitoli si colloca l'oscenizzazione. Nella versione polacca di *Strappare lungo i bordi* si sono individuate espressioni indecenti anche quando i passaggi analoghi dell'originale sono privi di tali marcature.

Tab. 3.55. Esempi di oscenizzazione dei contenuti dialettali nei sottotitoli in polacco della serie

Strappare lungo i bordi

N°	TP (italiano)	TA (polacco)
164	Mentre invece me ricordo benissimo che Carmen m'ha guardato e m'ha detto una sola parola tutta attaccata: Li mortacci tua ¹¹⁹⁷ !	Ale pamiętam, że Carmen spojrzała na mnie i powiedziała tylko jedno słowo. ObyśKurwaZdech! ¹¹⁹⁸ .

¹¹⁹⁵ *Ivi*, episodio 3, [00:14:00] (trascrizione audio italiano).

¹¹⁹⁶ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

¹¹⁹⁷ *Ivi*, episodio 3, [00:15:40] (trascrizione audio italiano).

¹¹⁹⁸ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

165	Sì, tu vai co' la macchina, io te raggiungo cor coso, beh, come si chiama, er coso, dajè... Ah, sì, te raggiungo cor cazzo ¹¹⁹⁹ .	Jasne, weźmiesz samochód, a ja... Jak to się mówi? Zostanę, kurwa, w łóżku! ¹²⁰⁰
166	[Zero:] Sbom! È vero È 'a Regazzina Topo Bifronte! Come nun me ricordo? T'hanno operato? T'hanno levato l'amica dar collo? Dimmene più, è stata 'na cosa dolorosa? Te 'a passata 'a mutua ¹²⁰¹ ?	[Zero:] Kurwa , to prawda! Jest połową Dwugłowej Myszy! Oczywiście, że pamiętam. Miałyście operację rozdzielenia? Opowiedz mi o tym. Bolało? Zabieg był refundowany ¹²⁰² ?
167	[Sarah:] A Zè, ma stai serio? Lei cià provato ottocento volte a ffà un passo. [Zero:] Che sstai a ddi? [Sarah:] Ma li mortacci tua! Te chiedeva "Esci a fumare con me?" pecché voleva fa 'n giro e tu je risponnevi sempre "No, non fumo" ¹²⁰³ .	[Sarah:] Mówisz poważnie? Próbowala setki razy! [Zero:] Co? [Sarah:] Ja pierdolę! Prosiła cię, żebyś poszedł zapalić, a ty mówiłeś, że nie palisz ¹²⁰⁴ .

L'ingiuria romanesca *li mortacci tua* è tradotta in *obyśkurwazdechł*. La grafia non standard consiste nell'attaccamento delle tre unità lessicali, in cui consiste la locuzione e rimpiazza l'attributo *tutta attaccata* che ne descrive la pronuncia. La comprensione è facilitata dall'uso di maiuscole per le iniziali di ciascun componente. *Obyś kurwa zdechł* (lett. 'che tu crepi') è una maledizione e un'offesa che comporta l'augurio della morte al destinatario. Il livello di indecenza è aumentato tramite il ricorso all'interiezione *kurwa* 'puttana', considerata tra le parolacce più forti nella lingua polacca.

Lo stesso lemma sostituisce l'espressione *cor cazzo* nel frammento #165, confermando l'intensificazione della scabrosità linguistica nei sottotitoli.

Se gli esempi #164 e #165 riguardano battute con un considerevole grado di sconcezza nel TP, nel #166 *kurwa* sostituisce *sbom*, variante dell'onomatopea *bom*, comunemente riscontrata nei fumetti. In tal modo, l'unità lessicale priva di sfumature volgari diventa una parolaccia molto intensa.

¹¹⁹⁹ *Ivi*, episodio 5, [00:04:40] (trascrizione audio italiano).

¹²⁰⁰ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

¹²⁰¹ *Ivi*, episodio 5, [00:11:25] (trascrizione audio italiano).

¹²⁰² *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

¹²⁰³ *Ivi*, episodio 6, [00:06:15] (trascrizione audio italiano).

¹²⁰⁴ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

Nel #167, l'oltraggio dialettale *li mortacci tua*, pronunciato da Sarah come espressione di impotenza di fronte alla melensaggine di Zero, viene tradotto in un'esclamazione *ja pierdole*, usata di solito come reazione a qualcosa di imprevisto. La frase include una forma del verbo indecente *pierdolić* 'fottere' che assume un carattere quasi universale, perché può essere utilizzato per significare un ampio assortimento di azioni.

All'altra estremità delle tecniche traduttive individuate nell'analisi si collocano esempi di attenuazione di contenuti potenzialmente offensivi.

Tab. 3.56. Esempi di attenuazione nei sottotitoli in polacco della serie *Strappare lungo i bordi*

N°	TP (italiano)	TA (polacco)
168	Un giorno me ricordo dove cianno ridato un compito. Io e Secco eravamo stati peggio de tutta la classe e io je ho chiesto: ma Secco, Santa Bbrigida , ma non te rendi conto che l'abbiamo delusa ¹²⁰⁵ ?	Pamiętam jeden konkretny test. Secco i ja wypadliśmy najgorzej. Zapytałem go... Do jasnej ciasnej , nie widzisz, że ją zawiedliśmy ¹²⁰⁶ ?
169	Il Signore è mio pastore, ad acque tranquille me conduce e mascarpone alle palle me produce ¹²⁰⁷ .	Pan jest moim pasterzem. Prowadzi mnie nad wody. A potem nudzę się jak bąk ¹²⁰⁸ .
170	[Sarah:] Ma io t'ho detto che sei Gesù Cristo sceso 'n tera e la gente s'ammazza perché non te la scopi ¹²⁰⁹ ?	[Sarah:] Nie powiedziałam, że się zabiła, bo jej nie przeleciałeś ¹²¹⁰ !

L'interiezione *Santa Bbrigida* (#168) corrisponde al polacco *do jasnej ciasnej*, un'esclamazione eufemizzante priva di connotazioni religiose. Mentre è vero che il nome della santa non è usato con tale funzione discorsiva in polacco, la LA dispone di molte forme interietive relative ai personaggi di culto, soprattutto alla Madonna e al Gesù Cristo. *Do jasnej ciasnej* è una variante attenuata dell'espressione *do jasnej cholery*, dove la parolaccia *cholera* viene rimpiazzata dall'aggettivo *ciasna* 'stretta'¹²¹¹.

¹²⁰⁵ *Ivi*, episodio 2, 3:45 (trascrizione audio italiano).

¹²⁰⁶ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

¹²⁰⁷ *Ivi*, episodio 6, 2:40 (trascrizione audio italiano).

¹²⁰⁸ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

¹²⁰⁹ *Ivi*, episodio 6, 10:40 (trascrizione audio italiano).

¹²¹⁰ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

¹²¹¹ Un'altra variante attenuata della stessa espressione è *do jasnej anielki*.

L'esempio #169 è alquanto simile alla soluzione riscontrata nella versione in francese. Anche nei sottotitoli in polacco il valore sacrilego è assente: *A potem nudzę się jak bąk* significa 'e poi mi annoio come un bombo'. La traduzione manifesta un equivoco nell'attingere al catalogo di modi di dire della LA: si dice *nudzić się jak mops* 'annoiarsi come un carlino' e *najeść się jak bąk* 'saziarsi come un bombo'.

Nel frammento #170, la struttura *che sei Gesù Cristo sceso 'n tera* viene eliminata dal TA. Ciò si può spiegare o con la decisione della traduttrice di sopprimere contenuti potenzialmente controversi nella cultura di arrivo o con la richiesta di brevità di sottotitoli che non devono oltrepassare un determinato numero di caratteri.

La traduzione attesta inoltre altri due spostamenti che confermano la vicinanza alla versione francese.

Tab. 3.57. Esempi di spostamenti semantici nei sottotitoli in polacco della serie *Strappare lungo i bordi*

N°	TP (italiano)	TA (polacco)
171	Maddonna, Zè, che cazzo je ne frega de me, de te, de noi, alla Mazzetti. Lei cià un fijo, nun sei te. È 'n cojone che va a 'o Zecchino d'Oro vestito da Renato Zero ¹²¹² .	Dość, Ze'! Pani Mazzetti ma gdzieś ciebie, mnie, nas! Ma syna, tu nie chodzi o ciebie. Ten idiota chodzi na konkursy śpiewu w stroju gota ¹²¹³ .
172	[Armadillo:] Ma ciài fatto caso che "catarsi" e "catarro" sò du' parole quasi uguali? [Zero:] Però me sa che l'uno è greco e l'altro è latino. [Armadillo:] E sti cazzi! Se due civiltà giganti così diverse tra loro convergono sullo stesso concetto, me pare presuntuoso che mo' arrivi a rompè er cazzo ¹²¹⁴ .	[Pancernik:] Zauważyłeś, jak podobne są słowa „katarsis” i „katolik”. [Zero:] Słowo „katolicyzm” pochodzi z Greki. [Pancernik:] Kogo to obchodzi? Dwie wielkie starożytne cywilizacje zjednoczyły się wokół jednego. Kim jesteś, by to kwestionować ¹²¹⁵ ?

L'esempio #171 riguarda la localizzazione di due fatti della cultura italiana contemporanea in cui Renato Zero viene sostituito dal generico *got*, come nelle traduzioni in inglese e in francese.

¹²¹² *Ivi*, episodio 2, [00:05:15] (trascrizione audio italiano).

¹²¹³ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

¹²¹⁴ *Ivi*, episodio 6, [00:03:25] (trascrizione audio italiano).

¹²¹⁵ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

Il brano #172 è più peculiare: si riproduce la traduzione di *catarro* in un termine *katolik* ‘cattolico’ caratteristica dei sottotitoli in francese. Ma se la parola etimologicamente imparentata con il greco *καταρρέω* /*katarréo*/ ‘che scorre verso il basso’ è ormai dissueta nella lingua francese, in polacco *katar* è una denominazione comune dell’inflammation di mucose nasali. Questo spostamento è ingiustificabile in quanto il senso metalinguistico dell’enunciato è facilmente traducibile nella LA senza cambiamenti. La quantità di similitudini tra la versione in francese e in polacco permette di constatare che una delle loro autrici si è avvalsa del lavoro della seconda. Si rammenta che sia Paulina Korzeniewska che Anaïs Bertrand si specializzano in traduzioni dall’inglese. L’analogia più rilevante tra i sottotitoli in polacco, in francese e in inglese è il trattamento dello pseudonimo Renato Zero.

I sottotitoli in polacco dimostrano consapevolezza delle particolarità del linguaggio della serie, specie nel contesto della funzione identitaria del dialetto. Lo comprova la specifica colloquializzazione messa in atto dalla traduttrice che utilizza gli elementi tipici degli ultimi sviluppi lessicali del registro informale del polacco. Nella traduzione compaiono termini ed espressioni associabili alle nuove generazioni di giovani adulti, cresciuti nell’epoca di computer e di internet. Tale tecnica comporta un elevato grado di comprensibilità, un elemento chiave nell’ambito di traduzione audiovisiva. Oltre a questo tipo di stilizzazione, la versione polacca oscilla tra l’amplificazione di elementi osceni e della loro attenuazione. Il secondo di questi procedimenti tende a prevalere nel caso di contenuti con sfumature religiose e può essere visto come una sorta di censura attuata dalla traduttrice per adattare il testo alla presunta sensibilità del destinatario, i cui sentimenti religiosi potrebbero essere offesi da alcune espressioni presenti nel TP.

3.2.3.4. Osservazioni comparative

Le tre versioni dimostrano diversi approcci al problema dialettale. L’analisi contrasta il presagio di neutralizzazione delle funzioni svolte dal romanesco nel TP data la specificità delle traduzioni audiovisive e la prioritizzazione di chiarezza e comprensibilità dei sottotitoli che sono visualizzati solo per un tempo molto limitato. Al contempo, le tecniche individuate sono simili a quelle rilevate nel corpus letterario anche se la frequenza di stilemi è minore.

Le decisioni traduttive si inseriscono anche in prassi ricorrenti di singole lingue individuate nell’analisi delle traduzioni di narrativa. Ad esempio, la resa in francese rispecchia la diafasia, tra l’altro attraverso strumenti fonomorfemati che connotano un modo di parlare

poco curante e veloce. Nella traduzione in inglese tali stilemi si limitano alle forme contratte come *wanna* (*want to*) o *dunno* (*I don't know*).

Cambia l'approccio alla funzione identitaria del romanesco: essa è più marcata in *Oderwij wzdluż linii* in cui si è rimarcata una stilizzazione al gergo giovanile, con ricorso a neoformazioni entrate nel dizionario solo negli ultimi anni. Così, si sottolinea l'appartenenza del protagonista a una generazione cresciuta nel periodo di una rivoluzione informatica e telematica. Si tratta delle persone la cui adolescenza è stata segnata dall'uso di nuove tecnologie, quali computer e internet, che hanno creato una specifica cultura relativa anche al linguaggio.

Un fenomeno simile concerne il ricorso all'*argot* nella traduzione in francese. Gli argotismi usati sono perlopiù apparsi nella seconda metà del Novecento, il che dà senso dell'attualità di ambientazione della serie. La comprensibilità dei termini appartenenti al gergo, che per definizione si distingue per venire usato solo da alcuni ceti sociali, è assicurata dal fatto che le voci argotiche nei sottotitoli sono abbreviazioni di parole del registro standard.

Un elemento che accomuna le versioni inglese e polacca è l'oscillazione tra l'incremento di espressioni indecenti in alcuni luoghi e l'attenuazione di scabrosità in altri contesti. *Oderwij wzdluż linii* rappresenta una sorta di censura relativa a contenuti sacrilegi: si neutralizzano richiami di santi, perifrasi oscene di sacre scritture e alcune parolacce con sfumature di bestemmia. Tali decisioni possono riflettere o la sensibilità del traduttore oppure le richieste del committente, in questo caso della piattaforma Netflix.

Con tutto ciò, è opportuno segnalare che l'esame dei sottotitoli in francese e in polacco ha individuato indizi dell'adozione di un TP che non sia la traccia audio originale né i sottotitoli in italiano per non udenti. Tra i due testi vi sono molti spostamenti atipici che non si spiegano con le particolarità strutturali delle due lingue.

L'uso di un TP che non sia la versione originale è certamente un difetto di traduzione che può portare ad un accumulo di errori e un graduale allontanamento dal valore semantico e artistico conferito all'opera dall'autore. È un indizio di mancata professionalità e di una volontà di tenere bassi i costi le quali possono compromettere la qualità del prodotto finale. D'altra parte, tale procedimento non esclude la considerazione delle particolarità formali dell'originale. Anche quando la persona incaricata a eseguire la traduzione non è competente nella lingua in cui il prodotto audiovisivo è stato ideato, ella può avvalersi di scritti teorici pertinenti o consultare un esperto. In questo caso, non si può escludere che gli autori di sottotitoli abbiano studiato le connotazioni culturali del romanesco. Lo conferma il fatto che le tecniche da loro

adoperate dimostrano una certa efficacia funzionale: il valore associato al dialetto nel TP non è del tutto cancellato.

4. Il modello delle traduzioni del dialetto romano

Questo capitolo si pone l'obiettivo di sistematizzare le informazioni pertinenti alla problematica della traduzione del dialetto romanesco in francese, in inglese e in polacco. Si parte dalla considerazione della compatibilità della varietà diatopica con i sistemi linguistico-culturali di arrivo. Si ponderano le possibilità strutturali delle tre lingue nonché la ricca rete connotativa legata alla presenza della parlata capitolina in testi italiani. Per far ciò si propone di rivedere alcuni contenuti del capitolo 2, analizzandoli in chiave traduttologica.

Successivamente si presenta una tipologia dei comportamenti traduttivi riscontrati nel corso dell'analisi del corpus, usati per rendere la specifica dinamica linguistica tra il dialetto romano e la lingua italiana. Le tecniche individuate vengono valutate in relazione alle possibilità espressive delle lingue e alle funzioni attribuibili al vernacolo nel TP.

In seguito, si rintracciano caratteristiche generali delle traduzioni del romanesco in ciascuna delle lingue esaminate con lo scopo di cercarne possibili ragioni.

4.1. La compatibilità del romanesco con le lingue di arrivo considerate

La rassegna della storia del dialetto romano, delle sue caratteristiche strutturali contrastanti con l'italiano e del suo ruolo nella cultura d'Italia presentata nel capitolo 2 può essere impiegata per costruire il modello di strategie traduttive idonee alla traduzione dei contenuti in romanesco in testi dove predomina la lingua italiana. La descrizione delle caratteristiche strutturali e culturali del vernacolo permette di delineare le qualità che lo differiscono sia dall'italiano standard che dagli altri dialetti presenti sul territorio della Repubblica Italiana. Le riflessioni che seguono riassumono le sue proprietà in chiave di potenziali problemi di traduzione.

La storia del romanesco e la sua posizione nella cultura italiana non permettono di valutare in modo univoco il suo livello di prestigio sociolinguistico. Se si considerano i classici fattori che determinano questa proprietà, quali una ricca eredità letteraria, un particolare grado di modernizzazione, una reputazione internazionale o nazionale e la collocazione sociale dei parlanti¹²¹⁶, quello capitolino manifesta distinti contrasti. Se la sua storia letteraria non è né così ricca né così significativa che nel caso del fiorentino o siciliano, nell'epoca moderna che inizia

¹²¹⁶ Heinz Kloss, "Types of Multilingual Communities: A Discussion of Ten Variables", *Sociological Inquiry*, vol. 36, 2, 1966: 144.

con Giuseppe Gioachino Belli, esso ha conquistato la posizione di una certa importanza e longevità che non riguardano solo la produzione poetica, ma anche l'interesse scientifico.

Quanto alla percepita modernizzazione, essa è riflessa dalla notevole presenza sia del dialetto che dell'italiano regionale colorito da tratti fonetici propri del romanesco, nei mezzi di comunicazione di massa odierni come televisione o servizi *streaming* nonché dall'accoglienza di alcuni fenomeni linguistici di provenienza capitolina nell'italiano neostandard, come il *ci* 'attualizzante' davanti al verbo *avere* non ausiliare, ad esempio: *ci ho sete*¹²¹⁷. Quanto alla reputazione, il romanesco veniva da tempo considerato una brutta parlata (denominata a volte in modo spregiativo "romanaccio"), non degna di comparizioni con quelle nobili come il fiorentino. In maniera analoga, nella maggioranza delle opere letterarie dove compare il vernacolo della capitale, esso viene associato alle classi sociali più basse: plebei, sottoproletari, criminali, prostitute o comunque personaggi dalla dubbia condotta morale. Questo fatto è evidente nel corpus della ricerca, tranne per la serie *Strappare lungo i bordi*, e per alcuni personaggi di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*.

Le connotazioni sottoproletarie o malavitose non riflettono però la realtà mediatica dove tra i presentatori radio-televisivi regna, sin dalla metà del Novecento, il primato della pronuncia romana. Lo stesso concerne i rappresentanti di varie istituzioni statali le cui sedi si trovano a Roma. Emerge quindi l'immagine di un dialetto che da un lato è tradizionalmente legato al "rozzo e spropositato volgo"¹²¹⁸ di Roma e da un altro, alle celebrità televisive o cinematografiche nonché agli impiegati delle istituzioni amministrative. L'uso del dialetto nel mondo dello spettacolo richiede però un'ulteriore osservazione: nell'ambito comico, il dialetto era spesso adoperato per trasmettere significati volgari in modo allusivo. Tale procedimento costituiva un punto frequente di esibizioni di Gigi Proietti¹²¹⁹ nonché dei ruoli di Elena Fabrizi, "Sora" Lella.

La duplice natura delle connotazioni culturali del romanesco rispecchia una sua particolarità che lo differisce da altri dialetti italiani: il *continuum* diastratico. Il codice può oscillare gradualmente tra le varietà in cui vi è un maggiore distacco dall'italiano standard o e quelle dove esso riguarda solo alcune caratteristiche fonetiche, classificabili come l'italiano

¹²¹⁷ P. D'Achille "Roma, italiano di", in *Enciclopedia dell'italiano*, a cura di Raffaele Simone, Roma: Treccani, 2011, disponibile su: [https://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-di-roma_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-di-roma_(Enciclopedia-dell'Italiano)) [ultimo accesso: 20/09/2023].

¹²¹⁸ G. G. Belli, *Lettere Giornali Zibaldone*, op. cit., 377-378.

¹²¹⁹ Tra i componimenti più famosi dell'artista che si iscrivono in questo quadro va citata la canzone *Nun me rompe er ca...*, disponibile su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=dix7kyojepw> [ultimo accesso: 21/09/2023].

regionale di Roma. Ciò complica notevolmente la questione della traduzione di testi dove queste varietà compaiono.

Viste le sfumature associanti le varietà diastraticamente basse del romanesco alla volgarità, all'oscenità o ai personaggi di bassa estrazione, è lecito pensare ad alcune tecniche traduttive atte a trasmettere tali significati extratestuali nella traduzione. Esistono diversi tipi di stilizzazioni lessicali: la colloquializzazione, l'argotizzazione, il ricorso al turpiloquio, l'uso di voci gergali o specifiche a determinate varietà diatopiche della LA. Queste tecniche abbondano nel materiale esaminato e vengono dettagliatamente descritte nel prosieguo del presente capitolo. Sono certamente utili nel tradurre il divario tra la lingua standard (che può essere la lingua di narrazione) e il dialetto di parlanti di bassa estrazione sociale e/o quello usato per trasmettere significati osceni velandoli con intento estetico o comico.

Laddove il romanesco viene usato senza queste connotazioni classistiche stereotipizzanti oppure ci si confronta con le sue varietà diastraticamente alte, oggi in declino, la questione della traduzione diventa ancora più delicata. Se in questo ambito l'uso di tecniche colloquializzanti può essere giustificato, non lo sono invece ulteriori cambiamenti di registro, come ad esempio l'oscenizzazione. Ovviamente le tecniche sopraelencate non esauriscono l'intero repertorio disponibile al traduttore così come la componente volgare, rozza e oscena non esaurisce la percezione del dialetto romanesco da parte dei suoi recipienti italiani. È necessario pensare anche alla diversificazione della percezione di determinate varietà linguistiche nelle tre lingue considerate e alle possibilità di far convergere il giudizio e la rete di connotazioni culturali relative al linguaggio dell'opera nella cultura di origine e in quelle di arrivo.

La complessità della questione della diversificazione del francese può essere spiegata facilmente dal passato coloniale e dall'espansione della lingua francese anche sui territori molto lontani dalla metropoli. Restringendo il campo d'indagine entro i confini della Francia odierna, vi si nota l'esistenza di lingue minoritarie come l'occitano, di dialetti o varietà regionali del francese. A differenza di quanto osservato nel caso della lingua inglese, le varietà diatopiche del francese non sono sottoposte a valutazioni di prestigio contrastanti¹²²⁰. In testi di cultura esse sono in primo luogo portatrici di coordinate geografiche specifiche in quanto distanti dalla norma linguistica basata sul francese centrale.

Poiché l'inglese è una lingua ufficiale di molti Paesi, risulta impossibile rintracciare tutte le sue varietà diatopiche. Per questo motivo ci si concentra su quelle più significative, ossia

¹²²⁰ Léon Warnant, "Dialectes du français et français régionaux", *Langue française*, 18, 1973, 106.

funzionanti in Gran Bretagna e negli Stati Uniti. L'inglese britannico con la sua specifica divisione in varietà fonetiche (*accents*) corrispondenti a determinate realtà geografiche e alle classi sociali, è legato a un contrastivo sistema valutativo che ha le sue radici nella storica divisione del sistema di classi. La più importante varietà considerata prestigiosa è la *Received Pronunciation* che non rivela la provenienza del parlante e viene comunemente associata alla formazione privata di alta qualità e all'appartenenza alle classi più alte. Secondo lo studio di Elizabeth Peterson pubblicato nel 2019 parlare in un dialetto metropolitano delle città come Manchester, Newcastle, Liverpool, Birmingham e di alcuni quartieri di Londra può perfino impedire certe opportunità lavorative e contribuire all'emarginazione sociale¹²²¹. Nel caso delle varietà parlate negli Stati Uniti, il maggior prestigio è dato dagli abitanti di questo Paese ai dialetti mezzo-atlantici e occidentali. All'altra estremità del versante si trovano modi di parlare tipici degli Stati meridionali, ai quali è però attribuita un'impressione di prossimità¹²²².

Come segnalato nel sottocapitolo 1.2.1, la linguistica polacca prevede un'ulteriore distinzione delle varietà vernacolari in *dialekty* e *gwary*. Il secondo dei due termini tradizionalmente significa un codice subordinato a *dialekt* in quanto geograficamente più limitato. È tuttavia significativo che le definizioni di entrambi i termini, riportate in *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego* a cura di Kazimierz Polański¹²²³, rimandano alle realtà geografiche rurali anche se la portata delle parlate in oggetto, specie di alcune *gwary*, può comprendere anche le città più grandi del Paese¹²²⁴. Nella Polonia odierna è molto raro che si riscontrino parlanti delle varietà distintamente rurali, anche in località lontane dai centri urbani dove persistono ancora alcune usanze tradizionali¹²²⁵. Tale situazione è frutto di una forte tendenza centripeta che si osserva dagli anni '60 e che coincide con l'urbanizzazione, l'efficace diffusione del sistema scolastico sull'intero territorio nazionale e la divulgazione dei mezzi di comunicazione di massa¹²²⁶. Si può trattare invece di regionalismi, ossia singole caratteristiche delle parlate *d'antan* giunte alla lingua quotidiana, la cui portata ricopre l'intero territorio nazionale. I regionalismi possono avere come punto di riferimento anche le realtà urbane,

¹²²¹ Elizabeth Peterson, *Making Sense of Bad English. An Introduction to Language Attitudes and Ideologies*, Abingdon-on-Thames: Routledge, 2019, 34-36.

¹²²² Alarna N. Samarasinghel, Richard E. W. Berl, Michael C. Gavin, Fiona M. Jordan, "Evaluations of Accents Can Be Used as a Measure of Prestige", *SocArXiv*, 15/11/2019: 20, disponibile su: doi:10.31235/osf.io/abguc [ultimo accesso: 20/10/2023].

¹²²³ Le definizioni dei due termini sono riportate a pp 75-76.

¹²²⁴ Un'altra categoria di varietà diatopiche del polacco riguarda le lingue regionali come lo slesiano oppure il casciubo, di maggior prestigio rispetto alle varietà rurali tipiche.

¹²²⁵ Jadwiga Wronicz, "Status gwary w języku polskim", *Socjolingwistyka*, XXX, 2016, 54.

¹²²⁶ Halina Karaś, "Dialekty polskie – historia", *Dialekty i gwary polskie. Kompendium internetowe pod red. Haliny Karaś*, <http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=podstawy-dialektologii&l2=dialekty-polskie> [ultimo accesso 10/5/2024].

seppure siano tracce di vernacoli di campagna, passate attraverso un filtro delle grandi città industriali nel corso di importanti flussi migratori coincidenti con l'arrivo della rivoluzione industriale su territori polacchi nell'Ottocento. Queste caratteristiche possono riguardare ognuna delle strutture della lingua, ma si concentrano perlopiù sull'ambito delle caratteristiche fonetiche, morfologiche e lessicali.

La mediazione dei significati extratestuali attribuibili all'uso del dialetto nel testo da tradurre non esaurisce la delicata questione di come tradurre la varietà non standard. Per poter proporre addizionali soluzioni al problema occorre guardare anche le singole strutture distintive del vernacolo, il che può aprire la possibilità di adattamento di alcune loro caratteristiche, iscrivendosi nella tecnica di creazione di una varietà artificiale della LA. Anche se tali espedienti sono raramente usati nella pratica letteraria e ancor di meno in traduzioni audiovisive, sono centrati a trasmettere al destinatario straniero la funzione estetica del dialetto.

Tra le molte peculiarità del vernacolo romano alcune assumono un carattere distintivo, cioè permettono un suo immediato riconoscimento sia da altre parlate italiane che dall'italiano neostandard. Queste caratteristiche consistono nel rotacismo; nei raddoppiamenti dell'occlusiva bilabiale sonora [b], dell'affricata alveolare sorda [ts] e dell'affricata postalveolare sonora [dʒ]; nel monotongamento del dittongo /wɔ/, nell'apocope degli infiniti e degli appellativi, nella lenizione delle occlusive sorde intervocaliche (ad esempio nei participi passati di tipo *andado*), nell'aferesi vocalica dell'articolo indeterminativo e nella perdita della laterale nell'articolo determinativo nel contesto preconsonantico¹²²⁷. Le soprammenzionate proprietà possono essere adattate alla LA, in funzione della sua "elasticità" compresa come la possibilità di apportarvi delle modifiche strutturali, innanzitutto fonologiche, senza comprometterne la comprensibilità.

Alcuni dei fenomeni fonetici riscontrabili nel dialetto di Roma, come il sopraccitato rotacismo, coincidono con difetti di pronuncia possibili tra parlanti di diverse lingue; altri, come la geminazione di determinate consonanti convergono con fenomeni esistenti in determinate varietà di lingue, assumendo un carattere non contrastivo, ma espressivo¹²²⁸. Il monotongamento può invece essere trasposto su tramutazioni riguardanti il sistema delle vocali nasali attraverso un'inversione della loro categoria fonetica. Laddove queste caratteristiche cominciano a trasbordare oltre i limiti della fonetica, dilagandosi sulla morfologia del dialetto, la situazione si rende ancora più problematica. L'apocope degli appellativi costituisce una sfida minore, poiché, a differenza degli pseudonimi che sono semanticamente marcati, i nomi e cognomi vengono raramente tradotti.

¹²²⁷ A. Stefinlongo, "La percezione dell'identità linguistica a Roma", in *Lasciatece parlà, op. cit.*, 66.

¹²²⁸ Cfr. Alan S. Kaye, "Geminatio in English", *English Today*, 21, 2, 2005, 43-55.

Inoltre, nei testi dove il romanesco è accostato alla lingua italiana, è solito che i nomi di personaggi compaiono nelle loro forme integrali nella lingua della narrazione (che comunemente è quella letteraria), e le forme appellative apocopate si manifestano solo in determinati interventi di personaggi romaneschi, permettendo così un facile riconoscimento di tali antroponimi da parte del lettore anche del tutto estraneo a questo fenomeno fonologico. Ciò costituisce un esempio esplicito della strategia di straniamento introdotta da Friedrich Schleiermacher e successivamente sviluppata da Lawrence Venuti¹²²⁹.

Quanto alla caduta delle sillabe finali degli infiniti, nelle lingue considerate nell'ambito di questo studio, un trasferimento diretto di tale meccanismo si distaccherebbe dalla cultura linguistica di arrivo: nelle varietà di inglese, di francese e di polacco non si riscontrano fenomeni paragonabili. Ciò si spiega dalle caratteristiche immanenti degli idiomi considerati.

In francese, il cui paradigma verbale ha delle ovvie somiglianze a quello italiano per l'affinità delle due lingue, le desinenze degli infiniti hanno anche un valore prostetico e distintivo. Il primo giustifica lo spostamento dell'accento sull'ultima sillaba, iscrivendosi nella regola secondo la quale la maggioranza di parole francesi è tronca. Il secondo permette la distinzione dell'infinito dalle forme personali. In aggiunta, nel francese esiste un maggior numero di infiniti monosillabici rispetto all'italiano i quali naturalmente non permettono alcuna riduzione. In inglese molti infiniti verbali sono parole monosillabiche. Nel polacco invece, le desinenze dell'infinito sono quattro: *-ć* (p.es. *zrobić* 'fare'), *-c* (p.es. *uciec* 'fuggire'), *-ść* (p.es. *iść* 'andare'), *-źć* (p.es. *wieźć* 'trasportare')¹²³⁰. Mentre le apocopi delle sillabe finali degli infiniti non sono ammesse, è riscontrabile nel parlato colloquiale o poco curante delle regole di articolazione l'assimilazione delle due affricate alveolo-palatali per il gruppo *-źć*, con il conseguente assordimento della consonante finale. Per il gruppo *-ść* nello stesso contesto sociolinguistico si osserva la caduta dell'affricata alveolo-palatale sorda.

Se il problema riguardante l'apocope degli infiniti non trova equivalenti ammissibili nelle lingue considerate, è possibile apportare delle modifiche ai loro predicati di coniugazione. Tale adattamento si allontana però dal fenomeno che cerca di imitare, avvicinandosi alle tecniche stilistiche soprammenzionate dove ad acquisire più peso è la creatività del traduttore stesso. La traduttrice polacca di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda, Anna Wasilewska, ha reso l'apocope dell'infinito attraverso l'apocope della prima

¹²²⁹ L. Venuti, *L'invisibilità del traduttore*, op.cit., 44.

¹²³⁰ È opportuno segnalare che i verbi polacchi si classificano in quattro gruppi di coniugazione per le radici delle forme personali piuttosto che per le desinenze dell'infinito che si osservano in questa sede per cercare punti di tangenza con il dialetto romano.

persona plurale del presente e del futuro indicativo nella LA (*zrobim* invece di *zrobimy* ‘faremo’) proponendolo come l’equivalente della suddetta caratteristica del romanesco. A questo punto occorre porre la domanda se tale procedimento possa essere considerato un adattamento fonologico di un determinato fatto riscontrabile nella LP. Si tratta di uno spostamento categorico che, se non per la spiegazione della traduttrice nella postfazione al libro¹²³¹, sarebbe difficile da rintracciare alla caduta della sillaba finale degli infiniti nel dialetto di Roma, in particolare per chi non possiede competenze linguistiche e culturali nella lingua italiana. L’oggetto dell’apocope non è più l’infinito, ma una forma personale scelta arbitrariamente, a seconda delle possibilità stilistiche offerte dalla LA. Tale procedimento può iscriversi nella generale semplificazione del predicato di coniugazione che caratterizza il parlato trascurato e i dialetti.

L’apocope della prima persona singolare del tempo presente e del futuro di determinati verbi assume nella lingua polacca una connotazione particolare. Ha da un lato valore arcaizzante riconoscibile dalle persone di madrelingua polacca, visto che compare in molti testi storici, prevalentemente di carattere poetico, fissati nell’immaginario collettivo polacco attraverso l’insegnamento scolastico. Tali testi includono canti patriottici che vengono continuamente riproposti durante feste nazionali, tra cui l’esempio più importante è l’inno nazionale polacco *Mazurek Dąbrowskiego* scritto da Józef Wybicki nel 1797. D’altro canto, il dato linguistico considerato manifesta anche delle sfumature diastratiche medio-basse che richiamano molti testi popolari, come le canzoni delle cosiddette “orchestre da cortile”¹²³² che hanno avuto maggior successo negli anni ’60 del Novecento in Polonia o dei cantanti di strada eseguanti tale repertorio tipico, come Stanisław Grzesiuk (1918-1963) o Jarema Stępowski (1925-2001). La caratteristica è attestata anche nella canzone *Jadziem Panie Zielonka*, scritta da Władysław Szlengel (1912-1943) nel 1937 ed eseguita da Tadeusz Faliszewski (1898-1961), uno dei cantanti polacchi più importanti nel periodo compreso tra le due guerre mondiali.

Nell’inglese, specie nella sua varietà nordamericana, uno dei fenomeni che si avvicinano alla semplificazione del predicato di coniugazione, è l’uso della negazione *don’t* nella terza persona singolare del presente al posto del corretto *doesn’t* comunemente riscontrato negli enunciati marcati diastraticamente e diafasicamente verso il basso. Tale uso, considerato

¹²³¹ A. Wasilewska, “C.E.G.: nowator mimo woli”, *op.cit.*, 383.

¹²³² Traduzione italiana del termine pol. *orkiestra podwórkowa* – gruppo musicale composto prevalentemente da musicisti dilettanti, il cui repertorio consisteva esclusivamente in canzoni popolari che riflettevano la realtà del proletariato urbano. Tali gruppi hanno riscontrato un importante successo commerciale nella Polonia degli anni ’60 e ’70 del Novecento, per esempio *Kapela Czerniakowska*, *Kapela Praska* od *Orkiestra uliczna z Chmielnej* (gruppi originari di Varsavia).

erroneo e inaccettabile, è molto frequente nell'inglese colloquiale¹²³³. Altre stilizzazioni simili rilevate nel corpus riguardano innanzitutto contrazioni di varie forme verbali (*dunno* = *I don't know*, *gotta* = *got to* ecc.).

Nel francese colloquiale è comune l'elisione dei pronomi personali che costituiscono un elemento obbligatorio delle forme personali attive dei verbi, poiché svolgono la funzione di identificazione delle persone grammaticali. Tale spostamento funzionale, dal morfema facente parte della voce verbale al pronome, è dovuto all'omofonia che concerne le tre persone grammaticali del singolare di molti verbi. Il fenomeno è rientrato nel repertorio del linguaggio scritto, con delle decisive connotazioni alla lingua parlata, trascurata, e, come mostra la parte analitica di questa tesi, è stato usato nelle traduzioni del dialetto della capitale italiana.

La lenizione delle sorde intervocaliche, un altro tratto distintivo del romanesco, è percepibile anche in molte parlate polacche, la cui distribuzione geografica è stata oggetto di ampi studi¹²³⁴. La sonorizzazione di queste consonanti all'incontro di due parole caratterizza milioni di utenti della lingua polacca, anche se la maggioranza di loro non ne è cosciente. Pur essendo possibile, la resa grafica di questo processo è raramente riscontrabile nella letteratura, il che può costituire un ostacolo per incorporarla nel tentativo della traduzione del dialetto considerato.

Nella lingua inglese si potrebbe considerare il fenomeno fonologico di *flapping*, conosciuto anche come *tapping* o *t-voicing* che prevede la pronuncia dell'occlusiva alveolare [t] come la monovibrante alveolare [ɾ]. Anche se non si tratta di una semplice sonorizzazione, *flapping* può venire percepito come tale, in quanto la consonante sorda diventa sonora, e il cambiamento del modo di articolazione non è facilmente discernibile in tutte le varietà linguistiche dove esso può comparire¹²³⁵.

Nel francese orale la sonorizzazione o assordimento delle occlusive sono considerati una qualità distintiva importante. Una sonorizzazione troppo debole influisce immediatamente sulla comprensibilità dell'enunciato. Nelle varietà sociali o geografiche più importanti secondo il numero di parlanti e il valore culturale, come nei dialetti di Québec, nel dialetto borgognone e nell'*argot* francese, non si riscontrano tracce di processi equivalenti alla sonorizzazione di [t]

¹²³³ Cfr. Ignacio M. Palacios Martínez, "He don't like football, does he? A corpus-based study of third person singular don't in the language of British teenagers", in *World Englishes: New theoretical and methodological considerations*, a cura di Elena Seoane and Cristina Suárez-Gómez, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2016: 61-84.

¹²³⁴ Halina Karaś, "Fonetyka międzywyrazowa różnicowana regionalnie", *Dialekty i gwary polskie. Kompendium internetowe pod red. Haliny Karaś*, <http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=leksykon&lid=570> [ultimo accesso 1/10/2023].

¹²³⁵ Patrick Honeybone, "Lenition in English", in *The Oxford Handbook of the History of English*, a cura di Terttu Nevalainen, Elizabeth Closs Traugott, Oxford: Oxford University Press, 2012, 66-67.

presente nel romanesco. Tale mutamento riguarda però il dialetto della lingua galla parlato nella piccola regione di Pays de la Mée situata nella Bretagna occidentale¹²³⁶. Il significato culturale di questa parlata è minore, perciò è possibile constatare che si tratta di una questione fonetica estranea ai parlanti francesi.

Il monottongamento di /uo/ non trova corrispondenti diretti nelle tre lingue considerate. Nell'inglese regionale degli stati meridionali degli Stati Uniti e nel vernacolo afroamericano si riscontra il monottongamento di /aɪ/ in /a:/ e /ɔɪ/ in /ɔ:/¹²³⁷. Nella varietà scozzese è il dittongo /eɪ/ a essere sottoposto al processo di monottongamento in /e/¹²³⁸. Se le suddette parlate americane sono praticate dal basso del *continuum* diastratico, l'inglese della Scozia è parlato anche dalle classi alte della società e sottoposto a una standardizzazione.

In alcune varietà del polacco che dimostrano influssi dei gerghi montanari, più precisamente nelle parlate regionali della Grande Polonia, della Piccola Polonia e della Slesia, che dimostrano influssi del gergo montanaro, invece, si riscontra un fenomeno opposto, ossia il dittongamento di /o/ in /uo/¹²³⁹, per esempio *losa* invece di *osa* 'vespa'. Pur caratterizzando molti parlanti, tale processo viene percepito come un importante discostamento dalla norma linguistica. Come dimostra lo studio di Renata Kucharczyk condotto su un forum di discussione polacco dedicato alla problematica linguistica, questo regionalismo è associabile alla provenienza rurale e al basso livello di istruzione¹²⁴⁰.

Nello sviluppo del francese moderno i dittonghi sono del tutto scomparsi, sostituiti dalle sequenze di semiconsonanti e vocali. Alcuni di essi persistono nei dialetti di Québec: le vocali lunghe sono sottoposte al dittongamento nelle sillabe chiuse. La [ɛ:] tende a diventare [aɛ̃], la [ɔ:] passa a [aɔ̃], la [ɑ:] a [ɑɔ̃], la [o:] a [oɔ̃], la [ɛ̃:] a [ãĩ], la [õ] a [õõ̃], la [ø:] a [øy], la [œ:] a [aœ̃]¹²⁴¹. Il mutamento non viene comunque trasmesso nella grafia, presumibilmente per la sottigliezza della pronuncia, anche se essa si rafforza scendendo lungo l'asse diastratico e diafasico.

¹²³⁶ Christian Leray, Ernestine Lorand, *Dynamique interculturelle et autoformation : une histoire de vie en Pays gallo*, Paris: L'Harmattan, 1995, 75.

¹²³⁷ Erik R. Thomas, "Rural White Southern Accents", in *A Handbook of Varieties of English: A Multimedia Reference Tool. Volume 1: Phonology*, a cura di Bernd Kortmann e Edgar W. Schneider, New York: Mouton de Gruyter, 300-323.

¹²³⁸ Cao Ruilan, Jin Shaokang, "Phonological Differences between Received Pronunciation and Standard Scottish English", *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 113, 2018, 124.

¹²³⁹ Halina Karaś, "Dyftongiczna wymowa samogłosek", *Dialekty i gwary polskie. Kompendium internetowe pod red. Haliny Karaś*, <http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=leksykon&lid=558> [ultimo accesso 1/10/2023].

¹²⁴⁰ Renata Kucharczyk, "O postrzeganiu gwary przez użytkowników Internetu: (na przykładzie forum tłumaczy)", *Prace Językoznawcze*, 17, 2, 2015, 40-42.

¹²⁴¹ Denis Dumas, "Durée vocalique et diphtongaison en français québécois", *Cahier linguistique*, 4, 1974, 13-55.

Quanto all'aferesi dell'articolo indeterminativo, questa caratteristica risulta effettivamente inadattabile nelle tre lingue. Il polacco non conosce articoli. Quelli in inglese sono monosillabici e non raccorciabili, può invece variare da un uso regionale all'altro la presenza dell'articolo *a* anche davanti a parole che cominciano per una vocale¹²⁴². In alcuni dialetti del francese, nella grafia si riscontra la caduta della consonante finale nell'articolo indeterminativo plurale che diventa *de* al posto di *des*¹²⁴³.

La perdita della laterale dell'articolo determinativo è incompatibile con i sistemi delle lingue considerate: in inglese tale articolo non contiene nessuna laterale, lo stesso vale per il francese. Il polacco, come accennato nel paragrafo precedente, non possiede nessun tipo di articolo. L'uso di *the* inglese è però oggetto di una fluttuazione diatopica e diastratica. Nei dialetti britannici occidentali *the* può comparire in situazioni che nella varietà standard non lo richiedono o, in alcuni casi, non lo permettono: dinanzi a nomi di malattie (*the arthritis* 'l'artrite'), espressioni quantificanti (*the both* 'i due'), nomi di feste (*the Christmas* 'il Natale'), unità geografiche (*the county Dorset*) e nomi d'istituzioni (*the church* 'la chiesa')¹²⁴⁴. Nel francese colloquiale gli articoli determinativi possono essere sottoposti a un dileguo delle vocali finali, ma la consonante laterale è un loro elemento che persiste al di là del passaggio lungo l'asse diastratico. Le apocopi negli articoli determinativi nelle varietà vernacolari e gergali del francese sono rendibili graficamente tramite apostrofo: *l'fric* 'il denaro'.

È opportuno segnalare che alcune varietà diatopiche presenti sul territorio della Francia metropolitana, per la vicinanza all'italiano, manifestano ulteriori similitudini a paradigmi morfologici del dialetto romanesco. Jean-Paul Manganaro, l'autore della nuova traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, ricorre ad esempio agli aggettivi dimostrativi *ste* 'questa' e *sté* 'questi, queste', riscontrabili nel gruppo di dialetti conosciuti come lingue d'oïl, ad esempio nel dialetto borgognone. Queste forme sono ovviamente affini alle romanesche 'sto, 'sta, sti, ste¹²⁴⁵.

La rassegna presentata nei paragrafi antecedenti dimostra diverse possibilità di abordare la questione della traduzione efficace del dialetto romanesco. Queste osservazioni non sarebbero possibili se non si trattasse di un vernacolo ampiamente studiato, le cui caratteristiche e connotazioni culturali sono reperibili e definibili. Tale stato di cose è dovuto

¹²⁴² Susanne Wagner, *Gender in English Pronouns: Myth and Reality*, tesi di dottorato di ricerca, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 2003, 55.

¹²⁴³ Gorana Bikić-Carić, "L'article dans les langues romanes", in *El valor de la diversidad (meta)lingüística: Actas del VIII congreso de Lingüística General*, a cura di Antonio Moreno Sandoval, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2008, 394.

¹²⁴⁴ Susanne Wagner, *Gender in English Pronouns*, op. cit., 55.

¹²⁴⁵ Cfr. la sezione 3.1.3.2.

alla notevole presenza e vitalità della parlata capitolina nel panorama culturale italiano. È un dialetto comunemente inteso e presente nella vita quotidiana degli abitanti del comune di Roma e dei suoi dintorni, con un impatto culturale attestato anche dall'interesse scientifico. Se “una lingua è un dialetto con un esercito e una marina”¹²⁴⁶, quello di Roma è certamente uno che negli ultimi anni di più si avvicina ad averli. Ciò dimostra anche che la traduzione del dialetto romanesco va trattata adeguatamente e conferma la necessità di studiarla. Il vernacolo, che per lungo tempo era snobbato da parte dei letterati e studiosi, trasmette molto di più che un semplice dato diatopico.

4.2. La tipologia di strategie traduttive riscontrate nel corpus

Non se ne ha conoscenza, atto stato, di alcuna tipologia di comportamenti di traduttore di fronte alla problematica dialettale in testi italiani, che consideri diversi generi testuali e funzioni attribuibili alla dinamica linguistica in oggetto. Questa proposta è probabilmente la prima nel contesto dell'italiano, anche se manifesta affinità con modelli relativi a coppie linguistiche diverse, notevolmente con *Dialect in Translation* di Leszek Berezowski¹²⁴⁷. La classificazione delle strategie traduttive descritta nei paragrafi successivi presenta alcune similitudini con quella proposta dall'anglista polacco. Tuttavia, i procedimenti individuati nell'analisi del corpus dimostrano differenze a quelli riconosciute dall'autore di *Dialect in Translation* nelle traduzioni dall'inglese in polacco, il che deriva dalle ovvie dissomiglianze sia nell'ambito dello studio che nell'apparato terminologico di base. Si ricorda che la nozione di *dialect* tipica della linguistica inglese è diversa da quella vigente nel contesto italiano¹²⁴⁸.

Si sono identificate otto modalità di gestione di contenuti in dialetto romanesco:

- la neutralizzazione,
- la colloquializzazione,
- l'argotizzazione o la gergalizzazione,
- l'oscenizzazione,
- l'introduzione di prestiti,
- l'adattamento di caratteristiche strutturali del dialetto,
- il ricorso a varietà diatopiche della cultura di arrivo,
- l'inserimento di errori linguistici.

¹²⁴⁶ M. Weinreich, “Der yivo”, *op. cit.*, 13.

¹²⁴⁷ Cfr. la sezione 1.3.2.1.

¹²⁴⁸ Cfr. la sezione 1.2.1.

Questi procedimenti possono assumere la forma di strategie, quando descrivono la generale impostazione del traduttore di fronte al sottocodice non standard, oppure di singole tecniche che possono combinarsi entro lo stesso testo per rendere vari usi e funzioni attribuibili al romanesco nel rispettivo TP. Si propone di passare a descrizioni più dettagliate di ciascuno dei comportamenti, illustrate con esempi provenienti dalle opere studiate. Si esaminano anche le potenziali funzioni dell'applicazione di questi procedimenti.

4.2.1. La neutralizzazione

La neutralizzazione consiste nella resa dei contenuti dialettali in una varietà della LA priva di percepibili marcature sociolinguistiche o geografiche, ossia in un registro standard. Questa strategia opera su tutti i livelli strutturali della lingua, ed è riscontrabile nelle tre LLAA esaminate. Appiattisce la dinamica linguistica del TP visto che il modo di traduzione dei passaggi vernacolari non dista da quello concernente i frammenti in italiano standard.

Data la vicinanza del dialetto romano alla lingua italiana, non sembra giustificato congetturare che tale approccio richieda un ulteriore passo nel processo traduttivo consistente in una traduzione dal romanesco in italiano per poi passare alla traduzione interlinguistica propria. È lecito presupporre che il traduttore competente nell'italiano sia capace di comprendere la parlata capitolina, forse con l'aiuto di qualche contributo teorico.

La neutralizzazione cancella tutte le funzioni svolte dalla varietà non-standard nel TP, dando priorità alla comprensibilità e la scorrevolezza del TA. Ciò spiega la predilezione per questa strategia nel contesto audiovisivo dove l'efficacia comunicativa è particolarmente importante. Nel caso dei sottotitoli il traduttore deve contenere il massimo di informazioni relative allo sviluppo dell'azione entro un numero di caratteri ristretto in modo che lo spettatore sia in grado di capirle entro un periodo di tempo molto limitato. Non sorprende quindi la diffusione di questo metodo nelle produzioni cinematografiche.

Nella basilare dicotomia traduttologica di Schleiermacher, la neutralizzazione non solo si inserisce nella categoria di addomesticamento, ma è una delle sue rappresentazioni più cospicue. Privilegia il conforto del destinatario, privandolo della ricchezza formale dell'originale nonché da fattori deittici relativi al fatto stesso che determinati personaggi dell'opera si esprimono in un codice diverso da quello regolare. In questo modo, il lettore o lo spettatore non viene pienamente a contatto con la realtà culturale riflessa nel testo. Peraltro, non è nemmeno cosciente di questo aspetto dell'opera che sta leggendo o guardando, se non per informazioni contenute nei testi critici, incluse prefazioni o postfazioni del traduttore. A questo

punto è opportuno ricordare il consiglio di William Weaver indirizzato ai lettori della sua traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, di immaginarsi le caratteristiche del mistilinguismo inerente al romanzo¹²⁴⁹.

L'applicazione della neutralizzazione può anche derivare dalla preoccupazione per l'integrità dell'ambientazione: è possibile che il traduttore preferisca eliminare la varietà non standard invece di avvalersi di strategie più complesse, con cui si rischia una deformazione di riferimenti geografici. Per molti anni, vigeva tra traduttori di diverse lingue l'opinione che non fosse possibile tradurre un dialetto della cultura di partenza in uno esistente nella cultura di arrivo. Questo avviso, un po' generalizzante e riduttivo¹²⁵⁰, è identificabile nelle testimonianze dei traduttori anche stimati, con molta esperienza professionale, come nel caso della già citata prefazione a *That Awful Mess on The Via Merulana* di William Weaver oppure della postfazione di Anna Wasilewska a *Nieży pasztet na via Merulana*¹²⁵¹.

Tale apprensione non riguarda soltanto il ricorso a varietà marcate geograficamente della LA, ma anche strategie come l'argotizzazione, ossia la resa del dialetto in un sottocodice sociolinguistico presente nell'ambiente di arrivo, legato a un determinato gruppo di parlanti, spesso di bassa estrazione sociale e/o legati ad attività illecite. Questi socioletti possono avere precise connotazioni nella cultura di arrivo, anche nella dimensione geografica e temporale, ad esempio l'*argot* parigino. Erano proprio i riferimenti culturali troppo esatti a diventare il bersaglio della critica nel caso delle traduzioni dei romanzi di Pasolini e Gadda in francese, effettuate negli anni '60 del Novecento: i critici come René de Ceccatty screditavano il ricorso al gergo specifico di una determinata epoca che già al momento di pubblicazione risultava datato¹²⁵².

Le tabelle 4.1., 4.2., e 4.3. esemplificano i casi di neutralizzazione in lingua francese, inglese e polacca.

¹²⁴⁹ Cfr. la sezione 3.1.3.3.

¹²⁵⁰ L'opinione che la resa di un dialetto della cultura di partenza in un sottocodice diatopico della cultura di arrivo distorca la componente diatopica non è infondata: la deformazione dei riferimenti geografici è in questo caso inevitabile. Ma i contributi di cui sopra tendono a escludere la possibilità di mescolare elementi provenienti da diversi dialetti della LA per evitare che la varietà artificiale così creata sia facilmente identificabile dal destinatario.

¹²⁵¹ Cfr. la sezione 3.1.3.4.

¹²⁵² Cfr. le sezioni 3.1.2.2. e 3.1.3.1.

Tab. 4.1. Esempi di neutralizzazione dei contenuti dialettali in francese

N°	TP (italiano)	TA (francese)
1	A Tommasino invece non gli andava di giocare, e si mise a zezza con altri due tre per terra, a guardarsi la partitella ¹²⁵³ .	Tommasino n'avait pas envie de jouer, et il s'assit avec deux trois autres par terre, pour regarder cette petite partie ¹²⁵⁴ .
2	« Indò sto? » chiese Tommasino, quasi senz'accorgersene, eppure capendo ch'era una domanda inutile ¹²⁵⁵ .	– Où suis-je ? demanda machinalement Tommasino, bien qu'il sût parfaitement que sa question était superflue ¹²⁵⁶ .
3	[Aureliano:] Che vuoi fà co' sti zingari? [Livia:] Ce devo pensà. [Aureliano:] A forza de pensacci, te sono entrati dentro casa. [Livia:] Non è così. Lascia sta, va ¹²⁵⁷ .	[Aureliano:] Tu comptes faire quoi avec les gitans ? [Livia:] Je dois y réfléchir. [Aureliano:] En attendant, ils viennent chez nous. [Livia:] Pas du tout. Laisse tomber ¹²⁵⁸ .
4	Io, alla fine, sò quello ppiù grande, ma nun ciò quell'aura da vecchio sfigato dei genitori. Piuttosto so 'na specie de fratello maggiore. E io 'o vedo che quanno la loro diffidenza piano piano se sgretola, nei loro occhi rimane un misso de curiosità e d'ammirazione ¹²⁵⁹ .	Je suis plus âgé qu'eux, mais n'ai pas l'aura pathétique de leurs parents. Je suis comme un grand frère. Et une fois que leur méfiance disparaît, è leurs yeux, je ne suis que curiosité et admiration ¹²⁶⁰ .
5	Se sai che uno je mena a n'amica tua, dovresti fà quarcosa che probabilmente non è 'a schicchera de testosterone ¹²⁶¹ ...	Il faut agir, quand une amie est violentée. Mais pas en déversant sa rage et sa testostérone ¹²⁶² .

¹²⁵³ P.P. Pasolini, *Una vita violenta*, Milano: Garzanti, 2014, ed. digitale, 3.

¹²⁵⁴ *Idem*, *Une vie violente*, trad. J.-P. Manganaro, *op.cit.*, 8.

¹²⁵⁵ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, *op.cit.*, 242

¹²⁵⁶ *Idem*, *Une vie violente*, trad. M. Breitman, *op.cit.*, 253.

¹²⁵⁷ M. Placido, A. Molaioli, G. Capotondi, *op.cit.*, stagione 1, episodio 7, [00:12:50] (trascrizione audio).

¹²⁵⁸ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹²⁵⁹ Zerocalcare, *Strappare*, *op.cit.*, episodio 3, [00:06:50] (trascrizione audio).

¹²⁶⁰ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹²⁶¹ *Ivi*, episodio 5, [00:02:40] (trascrizione audio).

¹²⁶² *Ibidem* (sottotitoli in francese).

Tab. 4.2. Esempi di neutralizzazione dei contenuti dialettali in inglese

N°	TP (italiano)	TA (inglese)
6	«Dico che quarchiduno che ve porti da magnà a casa, quanno che piove, la sera, ce po esse puro, no?... no?... nun ve pare ^{1263?} »	“I mean that if somebody delivers food to your house, when it rains, or in the evening... well, it can happen, can’t it? Can’t it... Am I right ^{1264?} ”
7	In quarant’anni che ciò er negozio, me creda, dottó, nun ho avuto a dì p’una spilla ^{1265!}	In the forty years I’ve had my shop, believe me, Doctor, there has never been a word, not a shadow of a doubt, even for so much as a pin ¹²⁶⁶ .
8	«Indovve voi annà, co sta fame», fece il Lenzetta. Gli altri ridevano ¹²⁶⁷ .	“Where could I be going, hungry as I am?” said Lenzetta ¹²⁶⁸ .
9	«Domani nun je lo riportamo, che?» fece il Lenzetta, soddisfatto, oltre tutto, di avere pure la coscienza a posto ¹²⁶⁹ .	“Tomorrow we don’t bring it back, what do you say?” Lenzetta said, pleased to have his conscience clear ¹²⁷⁰ .
10	E io ‘o vedo che quanno la loro diffidenza piano piano se sgretola, nei loro occhi rimane un misso de curiosità e d’ammirazione ¹²⁷¹ .	And when I see their mistrust in me crumbling away, all that’s left is a mixture of curiosity and admiration ¹²⁷² .

Tab. 4.3. Esempi di neutralizzazione dei contenuti dialettali in polacco

N°	TP (italiano)	TA (polacco)
11	Quelli se ne stettero un po’ zitti, e poi: «Chi t’ha imparato a remà? Ma nun lo vedi che fai ride pure li muri? ¹²⁷³ »	Ucichli, po czym zapytali: – Kto cię uczył wiosłować? Nie widzisz, że nawet mury się z ciebie śmieją ^{1274?}
12	«Aóh, che siete stati voi a niskonneje li panni a quer regazzino llà?» fece con voce decisa ma ancora cortese il Riccetto ¹²⁷⁵ .	– To wyście schowali ubrania tamtemu chłopakowi? – zapytał stanowczym, choć przyjaznym głosem ¹²⁷⁶ .

¹²⁶³ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 30.¹²⁶⁴ Idem, *That Awful Mess*, op.cit., 43.¹²⁶⁵ Idem, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 109.¹²⁶⁶ Idem, *That Awful Mess*, op.cit., 43.¹²⁶⁷ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 86.¹²⁶⁸ Idem, *The Ragazzi*, op.cit., 102.¹²⁶⁹ Idem, *Ragazzi di vita*, op.cit., 105.¹²⁷⁰ Idem, *The Ragazzi*, op.cit., 128.¹²⁷¹ Zerocalcare, *Strappare*, op.cit., episodio 1, [00:06:50] (trascrizione audio).¹²⁷² Ibidem (sottotitoli in inglese.)¹²⁷³ Idem, *Ragazzi di vita*, op.cit., 28.¹²⁷⁴ Idem, *Ulicznicy*, op.cit., 29.¹²⁷⁵ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 85.¹²⁷⁶ Idem, *Ulicznicy*, op.cit., 105.

13	[Amleto:] E mo' vojo vedé proprio che fate... [Prostituta:] Aòh, perché nun te sei fatto fà 'a millequattro¹²⁷⁷?	[Amleto:] No to sobie popatrzę. [Prostitutka:] Mogłeś kupić lepszy¹²⁷⁸.
14	[Saverio:] Allora mo' te vuoi decidè, sì o no? [Samurai:] A ffà che? [Saverio:] A prendè i sonniferi, a riposà un po', a ddormì. [Samurai:] Tocca annà. Tra 'n po arrivano gli Adami e gli zingari ar maneggio¹²⁷⁹.	[Saverio:] Zdecydowałeś się? [Samuraj:] O czym mówisz? [Saverio:] Weź proszki nasenne, odpocznij, wyśpij się. [Samuraj:] Pora iść. Niedługo Adami i Cyganie przyjdą do stajni¹²⁸⁰.
15	[Aureliano:] Quante cose che avemo fatto, eh? [Spadino:] Ciai presente quanno fai 'n incubo e dici "Tanto mo' me svejo". Poi, io nun riesco a svejammi. [Aureliano:] Quanno ciavo Livia tra 'e braccia che stava pe' morì ho pensato 'a stessa cosa. [Spadino:] E come hai fatto? [Aureliano:] No' 'o so, se me sò svejato¹²⁸¹.	[Aureliano:] Wiele razem zrobiliśmy, nie? [Spadino:] Kojarzysz, jak masz koszmar i mówisz sobie: „I tak się zaraz obudzę”. Nie mogę się obudzić. [Aureliano:] Czułem to samo, gdy trzymałem w ramionach umierającą Livię. [Spadino:] Jak sobie z tym poradziłeś? [Aureliano:] Nie wiem, czy się obudziłem¹²⁸².

La neutralizzazione differisce dalle altre tecniche descritte in questo capitolo poiché non si inserisce nella categoria di stilizzazione, che, come illustrato nei paragrafi successivi può assumere diverse forme. Tale comportamento non cerca di comunicare al lettore le qualità formali del TP, bensì si concentra su una traduzione efficace del contenuto dell'opera, cercando di trasmetterlo con strumenti linguistici meno complessi sotto il profilo delle loro connotazioni culturali.

La cancellazione della dinamica dialettale da un lato elimina una parte del TP, l'importanza della quale è sempre soggettiva, dall'altro la protegge da potenziali distorsioni che possono derivare dall'utilizzo di elementi non standard nel TA.

¹²⁷⁷ F. Fellini, *Noce Cabirri*, op.cit., [00:15:20] (trascrizione audio).

¹²⁷⁸ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

¹²⁷⁹ M. Placido, A. Molaioli, G. Capotondi, *Suburra*, op.cit., stagione 1, episodio 1, [00:06:40] (trascrizione audio).

¹²⁸⁰ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

¹²⁸¹ *Ivi*, stagione 3, episodio 6, [00:04:45] (trascrizione audio).

¹²⁸² *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

4.2.2. La colloquializzazione

La colloquializzazione è la traduzione del dialetto presente nel TP in una varietà informale della LA. Ciascuna delle lingue analizzate nella presente ricerca dimostra un *continuum* sociolinguistico che permette la variazione d'intensità delle caratteristiche collocabili al di sotto della lingua standard. Questa strategia può concernere diversi piani strutturali del codice: la stilizzazione che può poggiare sulla resa di fenomeni morfofonematici e sintattici tipicamente associabili a situazioni comunicative familiari oppure sul lessico marcato.

Al livello funzionale, questo approccio alla presenza del codice non standard nel testo da tradurre si concentra sulle sue qualità diafasiche. Come rilevato nella panoramica della storia del romanesco¹²⁸³, il vernacolo in oggetto veniva raramente usato in contesti ufficiali, il che va in linea con il numero limitato di fonti letterarie e burocratiche attestanti il suo sviluppo. Occorre rammentare che la maggior parte delle opere letterarie che manifestano elementi della parlata capitolina lo associano a situazioni comunicative informali nonché a parlanti di bassa estrazione sociale: servi, piccoli artigiani, rappresentanti della malavita. Non è casuale che il Belli rifiutò di tradurre il Vangelo nel dialetto di Roma, giudicandolo blasfemo e assolutamente inadeguato alle sacre scritture¹²⁸⁴. Tale giudizio, che riecheggia l'opinione di Dante Alighieri esplicitata in *De vulgari eloquentia*, era ancora attuale agli arbori del Novecento: lo manifestò Edmondo De Amicis nel suo libro *Idioma gentile* (1905)¹²⁸⁵, che esprime una posizione del purismo linguistico.

Le connotazioni spregiative del romanesco cominciano a disperdersi gradualmente solo nel secondo dopoguerra. Ciò è riflesso anche nei testi di cultura che ne fanno uso: a parlare il dialetto non sono più gli individui poco formati o delinquenti, ma anche personaggi appartenenti alle fasce sociali più alte. Tra le ragioni di questo procedimento è possibile elencare l'ampia presenza della pronuncia romana tra conduttori televisivi, il frequente utilizzo del dialetto nelle opere letterarie e cinematografiche nonché una certa rivendicazione dell'identità locale attraverso l'interesse per la varietà diatopica. L'ultimo fenomeno si traduce in un ampio ventaglio di testi di cultura che vanno dalle scritte murali, al linguaggio della musica giovanile, alla poesia di autori come Mario dell'Arco o Claudio Porena. Malgrado lo sviluppo dell'attenzione al vernacolo, esso rimane vincolato alle situazioni comunicative di bassa

¹²⁸³ Cfr. la sezione 2.1.

¹²⁸⁴ *Ibidem.*

¹²⁸⁵ *Ibidem.*

formalità¹²⁸⁶. Nella realtà romana, come nella gran parte dell'Italia, l'adattamento del codice usato a seconda della collocazione diafasica non riguarda soltanto i vari registri dell'italiano, ma anche il dialetto locale che ha un carattere distintamente colloquiale.

Le sfumature sociolinguistiche saldamente legate alla parlata in oggetto fanno della colloquializzazione un modo efficace per comunicare al destinatario della traduzione l'informalità tradizionalmente associata a questa varietà. Questo procedimento non esclude il ricorso ad altre modalità della resa del linguaggio non standard e permette una variazione di frequenza e di intensità degli elementi familiari in funzione della collocazione degli enunciati del TP sugli assi diafasico e diastratico. L'utilizzo del registro colloquiale può inserirsi in una strategia più complessa che coinvolge anche gerghi esistenti nella LA, adattamento delle caratteristiche morfofonematiche del romanesco oppure prestiti.

La colloquializzazione, specie se attuata sul piano lessicale o sintattico, permette di mantenere elevate la comprensibilità e la scorrevolezza del testo: chiunque abbia una competenza nella determinata LA riesce a comprenderne anche le varietà meno sostenute. Ciò non rimane valido per le stilizzazioni che cercano di rappresentare graficamente una pronuncia veloce e poco curata delle regole di articolazione chiara: esse risultano in storpiature delle parole che per l'utilizzo di una grafia fuori norma possono richiedere attenzione particolare da parte del lettore.

Siccome le varietà informali sono particolarmente sottoposte all'evoluzione nel tempo, la loro presenza nella traduzione può cambiare la referenzialità diacronica dell'opera. Ad esempio, l'impiego di colloquialismi comunemente riscontrabili nell'epoca presente in un testo risalente alla metà del Novecento può distorcerne l'ambientazione. Il modo di esprimersi dei personaggi li contestualizza in un dato arco di tempo pertinente alla trama. Il traduttore può decidere di essere storicamente fedele a tali sfumature linguistiche, attingendo al registro informale della LA di un periodo simile a quello dell'azione del libro o della produzione cinematografica. La persona che effettua la resa ha anche la possibilità di portare il testo al destinatario della traduzione adottando un linguaggio che più gli è vicino.

Per questo motivo, la colloquializzazione non si inserisce in modo inequivocabile nella basilare dicotomia tra lo estraniamento e l'addomesticamento. Nella prospettiva semantica, è piuttosto addomesticante poiché rende elementi dialettali del TP, che non hanno equivalenti integrali nella cultura di arrivo, in uno dei basilari registri della lingua della traduzione, che il destinatario dovrebbe conoscere. Nell'ottica diacronica però, qualora questa strategia coinvolga

¹²⁸⁶ Ciò non toglie dal fatto che molti fenomeni fonetici tipici del dialetto di Roma sono riscontrabili nei parlanti di provenienza romana indipendentemente dall'estrazione sociale.

componenti arcaizzanti¹²⁸⁷, aumenta la probabilità che esse si rivelino estranee al lettore o allo spettatore.

La facoltà di determinare i parametri della traduzione, come il tipo e l'intensità della stilizzazione colloquiale, comprovano la teoria della co-autorialità del traduttore. Il contributo del traduttore all'opera consiste nella serie di decisioni che egli deve fare, che determinano la modalità di ricreazione del testo nella LA e il suo funzionamento nella cultura legata a questa lingua. La manipolazione dell'aspetto formale dell'opera, inevitabile nel caso della presenza di un sottocodice diatopico, riflette la soggettività di colui che effettua la traduzione e influisce sulla ricezione del TP da parte del pubblico. Ciò non fa altro che confermare i presupposti alla base del paradigma rappresentato da Theo Hermans, José Lambert e André Lefevere. Secondo quel primo "ogni traduzione implica un grado di manipolazione del TP in vista di un determinato scopo"¹²⁸⁸. La citazione, anche se orientata alla problematica traduttologica in modo più generale, si rivela specialmente valida quando il testo in lavorazione manifesta elementi privi di equivalenti strutturali nella LA, come dialetti. In più, la colloquializzazione, che è una frequente soluzione al problema, permette una gradazione di intensità che può essere interpretata come analoga al grado di manipolazione di cui parla Hermans. In questa istanza, il suo scopo può venire visto come il risultato di una serie di fattori, tra cui il più importante è l'impostazione soggettiva del traduttore che, a sua volta, è influita da diverse circostanze: le richieste dell'editore, la prassi vigente sul mercato editoriale, le aspettative dei destinatari.

Data la frequenza di stilemi colloquializzanti nel corpus, è lecito segnalare che questa strategia di resa del dialetto assume un carattere pressoché universale giacché è stata individuata in ciascuna delle LLAA considerate, sia nelle traduzioni letterarie che audiovisive, sia nelle versioni pubblicate negli anni '60, che in quelle più recenti. Le differenze nell'impiego di questo strumento, rintracciabili ai moventi di manipolazione sopraelencati, riguardano l'intensità della stilizzazione e il numero di livelli strutturali che essa coinvolge.

Riepiloghiamo ora le osservazioni in merito per le tre lingue della ricerca, cominciando dal francese per passare all'inglese e al polacco.

Nel francese, la colloquializzazione spesso implica il piano morfofonemico, accennando, tramite espedienti grafici, a un tipo di pronuncia associato alle situazioni comunicative spiccatamente informali. Gli stilemi più frequenti sono l'aferesi, la sincope e l'apocope. Le cadute dei suoni all'inizio, all'interno e alla fine dell'unità lessicale sono

¹²⁸⁷ Dato che il registro colloquiale è aperto alle innovazioni, l'arcaicità può riguardare anche vocaboli ed espressioni che sono uscite dall'uso pochi decenni prima.

¹²⁸⁸ Cfr. L. Rossi, *Estetica e metodo*, op.cit., 7.

prettamente indicate dall'apostrofo e riguardano innanzitutto parole che svolgono determinate funzioni grammaticali: pronomi soggetto (*je = j', t' = tu, l' = il*), riflessivo (*s' = se*), complemento (*m' = me, t' = te, l' = le*), dimostrativi (*çui = celui*), articoli determinativi (*l' = le, la*), preposizioni (*'vec = avec, d' = de, d'puis = depuis*), aggettivi dimostrativi (*c'te, c't' = cette*) e possessivi (*vot' = votre*), congiunzioni (*pace que = parce que, qu' = que*).

Un altro procedimento morfofonemico osservato nelle traduzioni in francese che si inserisce nella categoria di colloquializzazione è la semplificazione di strutture complesse, di cui l'esempio più frequente è l'inversione interrogativa *est-ce* che diventa *esse* (*qu'esse vous voulez = qu'est-ce que vous voulez*) o semplicemente *c'* (*où c'qu'elle = où est-ce qu'elle est*).

Sul piano della sintassi, la stilizzazione familiare consiste prevalentemente nell'omissione dell'avverbio negativo *ne* in negazioni (*je peux plus = je ne peux plus, tu sais pas = tu ne sais pas*) oppure del pronome soggetto *il* davanti a verbi impersonali (*faut bien tenter = il faut bien tenter*).

Nel caso della lingua francese, i limiti del lessico colloquiale sono particolarmente difficili a stabilire data la sfocatura di confini dell'*argot* che nel corso degli anni è passato da un gergo parlato da poche persone, perlopiù funzionanti in ambienti caratterizzati da confidenzialità e segretezza, a una componente importante del linguaggio informale ampiamente inteso. Molti argotismi tendono a diffondersi gradualmente presso la totalità dei parlanti, perdendo in questo modo le caratteristiche di discrezione che poggiano sulla comprensibilità limitata. La collocazione temporale di tale processo fa sì che i vocaboli argotici di oggi possano essere colloquialismi di domani. Per questa ragione, per determinare l'appartenenza di tali lessemi non standard si propone di fare affidamento sulle categorizzazioni dei più importanti dizionari francesi come *Larousse*, *Le Robert* oppure il dizionario dell'*argot Bob* disponibile sul web.

La tab. 4.4. comprende gli esempi di colloquializzazione in francese.

Tab. 4.4. Esempi di colloquializzazione in francese

N°	TP (italiano)	TA (francese)
16	«Daje, che se divertimo!», insistette il Roscietto ¹²⁸⁹ .	– 'Llons-y, qu'on va s'amuse, insista Roscetto ¹²⁹⁰ .

¹²⁸⁹ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 146.

¹²⁹⁰ Idem, *Les ragazzi*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 203.

17	« M'arancio! Si fa quel che si può! » rispose, anche lui calmo, come si fa tra dritti , Carletto ¹²⁹¹ .	– J'm'arrange, j'fais ce que j'peux ! répondit Carletto sans perdre son calme, comme un vrai dur ¹²⁹² .
18	Gli occhi s'erano affisati orrendamente: a guardà che, poi? Gaurdaveno, guardaveno, in direzione nun se capiva de che, verso la credenza granne, in cima, o ar soffitto ¹²⁹³ .	Les yeux étaient fixes, atrocement fixes, et pour voir quoi ? Y' r'gardaient, on n'savait trop où. Y' regardaient vers la servante, là haut, tout en haut. P't-être au plafond ¹²⁹⁴ .
19	[Saverio:] Come cazzo ti permetti, eh? Prima de tutto, quando te dico 'na cosa io, tu stai muto. Secondo, ciài poi ventiquattro ore pe' portammi li sordi. Hai capito? Aòh, hai capito ^{1295?}	[Saverio:] Pour qui tu te prends ? Primo, quand je parle, tu la fermes. Deuxio, t'as 24 heures de temps pour rendre la thune. Pigé ? T'as pigé ^{1296?}
20	[Sarah:] Hai rotto er cazzo! Stai a ffà come facevi da piccolo, te senti 'sto cazzo e pensi che ciài er de vita e de morte sulle persone intorno a tte. [Zero:] Aoh, ma sei te che m'hai detto che lei s'aspettava 'n passo mio e mo' te stranisci che me sento in colpa. [Sarah:] Ma io t'ho detto che sei Gesù Cristo sceso 'n tera e la gente s'ammazza perché non te la scopi ^{1297?}	[Sarah:] Ferme-la ! C'est comme quand tu étais petit. Tu crois que le monde tourne autour de toi. [Zero:] Tu as dit que j'avais négligé Alice. Normal que je culpabilise. [Sarah:] J'ai pas dit qu'elle était morte parce que tu te l'es pas tapée ¹²⁹⁸ .

La resa delle caratteristiche fonomorfematiche del parlato colloquiale in inglese concerne perlopiù contrazioni, ad esempio: *dunno* = *I don't know*; *gonna* = *going to*, *gotta* = *got to*, *wanna* = *want to*; *ain't* = *isn't*, *aren't*, *haven't*; *gimme* = *give me*; *dya* = *do you*.

In alcune forme contratte che si inseriscono nella tecnica, si sono riscontrate sonorizzazioni delle consonanti, tipiche della varietà nordamericana dell'inglese: *whaddam* =

¹²⁹¹ *Idem*, *Una vita violenta*, *op.cit.*, 160.

¹²⁹² *Idem*, *Une vie violente*, trad. M. Breitman, *op.cit.*, 173.

¹²⁹³ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, *op.cit.*, 48.

¹²⁹⁴ *Idem*, *L'affreux pastis*, *op.cit.*, 64.

¹²⁹⁵ M. Placido, A. Molaioli, G. Capotondi, *Suburra*, *op.cit.*, stagione 1, episodio 1, [00:07:00] (trascrizione audio italiano).

¹²⁹⁶ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹²⁹⁷ Zerocalcare, *Strappare*, *op.cit.*, episodio 6, [00:10:40] (trascrizione audio italiano).

¹²⁹⁸ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

what am I, whad'ya = what do you, sonovabitch = son of a bitch. Nelle traduzioni esaminate compaiono anche grafie che riflettono un'articolazione veloce e poco curata attraverso assimilazioni di nessi consonantici: *goddamm = goddamn*.

Sul piano sintattico, l'informalità può essere ottenuta tramite l'ellissi del verbo ausiliare (*where you going? = where are you going?, you been yelling = you have been yelling*) e l'impiego della negazione colloquiale in frasi con predicato nominale: questo procedimento consiste nella collocazione del determinante *no* dopo il verbo: *I'm no = I'm not*.

Nella lingua inglese, una buona parte del lessico familiare dimostra distintive sfumature diatopiche, dovuta all'espansione di questo idioma su diversi continenti. Per questo motivo, applicando la strategia si corre il rischio della distorsione della componente geografica dell'ambientazione. Nelle traduzioni esaminate, accanto ai colloquialismi non identificabili geograficamente, prevalgono le marcature americaneggianti. Questo fatto può essere spiegato con la provenienza dei loro autori, la maggioranza dei quali proviene dagli Stati Uniti, e con la globale comprensibilità dell'inglese nordamericano legata al primato della cultura statunitense nella globalizzazione dopo la seconda guerra mondiale.

La tab. 4.5. comprende gli esempi di colloquializzazione in inglese.

Tab. 4.5. Esempi di colloquializzazione in inglese

N°	TP (italiano)	TA (inglese)
21	«Statte zitto, a ssònato», fece Alduccio, «che si te sente un gessetto so' c... nostra so'» ¹²⁹⁹	“Shut up, you dope,” said Alduccio, “if a cop hears you we're screwed!” ¹³⁰⁰
22	«E famme riposà un pochetto, no!» fece lui congiungendo le mani a scodella sotto il mento, «so' appena sortito de bottega, so'!» ¹³⁰¹	“Give me a break for a bit at least!” he said, cupping his chin in his hands, “I'm barely out of the slammer!” ¹³⁰²
23	«Ma li mortacci tua», pensò Tommaso, furibondo, «mo' te dò un carcio in faccia, mo'!» ¹³⁰³	Goddammya, Tommaso thought, furiously, I'm gonna give you a kick in the face in a minute ¹³⁰⁴ !

¹²⁹⁹ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 160.

¹³⁰⁰ Idem, *The Street Kids*, op.cit., 189.

¹³⁰¹ Idem, *Ragazzi di vita*, op.cit., 98.

¹³⁰² Idem, *Boys Alive*, op.cit., 94.

¹³⁰³ Idem, *Una vita violenta*, op.cit., 99.

¹³⁰⁴ Idem, *A Violent Life*, op.cit., 96.

24	«A la catena però nun c'era attaccato gnente, vojo di quer buggerone d'un ciondolo portascarogna.» ¹³⁰⁵	“But there wasn't anything attached to the chain, I mean, that big bugger of a fob , that bad-luck piece.” ¹³⁰⁶
25	[Wanda:] Ma come, nun te sei presa 'a aspirina? E pijatela, che è 'na mano santa. [Cabiria:] Aòh, ma ancora stai qua? Ancora nun te sei stufata de chiacchierà? Ma che, nun ce vedi con l'occhio destro? E allora cerca de annatene ¹³⁰⁷ !	[Wanda:] Why didn't you take your aspirin? Take it, it'll do you good. [Cabiria:] <i>You</i> still here? Aren't you tired of yakkin' ? Can't you see I had enough? Get lost ¹³⁰⁸ !

Nel caso della lingua polacca, la colloquializzazione opera prevalentemente sul piano lessicale. A differenza delle rese in inglese e in francese, quelle in polacco attestano una bassa frequenza di stilemi che rappresentano un modo di parlare tipicamente associato a situazioni di bassa formalità: essi si limitano all'apertura della vocale centrale [i] in [e] alla fine della parola, innanzitutto nel pronome personale *ty* che diventa *te*.

Per quanto riguarda la morfosintassi, è frequente la forma familiare del pronome riflessivo *se* invece della standard *sobie*: *polazimy se*.

Le traduzioni analizzate attestano una particolare attenzione alla variabilità diacronica dei colloquialismi: in *Ulicznicy*, ossia nella traduzione di *Ragazzi di vita* eseguita da Katarzyna Skórska, compaiono solo vocaboli ed espressioni che funzionavano negli anni '50 del Novecento, evitando così di sradicare il testo dal suo contesto storico. Il lessico scelto dalla traduttrice mantiene alta la comprensibilità del romanzo, rendendolo accessibile anche al lettore moderno. D'altra parte, nella serie *Strappare lungo i bordi* compaiono colloquialismi che contribuiscono all'identificazione degli spettatori con il narratore: si tratta di un linguaggio delle generazioni giovani, cresciute con l'accesso a internet, che utilizzano molte voci entrate nell'uso per la prima volta sulle chat, nei gruppi di discussione oppure nei giochi online. Ciò illustra la possibilità di adeguare i parametri della stilizzazione alle caratteristiche del testo e alla visione del traduttore che può decidere di rendere il colorito storico nella sua traduzione oppure di usare il linguaggio che è più vicino al lettore.

¹³⁰⁵ *Idem. Quer pasticciaccio*, op.cit., 103.

¹³⁰⁶ *Idem. That Awful Mess*, op.cit., 153.

¹³⁰⁷ F. Fellini, *Nights of Cabiria*, op.cit., [00:11:40] (trascrizione audio italiano).

¹³⁰⁸ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

Tab. 4.6. Esempi di colloquializzazione in polacco

N°	TP (italiano)	TA (polacco)
21	«A coso», fece, «a morè, namo. Che, me voi fa perde 'a pazzienza mo...» aggiunse con uno sguardo disperato, come se quelle fossero state parole che lui stesso non avrebbe voluto dire, e che la colpa, quindi, fosse tutta del Riccetto ¹³⁰⁹ .	– Te, czarniawy – zawołał – idziemy. Chcesz, żebym całkiem stracił cierpliwość? – dodał z rozpaczą w oczach, jakby wcale nie chciał tego powiedzieć, a wina leżała po stronie Loczka ¹³¹⁰ .
22	«E mo qqua che famo?» disse Alduccio. «Fàmo se na camminata a ppiedi, va!» disse il Begalone. «Fàmo se na cammincata a piedi», fece Alduccio [...] ¹³¹¹ .	– I co tu będziemy robić? – zapytał Alduccio. – Połazimy se, a co? – odparł Okularnik. – Połazimy se – powtórzył tamten ¹³¹² .
23	Tirava a fa er bello , sicché, a fa lo strafottente . Con tutte. E anche con lei. Già. Pe nun faje torto a lei sola ¹³¹³ .	Kokietował, a potem bimbał sobie . Na wszystkie. Na nią też. No tak. Żeby obrażać nie tylko ją ¹³¹⁴ .
24	[Aureliano:] Mo' senti, te conviene chiamà l'ambulanza, quesso mo' stira. [Spadino:] Aspetta che je passa, ma quesso mo' je passa ¹³¹⁵ .	[Aureliano:] Trzeba wezwać karetkę, bo dziad wykituje . [Spadino:] Nie histeryzuj, przejdzie mu ¹³¹⁶ .
25	E ogni giorno, con 'sta cazzata , me spostavano l'asticella sempre un po' più in llà. E a forza de fà così, ormai tutto er divano è pperso ¹³¹⁷ .	Każdego dnia to samo pierdololo , przesuwali granicę trochę dalej. Powoli zajęli całą kanapę ¹³¹⁸ .

La colloquializzazione è una delle tecniche più variabili tra quelle raccolte in questo studio: può riguardare diversi piani strutturali della lingua e assumere varia portata, adempiendo a funzioni differenti. È atta a trasmettere la collocazione diafasica dei parlanti, contribuendo

¹³⁰⁹ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 81.

¹³¹⁰ *Idem*, *Ulicznicy*, op.cit., 102.

¹³¹¹ *Idem*, *Ragazzi di vita*, op.cit., 157.

¹³¹² *Idem*, *Ulicznicy*, op.cit., 208.

¹³¹³ *Idem*, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 66.

¹³¹⁴ *Idem*, *Nieżył pasztet*, op.cit., 92.

¹³¹⁵ M. Placido, A. Molaioli, G. Capotondi, *Suburra*, op.cit., stagione 1, episodio 1, [00:56:20] (trascrizione audio italiano).

¹³¹⁶ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

¹³¹⁷ Zerocalcare, *Strappare*, op.cit., episodio 4, [00:12:15] (trascrizione audio).

¹³¹⁸ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

positivamente alla ricreazione dell'ambientazione dell'opera. Data l'apertura dei registri informali a innovazioni linguistiche, può anche comunicare gli aspetti storici del TP.

Un comportamento traduttivo simile, che può accompagnare la colloquializzazione, aumentando l'intensità della stilizzazione, è l'argotizzazione o la gergalizzazione.

4.2.3. L'argotizzazione o la gergalizzazione

Questa modalità consiste nell'impiego di una varietà argotica o gergale per rendere il dialetto del TP. L'*argot* è un termine legato alla cultura linguistica francese e generalmente estraneo alla terminologia della linguistica italiana che preferisce identificare il fenomeno come gergo. Per questo motivo, si propone di parlare dell'argotizzazione nel caso delle traduzioni in francese e della gergalizzazione nelle traduzioni in inglese e in polacco. Il procedimento traduttivo che prevede il ricorso ad elementi di questi sottocodici è stato osservato prevalentemente nei testi francofoni, ma è possibile rintracciarlo anche in altre lingue, se definiamo questo tipo di linguaggio come marcato diafasicamente più verso in basso rispetto al registro colloquiale e impiegato solo in situazioni sociolinguistiche che richiedono un certo livello di confidenzialità.

Si tratta di un linguaggio specifico per un determinato gruppo di parlanti, originariamente creato e usato con l'intento di evitare che le persone fuori dal gruppo lo capiscano. Per questo motivo, l'*argot* era tradizionalmente associato agli strati sociali più svantaggiati o perfino criminali: infatti, una delle attestazioni più antiche del termine, risalente al trattato *Le jargon ou Langage de l'Argot réformé* ('Il gergo o il linguaggio dell'Argot riformato') di Olivier Chereau, lo deriva dalla denominazione di un circolo di accattoni e mendicanti: "[l'*argot*] indica non una lingua, ma la collettività degli accattoni e mendicanti, istituita nella famosa Corte dei miracoli¹³¹⁹, il *Regno dell'Argot*; il termine fu poi applicato al loro linguaggio; prima si parlava del gergo dell'*Argot*, poi dell'*argot*'"¹³²⁰.

La varietà in oggetto è quindi consuetamente legata alla povertà e alla piccola malavita. Lo confermano gli studi di Victor Hugo, che era tra i primi ad esaminare il fenomeno da una prospettiva sociolinguistica nel corso della stesura del romanzo sociale *I miserabili* (1862). Infatti, il settimo libro del quarto volume dell'opera è dedicato al sottocodice di cui Hugo

¹³¹⁹ Il termine fr. *Les cours de Miracles* si riferiva ai quartieri più poveri di Parigi che nel Seicento costituivano una terra di nessuno in quanto le forze dell'ordine tendevano ad evitare di addentrarvi per l'alta concentrazione di attività criminali, edifici pericolanti e passaggi segreti.

¹³²⁰ Pierre Guiraud, *L'argot. Que sais-je?*, Paris: Presses Universitaires de France, 1958, 5; "désigne non une langue, mais la collectivité des gueux et mendiants qui formaient dans les fameuses Cours des Miracles, le *Royaume de l'Argot*; le terme s'est ensuite appliqué à leur langage; on a dit d'abord le jargon de l'Argot, puis l'argot", trad. it. PK.

rintraccia la storia, le particolarità strutturali nonché il ruolo nella cultura francese dell'epoca. È ragguardevole una delle conclusioni dello scrittore a proposito: "l'*argot* è la lingua dei tenebrosi"¹³²¹.

Nel corso degli anni, si iniziò a utilizzare il termine *argot* per indicare anche varietà linguistiche non legate all'emarginazione sociale bensì a rappresentanti di professioni specifiche (ad esempio, l'*argot* dei medici) o di altri ambienti sociali, prevalentemente con accesso limitato, come nel caso dei vari *argot* scolastici legati a istituzioni formative prestigiose. Molti argotismi, sia quelli provenienti dalla parlata delle classi svantaggiate che da vari gerghi professionali, dimostrano l'alta capacità di penetrare nel registro informale, diffondendosi tra masse di parlanti sempre più vaste e perdendo le qualità di confidenzialità e segretezza. Per questa ragione, come accennato nel sottocapitolo sulla colloquializzazione, in alcuni casi può essere difficile distinguere tra l'*argot* e il registro colloquiale.

L'accezione classica dell'*argot* che lega il sottocodice al sottoproletariato, ne fa una possibile fonte per stilizzazioni che si concentrano sull'estrazione sociale dei parlanti. Le connotazioni sociali di questo vernacolo manifestano importanti similitudini al dialetto romanesco che, come illustrato nel capitolo 2, è storicamente correlato alle fasce più povere della società: abitanti di periferie, sfrattati, persone di bassa scolarizzazione, rappresentanti della piccola malavita. Per questo motivo, nel campo traduttivo l'*argot* è utile a comunicare l'estrazione sociale dei personaggi che usano il dialetto romanesco, specie le sue varietà diastraticamente basse. È opportuno considerare che nella maggioranza dei testi letterari che poggiano sulla dinamica tra l'italiano standard e il romanesco, l'uso del secondo è frequentemente connesso ad altre caratteristiche dell'ambientazione e del parlante. A parlare il vernacolo capitolino nei testi letterari e nelle produzioni cinematografiche esaminate sono innanzitutto rappresentanti della malavita, prostitute, sottoproletari, piccoli artigiani o persone che svolgono mansioni di minor prestigio, come nel caso della portinaia nel *Pasticciaccio*. I personaggi che occupano posti ufficiali e che parlano il dialetto sono pochi e sparsi nel corpus e solitamente presentano tratti romaneschi meno marcati, ad esempio gli agenti della polizia nel romanzo di Gadda.

L'argotizzazione o la gergalizzazione può essere una strategia a pieno diritto quando concerne l'approccio globale del traduttore alla problematica dialettale in un testo oppure

¹³²¹ Victor Hugo, *Les misérables. Quatrième partie : L'idylle de la rue Plumet et l'épopée rue Saint-Denis*, Bruxelles: Lacroix, Verboeckhoven & Co., 1862, 449; "l'*argot*, c'est la langue des ténébreux", trad. it. PK. Si propone una traduzione del passaggio diversa da quella originale italiana tradotta da Vincenzo Padavan che rese questo passaggio in "Il gergo è la lingua de' tenebrosi", cfr. V. Hugo, *I miserabili. Parte quarta – l'idillio strada Plumet e l'epopea strada San Dionigi*, trad. V. Padavan, Venezia: Naratovich, 1863, 239.

limitarsi a una tecnica quando l'introduzione di elementi argotici o gergali si inserisce in una stilizzazione che coinvolge più varietà linguistiche. Tra i testi in esame, la traduzione più argotica è *Les ragazzi* di Claude Henry, ossia la prima versione francese di *Ragazzi di vita* di Pier Paolo Pasolini.

Colui che applica la strategia dell'argotizzazione corre due rischi principali. Il primo riguarda la comprensibilità degli argotismi che non va sempre data per scontato, specie se il testo è destinato anche a chi non è parlante madrelingua della LA. Il linguaggio in questione è anche soggetto a una particolare variazione diatopica e diacronica. L'*argot* parigino può essere incomprensibile a lettori o spettatori provenienti da Lione o dal Québec. Inoltre, le caratteristiche di confidenzialità vanno in linea con un'evoluzione rapida delle varietà non ufficiali: alcune espressioni argotiche possono uscire dall'uso a pochi anni della pubblicazione della traduzione, minando la sua ricezione¹³²².

L'altro pericolo è legato alla variabilità geografica e temporale della varietà e riguarda la distorsione della realtà culturale di riferimento dell'opera. I gerghi sono solitamente fortemente radicati nella cultura della LA, cui rimanda il loro impiego. Non è casuale che René de Ceccatty abbia duramente biasimato le traduzioni in francese dei due romanzi di Pier Paolo Pasolini, criticandole per l'utilizzo di un linguaggio inadeguato all'ambientazione romana, che già al momento della pubblicazione pareva datato e legato a un mondo completamente diverso da quello raffigurato dall'autore italiano¹³²³. Un simile giudizio fu inoltrato a Pasolini da alcuni suoi amici francesi¹³²⁴. La riluttanza ad adottare i gerghi nella resa in inglese esplicitata da William Weaver nella prefazione alla sua versione del *Pasticciaccio* è giustificata proprio per la percezione di questo rischio¹³²⁵. L'attaccamento dei gergalismi a una determinata epoca può essere applicato anche in modo positivo: per comunicare attraverso il linguaggio le informazioni relative al contesto storico dell'opera, come nel caso della traduzione polacca di *Ragazzi di vita*.

L'argotizzazione o la gergalizzazione riguardano principalmente il piano lessicale. Nel corpus francese sono stati tuttavia individuati singoli tratti morfofonematici attribuibili a un livello sociolinguistico inferiore rispetto alla varietà colloquiale, ad esempio l'inserimento della sillaba parassitica *t-y* che funge da negazione: *j'sais-t-y* = *je ne sais pas*. La forma può d'altronde essere vista come una deformazione del [t] prostetico che si aggiunge nelle strutture

¹³²² D'altra parte, alcuni argotismi o gergalismi dimostrano una vivacità straordinaria: sono ancora in uso i termini attestati per la prima volta nel Seicento.

¹³²³ Cfr. la sezione 3.1.2.2.

¹³²⁴ *Ibidem*.

¹³²⁵ Cfr. la sezione 3.1.3.3.

dall'ordine sintattico inverso (verbo-soggetto). Un altro argotismo di questo tipo si attiene all'inserimento della sillaba *zy* o *z-y* senza apparente funzione grammaticale: *pour leur zy ranger les fils* = *pour leur ranger les fils*.

Il lessico argotico rilevato nelle traduzioni in francese è variegato: si sono rilevati termini e locuzioni sia appartenenti al cosiddetto *argot* classico, radicato nei sottocodici attestati prima dell'Ottocento (ad esempio *berner* 'ingannare' o *fada* 'folle') sia le innovazioni legate alla migrazione dai Paesi nordafricani nella seconda metà del Novecento, come *c'est du kif* 'è lo stesso' o *zob* 'pene'. Varia anche la comprensibilità del lessico argotico al lettore moderno: si sono riscontrate alcune espressioni, il cui significato non è immediatamente intendibile, ad esempio *la sauter* 'avere fame'.

La tab. 4.7 comprende alcuni esempi dell'argotizzazione in francese.

Tab. 4.7. Esempi di argotizzazione in francese

N°	TP (italiano)	TA (francese)
26	« Sto magnaccia infame! » riprese, mentre che, distesa per terra, la sorella faceva un verso come se rantolasse, dicendo ogni tanto a mezza voce «Dio Dio.» ¹³²⁶	– Infâme, maquereau ! reprit-elle tandis que la sœur d'Alduccio, étendue par terre, avait une espèce de râle qu'elle ponctuait de temps en temps d'un « Mon Dieu ! mon Dieu ! » ¹³²⁷
27	« Stavo a ggìocà a zecchinetta i' una casa a Tibburtino, è venuta la polizzia e so' c... loro mo pe' quelli ch'hanno beccato. » ¹³²⁸	– J'étais dans un flambe chez des types à Tiburtino, les bourres ont rappliqué et les cons qu'y étaient, j'suis sûr qu'y z-ont tous été emballés ¹³²⁹ .
28	«No, no, no, io er furgone nun ve lo do! So' già tre vorte che do er furgone, poi vanno in bianco, e io resto olmo! » ¹³³⁰	– Non, non, non, l'fourgon j'vous l'donne pas ! Ça fait déjà trois fois qu'j'donne l'fourgon, puis y s'font berner , et moi j'reste couillonné ¹³³¹ !

¹³²⁶ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 179.

¹³²⁷ Idem, *Les ragazzi*, trad. C. Henry, op.cit., 254.

¹³²⁸ Idem, *Ragazzi di vita*, op.cit., 86.

¹³²⁹ Idem, *Les ragazzi*, trad. C. Henry, op.cit., 114.

¹³³⁰ Idem, *Una vita violenta*, op.cit., 103.

¹³³¹ Idem, *Une vie violente*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 115-116.

29	Ebbe un tono conciliante, quasi ad ammiccargli: «ma che vai combinanno, a cojone!» ¹³³²	Elle eut un ton conciliant, presque pour dire : « Mais qu'est-ce t'es donc en train d'me combiner, gros fada ! » ¹³³³
30	[Finucci:] Ma te ricordi quando ce scolavamo sei o sette birra a capoccia? E quanno poi annavamo a menare 'e zecche? Che botte che avemo dato. [Samurai:] Che botte che abbiamo preso ¹³³⁴ .	[Finucci :] Tu te souviens quand on s'enfilait six ou sept bières avant d'aller tabasser des cocos ? Les coups qu'on a filés... [Samurai :] Les coups qu'on a pris ¹³³⁵ ...

Le traduzioni in inglese e in polacco manifestano una riservatezza nell'attingere ai gerghi: i gergalismi rilevati nel corpus si limitano a singole unità lessicali che si collocano al limite del registro colloquiale. Come dimostra la rassegna della storia dell'edizione inglese di *Una vita violenta* di Pasolini, alcuni traduttori ideavano di utilizzare gerghi legati a due città statunitensi – New York e Chicago – per rendere il romanesco, ma le loro proposte furono scartate e i campioni non sono disponibili¹³³⁶. La tab. 4.8. comprende gli esempi dello slang impiegati per rendere il dialetto.

Tab. 4.8. Esempi di gergalizzazione in inglese

N°	TP (italiano)	TA (inglese)
31	«E famme riposà un pochetto, no!» fece lui congiungendo le mani a scodella sotto il mento, «so' appena sortito de bottega, so'!» ¹³³⁷	“Give me a break for a bit at least!” he said, cupping his chin in his hands, “I’m barely out of the slammer! ” ¹³³⁸
32	Talché, poi, lavorava qua e là: per suo conto: «annava pe le case a giustà li fili quanno che so' lograti, o a fa l'impianti a una cammera, a un appartamento novo: magari de quarche vecchia bacucca,» insinuò, e si stizzì ¹³³⁹ .	Whereupon, afterwards, he worked here and there: on his own: “he went to people’s houses to fix wires when they were worn out, or to wire a room, in a new apartment: or maybe some old bag’s place, ” she insinuated, and became annoyed ¹³⁴⁰ .

¹³³² C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 30.

¹³³³ *Idem*, *L'affreux pastis*, op.cit., 42,

¹³³⁴ M. Placido, A. Molaioli, G. Capotondi, *Suburra*, op.cit., stagione 1, episodio 8, [00:38:55] (trascrizione audio).

¹³³⁵ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹³³⁶ Cfr. la sezione 3.1.2.3.

¹³³⁷ *Idem*, *Ragazzi di vita*, op.cit., 98.

¹³³⁸ *Idem*, *Boys Alive*, op.cit., 94.

¹³³⁹ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 167.

¹³⁴⁰ *Idem*, *That Awful Mess*, op.cit., 248.

33	[Wanda:] Vallo a denuncià! [Cabiria:] Io nun faccio ‘a spia ¹³⁴¹ !	[Wanda:] Tell the cops! [Cabiria:] I’m no stool pigeon ¹³⁴² !

L’impiego di gergalismi registrato nelle traduzioni in polacco è sottomesso alla funzione realistica nel senso storico. Questo procedimento serve a rendere più verosimile e suggestiva la collocazione diacronica dei parlanti che, attraverso il linguaggio che usano, sono identificabili come appartenenti a una specifica generazione. Due opere che manifestano tale impostazione, ovvero *Ragazzi di vita* e i sottotitoli della serie *Strappare lungo i bordi* rimandano in questo modo a due realtà diverse.

Nel romanzo di Pasolini si riscontrano le unità lessicali provenienti da gerghi giovanili o legati alla piccola malavita caratteristici per il secondo dopoguerra. Le parole come *szulernia* o *galganiarz* sono oggi percepibili come datate. Nella serie di Zerocalcare compaiono, invece, vocaboli associabili alle generazioni giovani del secolo attuale: sono termini gergali legati a internet, come *lamer*. Si osservano i sopraccitati elementi negli enunciati provenienti da entrambe le opere in duplice versione linguistica (italiana e polacca) nella tab. 4.9. quanto segue:

Tab. 4.9. Esempi di gergalizzazione in polacco

N°	TP (italiano)	TA (polacco)
31	«’O hanno beccato ne ‘a bizca de Fileni che stava a ggìocà a zecchinetta, » spiegò Alduccio ¹³⁴³ .	– Złapali go w szulerni Fileniego, jak grał w karty ¹³⁴⁴ .
32	«Annamo ggiù a a’ Maranella e ‘o domannamo a Remo er stracciarolo,» fece Alduccio, pigliando subito d’aceto per la cattiva accoglienza che aveva avuto la sua idea ¹³⁴⁵ .	– Pójdziemy na Maranelłę i poprosimy Rema galganiarza – stwierdził Alduccio i od razu mina mu skwaśniała, bo pomyśl nie spotkał się z uznaniem ¹³⁴⁶ .
33	Io, alla fine, sò quello ppiù grande, ma nun ciò quell’aura da vecchio sfigato dei genitori. Piuttosto so ‘na specie de fratello maggiore. E	Jestem od nich starszy, ale nie tak lamersko stary jak ich rodzice. Jestem jak starszy brat.

¹³⁴¹ F. Fellini, *Nights of Cabiria*, op.cit. [00:12:40] (trascrizione audio italiano).

¹³⁴² *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹³⁴³ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 106.

¹³⁴⁴ *Idem*, *Ulicznicy*, op.cit., 113.

¹³⁴⁵ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 119.

¹³⁴⁶ *Idem*, *Ulicznicy*, op.cit., 126.

io ‘o vedo che quanno la loro diffidenza piano piano se sgretola, nei loro occhi rimane un misso de curiosità e d’ammirazione ¹³⁴⁷ .	Gdy pozbędą się nieufności wobec mnie, pozostają tylko ciekawość i podziw ¹³⁴⁸ .

Un'altra modalità traduttiva che si concentra sulla comunicazione delle connotazioni diafasicamente e diastraticamente basse del dialetto di Roma è l'oscenizzazione, che, a differenza delle stilizzazioni finora descritte, riguarda la manipolazione del livello di scabrosità linguistica.

4.2.4. L'oscenizzazione

Le associazioni culturali del romanesco, che spesso si riferiscono alla grossolanità attribuita ai suoi parlanti o ad attività illecite a cui vengono associati, spiegano l'inclinazione di alcuni traduttori ad aumentare il numero e l'intensità di elementi linguistici indecenti. Questa tecnica, che proponiamo di chiamare «oscenizzazione», comunica al destinatario della traduzione la collocazione diafasico-diastratica del parlante tramite rielaborazione del lessico. Il procedimento consiste nell'aggiunta di parolacce laddove il TA non presenta esplicite sfumature scabrose oppure nella resa di locuzioni spregevoli che ne amplifica la volgarità. L'oscenizzazione può anche attenersi all'eliminazione dell'autocensura apportata al testo nella fase della stesura, come nei due primi romanzi di Pier Paolo Pasolini, dove la maggior parte di imprecazioni ed espressioni offensive fu sostituita, alla richiesta dell'editore, dai punti di sospensione.

La medesima ha anche la facoltà di alterare la caratteristica diacronica del TP, avvicinandolo al lettore o allo spettatore moderno. È opportuno considerare che nelle tre lingue considerate nel corso del Novecento ebbe luogo una graduale apertura culturale ai temi indecorosi: molte problematiche che ancora negli anni '50 costituivano tabù insormontabili, oggi sono trattate più apertamente in letteratura e cinematografia. Ciò riguarda anche il ricorso al turpiloquio, la cui tollerabilità e presenza in diverse situazioni comunicative sono aumentate.

D'altra parte, l'oscenizzazione può anche avere un effetto positivo sulla traduzione della funzione realistica del linguaggio dell'opera nel caso di testi storici. Negli occhi del lettore del nuovo millennio, l'idioletto dei personaggi di Pasolini o di Gadda può comparire come inadeguato all'estrazione sociale che loro rappresentano per il volume relativamente basso delle

¹³⁴⁷ Zerocalcare, *Strappare, op.cit.*, episodio 3, [00:06:50] (trascrizione audio).

¹³⁴⁸ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

bestemmie, se paragonato agli esponenti stereotipici delle classi sottoproletarie contemporanee. In questo modo, con l'amplificazione delle oscenità è possibile colmare, anche se parzialmente, la lacuna formale che comprende la mancanza, nella cultura di arrivo, di un vernacolo che abbia simili connotazioni sociolinguistiche al romanesco.

Tale trattamento è sempre una manipolazione del TP in quanto ne modifica le caratteristiche in base all'impostazione soggettiva del traduttore che può preferire restare fedele all'opera che traduce e al contesto storico e sociale in cui essa è stata creata.

È importante notare che alcune espressioni impudiche del romanesco non hanno equivalenti nelle lingue considerate e nemmeno nell'italiano standard, ad esempio l'emblematica formula *li mortacci*. La struttura solitamente serve a offendere la memoria degli antenati defunti dell'interlocutore, ma a volte può anche assumere la veste di un'interiezione generica ed esprimere un rango di sentimenti come rabbia, ammirazione o sorpresa. Tra le proposte individuate nel corpus, le più efficaci sono quelle francesi: *salauds d'ancêtres* 'mascalzoni di avi' et *salauds de morts* 'mascalzoni di morti'. Le incompatibilità, che derivano dalla specifica espressività di parolacce dialettali, sono un'ulteriore ragione per cambiamenti semantici delle locuzioni oscene nelle traduzioni.

Le tabelle 4.10., 4.11. e 4.12. comprendono gli esempi di oscenizzazione in lingua francese, inglese e polacca.

Tab. 4.10. Esempi di oscenizzazione in francese

N°	TP (italiano)	TA (francese)
34	«A fiji de na bocch...!» gridò Agnolo ¹³⁴⁹ .	– Gosses de pouffiasses ! criait Agnolo ¹³⁵⁰ .
35	«E cche ne so», disse, «sto ancora fori casa e cor c... che mo ce torno.» ¹³⁵¹	– Ma foi ! j'en sais rien, dit-il, j'ai pas encore mis les pieds à la carrée et c'est pas demain qu'y verront mon cul chez nous ¹³⁵² .
36	«Che fo-o?» rispose il Zimmio, «rompo er cu... a li passeretti!» ¹³⁵³	– C'que j'fais ? répondit Zimmio. J'encule les moineaux ¹³⁵⁴ !

¹³⁴⁹ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 28.

¹³⁵⁰ *Idem*, *Les ragazzi*, trad. C. Henry, op.cit., 32.

¹³⁵¹ *Idem*, *Ragazzi di vita*, op.cit., 86.

¹³⁵² *Idem*, *Les ragazzi*, trad. C. Henry, op.cit., 114.

¹³⁵³ *Idem*, *Una vita violenta*, op.cit., 330

¹³⁵⁴ *Idem*, *Une violente*, trad. M. Breitman, 328.

Tab. 4.11. Esempi di oscenizzazione in inglese

N°	TP (italiano)	TA (inglese)
37	« Mo so' c... tua », fece ridendo il suo compagno, minacciando con una mano ¹³⁵⁵ .	“Well, that's your fucking trouble ,” said his friend, laughing and shaking his finger at him ¹³⁵⁶ .
38	« Ma vaffan...! » fece Tommaso, incredulo ¹³⁵⁷ .	“ Stop shitting me! ” Tommaso said, incredulous ¹³⁵⁸ .
39	[Zero:] Sbom! È vero! È 'a Regazzina Topo Bifronte! Come nun me ricordo ^{1359?}	[Zero:] Fuck , it's true! She's one half of Two-Faced Mouse! Of course I remember ^{1360!}

Tab. 4.12. Esempi di oscenizzazione in polacco

N°	TP (italiano)	TA (polacco)
40	[Aureliano:] Te sei inchinato davanti a quer pezzo de merda, nun ce posso credè. 'a colpa è la mia, me mettè a fa l'impicci co' questo che è 'n fijo de 'na guardia e co' te che sei 'no zingaro de merda ¹³⁶¹ .	[Aureliano:] Spękałeś przed gnojem . Pokarało mnie, kurwa , za robienie interesów z synem psa i cygańskim śmieciem ¹³⁶² .
41	[Aureliano:] Cioè ripartimo da zi' prete, ma stavorta non je levamo i sordi, je levamo i terreni ¹³⁶³ .	[Aureliano:] Wracamy do Ojca Fiuta . Nie zabierzemy mu pieniędzy, tylko ziemię ¹³⁶⁴ .
42	[Zero:] Sbom! È vero È 'a Regazzina Topo Bifronte! Come nun me ricordo ^{1365?}	[Zero:] Kurwa , to prawda! Jest połową Dwugłowej Myszy! Oczywiście, że pamiętam ¹³⁶⁶ .

Nei sottotitoli della serie *Strappare lungo i bordi* si è osservato anche un comportamento opposto, cioè l'attenuazione di contenuti blasfemi legati alla sfera religiosa. La decisione del genere può derivare dalle indicazioni del committente oppure dalla sensibilità dei destinatari

¹³⁵⁵ *Idem*, *Ragazzi di vita*, op.cit., 85.

¹³⁵⁶ *Idem*, *The Ragazzi*, op.cit., 102.

¹³⁵⁷ *Idem*, *Una vita violenta*, op.cit., 330.

¹³⁵⁸ *Idem*, *A Violent Life*, op.cit., 301.

¹³⁵⁹ Zerocalcare, *Strappare*, op.cit., episodio 5, 11:25 (trascrizione audio italiano).

¹³⁶⁰ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹³⁶¹ M. Placido, A. Molaioli, G. Capotondi, *Suburra*, op.cit., stagione 1, episodio 3, [00:10:00] (trascrizione audio italiano).

¹³⁶² *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

¹³⁶³ *Ivi*, stagione 1, episodio 5, [00:53:20] (trascrizione audio italiano).

¹³⁶⁴ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

¹³⁶⁵ Zerocalcare, *Strappare*, op.cit., episodio 5, 11:25 (trascrizione audio italiano).

¹³⁶⁶ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

percepita dal traduttore. Non è casuale che il fenomeno sia stato rilevato innanzitutto nelle traduzioni in polacco: la Polonia è un Paese a forte tradizione cattolica. L'attenuazione, tuttavia, non va considerata una tecnica di gestione del dialetto, poiché non dipende dalla sua presenza nel TP.

Le tre modalità di stilizzazione finora descritte – la colloquializzazione, la gergalizzazione e l'oscenizzazione – rimandano alle situazioni comunicative di bassa formalità o riflettono la specifica collocazione sociale dei parlanti dialettali. Sono utili a tradurre le sfumature stereotipicamente associabili al romanesco che a lungo veniva considerato una storpiatura dell'italiano e non un dialetto a pieno diritto. La tecnica descritta nel paragrafo successivo si concentra invece sui riferimenti spaziali della dinamica linguistica in oggetto.

4.2.5. L'introduzione di prestiti

Il prestito è una modalità ben attestata nelle tipologie alla base della traduttologia moderna. Già Vinay e Darbelnet lo inclusero tra le procedure di traduzione diretta, definendola come “parola che una lingua presta da un'altra senza tradurla”¹³⁶⁷. Il prestito riguarda quindi esclusivamente il lessico, introducendo elementi forestieri nel TA. Nel caso del dialetto, nella traduzione possono comparire sia lessemi tipicamente dialettali, che non fanno parte del vocabolario della lingua standard, oppure parole italiane sottoposte a fenomeni morfofonematici tipici del romanesco come l'apocope del vocativo (*Marçè* per *Marcello*) oppure le forme rotacizzate dei nomi propri (*Arfredo* per *Alfredo*).

Quanto ai nomi propri sottoposti a modifiche vernacolari risulta difficile determinare in modo univoco, se si tratti di prestiti oppure dell'adattamento di caratteristiche morfofonematiche. Perciò si propone di classificare come prestiti gli onimi italiani che manifestano caratteristiche dialettali e compaiono in tale forma nella traduzione, e limitare la categoria dell'adattamento di caratteristiche morfofonematiche agli elementi della LA, ad esempio l'applicazione del paralambdacismo alle parole polacche.

Un'altra possibilità, ampiamente osservata nel corpus, riguarda la resa di parole romanesche in prestiti dall'italiano in rispettive LLAA. In questo modo si neutralizzano le sfumature locali a favore di quelle nazionali e dell'accessibilità del prodotto finale: gli italianismi hanno una maggiore riconoscibilità internazionale dei prestiti dal dialetto.

¹³⁶⁷ J.-P. Vinay, J. Darbelnet, *Stylistique, op.cit.*, “Mot qu'une langue emprunte à une autre sans la traduire”, trad. it. PK.

A differenza dei comportamenti finora descritti, l'introduzione di prestiti si concentra sulla componente diatopica, comunicando al destinatario la collocazione geografica dei parlanti. È una tecnica straniante per eccellenza poiché poggia sull'inserimento di elementi estranei alla cultura di arrivo.

Vale la pena di osservare che questa modalità di traduzione non impedisce al lettore o allo spettatore di percepire la dinamica linguistica del TP, neppure di distinguere tra gli elementi dell'italiano e del romanesco. Nel caso della soprammenzionata apocope del vocativo, la differenza tra la forma standard (*Marcello*) e quella vernacolare (*Marcè*) è evidente. Contestualizzando questa caratteristica con le informazioni sull'ambientazione pertinenti, il destinatario può arrivare alla corretta conclusione che si tratti di un fenomeno tipico della varietà non standard presente nel TP.

I prestiti possono anche essere utili per rappresentare la funzione “magica” svolta dalle espressioni in dialetto che hanno la facoltà di creare o alterare la realtà. Si tratta di incantesimi e iettature, la cui comprensibilità non è primordiale. Perdi più, è convenzionale utilizzare forestierismi anche incomprensibili oppure interamente inventati per locuzioni di questo tipo. Tale applicazione della tecnica è stata osservata nei sottotitoli in inglese della serie *Strappare lungo i bordi* con riferimento a un uso specifico dell'ingiuria *li mortacci tua*¹³⁶⁸.

Un eccessivo impiego di prestiti può contribuire negativamente sulla comprensibilità del TA, pregiudicando la riuscita della principale missione di ogni traduzione che consiste nel rendere accessibile un determinato testo alle persone che non ne comprendono la lingua originale. Il traduttore può mitigare il rischio non soltanto limitando le parole straniere a quei vocaboli che svolgono una particolare funzione estetica, come ad esempio parolacce dialettali, ma anche aumentando la loro frequenza man mano che il destinatario venga a conoscenza della realtà diatopica che i prestiti illustrano. Tale comportamento è stato osservato nei sottotitoli in inglese de *Le notti di Cabiria* dove le forme apocopate dei vocativi compaiono esclusivamente nella seconda metà del film.

Le tabelle 4.13., 4.14. e 4.15. comprendono gli esempi di prestiti riscontrati nel corpus della ricerca.

¹³⁶⁸ Cfr. la sezione 3.2.3.2.

Tab. 4.13. Esempi di prestiti in francese

N°	TP (italiano)	TA (francese)
43	Mariuccio cinguettò: «N'è vero, nun ce stanno a cercà li carabbinieri!» ¹³⁶⁹	Et Mariuccio se mit à pépier : – C'est pas vrai, les carabiniers y sont pas venus nous chercher ¹³⁷⁰ !
44	[...] tu Arfredo ce 'o sai, e tu pure Peppi: ce stanno insieme tanti de quei corni de corallo che sì gnente gnente je pijasse la fantasia de volemme jettà la bottega... a me, jettamme ¹³⁷¹ ?	[...] toi, Alfred, tu sais bien, toi l'aussi Peppi : où qu'il a t'ensemble toutes sté cornes porte-bonheur d'corail qu'si par l'hasard y venait la fantaisie à vouloir m'empoisser la boutique... moi, m'empoisser ¹³⁷² ?
45	Maddonna, Zè, che cazzo je ne frega de me, de te, de noi, alla Mazzetti ¹³⁷³ .	Ça suffit, Ze! Mme Mazzetti n'en a rien à faire de toi, de moi ou de nous ¹³⁷⁴ !

Tab. 4.14. Esempi di prestiti in inglese

N°	TP (italiano)	TA (inglese)
46	«Er sor Filippo, qui,» repeté la sora Manuela ¹³⁷⁵ .	“ Signor Filippo here,” Signora Manuela repeated ¹³⁷⁶ .
47	[Cabiria:] Ciao, Wà! Ma che piagni, eh? [Wanda:] E che sto a piagné ¹³⁷⁷ ?	[Cabiria:] Ciao, Wa'. Why are you crying? [Wanda:] Who's crying ¹³⁷⁸ ?
48	Mentre invece me ricordo benissimo che Carmen m'ha guardato e m'ha detto una sola parola tutta attaccata: Li mortacci tua ¹³⁷⁹ !	But I do remember that Carmen looked at me and she said only one word, which was... Limortaccitua ¹³⁸⁰ !

¹³⁶⁹ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 194.¹³⁷⁰ *Idem*, *Les ragazzi*, trad. C. Henry, op.cit., 274-275.¹³⁷¹ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 109.¹³⁷² *Idem*, *L'affreuse embrouille*, op.cit., 168.¹³⁷³ Zerocalcare, *Strappare*, op.cit., episodio 2, [00:05:15] (trascrizione audio italiano).¹³⁷⁴ *Ibidem* (sottotitoli in francese).¹³⁷⁵ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 29.¹³⁷⁶ *Idem*, *That Awful Mess*, op.cit., 42.¹³⁷⁷ F. Fellini, *Nights of Cabiria*, op.cit., [01:43:30] (trascrizione audio italiano).¹³⁷⁸ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).¹³⁷⁹ Zerocalcare, *Strappare*, op.cit., episodio 3, [00:15:40] (trascrizione audio italiano).¹³⁸⁰ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

Tab. 4.15. Esempi di prestiti in polacco

N°	TP (italiano)	TA (polacco)
49	« De chi? » fece attento il Riccetto, con una curiosità finalmente un poco ingenua. Alduccio non gli rispondeva. « De che, Ardù? A Ardù! » rifece il Riccetto ¹³⁸¹ .	– Czyja? – zapytał czujnie Loczek z ciekawością zakrawającą na naiwność. Alduccio nie odpowiadał. – Czyja, Ardù? No, Ardù! – spytał znów Loczek ¹³⁸² .
50	« Er dottor Ingarballo nun è un dottore de quei brutti, che so' tanto cattivi, poveretti, de quei che te fanno bua su la lingua. È un dottore cor vestito nero, ma è tanto bono! » ¹³⁸³	„ Dottor Ingarballo to nie taki brzydki dochtór, niedobły, z tych, co to każą pokazać język. Jest ubrany na czarno, ale to dobry dochtór!” ¹³⁸⁴
51	[...] tu Arfredo ce 'o sai, a tu pure Peppi: ce stanno insieme tanti de quei corni de corallo che sì gnente gnente je pijasse la fantasia de volemme jettà la bottega... a me, jettamme ^{1385?}	[...] ty wiesz, Arfredo , o którą chodzi, ty też Peppi : tam, gdzie trzymam rogi z koralu, na wypadek, gdyby opał chciał rzucić urok na moją pracownię... ^{1386?}

L'introduzione di prestiti non è l'unica tecnica di gestione del dialetto rilevata nelle traduzioni esaminate che inserisca elementi estranei nel TA. L'altra modalità di questo tipo riguarda l'applicazione di determinate caratteristiche strutturali del romanesco al linguaggio della traduzione.

4.2.6. L'adattamento di caratteristiche strutturali del dialetto

Accanto ai prestiti, è stata rilevata un'altra tecnica che introduce nel TA elementi esotici per rendere la dinamica dialettale. Consiste nell'applicazione di caratteristiche strutturali del sottocodice non standard, innanzitutto quelle morfofonematiche e morfosintattiche, alla LA. Così, la differenza tra il linguaggio standard e il vernacolo rimane palese nella traduzione: la

¹³⁸¹ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 94.

¹³⁸² *Idem*, *Ulicznicy*, op.cit. 118.

¹³⁸³ *Idem*, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 80.

¹³⁸⁴ *Idem*, *Niezły pasztet*, op.cit., 111.

¹³⁸⁵ *Idem*, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 109.

¹³⁸⁶ *Idem*, *Niezły pasztet*, op.cit., 152-153.

manipolazione della LA che riflette fenomeni tipici di una parlata straniera crea un contrasto evidente.

L'adattamento è utile a comunicare la funzione estetica o poetica del dialetto, che è indissolubilmente legata alla sua forma. La tecnica, se non accompagnata da una spiegazione del traduttore, non rimanda a realtà geografica e sociale specifica.

Il risultato non rientra in maniera univoca in alcuno dei due poli della fondamentale dicotomia traduttologica proposta da Schleiermacher: da una parte addomestica il vernacolo rendendolo nella lingua della traduzione, dall'altra produce un effetto straniante perché modifica il codice di arrivo in una maniera estranea al destinatario. Di conseguenza, il risultato può apparire enigmatico al lettore in assenza di informazioni sulle caratteristiche linguistiche dell'opera.

È auspicabile che la traduzione impiegante la procedura sia accompagnata da un contributo critico, in cui vengano illustrate le particolarità formali del TP e si espliciti la strategia della loro resa. Altrimenti si corre il rischio che la stilizzazione non venga correttamente intesa, il che può pregiudicare l'esperienza del lettore. Ragion per cui, tale manipolazione della lingua è difficilmente immaginabile nel contesto audiovisivo che non permette l'inclusione dei commenti del traduttore.

Poiché alcuni tratti distintivi morfofonematici del romanesco equivalgono a difetti di pronuncia riscontrabili nelle lingue considerate, ad esempio il rotacismo o la sonorizzazione di determinate consonanti, è importante segnalare che la tecnica in oggetto differisce da quella dell'inserimento di errori linguistici (descritta nel paragrafo successivo) poiché concerne solo l'applicazione alla LA dei fenomeni che caratterizzano la parlata capitolina.

L'adattamento di caratteristiche strutturali del romanesco è stato osservato esclusivamente nella traduzione polacca di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Esso riguarda il paralambdacismo, ossia la pronuncia rotacizzata della laterale, l'assimilazione di alcuni nessi consonantici e l'apocope di determinate forme verbali. Siccome gli infiniti polacchi non ammettono la caduta delle desinenze che svolgono una funzione identificativa, la procedura è spostata sulle forme personali.

Tab. 4.16. Esempi di adattamento delle caratteristiche strutturali del romanesco in polacco

N°	TP (italiano)	TA (polacco)
52	«Ma, sor commissario mio... un'emozione così! Chi ce pensa, ar beretto, in quei momenti? Che ve pare?... Diteme voi,	„Co znowu, panie komisarzu... to nerwy! Kto by tam myślał o czapce, w takiej chwiri ? Jak się panu zdaje?... Niech no sam pan powi , w

	quanno che spareno tutti sti córpi, si ve pare che una signora po pensà ar beretto...» ¹³⁸⁷	takiej strzeranie, myśri pan, że można myśleć o jakiejś tam czapce...» ¹³⁸⁸
53	«Ah, già, ora che me ce fa pensà, me n'aricordo puro io, che una vorta... me so' comprato un presciuttino sano: un presciuttino de montagna de pochi chili.» ¹³⁸⁹	– A tak, teraz jak pan o tym mówi, pamiętam, że raz... kupiłem tam całą szynkę: taką górską, ważyła redwie parę kiro ¹³⁹⁰ .
54	«Na stradaccia: dove c'è un prato... dove c'è na chiesa che nun ce so' li preti, che la chiameno ritonna.» ¹³⁹¹	– No na takiej jednej, tam gdzie jest pole... i ten kościół bez księży, co go wołają rotunna ¹³⁹² .

Il mutamento delle parole della LA a seconda delle caratteristiche di un sottocodice straniero può certamente agire a detrimento della comprensibilità del testo, specie se il lettore non conosce la ragione di tale comportamento del traduttore. Questo rischio risulta minore se la manipolazione non è estranea alla cultura di arrivo, ma riflette, per esempio, errori linguistici riscontrabili tra i parlanti meno colti della LA.

4.2.7. L'introduzione di errori linguistici

Questa tecnica prevede l'inserimento di errori linguistici nel codice di arrivo per ricreare la dinamica formale del TP. I difetti possono manifestarsi su diversi piani della lingua: la pronuncia, la grafia e la morfosintassi. L'impiego di questo tipo di stilizzazione si concentra sulle sfumature sociolinguistiche del romanesco, che, come segnalato nella sezione 2.3., sono perlopiù negative. Il fatto è in linea con l'uso della parlata capitolina nella maggioranza delle opere che rientrano nel corpus della ricerca: gli enunciati marcatamente dialettali sono prevalentemente attribuiti a persone di bassa estrazione sociale e poco scolariizzate, con l'eccezione dei personaggi delle serie *Suburra* e *Strappare lungo i bordi*.

¹³⁸⁷ C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 19.

¹³⁸⁸ *Idem*, *Niezły pasztet*, op.cit., 27.

¹³⁸⁹ *Idem*, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 33.

¹³⁹⁰ *Idem*, *Niezły pasztet*, op.cit., 47.

¹³⁹¹ *Idem*, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 151.

¹³⁹² *Idem*, *Niezły pasztet*, op.cit., 210.

La rappresentazione di una pronuncia scorretta rispecchia peculiarità di una persona o di un gruppo di parlanti, le quali possono derivare dalla loro condizione economica e dallo scarso accesso ai servizi sanitari che si possono tradurre, ad esempio, in assenza di denti. I mancamenti fonetici riflettono anche ostacoli nell'usufruire del sistema scolastico. Una delle funzioni principali della scuola è guidare i bambini nel processo di piena acquisizione della lingua madre. Ciò comprende anche la correzione di eventuali problemi relativi al funzionamento dell'apparato articolatorio. I difetti di pronuncia riscontrati nel corpus comprendono il sigmatismo, la sonorizzazione casuale di alcune consonanti e il betacismo (sostituzione del fono [v] con [b]).

L'introduzione di errori ortografici svolge una funzione analoga alla stilizzazione concernente l'articolazione, ma può venire vista come uno spostamento narrativo, poiché le istanze del discorso diretto e del discorso indiretto libero non sono più semplicemente riportate dal narratore e formulate nel suo idioletto, ma compaiono come se fossero scritte dai parlanti stessi, ossia filtrate dalle loro competenze linguistiche.

Sul piano morfosintattico, si tratta di semplificazioni nei paradigmi di coniugazione o di declinazione che possono perlopiù essere classificati come elementi di colloquializzazione. Tale comportamento può riguardare, ad esempio, l'uso della forma verbale negativa *don't* alla terza persona singolare invece della corretta *doesn't* nelle traduzioni verso l'inglese oppure l'assenza del modo congiuntivo in contesti che in francese ne richiederebbero l'uso.

La tecnica, di natura più addomesticante che straniante, dal momento che non introduce elementi estranei alla cultura di arrivo, permette di comunicare in modo efficace la collocazione sociolinguistica dei personaggi, senza compromettere l'accessibilità del TA.

È opportuno considerare che l'introduzione di errori linguistici non è stata rilevata nelle traduzioni verso l'inglese del corpus, pur essendo tale comportamento del traduttore senza dubbio ipotizzabile. In polacco sono stati registrati soltanto due casi da *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Nel primo (#58) l'alterazione della pronuncia è riconducibile al fatto che la parlante si rivolge a una ragazzina di pochi anni, fingendo il modo di parlare di bambini.

Tab. 4.17. Esempi dell'introduzione di errori linguistici in francese

N°	TP (italiano)	TA (francese)
55	Quelli se ne stettero un po' zitti, e poi: « Chi t'ha imparato a remà? Ma nun lo vedi che fai ride pure li muri? » ¹³⁹³	Et ceux-ci, après une pause : – Qui c'est qui t'a appris à ramer ? Y a d'quoi s'taper l'derrière par terre ¹³⁹⁴ !
56	Venuto a Roma a lavorà d'elettricista , la Ines riferì, aveva trovato lavoro a bottega a sessanta lire la settimana: « ma l'aveveno licenziato » ¹³⁹⁵ .	Venu à Rome en électricien , raconta Inès, il avait trouvé d' l'embauche dans une « ent'prise » : à soixante lires par s'maine . – Mé on l'avait mis à pied ¹³⁹⁶ .
57	« Ar passaggio a livello, » gli sibilò allora la Zamira in un orecchio ¹³⁹⁷ .	– Au paffage à niveau, crachouilla la pythonisse à l'oreille du brigadier ¹³⁹⁸ .

Tab. 4.18. Esempi dell'introduzione di errori linguistici in polacco

N°	TP (italiano)	TA (polacco)
58	« Er dottor Ingarballo nun è un dottore de quei brutti, che so' tanto cattivi, poveretti, de quei che te fanno bua su la lingua. È un dottore cor vestito nero, ma è tanto bono! » ¹³⁹⁹	„Dottor Ingarballo to nie taki brzydki dochtór, niedobły , z tych, co to każą pokazać język. Jest ubrany na czarno, ale to dobry dochtór!” ¹⁴⁰⁰
59	«Io vado cor mi' amore , » j'aveva arispoto a quello sguardo, a quella voce. Sicché 'r Zignore , adesso, bisognava lassallo stà » ¹⁴⁰¹ .	“ Idem za mojom miłością ”, odparła temu spojrzeniu, temu głosowi. No to tera Pana Boga trza by ostawić w spokoju ¹⁴⁰² .

Il risultato di questa modalità è abbastanza chiaro: il destinatario della traduzione può facilmente arrivare alla conclusione che il modo di esprimersi di un personaggio che commette evidenti errori deriva dalla sua estrazione sociale legata a una scarsa partecipazione al sistema educativo e formativo. Sotto questo aspetto, il procedimento si rivela utile per comunicare la

¹³⁹³ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 28.

¹³⁹⁴ *Idem*, *Les ragazzi*, trad. C. Henry, op.cit., 32.

¹³⁹⁵ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 167.

¹³⁹⁶ *Idem*, *L'affreux pastis*, op.cit., 204.

¹³⁹⁷ *Idem*, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 202.

¹³⁹⁸ *Idem*, *L'affreux pastis*, op.cit., 245.

¹³⁹⁹ *Idem*, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 80.

¹⁴⁰⁰ *Idem*, *Niezły pasztet*, op.cit., 111.

¹⁴⁰¹ *Idem*, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 157.

¹⁴⁰² *Idem*, *Niezły pasztet*, op.cit., 218.

collocazione diastratica particolarmente marcata verso il basso. È opportuno considerare le circostanze storiche dell'ambientazione dell'opera da tradurre: il generale livello di istruzione è oggi distintamente più avanzato che all'inizio del Novecento. Si può quindi porre la domanda se tale tecnica sia applicabile anche ai testi ambientati nell'epoca presente, dove le persone adulte non alfabetizzate sono estremamente rare.

4.2.8. Il ricorso alle varietà diatopiche della LA

Questa tecnica consiste nella resa del dialetto in una varietà geografica della LA. Tale comportamento incontra giudizi contrastanti nei contributi teorici di traduttologi e traduttori, giacché traspone i dati linguistici relativi all'ambientazione dell'opera in una realtà culturale diversa da quella di origine. Il romanesco, come altri dialetti, è indissolubilmente legato a una località geografica precisa che presenta caratteristiche uniche.

È degno di nota che l'inopportunità del ricorso alle varietà diatopiche per rendere un sottocodice non standard è stata perfino usata per provare l'intraducibilità del dialetto. Tale giudizio è stato espresso da William Weaver nella sua prefazione alla traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda¹⁴⁰³ e da Anna Wasilewska nella postfazione alla versione polacca¹⁴⁰⁴. Tuttavia, l'idea che un vernacolo locale possa essere efficacemente tradotto in tale maniera fu sollevata da Dušan Slobodník¹⁴⁰⁵. Lo studioso slovacco postulava che si potesse rendere una varietà diatopica del TP in un dialetto della cultura ricevente a condizione che questa si manifestasse nel discorso indiretto, ossia gli enunciati del narratore e non gli interventi dei personaggi.

Nonostante le controversie intorno a quell'approccio, nella storia editoriale della versione inglese del secondo romanzo di Pasolini, *Una vita violenta*, si documentano prove a rendere il romanesco nei sottocodici dell'inglese legati a due grandi città americane: Chicago e New York¹⁴⁰⁶. Le traduzioni, ideate da Dante Della Terza, Mollie McCush e Anthony M. Lo Proto, non furono portate a termine.

È opportuno rilevare che esiste una modalità che permette di attenuare una potenziale distorsione della collocabilità territoriale derivante dall'impiego, in traduzione, di parlate fortemente connotate geograficamente: essa comporta la miscelazione di forme e di

¹⁴⁰³ Cfr. la sezione 3.1.3.3.

¹⁴⁰⁴ Cfr. la sezione 3.1.3.4.

¹⁴⁰⁵ Cfr. la sezione 1.3.1.

¹⁴⁰⁶ Cfr. la sezione 3.1.2.3.

caratteristiche strutturali provenienti da diverse varietà diatopiche esistenti nella cultura di arrivo. In questo modo si crea un sottocodice artificiale che è difficilmente rintracciabile a un luogo preciso. Gli espedienti di questo tipo possono far parte di una strategia più complessa che coinvolge anche altre tecniche traduttive, come l'inserimento di errori linguistici o la colloquializzazione.

Le funzioni del comportamento in oggetto dipendono dalle connotazioni della varietà impiegata. Come rilevato nella sezione 1.2.1., in francese e particolarmente in polacco, molti dialetti hanno sfumature distintamente rurali, al presente i loro parlanti sono molto pochi e prevalentemente anziani. Perciò, l'uso delle parlate locali può comunicare le caratteristiche di arretratezza che vanno in linea con la miseria e con la bassa partecipazione al sistema scolastico. Sotto questo aspetto, la tecnica può risultare efficace nel manifestare la collocazione diastratica dei personaggi dell'opera.

L'effetto dipende anche dall'espansione geografica della varietà utilizzata nonché dalla sua identificabilità tra i destinatari della traduzione. Ad esempio, le forme tipiche del francese belga, come il numerale *nonante* 'novanta' al posto di *quatre-vingt-dix* del registro standard, sono facilmente riconoscibili tra le persone di madrelingua francese e non comportano associazioni di tipo diafasico o diastratico. Lo stesso vale per la generale varietà americana dell'inglese.

La procedura è stata osservata esclusivamente nelle traduzioni dell'opera di Gadda in francese e in polacco.

Tab. 4.19. Esempi di ricorso alle varietà diatopiche del francese

N°	TP (italiano)	TA (francese)
59	«No, non è lui. Quello de stammattina... io non l'ho veduto in faccia: quante vorte ve l'ho da dì, sor commissario? Era un regazzino , in confronto a questo.» ¹⁴⁰⁷	« Non, c'est pas lui. Çui d' ste matin... j'l'ai pas vu en face : combien d'fois j'dois vous l'dire, m'sieur l'commissaire ? C'était qu'un gamin à côte d'çtui-ci. » ¹⁴⁰⁸
60	« Sto Lanciani fa er lettricista , » disse con orgoglio: e prese a tratteggiarne il semblante ¹⁴⁰⁹ .	« Ste Lanciani l'est l'électricien», dit-elle avec orgueil : et elle commença à en esquisser le portrait ¹⁴¹⁰ .

¹⁴⁰⁷ *Idem, Quer pasticciaccio, op.cit.*, 33.

¹⁴⁰⁸ *Idem, L'affreuse embrouille, op.cit.*, 67.

¹⁴⁰⁹ *Idem, Quer pasticciaccio, op.cit.*, 154.

¹⁴¹⁰ *Idem, L'affreuse embrouille, op.cit.*, 227.

61	«P'uno e novanta l'etto ve fate na magnata de porca, che vostra moje v'aringrazzia!» ¹⁴¹¹	«P'un nonante les cent vous qu'en faites 'ne bouffée de porque, et vot' femme l'en dira-vous merci! » ¹⁴¹²

Tab. 4.20. Esempi di ricorso alle varietà diatopiche del polacco

N°	TP (italiano)	TA (polacco)
62	Il dottor Fumi lo cercava. Tratanto m'ha mannato subito a vede, co due agenti. Credevo quasi de trovallo là ¹⁴¹³ ...	Dottor Fumi Pana szukał. Od razu mnie tam posłali, z dwoma poricjantami. Myślalek , że tam pana zobaczę ¹⁴¹⁴ ...
63	E poi, a bon conto, l'ho subito schiaffato in der cassetino ch' 'o tengo apposta pe questo, subito subito appena l'ho cavato fora dar castone suo, a forza de pinze, senza manco toccallo co le dita, se po di: le pinze, ho fatto un sarto dar barbiere che faccia pe disinfettare coll'alcole: e lui, er sor coso, l'ho schiaffato in der cassetto quello là in fonno isolato p'annà ar cesso [...] ¹⁴¹⁵ .	No to redwiem wyjął kamień z oprawy, szczypcami, skoczyłem do cyrulika, żeby szczypce spirytusem zdezynfekować: a jego szpyrgłem do szuflady, tej w końcu korytarza przed ustępem [...] ¹⁴¹⁶ .
64	«Adesso cià d'avé un'ingresa,» affermò riprendendo a singhiozzare in quel fradicio, con infradiciate parole: «n'americana brutta, cià d'avé, io che ne so? Ma nun è vecchia, questa qui, ma co certi capelli de stoppa!» ¹⁴¹⁷	„Tera ma jangerkę ”, oznajmiła, znów z wilgotnym szlochem, i w zwilgotniałych słowach: „czy też jamerykankę , paskudę, ale co ja tam wiem? Stara nie jest, tyle że włosy ma jak trociny!” ¹⁴¹⁸ .

È difficile stabilire in maniera univoca le funzionalità di tale stilizzazione poiché esse dipendono dalle connotazioni culturali delle varietà diatopiche impiegate e dalla frequenza di dialettalismi nel TA. Si osserva che sia nella traduzione francese che quella polacca del

¹⁴¹¹ *Idem, Quer pasticciaccio, op.cit.*, 243.

¹⁴¹² *Idem, L'affreuse embrouille, op.cit.*, 344.

¹⁴¹³ *Idem, Quer pasticciaccio, op.cit.*, 44-45.

¹⁴¹⁴ *Idem, Niezły pasztet, op.cit.*, 63.

¹⁴¹⁵ *Idem, Quer pasticciaccio, op.cit.*, 109-110.

¹⁴¹⁶ *Idem, Niezły pasztet, op.cit.*, 153.

¹⁴¹⁷ *Idem, Quer pasticciaccio, op.cit.*, 159.

¹⁴¹⁸ *Idem, Niezły pasztet, op.cit.*, 221.

romanzo di Gadda, la tecnica in oggetto è solo un elemento di strategie più complesse che rispecchiano complicatezza del mistilinguismo attuato dall'autore.

Le tecniche rilevate nel corpus sono atte a comunicare diverse funzioni originalmente svolte dal dialetto nel TP. Queste funzionalità, che corrispondono a vari tipi di deissi, completano l'ambientazione dell'opera, trasmettendo informazioni relative ai personaggi, al contesto storico e perfino geografico. La distribuzione dei comportamenti traduttivi manifesta importanti differenze tra le tre lingue esaminate. Nei sottocapitoli successivi si propone di descrivere questa situazione e di ipotizzarne le ragioni.

4.3. Le caratteristiche generali delle traduzioni in francese

In una delle opere fondanti per il paradigma traduttologico dei *DTS*, Gideon Toury ideava che l'approccio descrittivo potrebbe servire a formulare delle leggi generali basate sullo studio empirico di un numero sempre crescente di traduzioni¹⁴¹⁹. Sebbene questa teoria sia stata a più riprese presa di mira dalla critica, secondo la quale non è possibile cercare qualsiasi regolarità in un ambito talmente soggettivo, l'analisi del corpus della presente ricerca rileva la ricorrenza di alcuni comportamenti traduttivi in ciascuna delle tre lingue considerate. Queste osservazioni non concernono tuttavia la totalità delle caratteristiche conferite ai TTAA dai traduttori, ma si limitano al loro atteggiamento verso la presenza di un sottocodice non standard nel TP, ossia del dialetto romanesco.

Il mercato editoriale e audiovisivo francofono attesta un considerevole interesse per i testi di cultura italiani che manifestano elementi della parlata capitolina: tutte le opere del corpus hanno versioni francesi. Nel caso della narrativa, sia i romanzi di Pasolini che *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Gadda sono stati tradotti due volte: inizialmente a poco tempo dopo la pubblicazione nella lingua originale e poi riproposti nel secondo decennio del secolo presente nelle edizioni curate da Jean-Paul Manganaro.

Le traduzioni francesi dimostrano un ampio ventaglio di tecniche per rendere la specifica dinamica dialettale, che includono la colloquializzazione, l'argotizzazione e il ricorso a varietà diatopiche della LA. L'intensità delle stilizzazioni messe in atto da traduttori operanti nel settore letterario e audiovisivo contrasta con le strategie accertate nei testi in inglese e in polacco. Spicca l'inclinazione a estendere la portata di stilemi sul piano morfofonemico, rappresentando una gamma di fenomeni tipici delle varietà diafasicamente basse del francese.

¹⁴¹⁹ Cfr. la sezione 1.1.5.

Sono molto frequenti aferesi, sincopi e apocopi, segnalate da apostrofi; oppure semplificazioni di strutture complesse ricorrenti¹⁴²⁰. L'elevato numero di stilemi di questo tipo deriva dal fatto che nella maggioranza dei casi, i mutamenti concernono le parole che svolgono distinte funzioni grammaticali, come pronomi e articoli. Queste unità lessicali sono elementi che si ripetono in maniera inevitabile. Alcuni hanno carattere sintatticamente obbligatorio, ad esempio i pronomi soggetto davanti alle forme personali dei verbi. Data la prevedibile occorrenza di tali forme, esse si prestano efficacemente a modifiche del genere che non agiscono a detrimento della loro comprensibilità.

Un'altra tendenza che emerge nel corpus francofono riguarda l'argotizzazione che veniva spesso utilizzata per conferire agli enunciati di personaggi una particolare sfumatura diastratica, specie nei contesti dove a parlare in romanesco erano figure appartenenti al sottoproletariato oppure alla piccola malavita. Il vasto ricorso al gergo caratterizza innanzitutto le traduzioni degli anni '50 e '60 del Novecento e non si limita alle opere letterarie: è stato identificato anche nella traccia dialogica del film *Le notti di Cabiria*. Infatti, una delle differenze maggiori tra le versioni dei romanzi di Pasolini e Gadda eseguite a metà del Novecento e le loro ritraduzioni consiste nell'uso dell'*argot*. Le nuove edizioni si distinguono per un numero molto basso di argotismi, che sono ridotti a lemmi saldamente entrati nel regolare registro colloquiale. Una simile riluttanza è percepibile nei sottotitoli delle due serie esaminate.

Questo cambiamento, seppur constatato a partire da un campione piccolo e altamente specifico, manifesta un'evoluzione di come vengono concepite le traduzioni sul mercato editoriale francese. L'abbandono delle strategie argotizzanti può essere letto come un sintomo dell'apertura verso soluzioni che poggiano meno sull'addomesticamento. Le versioni recenti cercano di avvicinarsi alla congenialità senza attingere a mezzi che possono distorcere il quadro dell'ambientazione tramite l'adozione di elementi formali rimandanti a realtà culturali precise della cultura di arrivo. Optare per una lingua più trasparente non esclude però la resa della dinamica linguistica del TP tramite altri espedienti, come la colloquializzazione oppure l'introduzione di elementi di varietà diatopiche della LA.

È degno di nota il fatto che le traduzioni francesi degli anni '60 del Novecento considerate nel presente studio sono state fortemente criticate già a pochi anni dalle loro rispettive pubblicazioni per impostazioni stilistiche troppo opache. Non si riscontrano simili polemiche nel caso delle versioni polacche e inglesi anche laddove sul mercato sono disponibili

¹⁴²⁰ Cfr. la sezione 4.2.2.

diverse traduzioni della stessa opera¹⁴²¹. L'intensità della critica, di cui l'esempio più evidente è l'avviso di René De Ceccatty sulle rese dei due romanzi di Pasolini¹⁴²², non è però insolita nel campo della traduttologia francese.

Infatti, il filosofo Jacques Derrida, che pose le basi del paradigma decostruttivista partendo dalle teorie di Walter Benjamin, arrivò alla conclusione che la gran parte di traduzioni di testi filosofici manifestasse rilevanti difetti e deformazioni. Questo giudizio servì successivamente a formulare una tesi analoga per molte opere appartenenti allo stretto canone della letteratura mondiale¹⁴²³.

Un'opinione simile in quanto profondamente negativa circa le pratiche osservabili nel campo di traduzioni verso la lingua francese fu espressa da un altro rappresentante della traduttologia francofona, Antoine Berman. Egli denunciò la prassi naturalizzante vigente sul mercato editoriale nel Novecento, postulando l'apertura verso procedimenti più trasgressivi, che rompano le norme della cultura di arrivo. È lecito considerare l'approccio consistente nella sostituzione del dialetto romanesco con l'*argot* diacronicamente marcato come un tipo di naturalizzazione che scambia una varietà non standard attestata nel TP con un sottocodice della LA, manifestante distinte sfumature culturali collocabili nello spazio e nel tempo.

Queste posizioni hanno un denominatore comune: sono palesemente prescrittive, anche quando non dicono come dovrebbero essere le soluzioni a determinati problemi, ma disapprovano delle decisioni osservate in traduzioni già esistenti. È importante considerare che esse hanno un apparente influsso sulle pratiche in ambito: non sembra casuale che la ritraduzione di *Una vita violenta* sia corredata di una prefazione del sopracitato De Ceccatty.

È altrettanto considerevole il fatto che le nuove riedizioni contengono testi critici curati o dal traduttore o da altri esperti, che spesso comunicano al lettore ciò che non è facilmente esprimibile nella traduzione stessa, come le specificità formali e culturali dell'opera, ad esempio i significati attribuibili all'impiego del dialetto romanesco. Ciò non si spiega soltanto dall'evoluzione del mercato editoriale o delle aspettative dei lettori bensì dall'importanza storica che assunsero le opere nel corso degli anni. Il peso canonico può anche influenzare le decisioni traduttive che tendono più verso un approccio filologico. Infatti, le nuove versioni riflettono la cura per la comunicazione, sia del contenuto che della forma, libera da distorsioni di vario tipo.

¹⁴²¹ Ad esempio, le tre versioni di *Ragazzi di vita* nella lingua inglese non si distinguono per atteggiamenti verso il romanesco diversi.

¹⁴²² Cfr. la sezione 3.1.2.2.

¹⁴²³ Cfr. la sezione 1.1.6.

In questo modo, qualora le tendenze formali distinguibili nelle traduzioni verso la lingua francese dimostrino particolarità nella distribuzione di diversi tipi di stilizzazioni, l'evoluzione del generale approccio alla variazione linguistica del TP è per certi versi simile a quella rilevata nel caso dell'inglese, esaminato nel sottocapitolo successivo.

4.4. Le caratteristiche generali delle traduzioni in inglese

Le traduzioni nella lingua inglese manifestano un atteggiamento più conservatore per quanto riguarda le modalità di resa di contenuti dialettali in confronto con le versioni francesi. Le stilizzazioni messe in atto sia da traduttori degli anni '60 che da quelli dell'epoca presente poggiano piuttosto sulla colloquializzazione. Gli stilemi impiegati per rappresentare la variazione linguistica del TP si concentrano sul piano lessicale. L'analisi ha rilevato un numero discreto di espedienti morfofonematici e sintattici che riflettono un modo di parlare associabile a situazioni comunicative diafasicamente basse, come contrazioni oppure elisioni di determinate unità lessicali dotate prevalentemente di funzioni grammaticali.

Tale comportamento sembra affettare le traduzioni letterarie e audiovisive in ugual misura. Lo spiega la bassa intensità di discostamenti dal registro standard che non arrivano a influire sulla comprensibilità del testo, indipendentemente dal genere testuale.

Un'impostazione largamente neutralizzante è stata osservata anche in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* che è un romanzo in cui il mistilinguismo assume una dimensione particolarmente importante, giocando un ruolo essenziale per il valore artistico dell'opera. In questo caso, vengono appiattiti non soltanto i passaggi nel dialetto romanesco ma anche quelli in altre varietà non standard.

Una peculiarità delle traduzioni nella lingua inglese riguarda i contributi critici dei traduttori che in almeno due istanze hanno espresso avvisi sull'intraducibilità del romanesco: William Weaver nell'introduzione al sopramenzionato libro di Gadda¹⁴²⁴ e Tim Parks nella prefazione alla più recente ritraduzione di *Ragazzi di vita*¹⁴²⁵. È quindi lecito constatare che il fenomeno non manifesta differenze diacroniche, il che appare in contrasto con le osservazioni di Lawrence Venuti, secondo cui nella seconda metà del Novecento il mercato editoriale

¹⁴²⁴ Cfr. la sezione 3.1.3.3.

¹⁴²⁵ Cfr. la sezione 3.1.1.5.

anglofono si apriva gradualmente a soluzioni meno addomesticanti¹⁴²⁶, abbandonando il dogma della scorrevolezza che precedentemente determinava l'accettabilità della traduzione.

La discreta riluttanza ad attingere alle modalità stilistiche complesse appare specifica per l'ambito delle traduzioni: nella letteratura inglese e americana canonica non mancano sperimentazioni formali consistenti nella creazione di sottocodici artificiali oppure nel ricorso a varietà storiche o geografiche della lingua. La possibilità strutturali dell'inglese sono almeno tanto vaste quanto degli altri idiomi esaminati. Le ragioni per la poca variazione linguistica nei testi considerati sono quindi innanzitutto condizionate dalla cultura che comprende le aspettative editoriali.

Un'altra particolarità notata nel corpus della ricerca è l'assenza di differenze considerevoli nel trattamento della dinamica dialettale tra diverse versioni della stessa opera. L'esempio più lampante di questa regolarità sono le tre edizioni del romanzo d'esordio di Pasolini, inizialmente tradotto nel 1968 per poi venire riproposto nel 2016 e nel 2023. In ciascuna di esse, il romanesco è rappresentato dal generale registro colloquiale della LA. Le stilizzazioni si caratterizzano per una simile distribuzione di sfumature diafasiche che concernono principalmente il lessico.

Il divario più percepibile tra le pubblicazioni degli anni '60 del Novecento e quelle di oggi riguarda l'esplicita comunicazione di informazioni sulle caratteristiche formali e sul peso culturale dei testi nei contributi critici che fanno parte dei corrispettivi volumi. Si nota inoltre una maggiore propensione a includere note a piè di pagina che spiegano al lettore determinate sfumature legate alla cultura di origine.

Se i corpora anglo- e francofoni del presente studio permettono paragoni di stampo diacronico, quello nella lingua polacca, il più piccolo, consiste innanzitutto in testi pubblicati nel terzo millennio. Ciononostante, esso dimostra una particolare varietà di procedimenti traduttivi.

4.5. Le caratteristiche generali delle traduzioni in polacco

Le traduzioni nella lingua polacca sono meno rappresentate nel corpus della ricerca malgrado l'interesse costante per la letteratura e cinematografia italiane dalla parte del pubblico della Polonia nel corso del Novecento. Infatti, anche nel periodo stalinista, quando la censura vedeva di malocchio molte manifestazioni della cultura dei Paesi oltre la cortina di ferro che spezzò

¹⁴²⁶ Cfr. la sezione 1.2.2.3.

l'Europa dopo la seconda guerra mondiale, nelle sale di cinema polacche si potevano vedere i film del neorealismo italiano. Le case editrici statali pubblicavano nell'epoca del comunismo sia determinati romanzi di autori come Alberto Moravia o Italo Calvino con tirature anche imponenti, sia volumi di letteratura di viaggio dedicate all'Italia, come *Lambretta przez Italię* ('In Lambretta attraverso l'Italia') di Stanisław Jagielski del 1958, *Książka o Sycylii* ('Un libro sulla Sicilia', 1956) e *Podróże do Włoch* ('Viaggi verso l'Italia', 1977) di Jarosław Iwaszkiewicz.

Nonostante il rilevante numero di scambi culturali ed economici tra la Polonia e l'Italia, i lettori polacchi hanno dovuto aspettare fino al terzo millennio le prime traduzioni dei testi canonici che manifestano la dinamica tra la lingua standard e il romanesco. La versione integrale del *Pasticciaccio* di Gadda è stata data alle stampe nel 2018, *Ragazzi di vita* di Pasolini in polacco sono stati pubblicati soltanto nel 2021.

Anche se il mercato editoriale e cinematografico della Polonia è leggermente arretrato rispetto alla situazione osservabile nelle culture più influenti al livello mondiale come quella inglese o francese, le traduzioni in polacco attestano l'elevata consapevolezza dell'importanza formale e semantica dell'uso della parlata romana. Neanche uno dei testi studiati nella presente ricerca ignora la specifica dinamica linguistica che ne deriva. Anzi, le versioni polacche rivelano un'eterogeneità di modalità traduttive adoperate per rendere il dialetto. Esse vanno dalla colloquializzazione, all'uso di gerghi, all'introduzione di errori linguistici, alla fusione di proprietà strutturali di alcune varietà diatopiche della LA.

La distribuzione di comportamenti traduttivi nelle traduzioni polacco sembra dipendere dalla funzione attribuita al dialetto del TP dal traduttore, similmente a quanto esaminato nelle versioni francesi. Ad esempio, in *Ulicznicy* (*Ragazzi di vita*), Katarzyna Skórska ha optato per un linguaggio fedele all'epoca dell'ambientazione, privo di caratteristiche che sarebbero insolite negli anni '50 del Novecento. La stilizzazione, seppur sottile, riesce a comunicare al lettore la collocazione diafasica, diastratica e diacronica dei dialoghi dei giovani delinquenti disperati.

Analogamente, Anna Wasilewska ha cercato di ricreare il mistilinguismo gaddiano a partire da fenomeni morfofonemati del dialetto applicabili alla LA, integrando anche altre strutture disponibili nella lingua polacca, come difetti di pronuncia o elementi provenienti da diversi vernacoli locali. Si può vedere in questa soluzione la volontà di riprodurre lo stile dell'autore originale quantunque ciò possa pregiudicare l'accessibilità del prodotto finale, influenzando in maniera negativa i risultati commerciali. Si ottiene così un effetto simile a quello che hanno avuto le opere di Gadda tra i lettori italiani: i romanzi come il *Pasticciaccio*

o *La cognizione del dolore* sono letture difficili, che non si leggono nel corso di poche serate e che richiedono dell'erudizione.

Tale atteggiamento è percepibile anche nel contesto audiovisivo in cui spicca il caso di *Strappare lungo i bordi*, dove a venire trasmessa allo spettatore è in primo luogo la funzione identitaria del dialetto. L'effetto è ottenuto tramite l'adozione di uno specifico gergo giovanile che permette l'immedesimazione con il protagonista dalla parte del pubblico, che è così in grado di riconoscere in lui un rappresentante della stessa generazione.

La varietà di tecniche adoperate da traduttori polacchi per rendere il problematico sottocodice, che non ha equivalenti integrali nella cultura di arrivo, attesta una singolare flessibilità del loro approccio. Al contempo, è evidente la soggettività delle decisioni che riflettono una determinata lettura del TP dalla parte di chi ne esegue la traduzione. Ciò conferma la visione del traduttore come mediatore culturale¹⁴²⁷: la mediazione si manifesta nella selezione delle componenti formali per esprimere nella LA gli aspetti apparentemente intraducibili dell'opera, come varietà diatopiche uniche a precise realtà geografiche.

Inoltre, è nell'insieme di decisioni traduttive da prendere di fronte ai contenuti senza equivalenti diretti nell'ambiente di arrivo che si vede la co-autorialità del traduttore. La sua strategia condiziona la ricezione del prodotto finale, la quale, a sua volta può determinare il successo commerciale. Esso non va sempre in linea con la congenialità del TA, intesa come la facoltà di generare un effetto simile nel destinatario in paragone con il TP.

È giustificato porre la domanda sulle ragioni della varietà stilistica osservata nelle traduzioni in polacco malgrado una loro sottorappresentazione nel corpus della ricerca. Ovviamente, il presente studio non ha lo scopo di fornire una risposta esaustiva a questa problematica. Ciononostante, è possibile ipotizzare che uno dei fattori sia connesso a circostanze storiche. Negli anni 1945-1989, il mercato editoriale polacco funzionava in una realtà lontana da principi economici capitalisti. La pianificazione centralizzata, controllata dai vertici del partito comunista, comprendeva anche la vita culturale del Paese. Le case editrici erano prevalentemente statali e il loro funzionamento non era condizionato dai rispettivi risultati finanziari. Siccome lo stato non accettava la disoccupazione, molti enti avevano l'eccesso di personale, incluse istituzioni culturali. In questo contesto, i traduttori letterari solitamente non dovevano soddisfare precise aspettative relative allo stile delle traduzioni, come ad esempio i

¹⁴²⁷ Cfr. AA.VV., *Traduttori come mediatori culturali*, a cura di Sergio Portelli, Bert Van Den Bossche e Sidney Cardella, Firenze: Franco Cesati Editore, 2016.

loro colleghi americani¹⁴²⁸. D'altra parte, la selezione di opere da tradurre era controllata da fattori politici e i testi dovevano essere accettati dalla censura.

Il turbolento passaggio all'economia di libero mercato negli anni '90 non ha influenzato tutti i settori in ugual misura. Le case editrici possono partecipare in concorsi per sussidi ministeriali che aiutano la pubblicazione di opere di rilievo culturale senza badare alla redditività. Continua la sua attività Państwowy Instytut Wydawniczy ('Istituto editoriale nazionale') che dal 2017 è sottoposto al Ministero della cultura e del patrimonio nazionale polacco. È opportuno notare che l'edizione di entrambe opere letterarie studiate in questa sede è stata cofinanziata da fondi statali. Non sembra esagerata l'idea che senza l'aiuto del genere, la narrativa di Pasolini o di Gadda non fosse ancora disponibile nella lingua polacca, vista la posizione di nicchia del canone letterario italiano sul mercato della Polonia.

Ciò non riguarda tuttavia il settore audiovisivo il cui funzionamento non rivela contrasti, pertinenti alle questioni traduttive, con la situazione in altri Paesi occidentali. È significativo il fatto che le differenze tra strategie osservate nello studio dei sottotitoli nelle tre lingue sono minori di quelle concernenti la traduzione letteraria.

Ponderate le modalità di traduzione di contenuti dialettali e le specificità osservabili nelle diverse coppie linguistiche, si propone ora di passare alle conclusioni finali.

¹⁴²⁸ Cfr. la complessa storia editoriale dell'edizione inglese di *Una vita violenta* nella sezione 3.1.2.3.

Conclusioni

Questa sezione si pone l'obiettivo di presentare in maniera concisa i risultati della ricerca intrapresa. Vorrei inoltre confermare l'idoneità del proposto modello all'esame delle traduzioni di testi che esibiscono una dinamica linguistica dovuta alla presenza di un sottocodice non standard. Percorrendo le informazioni più rilevanti di ciascun capitolo di quest'elaborato, cercherò di fornire risposte alle domande formulate nell'introduzione e nella parte metodologica¹⁴²⁹ e di proporre altre piste di ricerca pertinenti.

Il modello da una parte si riferisce al quadro metodologico progettato per lo studio della problematica dialettale nel contesto traduttologico, dall'altra riguarda l'insieme delle tecniche traduttive utilizzabili per colmare l'incompatibilità della situazione linguistica di molti Paesi con le dinamiche dialettali riscontrabili in Italia, sull'esempio del dialetto romanesco.

La parte metodologica è consistita nello studio approfondito della storia, delle caratteristiche strutturali e del significato culturale del dialetto di Roma. Questo passo ha permesso di stendere un quadro delle funzioni che questo vernacolo può svolgere in diverse applicazioni artistiche che vanno da classici della letteratura italiana a recenti serie disponibili su piattaforme streaming. L'identificazione delle accezioni attribuibili all'impiego del romanesco in ciascuno dei testi nel corpus ha consentito di rilevare le modalità in cui i traduttori operanti nelle tre lingue esaminate trattano questa componente linguistica. Successivamente, ciò ha reso possibile di ponderare i risultati delle singole tecniche traduttive, con attenzione particolare all'influsso che esse possono avere sulla ricezione del TA. La varietà delle soluzioni traduttive alla problematica di mistilinguismo dialettale comprova l'utilità della metodologia applicata. La dinamica dialettale si presta all'applicazione della teoria polisistemica di Itamar Even-Zohar poiché l'impiego di una varietà non standard apre un intero sistema di riferimenti extratestuali che possono concernere non solo la collocazione geografica dei parlanti. Nel contesto delle opere analizzate, il fatto che i personaggi utilizzino la parlata locale di Roma, ossia un elemento periferico rispetto al primato della lingua standard, è atto a creare associazioni legate alla specifica posizione di questo sottocodice nella cultura italiana.

Le connotazioni sociolinguistiche del romanesco affondano le loro radici nella sua storia e sono legate anche alle sue caratteristiche strutturali. Sin dai tempi di Dante, quello romano è un dialetto cui aderirono diversi attributi negativi: rozzo, plebeo, osceno, tipico del volgo ineducato di Roma. La produzione letteraria solitamente ne limitava l'uso ai dialoghi di servi o

¹⁴²⁹ Cfr. la sezione 1.4.

piccoli artigiani poco raffinati, assoggettando il vernacolo all'intento comico dell'autore. Infatti, la varietà linguistica della capitale italiana nel corso della sua storia raramente compariva in contesti di prestigio. In paragone con parlate più decorose, come il veneto, il fiorentino o il siciliano, il romanesco non trovava un simile riconoscimento fino agli albori del Novecento. È in quel momento che, in conseguenza dell'unificazione d'Italia e dello stabilimento della capitale a Roma nel 1871, si registrò un aumento di sentimenti romanofili, che si traduceva nell'interesse per la cultura della Città Eterna e in una certa rivalutazione della sua parlata.

Nell'obiettivo di "fare gli italiani", non si poteva più disprezzare l'Urbe e i suoi abitanti. Roma divenne il centro della vita politica del Paese e la sede di numerose istituzioni statali. Nell'ambito del dibattito sulla lingua, riacceso nella seconda metà dell'Ottocento, si ritornò all'idea della "lingua toscana in bocca romana", espressa nel Seicento, per proporre un modello linguistico nazionale. Esso comportava alcune peculiarità riscontrabili nei parlanti romani.

Le tendenze centripete si intensificarono nel ventennio fascista che vide anche la nascita della radio, con la consecutiva necessità di ideare un modello di pronuncia da diffondere su scala nazionale. È infatti in quel momento che molte persone non alfabetizzate provenienti dalla provincia ebbero l'occasione di ascoltare per la prima volta, in maniera regolare, la lingua italiana corretta e priva di marcature dialettali definite¹⁴³⁰. Il *Prontuario di pronunzia e di ortografia*¹⁴³¹ dell'EIAR promuoveva caratteristiche fonetiche romane. Anche se tali sfumature consigliate dal manuale si inseriscono piuttosto nella categoria dell'italiano regionale che del dialetto, questo fatto segna una svolta nel globale approccio alle varietà linguistiche riscontrabili nella capitale.

Il ruolo dei mezzi di comunicazione di massa nella diffusione del codice linguistico standard aumenta nel secondo dopoguerra, con l'avvento della televisione a partire dal 1954. È largamente accettato dagli storici della lingua italiana che i programmi televisivi ebbero un influsso più importante della radio quanto alla diffusione dell'idioma standard.

Dalla fine della seconda guerra mondiale, la presenza del dialetto romano in testi di cultura cresce rapidamente, a partire dal neorealismo cinematografico e letterario, al mondo dello spettacolo televisivo, fin al recente genere del giallo romanesco. Vale la pena di rilevare

¹⁴³⁰ Ovviamente, l'unico accesso alla radio per le persone meno benestanti si aveva nei luoghi pubblici come bar oppure sale aperte a tutti.

¹⁴³¹ Cfr. G. Bertoni, F. Ugolini, *Prontuario*, op.cit.

che nella maggioranza dei casi studiati, la parlata è relegata a contesti diafasicamente bassi e sostituisce in questo modo la generale varietà colloquiale dell'italiano.

Quello di Roma è probabilmente il vernacolo più mediatico d'Italia, fatto spiegabile anche con le sue caratteristiche strutturali. È tra i sottocodici regionali più comprensibili a chiunque abbia una buona conoscenza della lingua italiana. Questo tratto distintivo deriva dalla sua vicinanza all'italiano standard, originata dall'avvicinamento tra romano e fiorentino a partire dal Cinquecento. È anche la causa della percezione del primo come una storpiatura dell'italiano che era ancora comune nel corso del Novecento e che contribuiva alla sua cattiva reputazione. Resta il fatto che l'affinità tra i due codici permette agli autori e ai registi di conferire alle loro opere un colorito locale senza ricorrere ad abbondanti note a piè di pagina nel caso della narrativa oppure a sottotitoli nell'ambito audiovisivo. Nel caso dei dialetti italiani o lingue italo-romanze con il maggior numero di parlanti come il napoletano, il siciliano, il veneto o il lombardo, tale soluzione non pare possibile: è improbabile che, ad esempio, un torinese abbia piene competenze passive in un dialetto meridionale, se non per rapporti familiari o esperienze lavorative.

Nonostante la vicinanza tra romanesco e italiano, alcune caratteristiche del primo hanno un marcato carattere distintivo. Queste si collocano prevalentemente sul piano fonetico e morfofonematico, sono, ad esempio: il rotacismo; il raddoppiamento di determinate consonanti, specie della [b], della [dʒ] e della [ts]; il monotongamento del dittongo /wo/; le cadute dei suoni alla fine dei vocativi e degli infiniti verbali o all'inizio degli articoli indeterminativi; il dileguo della [l] nell'articolo determinativo se anteposto ad una parola iniziante per una consonante ('*a mamma*'). Sono anche facilmente riconoscibili alcune forme personali dei verbi, come *sò* 'sono', e il paradigma dell'equivalente romanesco del verbo avere, cioè *ciavè*. È altrettanto caratteristico il sistema degli aggettivi dimostrativi ('*sto*', '*sta*', '*sti*', '*ste*').

Sul piano lessicale spiccano innanzitutto alcune espressioni offensive, come *fijo de na mignotta* o *li mortacci tua*. È rilevante il carattere unico della seconda, giacché l'oltraggio ai defunti del destinatario non ha equivalenti sia nella lingua italiana che nelle tre LLAA messe a confronto.

Un altro problema pertinente nella problematica traduttiva è legato alla specifica struttura del romanesco riguarda il delineamento dei suoi confini. Le similitudini alla varietà standard nazionale agevolano una transizione graduale dal dialetto all'italiano, creando un singolare *continuum* lungo l'asse diastratico e diafasico. A un'estremità si collocano le varietà meno sostenute, associabili a persone di bassa scolarizzazione o a situazioni comunicative decisamente informali, che accostano la maggiore intensità di fenomeni tipicamente dialettali

a diversi errori linguistici, dovuti anche all'ipercorrettismo. All'altra, si può parlare piuttosto dell'italiano regionale di Roma che del dialetto vero e proprio: si tratta della penetrazione di alcune caratteristiche del romanesco nelle strutture dell'italiano, come la tendenza a raddoppiare alcune consonanti oppure la particolare distribuzione del grado di apertura delle vocali, ad esempio la leggera chiusura della [o] nella negazione *non*.

La presenza della parlata capitolina in un testo italiano crea una dinamica particolare che può svolgere diverse funzioni dipendenti dalla visione artistica dell'autore. Nel corpus della ricerca domina l'intento mimetico o realistico benché esso sia raramente l'unico da attribuire al mistilinguismo. Nessuna delle opere studiate è strettamente documentaria: in ogni istanza, il vernacolo è passato attraverso il filtro della sensibilità dello scrittore o del regista. Ciò crea un irrevocabile effetto poetico. Infatti, se guardiamo i romanzi di Pasolini oppure il *Pasticciaccio* di Gadda, l'uso del sottocodice locale romano che questi volumi attestano è sottomesso a determinate impostazioni estetiche.

In *Ragazzi di vita*, il romanesco è un linguaggio primitivo che va in linea con la semplicità e la rozzezza dei protagonisti e dell'ambiente in cui loro sono costretti a funzionare. La volgarità del loro idioletto rispecchia la loro esistenza che si limita perlopiù all'adempimento dei bisogni primordiali, come la ricorrente fame.

In *Una vita violenta*, la parlata diventa meno grezza e penetra anche nel discorso indiretto del narratore; ne consente l'impiego con la funzione intimistica o psicanalitica. Tale applicazione, che rivela al lettore i pensieri del personaggio, si accorda con la rappresentazione dello sviluppo interno del protagonista, Tommaso Puzilli.

Nell'opera di Gadda, il dialetto di Roma è la componente principale di una complessa strategia formale che consiste nel mischiare diverse varietà diatopiche, registri, gerghi e perfino lingue straniere: l'inglese, il francese, il tedesco. L'elevata frequenza delle caratteristiche vernacolari romanesche si inserisce nell'ambientazione capitolina del libro.

La pluralità delle funzioni attribuibili alle scelte linguistiche è percepibile anche nelle produzioni audiovisive. Mentre ne *Le notti di Cabiria* prevale l'aspetto realistico che permette di collocare le figure del film nello spazio e completa la loro caratterizzazione, nella serie *Suburra* è riconoscibile anche l'aspetto intimistico che riguarda il linguaggio dei dialoghi più emotivi.

Diverso è il caso di *Strappare lungo i bordi*, l'unica produzione animata nel corpus, in cui la parlata che si distingue per l'intensità dei fenomeni dialettali e per una prosodia staccata, svolge la funzione identitaria. Il romanesco di Zerocalcare esprime l'identificazione dell'autore

e del suo avatar con la provenienza romana e con l'appartenenza alla generazione dei millennial, conferendo all'opera un'estetica che riflette il caos del mondo contemporaneo.

In vista del proposto modello, le informazioni raccolte sul romanesco nel capitolo 2 e la ricerca delle specificità del suo impiego nei testi studiati, sono servite a delineare il quadro più possibilmente completo della problematica traduttiva riferita al dialetto. In questo modo, l'analisi del materiale adempie ai criteri metodologici proposti nell'ambito del paradigma descrittivo da José Lambert e Hendrik Van Gorp. Si è partito dalla caratteristica strutturale e culturale della varietà linguistica in oggetto. Successivamente, per ciascuno dei testi del corpus si è cercato di predisporre una rassegna di dati sull'autore, sull'importanza della sua opera e sull'impiego che fa del dialetto romano. Ciò ha permesso di stabilire la poliedricità delle funzioni attribuibili alla dinamica linguistica per determinare l'influsso di tale variabilità sulle decisioni dei traduttori. Questo passo corrisponde alla prima domanda di questa ricerca esplicitata nell'introduzione e nella sezione 1.4., ossia: quali funzioni comunicative può svolgere la presenza del dialetto di Roma in un testo steso prevalentemente in italiano.

Il modello metodologico applicato ai testi paralleli del corpus si è rivelato utile per rintracciare una tipologia dei comportamenti traduttivi evidenziati nelle tre rispettive versioni linguistiche, fornendo la risposta alla domanda centrale di questa ricerca: quali tecniche e strategie sono usate dai traduttori letterari e audiovisivi per rendere la presenza del romanesco in un testo steso prevalentemente in italiano¹⁴³².

Si sono rinvenute otto modalità di traduzione: la neutralizzazione, la colloquializzazione, la gergalizzazione, l'oscenizzazione, l'introduzione di prestiti, l'adattamento di caratteristiche strutturali del dialetto, il ricorso a varietà diatopiche della LA e l'inserimento di errori linguistici. I traduttori compensano l'incompatibilità del romanesco con le culture di arrivo con una varietà di stilizzazioni, la maggioranza delle quali si concentra sugli aspetti diafasici. Le connotazioni culturali del romanesco, che l'associano a contesti comunicativi spiccatamente informali, giustificano tale approccio. L'aspetto diatopico può essere trasmesso tramite una selezione di prestiti. Laddove a parlare il vernacolo sono i personaggi incolti, di bassa estrazione sociale, è possibile rendere tale sfumatura inserendo nei loro enunciati degli errori linguistici. Si sono anche riscontrate situazioni in cui i traduttori modificano il codice di arrivo introducendovi caratteristiche del dialetto del TP oppure incorporano elementi derivati dalle varietà geografiche della LA: in questo modo si mette in rilievo la dinamica linguistica tramite una creazione di un sottocodice artificiale.

¹⁴³² Cfr. l'introduzione e la sezione 1.4.

È importante segnalare che nonostante l'inclusione di due tipi di traduzioni nel modello – letterarie e audiovisive – non si sono rilevati contrasti stridenti tra le tecniche adoperate da traduttori che lavorano in questi due ambiti. Le differenze concernono soprattutto l'intensità e la frequenza degli stilemi. Esse si spiegano con le richieste formali inerenti al sottotitolaggio, pertinenti alla lunghezza di ciascun titolo e alla durata della visualizzazione, che impongono il dogma dell'immediata comprensibilità.

Sono maggiori le discrepanze nelle tendenze osservate nelle rispettive LLAA, il che costituisce una risposta affermativa alla terza domanda di cerca, pronunciata nell'introduzione e nella sezione 1.4. Le traduzioni nella lingua inglese sono le più neutralizzanti in quanto le stilizzazioni riscontrate raramente vanno oltre una sottile colloquializzazione. Quelle in francese manifestano un ventaglio di soluzioni più vasto, che comprende comportamenti relativi a tutti i piani strutturali della lingua. Ad esempio, è molto frequente nelle versioni francofone la comunicazione di vari fenomeni morfofonematici e prosodici tipici di un parlato poco curato. L'abbondanza dei testi in francese ha creato la possibilità di osservare l'evoluzione dell'atteggiamento dei traduttori letterari alla problematica formale del TP: le riedizioni recenti dimostrano la cura per una resa che non comporti distorsioni connotative rilevanti, attribuibili ad esempio a uno sfrenato uso dei gerghi facilmente collocabili nello spazio e nel tempo. Le traduzioni in polacco, invece, attestano un'importante co-autorialità dei traduttori che consiste nella soggettiva identificazione delle specificità della dinamica linguistica nel testo da tradurre, cui vengono successivamente attribuite le decisioni stilistiche.

Il duplice modello sistemico che è l'idea portante di questa ricerca, può avere diverse applicazioni. Inteso come il quadro metodologico, che collega i paradigmi descrittivo e funzionale, può essere utilizzato per studiare il comportamento di chi traduce testi letterari o audiovisivi contenenti forme sia dialettali sia italiane o stilisticamente e pragmaticamente equivalenti a quelle in altri Paesi. È applicabile anche a traduzioni in lingue diverse dal francese, dall'inglese e dal polacco. È opportuno osservare il costante interesse di cui gode la cultura italiana anche in località molto distanti: il primo romanzo di Pasolini è stato tradotto perfino nella lingua giapponese, dal traduttore Ryōfu Yonekawa nel 1999.

Il secondo aspetto del modello, cioè il catalogo di tecniche traduttive impiegabili per risolvere il problema dell'incompatibilità del mistilinguismo dialettale con molte LLAA, può rivelarsi utile per i traduttori che si occuperanno dei testi contenenti elementi del dialetto romanesco nel futuro. Non è da escludere che la tipologia descritta nel capitolo 4 possa ispirare i traduttori che affrontano simili difficoltà anche in lingue diverse dall'italiano.

La ricerca apre inoltre la strada per porre domande concernenti i fattori che influiscono sul comportamento dei traduttori di fronte a particolari problemi formali, come la presenza dei sottocodici non standard, che raramente hanno equivalenti diretti nella LA. La preferenza per certe soluzioni è rintracciabile al condizionamento culturale ed economico dell'ambiente di arrivo, ad esempio concernente il funzionamento del mercato editoriale o audiovisivo in un determinato momento della storia. Questi meccanismi meritano un'analisi approfondita.

Si prevede che il dialetto romano rimarrà un elemento costante del panorama linguistico-culturale italiano nonostante le tendenze sociali attualmente osservabili sia in Italia che in molti altri Paesi occidentali: il rapido invecchiamento delle popolazioni europee accompagnato da forti flussi migratori extracomunitari. Entrambi i fenomeni sono più accentuati nel Lazio che sull'intero territorio italiano. Ad esempio, secondo i dati ISTAT riportati dal Comune di Roma, nella regione l'incidenza straniera è pari al 12,2%, mentre la media nazionale è uguale al 9%¹⁴³³. Dal 2007 al 2023, le nascite nel Lazio sono diminuite del 35%, ancora di più rispetto al 34% registrato entro i confini dell'intera Italia¹⁴³⁴. Malgrado la trasformazione della popolazione romana, il romanesco attesta un'elevata stabilità e si espande anche sulle periferie della capitale, fatto confermato dalla recente indagine sul campo di Kevin De Vecchis¹⁴³⁵. Si può presupporre che la fortuna della parlata romana sia almeno parzialmente dovuta alla sua vicinanza alla lingua italiana. Per questo motivo, il dialetto è relativamente facile da imparare e da adottare anche da chi non viene dall'Urbe o neanche dall'Italia. Date le semplificazioni nei paradigmi morfosintattici che caratterizzano le varietà meno sostenute del romanesco, esso può rivelarsi una sorta di interlingua efficace nella comunicazione quotidiana per chi non possiede ancora una piena conoscenza dell'italiano. Per questi motivi, l'estinzione di questo vernacolo sembra altamente improbabile. Per di più, a lungo termine, non si può escludere una sua ulteriore ascesa alla posizione di uno dei codici diatopici più parlati e più presenti nella cultura italiana accanto al napoletano e al siciliano.

Al contempo, la diffusione della parlata capitolina in un numero sempre maggiore di parlanti, come abitanti di zone periferiche, corrisponde al dileguo delle sue connotazioni sociolinguistiche negative. Il romanesco non è più il modo di esprimersi dei bassifondi della società, bensì un elemento identitario, atto a esprimere l'appartenenza a un gruppo e la ragione di un certo orgoglio correlato alla romanità. Tra le opere del corpus, queste caratteristiche sono

¹⁴³³ Redazione del sito del Comune di Roma, "Stati generali della natalità, incontro in Campidoglio", *Comune di Roma*, 15/11/2024, <https://www.comune.roma.it/web/it/notizia/stati-general-della-natalita-roma-2024.page> [ultimo accesso: 02/10/2025].

¹⁴³⁴ *Ibidem*.

¹⁴³⁵ Cfr. K. De Vecchis, *Il romanesco periferico*, *op.cit.*

meglio visibili nella serie *Strappare lungo i bordi*, emblematica dell'incisivo stile di Zerocalcare. Non si può certamente dire che il fumettista romano appartenga a una fascia svantaggiata della popolazione: il dialetto che usa nelle sue pubblicazioni è una scelta consapevole, manifestante la sua identificazione con la città da cui proviene. Una situazione simile riguarda l'impiego della varietà romana nella musica rap e tra i tifosi delle squadre romane¹⁴³⁶, con lo scopo di esibire l'identità locale.

Sembra opportuno chiudere questa tesi con la constatazione che un dialetto come il romanesco è, alla fine, traducibile. Tale compito richiede tuttavia un approccio consapevole del significato del sottocodice. La traduzione della dinamica linguistica non può venire eseguita in maniera meccanica, bensì va preceduta da uno studio approfondito delle specifiche formali del TP. È necessario che il traduttore, esperto nella mediazione tra due culture diverse, possieda una sensibilità che gli consenta di leggere l'intera rete dei riferimenti extratestuali originata dall'inclusione di varietà diatopiche dotate di notevole peso semantico.

In particolare, la presenza della parlata capitolina in un testo italiano pone certamente un problema che si può risolvere, utilizzando le conoscenze extratestuali, l'immaginazione e l'ingegno estetico. Non è però lecito aspettarsi che tale opera funzioni nella cultura di arrivo in maniera identica a quella di partenza. Ciò non è sintomatico di una cattiva traduzione, bensì è dovuto alle differenze folcloristiche che non sono sempre completamente colmabili. È tuttavia fondamentale che la traduzione degli elementi dialettali trasmetta il numero possibilmente maggiore di informazioni relative allo stile dell'autore originale, al contesto sociale della sua opera e al senso rintracciabile alle scelte formali. Allo stesso tempo, bisogna ricordare che alcune decisioni traduttive, seppur motivate dalla volontà di adempiere ai soprammenzionati criteri, comportano il rischio di distorcere i riferimenti legati al tempo e al luogo dell'ambientazione. Le deformazioni del genere non tolgono, però, la possibilità che la traduzione generi nel suo destinatario emozioni analoghe a quelle che dovrebbero insorgere nel lettore del testo originale. È nondimeno chiaro che una buona traduzione arricchisce l'ambiente in cui viene a esistere.

¹⁴³⁶ Cfr. A. M. Boccafurni, "Gli striscioni delle tifoserie calcistiche romane", *op. cit.*

Bibliografia

Il corpus

1. GADDA Carlo Emilio, *L'affreuse embrouille de via Merulana*, trad. Jean-Paul Manganaro, Paris: Seuil, 2016.
2. GADDA Carlo Emilio, *L'affreux pastis de la rue des Merles*, trad. Louis Bonalumi, Paris: Seuil, 1999.
3. GADDA Carlo Emilio, *Niezły pasztet na via Merulana*, trad. Anna Wasilewska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2018.
4. GADDA Carlo Emilio, *That Awful Mess on The Via Merulana*, trad. William Weaver, New York: New York Review Books, 2000.
5. PASOLINI Pier Paolo, *A Violent Life*, trad. William Weaver, Manchester: Carcanet, 1985.
6. PASOLINI Pier Paolo, *Boys Alive*, trad. Tim Parks, New York: New York Book Review, 2023.
7. PASOLINI Pier Paolo, *Les ragazzi*, trad. Claude Henry, Paris: 10/18, 1982.
8. PASOLINI Pier Paolo, *Les ragazzi*, trad. J.-P. Manganaro, Paris: Points, 2016.
9. PASOLINI Pier Paolo, *Ragazzi di vita*, Milano: Garzanti, 2014, ed. digitale.
10. PASOLINI Pier Paolo, *The Ragazzi*, trad. Emile Capouya, London: Palladin, 1989.
11. PASOLINI Pier Paolo, *The Street Kids*, trad. Ann Goldstein, New York: Europa Editions, 2016.
12. PASOLINI Pier Paolo, *Ulicznicy*, trad. Katarzyna Skórska, Łódź: Oficyna, 2021.
13. PASOLINI Pier Paolo, *Una vita violenta*, Milano: Garzanti, 2014, ed. digitale.
14. PASOLINI Pier Paolo, *Une vie violente*, trad. Jean-Paul Manganaro, Paris: Buchet-Chastel, 2019, ed. digitale.
15. PASOLINI Pier Paolo, *Une vie violente*, trad. Michel Breitman, Paris: 10/18, 1998.

Testi citati

1. AA. VV., *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, a cura di Kazimierz Polański, "dialekt", Wrocław: Ossolineum, 1999.
2. AA.VV., "pyrgać", *Słownik gwar ostródzkiego, Warmii i Mazur. Tom VIII*, a cura di Anna Tyrpa, Warszawa-Kraków: Polska Akademia Nauk, 2021, 87.

3. ADAMS SITNEY P., “Accattone and Mamma Roma”, in *Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives*, a cura di Patrick Rumble e Bart Testa, Toronto: University of Toronto Press, 1994, 171-179.
4. ALBANESE Angela, “Teoria e pratica del tradurre in Benedetto Croce”, *Studi di estetica*, 3, 43, 2011, 87-118.
5. ALETTA Alessio, “Diarismo e giornalismo nella serie animata «Rebibbia Quarantine» di Zerocalcare”, *Idomeneo*, 32, 2021, 377-390.
6. ALIGHIERI Dante, *De vulgari eloquentia*, trad. Mirko Tavoni, Milano: Mondadori, 2011.
7. APEL Karl-Otto, *Literarische Übersetzung*, Stuttgart: Metzler Verlag, 1983.
8. ARCANGELI Massimo, “Bella! Ma de che? Lingua giovanile metropolitana in bocca romana”, in *Roma e il suo territorio. Lingua, dialetto e società*, a cura di Maurizio Dardano et al., Roma: Bulzoni, 2003, 249-266.
9. ARROJO Rosemary, “Deconstruction, Psychoanalysis, and The Teaching of Translation”, *Translation and Interpreting Studies*, 7, 1, 01/2012, 96-110.
10. ARROJO Rosemary, “Fidelity and The Gendered Translation”, *TTR: Traduction, terminologie, rédaction*, 7, 2, 1994, 147-163.
11. ASSIS ROSA Alexandra, “Descriptive Translation Studies – DTS (revised version)”, in *Handbook of Translation Studies*, a cura di Yves Gambier e Luc van Doorslaer, Amsterdam: John Benjamins, 2016, 94-104.
12. BAFICO Matteo, “Un viaggio nel Gaddus. Documenti inediti sulla storia editoriale de *L'affreux pastis de la rue des Merles*”, *Comparative Studies in Modernism*, 19, 2021, 131-144.
13. BASSNETT Susan, LEFEVERE André, “General Editors’ Preface”, in André Lefevere, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London-New York: Routledge, 1992, VII-VIII.
14. BELLI Giuseppe Gioachino, *Lettere, giornali, zibaldone*, a cura di Giovanni Orioli, Torino: Einaudi, 1962.
15. BELLI Giuseppe Gioachino, *Poesie inedite*, Roma: Tipografia Salviucci, 1865.
16. BELLI Giuseppe Gioachino, *Sonetti*, a cura di Pietro Gibellini, Milano: Garzanti, 2016.
17. BENJAMIN Walter, “Il compito del traduttore”, *Aut aut*, 334, 2007, 7-20.
18. BEREZOWSKI Leszek, *Dialect in Translation*, Wrocław: Acta Universitatis Wratislaviensis, 1997.

19. BEREZOWSKI Łukasz Jan, "Benedetto Croce: między językoznawstwem estetycznym a poetycką nieprzekładalnością", *Rocznik Historii Sztuki*, XLVI, 2021, 159-158.
20. BEREZOWSKI Łukasz Jan, CIESIELKA Joanna, *Italiano vero. Leksyka włoska w polszczyźnie XXI wieku*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2023.
21. BEREZOWSKI Łukasz Jan, DECKERT Mikołaj, "nerd", in *PolEnglish Revisited. Leksyka angielska w polszczyźnie XXI wieku*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2023, 184.
22. BERMAN Antoine, "La traduction comme l'épreuve de l'étranger", *Texte*, 4, 1984, 67-81.
23. BERMAN Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris: Gallimard, 1984.
24. BERMAN Antoine, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris: Gallimard, 1995.
25. BERNIERI Giuseppe, *Il Meo Patacca, ovvero Roma in feste nei Trionfi di Vienna*, a cura di Bartolomeo Rossetti, Roma: Avanzini e Torraca, 1966.
26. BERRUTO Gaetano, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma: Carocci, 1998.
27. BERTONI Giulio, UGOLINI Francesco, "L'asse linguistico Roma-Firenze", *Lingua nostra*, 1, 1939, 25-27.
28. BERTONI Giulio, UGOLINI Francesco, *Prontuario di pronunzia e di ortografia*, Torino: EIAR, 1939.
29. BETTI Laura, *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, Milano: Garzanti, 1977.
30. BIBER Douglas et al., *Longman Grammar of Spoken and Written English*, Harlow: Pearson Education Limited, 2006.
31. BIKIĆ-CARIĆ Gorana, "L'article dans les langues romanes", in *El valor de la diversidad (meta)lingüística: Actas del VIII congreso de Lingüística General*, a cura di Antonio Moreno Sandoval, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2008, 391-410.
32. BOCCAFURNI Anna Maria, "Gli striscioni delle tifoserie calcistiche romane: una lingua particolare in *Lasciatece parlà. Il romanesco nell'Italia di oggi* a cura di Paolo D'Achille, Antonella Stefinlongo, Anna Maria Boccafurni, Roma: Carocci, 2012, 225-246.

33. BOCCAFURNI Anna Maria, “Il dialetto nella cinematografia: il caso del romanesco,” in *Le nuove forme del dialetto*, a cura di Gianna Marcato, Padova: Unipress, 2011, 191-196.
34. BOCCAFURNI Anna Maria, “S.P.Q.R(AP): il romanesco nella musica rap”, in *Lasciatece parlà. Il romanesco nell’Italia di oggi*, a cura di Paolo D’Achille, Antonella Stefinlongo, Anna Maria Boccafurni, Roma: Carocci, 2012, 173-180.
35. BONANNI Francesca, “Il teatro in dialetto a Roma dal Cinquecento al Novecento”, in *Il romanesco ieri e oggi, Atti del Convegno del Centro Romanesco Trilussa e del Dipartimento di Scienze del linguaggio dell’Università di Roma «La Sapienza» (Roma, 12-13 ottobre 1984)*, a cura di Tullio De Mauro, Roma: Bulzoni, 1989, 27-55.
36. BORGES Jorge Luis, “Kafka e i suoi precursori”, in *Altre inquisizioni*, Milano: Feltrinelli, 2019, 106-108.
37. BRIGUGLIA Caterina, “El reto del dialecto: *Il Pasticciaccio* de Gadda al español, al inglés y al catalán”, *Sendebarr*, 22, 2011, 137-158.
38. BRISSET Annie, “The Search for a Native Language: Translation and Cultural Identity”, in *The Translation Studies Reader*, a cura di Lawrence Venuti, London-New York: Routledge, 2000, 343-375.
39. BRUNETTA Gian Piero, *Cent’anni di cinema italiano 2. Dal 1945 ai giorni nostri*, Roma-Bari: Laterza, 2010.
40. CATFORD John C., *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford: Oxford University Press, 1978.
41. CESAROTTI Melchior, “Il traduttore a chi legge”, in *idem, Le opere di Demostene Tradotte ed illustrate dall’abate Melchior Cesarotti, tomo I*, Napoli: Giovanni De Bonis, 1818.
42. CESAROTTI Melchior, “Il traduttore a chi legge”, in *idem, Le opere di Demostene Tradotte ed illustrate dall’abate Melchior Cesarotti, tomo VI*, Napoli: Giovanni De Bonis, 1818.
43. CESAROTTI Melchior, “Piano ragionato di traduzioni dal greco”, in *idem, Prose edite e inedite*, a cura di Guido Mazzoni, Bologna: Nicola Zanichelli, 1882, 3-37.
44. CHANDLER Charlotte, *Io, Federico Fellini*, Milano: Rizzoli, 2020.
45. COLER Matt, NEVINS Andrew, “Introduction”, in *Contemporary Research in Minoritized and Diaspora Languages of Europe*, a cura di Matt Coler e Andrew Nevins, Berlin: Language Science Press, 2022, 1-8.

46. CORTELAZZO Manlio, "Il dialetto sotto il fascismo", in *Parlare fascista: lingua del fascismo, politica linguistica del fascismo*, a cura di Gian Carlo Jocteau, Genova: Centro ligure di storia sociale, 1984, 107-116.
47. CROCE Benedetto, "L'intraducibilità della rievocazione", in *La teoria della traduzione nella storia*, a cura di Siri Nergaard, Milano: Bompiani, 1993, 215-220.
48. CROCE Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Milano, Adelphi, 1990.
49. D'ACHILLE Paolo, "Il romanesco di Mario dell'Arco", in *Lasciatece parlà. Il romanesco nell'Italia di oggi* a cura di Paolo D'Achille, Antonella Stefinlongo, Anna Maria Boccafurni, Roma: Carocci, 2012, 73-86.
50. D'ACHILLE Paolo, "«Che ce lo dici a fare» Un costrutto interrogativo di matrice dialettale nell'italiano parlato contemporaneo", in *Tradizione & innovazione. Dall'italiano, lingua storica e funzionale, alle altre lingue. Atti del VI Convegno SILFI*, a cura di Elisabeth Burr, Firenze: Franco Cessati Editore, 2009, 293-308.
51. D'ACHILLE Paolo, "Lo status del romanesco dal dopoguerra a oggi", in *Lasciatece parlà. Il romanesco nell'Italia di oggi* a cura di Paolo D'Achille, Antonella Stefinlongo, Anna Maria Boccafurni, Roma: Carocci, 2012, 39-48.
52. D'ACHILLE Paolo, "Nota sull'epigrafia volgare a Roma nel Trecento e nel Quattrocento", in *Il romanesco ieri e oggi. Atti del Convegno del Centro Romanesco Trilussa e del Dipartimento di Scienze del Linguaggio dell'Università di Roma «La Sapienza»*, a cura di Tullio De Mauro, Roma: Bulzoni, 1989, 3-12.
53. D'ACHILLE Paolo, "Questioni aperte nella storia del romanesco: una rilettura dei dati documentari", in *Vicende storiche della lingua di Roma*, a cura di Michele Loporcaro, Vincenzo Faraoni, Piero A. Di Pretoro, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2012, 3-28.
54. D'ACHILLE Paolo, "Sintassi e fraseologia dell'italiano contemporaneo tra diacronia e diatopia", in *Aspetti dell'italiano parlato. Tra lingua nazionale e varietà regionale. Atti del Convegno (Hannover, 12-13 maggio 2003)*, a cura di Klaus Hölker, Christiane Maaß, Münster: Lit, 2005, 235-249.
55. D'ACHILLE Paolo, GIOVANARDI Claudio, *Dal Belli ar Cipolla: conservazione e innovazione nel romanesco contemporaneo*, Roma: Carocci, 2001.
56. D'ACHILLE Paolo, *L'italiano contemporaneo*, Bologna: il Mulino, 2010.
57. D'ANDREA Fabio, *Uno de nojantri «Ma er bello, a me, me dura sempre poco...»*, Milano: Alpes, 2016.
58. DE AMICIS Edmondo, *L'idioma gentile*, Milano: Treves, 1920.

59. DE CECCATTY René, *Pour une réalité non naturaliste*, in P. P. Pasolini, *Une vie violente*, trad. Jean-Paul Manganaro, Paris: Points, 2020, 9-18.
60. DE CECCATTY René, *Sur Pier Paolo Pasolini*, Monaco: Éditions du Rocher, 2005.
61. DE CECCATTY René, *Sur Pier Paolo Pasolini*, Monaco: Éditions du Rocher, 2005.
62. DE LAUDE Silvia, “Un romanzo aperto verso l’avvenire? Sopralluoghi nei dintorni di *Una vita violenta*”, *La Rivista di Engramma*, 181, 05/2021, 67-122.
63. DE LAUDE Silvia, *I due Pasolini. “Ragazzi di vita” prima della censura*, Roma: Carocci, 2018.
64. DE VECCHIS Kevin, *Il romanesco periferico: un’indagine sul campo*, Pisa: Pacini Editore, 2022.
65. DEJNA Karol, *Dialekty polskie*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974.
66. DELABASTITA Dirk, “Status, Origin, Features: Translation and beyond”, in *Beyond Descriptive Translation Studies*, a cura di Anthony Pym, Miriam Schlesinger, Daniel Simeoni, Amsterdam e Philadelphia: Benjamins, 2008, 233-246.
67. DELL’ARCO Mario, *Tutte le poesie romanesche 1946-1995*, a cura di Carolina Marconi, Roma: Gangemi, 2005.
68. DERRIDA Jacques, “Plato’s Pharmacy”, in *idem, Dissemination*, trad. Barbara Johnson, London: The Athlone Press, 1981, 61-172.
69. DERRIDA Jacques, *L’oreille de l’autre: otobiographies, transferts, traductions: textes et débats avec Jacques Derrida*, a cura di Claude Lévesque, Christie V. McDonald, Montréal: VLB, 1982.
70. DERRIDA Jacques, *Memoires for Paul de Man*, New York: Columbia University Press, 1989.
71. DERRIDA Jacques, *Positions*, Paris: Éditions de la minuit, 1972.
72. DI GIOVANNANTONIO Sara, “«La vuoi finì la vuoi?»: la ripetizione nella sintassi del romanesco pre-belliano”, in *Repetita iuvant, perseverare diabolicum. Un approccio multidisciplinare alla ripetizione*, a cura di Davide Mastrantonio et al., Siena: Edizioni Università per Stranieri di Siena, 2023, 177-187.
73. DIADORI Pierangela, *Insegnare italiano a stranieri*, Milano: Le Monnier, 2011.
74. DUDEK Anna, “The Untranslatability of Dialects in Subtitling. An Analysis of Translation Techniques Used in the English Subtitles to «The Peasants»”, *Anglica Wratislaviensia*, 56, 2018, 295-307.
75. DUMAS Denis, “Durée vocalique et diphtongaison en français québécois”, *Cahier linguistique*, 4, 1974, 13-55.

76. ECO Umberto, "Overinterpreting Texts", in *Interpretation and Overinterpretation*, a cura di Stefan Collini, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 53-62.
77. ECO Umberto, *The Search for the Perfect Language*, Oxford-Cambridge: Blackwell, 1995.
78. EVEN-ZOHAR Itamar, "Polysystem Theory", *Poetics Today*, 11, 1, 1979, 287-310.
79. EVEN-ZOHAR Itamar, *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1978.
80. FANTLE David, JOHNSON Tom, *Reel to Real: 25 Years of Celebrity Interviews*, Oregon: Badger Books, 2009.
81. FELICI Lucio, "Il romanesco di Pascarella", ne *Il romanesco ieri e oggi. Atti del Convegno del Centro Romanesco Trilussa e del Dipartimento di Scienze del linguaggio dell'Università di Roma «La Sapienza» (Roma, 12-13 ottobre 1984)*, a cura di Tullio De Mauro, Roma: Bulzoni, 1989, 193-205.
82. FELLINI Federico, *Intervista sul cinema*, a cura di Giovanni Grazzini, Bari: Laterza, 1983.
83. FINZI Gilberto, "Introduzione", in AA. VV., *Racconti neri della scapigliatura*, a cura di Gilberto Finzi, Milano: Mondadori, 1992, 5-18.
84. FOUCAULT Michel, *Language, Counter-Memory, Practice*, trad. Donald F. Bouchard e Sherry Simon, Ithaca: Cornell University Press, 1977.
85. FRASER TYTLER Alexander, *Essay on the Principles of Translation*, Amsterdam: John Benjamins, 1978.
86. GABRIELLI Aldo, *Il museo degli errori. L'italiano come si parla oggi*, Milano: Arnoldo Mondadori, 1980.
87. GADDA Carlo Emilio, "Il terrore del dattilo", in *idem, Opere*, vol. III, Milano: Garzanti, 1991, 515-521.
88. GALLI DE' PARATESI Nora, *Lingua toscana in bocca ambrosiana. Tendenze verso l'italiano standard: un'inchiesta sociolinguistica*, Bologna: il Mulino, 1984, 147-206.
89. GARGIULO Marco, "Language conflict, glottophagy and camouflage in the Italian cinematic city", *Globe: A Journal of Language, Culture and Communication*, 12, 2021, 117-130.
90. GAVIN Anthony, "Slum Life, Italian Style", *The Irish Times*, 10/02/1968.
91. GENTZLER Edwin, *Contemporary Translation Theories*, New York-London: Routledge, 2001.

92. GIGANTE Claudio, "Fatta l'Italia, facciamo gli Italiani. Appunti su una massima da restituire a d'Azeglio", *Rivista europea di studi italiani*, 26, 2, 2011, 5-15.
93. GRAMSCI Antonio, *Quaderni del carcere*, vol. IV, a cura di Valentino Gerratana, Torino: Einaudi, 1960.
94. GRICE Paul, *Studies in The Way of Words*, Cambridge-London: Harvard University Press, 1989.
95. GROCHOWSKA-REITER Anna, "C'era una volta un milanese, un romano e un siciliano, ovvero come parlava il cinema italiano degli anni del boom", in *Italia 2.0 - lingua, cultura, società. Le ultime ricerche dei giovani italianisti* a cura di Elżbieta Jamrozik, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej, Uniwersytet Warszawski, 2016, 66-72.
96. GRUBAČ Liliana "«Maggico» o «Ti cascano le braccia quando le senti»? L'atteggiamento dei romani verso il loro «dialetto» e verso i parlanti «dialettali»: risultati di una ricerca", in *Discorso e cultura nella lingua e nella letteratura italiana*, a cura di Elena Pîrvu, Firenze: Franco Cessati, 2014, 97-107.
97. GUIRAUD Pierre, *L'argot. Que sais-je?*, Paris: Presses Universitaires de France, 1958.
98. HATIM Basil, MASON Ian, *The Translator as a Communicator*, London-New York: Routledge, 1997.
99. HERMANS Theo, "Introduction", in *The Manipulation of Literature*, a cura di Theo Hermans, London: Croom Helm, 1985, 7-15.
100. HERMANS Theo, "Schleiermacher", in *The Routledge Handbook of Translation and Philosophy*, a cura di Piers Rawling e Philip Wilson, New York-London: Routledge, 2019, 1-17.
101. HOLMES James S., "The Name and Nature of Translation Studies", in *The Translation Studies Reader*, a cura di Lawrence Venuti, London-New York: Routledge, 2000, 172-185.
102. HONEYBONE Patrick, "Lenition in English", in *The Oxford Handbook of the History of English*, a cura di Terttu Nevalainen, Elizabeth Closs Traugott, Oxford: Oxford University Press, 2012, 773-787.
103. HÖNIG Hans G., "Positions, Power and Practice: Functionalist Approaches and Translation Quality Assessment", *Current Issues in Language and Society*, 4, 1, 1997, 6-34.
104. HOOPER Laurence, "Dialectal dialectics: Translating Trilussa," *The Italianist*, 25, 2005, 280-306.

105. HUGO Victor, *Les misérables. Quatrième partie : L'idylle de la rue Plumet et l'épopée rue Saint-Denis*, Bruxelles: Lacroix, Verboeckhoven & Co., 1862.
106. IVARSSON Jan, CARROLL Mary, *Subtitling*, Simrishamn: TransEdit, 1998.
107. JACQMAIN Monique, "Appunti sui glossari pasoliniani", *Linguistica Antverpiensia*, 4, 1970, 105-159.
108. JANUSZ Joanna, "La rete intratestuale nella narrativa di Carlo Emilio Gadda", *PhiN-Beiheft*, 11, 2016, 146-157.
109. JARVOLINO Domenico, "Croce, Gentile e Gramsci sulla traduzione", *International Gramsci Journal*, 1, 2, 2010, 21-28.
110. KARAKANTA Alina, NEGRI Matteo, TURCHI Marco, "Is 42 the Answer to Everything in Subtitling-oriented Speech Translation?", in *Proceedings of the 17th International Conference on Spoken Language Translation*, a cura di Marcello Federico et al., Online: Association for Computational Linguistics, 2020, 209-219.
111. KASSEM Nagwa, "Varietà di lingua nel romanzo di «Quer pasticciaccio brutto de via Merulana» di Carlo Emilio Gadda", *Transcultural Journal of Humanities & Social Sciences*, 4, 1, 2023, 36-52.
112. KLOEPFER Rolf, *Intra- and Intercultural Translation*, *Poetics Today*, 2, 4, 1981, 29-37.
113. KLOSS Heinz, "Types of Multilingual Communities: A Discussion of Ten Variables", *Sociological Inquiry*, vol. 36, 2, 1966, 135-145.
114. KOLLER Werner, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg e Wiesbaden: Quelle & Meyer, 1992.
115. KRZYSZTOFIAK Maria, "Kultura przekładu i krytyki. Friedricha Schleiermachera modele tłumaczenia w rozważaniach Piotra de Bończa Bukowskiego", *Przekładaniec*, 43, 2021, 204-210.
116. KUCHARCZYK Renata, "O postrzeganiu gwary przez użytkowników Internetu: (na przykładzie forum tłumaczy)", *Prace Językoznawcze*, 17, 2, 2015, 37-50.
117. LA PENNA Daniela, "The Pasolini Translation Problem: From *Una vita violenta* to *A Violent Life*", *The Italianist*, 41, 3, 11/2021, 465-489.
118. LA ROSA Maddalena, "Dall'erudizione al gusto: Cesarotti professore e la traduzione dal greco", *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, 12, 2019, 429-447.
119. LAMBART José, VAN GORP Hendrik, "On Describing Translation", in *The Manipulation of Literature*, a cura di Theo Hermans, London: Croom Helm, 1985, 42-53.

120. LEBIEDZIŃSKI Henryk, *Elementy przekładoznawstwa ogólnego*, Warszawa: PWN, 1981.
121. LEFEVERE André, "Systems Thinking and Cultural Relativism", *Jadavpur Journal of Comparative Literature*, 3, 4, 1987, 23-34.
122. LEFEVERE André, "That Structure in the Dialect of Man Interpreted", in *Comparative Criticism* 6, a cura di Elinor S. Shaffer, Cambridge: Cambridge University Press, 1984, 87-100.
123. LERAY Christian, LORAND Ernestine, *Dynamique interculturelle et autoformation : une histoire de vie en Pays gallo*, Paris: L'Harmattan, 1995.
124. LOLLINI Massimo, "Il dialetto come lingua della poesia. Aspetti della poesia dialettale in Pasolini, Zanzotto e Loi", *NeMLA Italian Studies*, 16, 1992, 67-84.
125. LOPORCARO Michele, FARAONI Vincenzo, "Il costrutto allocutivo a Nando! in romanesco: fonologia, morfologia, sintassi, semantica, pragmatica", *Zeitschrift für romanische Philologie*, 137, 2, 2021, 561-600.
126. MANGANARO Jean-Paul, "Préface", in P. P. Pasolini, *Les ragazzi*, Paris: Points, 2016, 7-15.
127. MANGANARO Jean-Paul, "Présentation", in C. E. Gadda, *L'affreuse embrouille de via Merulana*, trad. Jean-Paul Manganaro, Paris: Seuil, 2016, 7-23.
128. MARAZZINI Claudio, *Breve storia della lingua italiana*, Bologna: il Mulino, 2004.
129. MARCELLI Maurizio, PORENA Claudio, *A nò, come se scrive? Grammatica insolita del romanesco attuale*, Roma: Accademia Romanesca, 2020.
130. MARKOWSKI Andrzej, *Język polski. Poradnik profesora Andrzeja Markowskiego*, Warszawa: Wilga, 2003.
131. MAROTTA Giovanna, "Il consonantismo romano. Processi fonologici e aspetti acustici", in *Italiano parlato. Analisi di un dialogo*, a cura di Federico Albano Leoni, Rosa Giordano, Napoli: Liguori, 2006, 1-24.
132. MARTELLINI Luigi, *Pier Paolo Pasolini. Introduzione e guida allo studio dell'opera pasoliniana. Storia e Antologia della critica*, Firenze: Le Monnier, 1982.
133. MATT Luigi, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana. Glossario romanesco*, Torino: Aracne, 2012.
134. MESSINA Giuseppe L., *Parole al vaglio*, Roma: Angelo Signorelli, 1978.
135. MIGLIORINI Bruno, "Dialetto e lingua nazionale a Roma", *Revue de linguistique romane*, IX, 1933, 370-382.

136. MIGLIORINI Bruno, "Prefazione", in Filippo Chiappini, *Vocabolario romanesco*, Roma: Leonardo da Vinci, 1933, I-XXXII.
137. MISZALSKA Jadwiga, "Jak tłumaczyć dialekt w włoskich tekstach teatralnych", *Przekładaniec*, 31, 2015, 154-168.
138. MONTEBELLO Manuela, "Varianti lessicali e stilistiche di «Ragazzi di vita» di Pier Paolo Pasolini", in *Studi linguistici per Luca Serianni*, a cura di Valeria della Valle e Pietro Trifone, Roma: Salerno Editrice, 2007, 571-581.
139. MONTERMINI Fabio, *Il lato sinistro della morfologia. La prefissazione in italiano e nelle lingue del mondo*, Milano: Franco Angeli, 2008.
140. MONTEVERDI Angelo, *Saggi neolatini*, Roma: Storia e Letteratura, 1945.
141. MORGANA Silvia "Profilo di storia linguistica italiana", in *Elementi di linguistica italiana*, a cura di Ilaria Bonomi, Andrea Masini, Silvia Morgana, Mario Piotti, Roma: Carocci, 2016, 189-299.
142. MORGANA Silvia, *Breve storia della lingua italiana*, Roma: Carocci, 2012.
143. MORINO Tito, *La grammatica del dialetto romanesco. Secondo i «sonetti» di G. G. Belli*, Isernia: Tipografia Industriale L. Colitti e Figli, 1899.
144. MUNDAY Jeremy, *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, London: Routledge, 2006.
145. NIDA Eugene, *Toward a Science of Translating with Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translating*, Leiden: E.J. Brill, 1964.
146. NILSSON-EHLE Hans, "Une particularité du dialecte romain: Le si «pléonastique» introduisant les propositions subordonnées interrogatives et exclamatives", *Studia Neophilologica* 20, 1-2, 1947, 173-191.
147. NOCENTINI Alberto, *L'etimologico*, Milano: Le Monnier-Mondadori Education, 2010.
148. NORD Christiane, "Function + Loyalty: Theology Meets Skopós", *Open Theology*, 2, 2016, 566-580.
149. O'DONELL W. R., TODD Loreto, *Variety in Contemporary English*, Abingdon-on-Thames: Routledge, 1992.
150. PARKS Tim, "Introduction", in P. P. Pasolini, *Boys Alive*, trad. Tim Parks, New York: New York Books Review, 2023, VII-XIV.
151. PASOLINI Pier Paolo, "Accattone" in *Alì dagli occhi azzurri*, Milano: Garzanti, 1989, 249-362.
152. PASOLINI Pier Paolo, "Dialetto e poesia popolare", in *idem, Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano: Mondadori, 1999, 373-375.

153. PASOLINI Pier Paolo, "La lingua della poesia", in *idem, Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano: Mondadori, 1999, 1007-1026.
154. PASOLINI Pier Paolo, "Nuove questioni linguistiche", in *idem, Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano: Mondadori, 1999, 1245-1270.
155. PASOLINI Pier Paolo, *Lettere*, raccolte da Nico Naldini, Torino: Einaudi, 1988.
156. PASOLINI Pier Paolo, *Pasolini su Pasolini: Conversazioni con Jon Halliday*, Parma: Guanda, 1992.
157. PASSANNANTI Erminia, *Singolo e comunità nel film "Uccellacci e uccellini" di Pier Paolo Pasolini*, autopubblicato, 2020.
158. PERESIO Giovanni Camillo, *Il Jacaccio ovvero Il palio conquistato. Introduzione, testo e note con un lessico del romanesco del Seicento, II, Testo del poema e lessico*, a cura di Francesco Ugolini, Roma: Società Filologica Romana, 1939.
159. PETERSON Elizabeth, *Making Sense of Bad English. An Introduction to Language Attitudes and Ideologies*, Abingdon-on-Thames: Routledge, 2019.
160. PETROCCHI Valeria, "Dialect Identities in Gadda's Translation: The Case of *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*", *Translation Studies Journal*, 3, 1, 2011, 64-72.
161. PLACIAL Claire, "Intraduisibles et intraduits, des sciences humaines aux textes littéraires", *Traduire*, 232, 2015, 115-127.
162. POPOVIČ Anton, "The Concept «Shift of Expression» in Translation Analysis", in *The Nature of Translation*, a cura di James S. Holmes, Berlin: De Gruyter Mouton, 1971, 78-90.
163. POPOVIČ Anton, *Preklad a výraz*, Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie Vied, 1968.
164. PORENA Claudio, *Dar trapezzio vocalico ar sonetto. Manuale di linguistica romanesca, retorica e metrica con sonetti scelti*, Roma: TerreSommerse, 2010.
165. POUND Ezra, "Guido's Relations", in *The Translation Studies Reader*, a cura di Lawrence Venuti, London-New York: Routledge, 2000, 26-33.
166. PRONI Giampaolo, "Umberto Eco and Charles Peirce: A slow and respectful convergence", *Semiotica*, 206, 2015, 13-35.
167. PYM Anthony, *Exploring Translation Theories*, New York-London: Routledge, 2010.
168. RAVARO Fernando, *La lingua do noantri. Elementi di grammatica romanesca*, Roma: Centro Romanesco Trilussa, 1984.

169. ROBINSON Douglas, *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*, London: Routledge, 2002.
170. ROMANELLI Claudia, "Pasolini collaboratore di Fellini. Analisi del contributo dato da Pier Paolo Pasolini alla scrittura de «Le notti di Cabiria», *The Italianist*, 35, 2, 2015, 212-233.
171. ROMITI Sara, "The Mural Writings of the Young of Rome", in *Jugendsprache = Langue Des Jeunes = Youth Language: Linguistische Und Soziolinguistische Perspektiven*, a cura di Jannis K. Androutsopoulos, Arno Scholz, Frankfurt: Peter Lang, 1998, 281-304.
172. ROSSI Lia, *Estetica e metodo: la scuola di Bologna*, Cornaredo: Nuova Alfa, 1990.
173. RUILAN Cao, SHAOKANG Jin, "Phonological Differences between Received Pronunciation and Standard Scottish English", *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 113, 2018, 121-130.
174. SABATINI Francesco, "Un'iscrizione volgare romana della prima metà del secolo IX. Il Graffito della Catacomba di Comodilla", in *Il volgare nelle chiese di Roma. Messaggi graffiti, dipinti e incisi dal IX al XVI secolo*, a cura di Francesco Sabatini, Paolo D'Achille, Roma: Bonacci, 1987, 5-32.
175. SAGAN-BIELAWA Mirosława, "Język jako element świadomości społecznej (na przykładzie Polski po 1918 roku)", *LingVaria*, 2, 24, 2017, 211-224.
176. SANTATO Guido, *Pier Paolo Pasolini*, Roma: Carocci, 2012.
177. SCHLEIERMACHER Friedrich, "On Different Methods of Translating", trad. Waltraud Bartscht, in *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, a cura di Rainier Schulte e John Biguenet, Chicago-London: University of Chicago Press, 1992, 36-54.
178. SCHWOB Marcel, *Études sur l'argot français*, Paris: Éditions Allia, 2004.
179. SICILIANO Enzo, *Vita di Pasolini*, Milano: Rizzoli, 1978.
180. SILORI Luigi, "Giacchino Belli e il dialetto", *Belfagor*, 8, 2, 1953, 140-157.
181. SILVERTON Pete, *Filthy English: The How, Why, When and What of Everyday Swearing*, London: Portobello Books, 2009.
182. SKÓRSKA Katarzyna, "Pasoliniego dzieci ulicy", in P. P. Pasolini, *Ulicznicy*, Łódź: Officyna, 271-277.
183. SLOBODNÍK Dušan, "Remarques sur la traduction des dialectes", in *The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, a cura di James S. Holmes, The Hague-Paris: Mouton, 1971, 139-143.

184. SNELL-HORNBY Mary, *Translation Studies: An Integrated Approach*, Amsterdam: John Benjamins, 1988.
185. SPITZER Leo, *Études du style*, Paris: Gallimard, 1980.
186. STEFINLONGO Antonella, "Anche i muri parlano romano. Le scritte murali di Roma e dintorni", in *Lasciatece parlà. Il romanesco nell'Italia di oggi*, a cura di Paolo D'Achille, Antonella Stefinlongo, Anna Maria Boccafurni, Roma: Carocci, 2012, 189-224.
187. STEFINLONGO Antonella, "L'appuntamento è a *radio rock laiv clebb!*", in *Lasciatece parlà. Il romanesco nell'Italia di oggi*, a cura di Paolo D'Achille, Antonella Stefinlongo, Anna Maria Boccafurni, Roma: Carocci, 2012, 165-172.
188. STEFINLONGO Antonella, "La percezione dell'identità linguistica a Roma", in *Lasciatece parlà. Il romanesco nell'Italia di oggi*, a cura di Paolo D'Achille, Antonella Stefinlongo, Anna Maria Boccafurni, Roma: Carocci, 2012, 59-72.
189. STEFINLONGO Antonella, "La situazione linguistica di Roma", in *Lasciatece parlà. Il romanesco nell'Italia di oggi*, a cura di Paolo D'Achille, Antonella Stefinlongo, Anna Maria Boccafurni, Roma: Carocci, 2012, 15-38.
190. STEFINLONGO Antonella, "Lingua romana e televisione italiana. Esplorazioni mediatiche di codici e registri", in *Lasciatece parlà. Il romanesco nell'Italia di oggi*, a cura di Paolo D'Achille, Antonella Stefinlongo, Anna Maria Boccafurni, Roma: Carocci, 2012, 145-158.
191. STEINER Georges, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano: Garzanti, 2014.
192. SWENNEN Myriam, "Il realismo poetico di Pier Paolo Pasolini: «Ragazzi di vita»", *Carte italiane*, 1, 4, 1983, 37-52.
193. SZYMAŃSKA-GALIŃSKA Karina, "Świadomość językowa a gwara", *Językoznawstwo*, 1, 18, 2018, 171-178.
194. ŚLARZYŃSKA Małgorzata, *Obraz literatury włoskiej w Polsce lat 70. i 80. XX wieku na łamach "Literatury na świecie"*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2017.
195. THOMAS Erik R., "Rural White Southern Accents", in *A Handbook of Varieties of English: A Multimedia Reference Tool. Volume 1: Phonology*, a cura di Bernd Kortmann e Edgar W. Schneider, New York: Mouton de Gruyter, 300-323.

196. TODA Fernando, "Teaching Audiovisual Translation in a European Context", in *The Didactics of Audiovisual Translation*, a cura di Jorge Díaz-Cintas, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2008, 157-168.
197. TOLUSSO Silvia, "«Come ve va de ingarellavve su sta cosa»: il romanesco di «Strappare lungo i bordi» e «Questo mondo non mi renderà cattivo»", *Studia Romanica Posnaniensia*, 51, 2, 2024, 77-89.
198. TOMMASINI Francesca, "Un romagnolo a Roma. Usi e funzioni del dialetto romanesco nel cinema di Federico Fellini", *Scaffale Aperto*, 3, 2012, 127-143.
199. TOURY Gideon, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam, Philadelphia: Benjamins, 1995.
200. TRIFONE Pietro, "Aspetti dello stile nominale nella «Cronica» trecentesca di Anonimo Romano", *Studi linguistici italiani*, 12, 1986, 217-239.
201. TRIFONE Pietro, "Ernesto Monaci, il Placito di Capua e l'Iscrizione di San Clemente", *Lingua italiana: storia, struttura, testi*, XV, 2019, 9-20.
202. TRIFONE Pietro, "La confessione di Bellezze Ursini «strega» nella campagna romana del Cinquecento", *Contributi di filologia dell'Italia mediana*, 2, 1988, 79-182.
203. TRIFONE Pietro, *Roma e il Lazio*, Torino: Utet, 1992.
204. TYRMAND Leopold, *Dziennik 1954 – wersja oryginalna*, Warszawa: Prószyński i S-ka, 1999.
205. UGOLINI Francesco Alessandro, "Intorno a una recente edizione della Cronaca romanesca di Anonimo", *Contributi di dialettologia umbra*, 2, 1983, 57-109.
206. VACCARO Giulio, "Chi dice lingua dice nazione. L'asse Roma-Firenze e la nuova questione della lingua", *il 996*, IX, 3, 2011, 21-56.
207. VAN LEUVEN-ZWART Kitty M., "Translation and Original. Similarities and Dissimilarities, I", *Target*, 1, 2, 1989, 151-181.
208. VAN ROOY Raf, *Language or Dialect? The History of a Conceptual Pair*, Oxford: Oxford University Press, 2020.
209. VÁSQUEZ-AYORA Gerardo, *Introducción a la traductología*, Washington, DC: Georgetown University Press, 1977.
210. VENANZETTI Massimo, *Anch'io fui studente al Forlanini. Una giornata con il suo fondatore tra segreti e curiosità*, Roma: Scienze e lettere, 2012.
211. VENUTI Lawrence, "Translation, Community, Utopia", in *The Translation Studies Reader*, a cura di Lawrence Venuti, London-New York: Routledge, 2000, 468-488.

212. VENUTI Lawrence, *Gli scandali della traduzione: Per un'etica della differenza*, Rimini: Guaraldi, 2005.
213. VENUTI Lawrence, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Roma: Armando, 1999.
214. VENUTI Lawrence, *Translation Changes Everything. Theory and Practice*, London-New York: Routledge, 2013.
215. VINAY Jean-Paul, DARBELNET Jean, *La stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris: Marcel Didier, 1972.
216. VINCI Serena, "La variazione linguistica nel *Pasticciaccio* di Carlo Emilio Gadda: strategie di resa nelle due traduzioni francesi", *Translationes*, 14/2022, 2023, 49-62.
217. VIVIANI Andrea, "Da «vis» romana a usi del paese: i verbi parasintetici", in *idem*, *Altri romaneschi. Percorsi in diamesia e diafasia*, Roma: ItaliAteneo, 2016, 9-18.
218. WAGNER Susanne, *Gender in English Pronouns: Myth and Reality*, tesi di dottorato di ricerca, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 2003.
219. WANG Xia, "The Development Analyses of Translation Theories in China", in *Proceedings of 2016 5th International Conference on Social Science, Education and Humanities Research*, a cura di Hongxia Li e Lijuan Zhang, Amsterdam: Atlantis Press, 2017, 900-903.
220. WARNANT Léon, "Dialectes du français et français régionaux", *Langue française*, 18, 1973, 100-125.
221. WASILEWSKA Anna, "C.E.G.: nowator mimo woli", in C. E. Gadda, *Niezły pasztet na via Merulana*, trad. Anna Wasilewska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2018, 365-386.
222. WEAVER William, "Translator's Foreword", in C. E. Gadda, *That Awful Mess on The Via Merulana*, New York: New York Review Books, 2000, XV-XXI.
223. Webster's New World Dictionary of The American Language, "hoodlum", Cleveland: World Publishing Company, 1960, 698.
224. WEINREICH Max, "Der yivo un di problemem fun undzer tsayt", *Yivo bleter*, 25, 1, 1945, 3-18.
225. WOJTASIEWICZ Olgierd, *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Warszawa: Translegis, 2007.
226. WRONICZ Jadwiga, "Status gwary w języku polskim", *Socjolingwistyka*, XXX, 2016, 53-60.
227. ZABAGLI Franco, "Pasolini per «Le notti di Cabiria»", *Antologia Vieusseux*, 1, 05-08/1995, 119-179.

228. ZOLLINO Antonio, "Gadda e la tradizione del dialetto letterario", *Letteratura e dialetti*, 3, 2010, 53-62.

Ulteriori approfondimenti

1. AA.VV., *Traduttori come mediatori culturali*, a cura di Sergio Portelli, Bert Van Den Bossche e Sidney Cardella, Firenze: Franco Cesati Editore, 2016.
2. AA. VV., *The Psychology of Translation*, a cura di Séverine Hubscher-Davidson e Caroline Lehr, New York-London: Routledge, 2023.
3. AMMANN Margret, *Grundlagen der modernen Translationstheorie: ein Leitfaden für Studierende*, Heidelberg: Abteilung Allgemeine Übersetzungs- und Dolmetsch Wissenschaft des Instituts für Übersetzen und Dolmetschen der Universität Heidelberg, 1989.
4. ANDREINI Alba, *Carlo Emilio Gadda: storia interna del "Pasticciaccio"*, Modena: Mucchi, 1991.
5. BENTLEY Delia, "I costrutti condizionali in siciliano: un'analisi diacronica", *Revue Romane* 35, 1, 2000, 3-22.
6. BERETTA Monica, "Ordini marcati dei costituenti di frase in italiano. La frase scissa", *Vox Romanica*, 53, 1994, 79-105.
7. BERETTA Monica, "Ordini marcati dei costituenti maggiori di frase: una rassegna", in *ead.*, *Temi e percorsi della linguistica. Scritti scelti*, a cura di Silvia Dal Negro, Bice Mortara, Garavelli. Vercelli: Edizioni Mercurio, 2003, 149-199.
8. BERMAN Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris: Seuil, 1999.
9. CAMPANELLI Maurizio, "The Preface of the Anonimo Romano's Cronica: Writing History and Proving Truthfulness in Fourteenth-Century Rome", *The Medieval Journal*, III, 1, 2013, 83-106.
10. CHIOCCHIO Valerio, *Il romanesco nel giallo contemporaneo*, Torino: Robin, 2015.
11. COWDREY Herbert E. J., *L'abate Desiderio e lo splendore di Montecassino: riforma della Chiesa e politica nell'XI secolo*, Milano: Inos Biffi, 1983.
12. D'ACHILLE Paolo, GIOVANARDI Claudio, *La letteratura volgare e i dialetti di Roma e del Lazio. Bibliografia dei testi e degli studi, vol. 1 - Dalle origini al 1550*, Roma: Bonacci, 1984.

13. D'ACHILLE Paolo, *Pasolini per l'italiano, l'italiano per Pasolini*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2019.
14. DERRIDA Jacques, "Différance", *Bulletin de la Société française de philosophie*, LXII, 3, 6-9/1968, 73-101.
15. FERNÁNDEZ José García, "Il plurilinguismo letterario siciliano: tecnica e strategia pedagogica nella classe avanzata di italiano LS", in *Sperimentare ed esprimere l'Italianità. Aspetti linguistici e glottodidattici*, a cura di Artur Gałkowski, Joanna Ozimska, Ilario Cola, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2021, 187-198.
16. FERRETTI Gian Carlo, *Volgar'eloquio*, Roma: Editori Riuniti, 1987.
17. FOUCAULT Michel, "Les mots qui saignent", *L'Express*, 29/08/1964, 21.
18. GADDA Carlo Emilio, *Divagazioni e garbuglio*, a cura di Liliana Orlando, Milano: Adelphi, 2019.
19. GOBARD Henri, *L'Aliénation linguistique: analyse tétraglossique*, Paris: Flammarion 1992.
20. HALLIDAY Michael Alexander Kirkwood, "The Construction of Knowledge and Value in The Grammar of Scientific Discourse: with Reference to Charles Darwin's 'The Origin of Species'", in *Linguistic Studies of Text and Discourse*, a cura di Jonathan Webster, London: Continuum, 2002, 168-194.
21. HEIDEGGER Martin, *Essere e tempo*, a cura di Franco Volpi, Milano: Longanesi, 2005.
22. HÖNIG Hans, KUSSMAUL Paul, *Strategie der Übersetzung: ein Lehr- und Arbeitsbuch*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1982.
23. HOUSE Juliane, *Translation Quality Assessment. A Model Revisited*, Tübingen: Narr, 1997.
24. HUGO Victor, *I miserabili. Parte quarta – l'idillio strada Plumet e l'epopea strada San Dionigi*, trad. V. Padavan, Venezia: Naratovich, 1863.
25. JASIŃSKA Maria, *Proces społecznego wykołajenia młodocianych dziewcząt*, Warszawa: Wydawnictwo Prawnicze, 1967.
26. KAYE Alan S., "Gemination in English", *English Today*, 21, 2, 2005, 43-55.
27. KUPSCH-LOSEREIT Sigrid, "Scheint eine schöne Sonne? oder: Was ist ein Übersetzungsfehler?", *Lebende Sprachen*, 31, 1, 1986, 12-16.
28. LECERCLE Jean-Jacques, *The Violence of Language*, London-New York: Routledge, 1990.

29. LEFEVERE André, "Beyond the Process: Literary Translation in Literature and Literary Theory", in *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice*, a cura di Marilyn Gaddis Rose, Albany: State University of New York Press, 1981, 52-59.
30. LEVÝ Jiří, *Umění překladu*, Praga: Apostrof, 2011.
31. LOVELL Jerzy, *Są takie dziełnice*, Warszawa: Iskry, 1957.
32. MAROTTA Giovanna, "Una nota sulla lex Porena in romanesco", *L'Italia dialettale*, 63-64, 2003, 87-93.
33. MCCARTY Willard, "Looking through an unknown, remembered gate: interdisciplinary meditations on humanities computing", *Interdisciplinary Science Reviews*, 26, 3, 2001, 173-182.
34. MICHELI Benedetto, *La libbertà romana acquistata e defesa: povema eroicomico, in dialetto romanesco del sec. XVIII*, a cura di Rossella Incarbone Giornetti, Roma: A.S., 1991.
35. MING Wu, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obbliquo, ritorno al futuro*, Torino: Einaudi, 2009.
36. MOUNIN Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris: Gallimard, 1963.
37. NEWMARK Peter, *A Textbook of Translation*, New York: Prentice Hall, 1988.
38. NEWMARK Peter, *Approaches to Translation*, Oxford: Pergamon, 1981.
39. NORD Christiane, *Text Analysis in Translation. Theory, Method, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1991.
40. NORD Christiane, *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*, Manchester: St. Jerome, 1997.
41. PALACIOS MARTÍNEZ Ignacio M., "He don't like football, does he? A corpus-based study of third person singular don't in the language of British teenagers", in *World Englishes: New theoretical and methodological considerations*, a cura di Elena Seoane and Cristina Suárez-Gómez, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2016: 61-84.
42. PARKS Tim, *Translating Style: A Literary Approach to Translation*, London: Routledge, 2007.
43. PORENA Manfredi, "Di un fenomeno fonetico dell'odierno dialetto di Roma", *L'Italia dialettale*, 1, 1925, 229-238.
44. RAVARO Fernando, *Dizionario romanesco*, Roma: Newton Compton, 1994.

45. REY Ramón Volkart, *Atteggiamenti linguistici e stratificazione sociale. La percezione dello status sociale attraverso la pronuncia. Indagine empirica a Roma e Catania*, Roma: Bonacci, 1990.
46. RUSSO Paolo, “(The Facts Before) The Fiction Before the Facts: Suburra from Novel (to Trial) to Feature to TV Serial: Scripting Real Lives”, in *True Event Adaptation. Scripting Real Lives*, a cura di Davinia Thornley, London: Springer Nature, 2018, 111-141.
47. SCARPINO Cinzia, “Sopranos-Speak: Neapolitan Dialect, Mafia Jargon and Silence: or, Feeling All Agita All The Time”, in *Translating America: importing, translating, misrepresenting, mythicizing, communicating America : proceedings of the 20. AISNA Biennial Conference Torino*, a cura di Marina Camboni, Andrea Carosso, Sonia Di Loreto e Marco Mariano, Torino: Otto, 2010, 340-349.
48. SELESKOVICH Danica, LEDERER Marianna, *Interpréter pour traduire*, Paris: Didier, 1984.
49. SORIANELLO Partizia, CALAMAI Silvia, “Il sistema vocalico romano”, in *Italiano parlato. Analisi di un dialogo*, a cura di Rosa Giordano, Federico Albano Leoni, Napoli: Liguore, 2006, 22-69.
50. STERNBERG Meir, “Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis”, *Poetics Today*, 1981, 2, 4, 221-239.
51. TOURY Gideon, *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.
52. TYMOCZKO Maria, “Translation as a Force for Literary Revolution in the Twelfth-Century Shift from Epic to Romance”, *New Comparison*, 1, 1986, 7-27.
53. VERMEER Hans J., “Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie”, *Lebende Sprachen*, 23, 3, 1978, 99-102.
54. VIVIANI Andrea, “I verbi procomplementari tra grammatica e lessicografia”, *Studi di grammatica italiana*, XXV, 2006, 111-121.

Videografia

Il corpus

1. FELLINI Federico, “La scène coupée”, in *Les nuits de Cabiria*, DVD, Paris: René Château Video, 2005.
2. FELLINI Federico, *Nights of Cabiria*, DVD, New York: The Criterion Collection, 1999.
3. FELLINI Federico, *Noce Cabirri*, DVD, Warszawa: Mayfly, 2009.
4. FELLINI Federico, *Les nuits de Cabiria*, DVD, Paris: René Château Video, 2005.
5. PLACIDO Michele, MOLAIOLI Andrea, CAPOTONDI Giuseppe, *Suburra – la serie*, Netflix, 2017-2020.
6. ZEROCALCARE, *Strappare lungo i bordi*, Netflix, 2021.

Filmato citato

1. Redazione di Fanpage.it, “Strappare lungo i bordi, Zerocalcare: «La sensibilità è un accolto, lontano dal divano c'è disagio»”, YouTube.com, 25/10/2021, <https://www.youtube.com/watch?v=Ibc5A1UfBNI> [ultimo accesso: 10/06/2025].

Sitografia

1. ANAPPO Antonello, “Breve storia del romanesco. Dal vernacolo alla variante contemporanea, un caso di resilienza nel dialetto portuense”, *Arvalia*, <http://www.arvalia.it/8-il-dialetto/> [ultimo accesso: 15/08/2022].
2. BELLI Giuseppe Gioachino, “Er dua de frebbarò”, *Sonetti romaneschi*, http://www.intratext.com/ixt/ita1554/_PNO.HTM [ultimo accesso: 16/04/2023].
3. BELLI Giuseppe Gioachino, “Er penurtimo sacramento, e quarc’antra cosa”, *Sonetti romaneschi*, https://www.intratext.com/IXT/ITA1554/_P8I.HTM#1T [ultimo accesso: 23/07/2023].
4. BELLI Giuseppe Gioachino, “Er ziffete”, *Sonetti romaneschi*, http://www.intratext.com/ixt/ita1554/_P46.HTM [ultimo accesso: 20/05/2023].
5. BELLI Giuseppe Gioachino, “L’acqua rumatica”, *Sonetti romaneschi*, https://www.intratext.com/IXT/ITA1554/_P69.HTM [ultimo accesso: 23/07/2023].
6. BELLI Giuseppe Gioachino, “L’arme provibbite”, *Sonetti romaneschi*, http://www.intratext.com/IXT/ITA1554/_PZA.HTM#1D [ultimo accesso: 16/04/2023].
7. BELLI Giuseppe Gioachino, “L’editto pe la cuaresima”, *Sonetti romaneschi*, https://www.intratext.com/IXT/ITA1554/_P7D.HTM [ultimo accesso: 23/07/2023].
8. BELLI Giuseppe Gioachino, “L’oste”, *Sonetti romaneschi*, https://www.intratext.com/IXT/ITA1554/_P16E.HTM#J [ultimo accesso: 22/07/2023].
9. BELLI Giuseppe Gioachino, “L’uomo bbono bbono bbono”, *Sonetti romaneschi*, http://www.intratext.com/ixt/ita1554/_PEB.HTM [ultimo accesso: 10/03/2023].
10. BELLI Giuseppe Gioachino, “La bbella Ggiuditta”, *Sonetti romaneschi*, http://www.intratext.com/IXT/ITA1554/_P5Y.HTM [ultimo accesso: 16/04/2023].
11. BELLI Giuseppe Gioachino, “La lezione der padroncino”, *Sonetti romaneschi*, http://www.intratext.com/ixt/ita1554/_PWL.HTM [ultimo accesso: 05/03/2023].
12. BELLI Giuseppe Gioachino, “La pissciata pericolosa”, *Sonetti romaneschi*, https://www.intratext.com/IXT/ITA1554/_PII.HTM [ultimo accesso: 23/07/2023].
13. BELLI Giuseppe Gioachino, “La riformazzione”, *Sonetti romaneschi*, http://www.intratext.com/IXT/ITA1554/_PSE.HTM#1N [ultimo accesso: 16/04/2023].
14. BELLI Giuseppe Gioachino, “La sovranezza”, *Sonetti romaneschi*, https://www.intratext.com/IXT/ITA1554/_P11D.HTM [ultimo accesso: 22/07/2023].

15. BELLI Giuseppe Gioachino, “La stiticheria”, *Sonetti romaneschi*,
http://www.intratext.com/ixt/ita1554/_P3T.HTM [ultimo accesso: 20/05/2023].
16. BELLI Giuseppe Gioachino, “Le spaconerie”, *Sonetti romaneschi*,
http://www.intratext.com/IXT/ITA1554/_P36.HTM [ultimo accesso: 16/04/2023].
17. BELLI Giuseppe Gioachino, “Li ventiscinque novemmre”, *Sonetti romaneschi*,
http://www.intratext.com/IXT/ITA1554/_P6R.HTM [ultimo accesso: 16/04/2023].
18. BELLI Giuseppe Gioachino, “Lo scardino perzo”, *Sonetti romaneschi*,
http://www.intratext.com/IXT/ITA1554/_P10I.HTM [ultimo accesso: 16/04/2023].
19. BELLI Giuseppe Gioachino, “Santo Toto a Campovaccino”, *Sonetti romaneschi*,
https://www.intratext.com/IXT/ITA1554/_P4S.HTM#2T [ultimo accesso: 23/07/2023].
20. Bob, “berner”, *Langue française*, 23/06/2024,
<https://www.languefrancaise.net/Tintin/36330> [ultimo accesso: 05/04/2025].
21. Bob, “carreau”, *Langue française*, 24/01/2018,
<https://www.languefrancaise.net/Bob/6038> [ultimo accesso: 08/08/2025].
22. Bob, “chèvre”, *Langue française*, 03/04/2025,
<https://www.languefrancaise.net/Bob/18681> [ultimo accesso: 08/05/2025].
23. Bob, “clamser”, *Langue française*, 05/06/2025,
<https://www.languefrancaise.net/Bob/5804> [ultimo accesso: 05/07/2025].
24. Bob, “coco”, *Langue française*, 05/06/2025, <https://www.languefrancaise.net/Bob/5804>
[ultimo accesso: 05/07/2025].
25. Bob, “conasse”, *Langue française*, 22/08/2015,
<https://www.languefrancaise.net/Bob/6166> [ultimo accesso: 01/04/2025].
26. Bob, “de quoi se taper le derrière par terre”, *Langue française*, 21/09/2022,
<https://www.languefrancaise.net/Bob/40208> [ultimo accesso: 10/01/2025].
27. Bob, “fada”, *Langue française*, 19/08/2022,
<https://www.languefrancaise.net/Bob/18681> [ultimo accesso: 02/05/2025].
28. Bob, “flotter”, *Langue française*, 20/03/2025,
<https://www.languefrancaise.net/Bob/7102> [ultimo accesso: 08/05/2025].
29. Bob, “gaffe”, *Langue française*, 22/07/2024, <https://www.languefrancaise.net/Bob/184>
[ultimo accesso: 05/03/2025].
30. Bob, “galette”, *Langue française*, 20/03/2025,
<https://www.languefrancaise.net/Bob/3091> [ultimo accesso: 31/05/2025].
31. Bob, “gamberger”, *Langue française*, 04/08/2022,
<https://www.languefrancaise.net/Bob/1338> [ultimo accesso: 05/04/2025].

32. Bob, “garce”, *Langue française*, 25/07/2024,
<https://www.languefrancaise.net/Bob/10998> [ultimo accesso: 10/01/2025].
33. Bob, “gâteaux”, *Langue française*, 08/12/2021,
<https://www.languefrancaise.net/Bob/9860> [ultimo accesso: 10/05/2025].
34. Bob, “grillé”, *Langue française*, 30/10/2022, <https://www.languefrancaise.net/Bob/4593>
[ultimo accesso: 05/04/2025].
35. Bob, “griller”, *Langue française*, 03/04/2025,
<https://www.languefrancaise.net/Bob/18681> [ultimo accesso: 05/04/2025].
36. Bob, “intello”, *Langue française*, 26/10/2022,
<https://www.languefrancaise.net/Bob/5626> [ultimo accesso: 20/06/2025].
37. Bob, “interro”, *Langue française*, 19/02/2016,
<https://www.languefrancaise.net/Bob/16864> [ultimo accesso: 20/06/2025].
38. Bob, “La sauter”, *Langue française*, 11/05/2023,
<https://www.languefrancaise.net/Bob/24809> [ultimo accesso: 10/01/2025].
39. Bob, “la totale”, *Langue française*, 22/08/2021,
<https://www.languefrancaise.net/Bob/63844> [ultimo accesso: 05/04/2025].
40. Bob, “mec”, *Langue française*, 22/09/2024, <https://www.languefrancaise.net/Bob/282>
[ultimo accesso: 10/01/2025].
41. Bob, “niquer”, *Langue française*, 14/11/2022,
<https://www.languefrancaise.net/Bob/51579> [ultimo accesso: 05/03/2025].
42. Bob, “parano”, *Langue française*, 16/06/2025,
<https://www.languefrancaise.net/Bob/8877> [ultimo accesso: 20/06/2025].
43. Bob, “piquer”, *Langue française*, 27/03/2025,
<https://www.languefrancaise.net/Bob/5519282> [ultimo accesso: 01/04/2025].
44. Bob, “pouffiassse”, *Langue française*, 17/05/2022,
<https://www.languefrancaise.net/Bob/3427> [ultimo accesso: 10/01/2025].
45. Bob, “prosper”, *Langue française*, 12/02/2025,
<https://www.languefrancaise.net/Bob/52555> [ultimo accesso: 01/06/2025].
46. Bob, “purée”, *Langue française*, 27/01/2023,
<https://www.languefrancaise.net/Bob/3438> [ultimo accesso: 01/06/2025].
47. Bob, “tabasser”, *Langue française*, 27/06/2025,
<https://www.languefrancaise.net/Bob/8886> [ultimo accesso: 05/07/2025].
48. Bob, “tailleuse de pipes”, *Langue française*, 05/05/2016,
<https://www.languefrancaise.net/Bob/36670> [ultimo accesso: 05/03/2025].

49. Bob, “traviolo”, *Langue française*, 29/08/2022, <https://www.languefrancaise.net/Bob/2359> [ultimo accesso: 08/08/2025].
50. Bob, “zizi”, *Langue française*, 16/09/2024, <https://www.languefrancaise.net/Bob/25882> [ultimo accesso: 05/03/2025].
51. Bob, “zob”, *Langue française*, 16/10/2021, <https://www.languefrancaise.net/Bob/20666> [ultimo accesso: 05/03/2025].
52. Bob, dictionnaire d'argot, de français populaire et familier, “bigleuse”, *Langue française*, 08/06/2025, <https://www.languefrancaise.net/Bob/14511> [ultimo accesso: 08/08/2025].
53. BOCCACCIO Giovanni, “Decameron”, *Wikisource*, https://it.wikisource.org/wiki/Pagina:Boccaccio_-_Decameron_II.djvu/137 [ultimo accesso: 22/07/2023].
54. BRAY Anna, “The Queen of Subtitlers: The Invisible Oscar Contender”, *The Wall Street Journal*, 17/02/1994, disponibile su: https://isip.piconepress.com/courses/msstate/ece_8463/projects/1998_spring/data/lm_training/wsj94_029.text [ultimo accesso: 20/07/2025].
55. Cambridge Dictionary, “bag”, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/bag> [ultimo accesso: 30/04/2025].
56. Cambridge Dictionary, “bastard”, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/bastard> [ultimo accesso 01/02/2025].
57. Cambridge Dictionary, “bugger”, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/bugger> [ultimo accesso: 20/03/2025].
58. Cambridge Dictionary, “bum”, <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/nice-and> [ultimo accesso: 20/03/2025].
59. Cambridge Dictionary, “crybaby”, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/crybaby> [ultimo accesso: 25/07/2025].
60. Cambridge Dictionary, “have just about had it”, <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/have-just-about-had-it> [ultimo accesso: 20/03/2025].
61. Cambridge Dictionary, “jerk”, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/jerk> [ultimo accesso: 04/02/2025].

62. Cambridge Dictionary, “lorry”, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/lorry> [ultimo accesso: 26/06/2025].
63. Cambridge Dictionary, “loser”, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/loser> [ultimo accesso: 15/06/2025].
64. Cambridge Dictionary, “nice and...”,
<https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/nice-and> [ultimo accesso: 20/03/2025].
65. Cambridge Dictionary, “pickup truck”,
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/pickup-truck> [ultimo accesso: 26/06/2025].
66. Cambridge Dictionary, “place”,
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/place> [ultimo accesso: 30/04/2025].
67. Cambridge Dictionary, “skip out on”,
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/skip-out-on> [ultimo accesso: 15/02/2025].
68. Cambridge Dictionary, “slimeball”,
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/slimeball> [ultimo accesso: 25/07/2025].
69. Cambridge Dictionary, “smart-ass”,
<https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/smart-ass> [ultimo accesso: 16/02/2025].
70. Cambridge Dictionary, “spiel”, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/spiel> [ultimo accesso: 20/06/2025].
71. Cambridge Dictionary, “sport”,
<https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/sport> [ultimo accesso: 04/02/2025].
72. Cambridge Dictionary, “squirt”,
<https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/squirt> [ultimo accesso: 26/06/2025].
73. Cambridge Dictionary, “toss up”,
<https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/toss-up> [ultimo accesso: 26/06/2025].
74. Cambridge Dictionary, “truck”,
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/truck> [ultimo accesso: 26/06/2025].

75. Cambridge Dictionary, “twerp”,
<https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/twerp> [ultimo accesso: 16/02/2025].
76. Cambridge Dictionary, “van”, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/van> [ultimo accesso: 26/06/2025].
77. Cambridge Dictionary, “you see”,
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/you-see> [ultimo accesso: 15/02/2025].
78. CATALLI Claudia, “«Strappare lungo i bordi»: perché la serie non poteva che avere una parlata romana”, *Wired*, 22/11/2021, <https://www.wired.it/article/zerocalcare-strappare-lungo-i-bordi-parlata-romana/> [ultimo accesso: 10/06/2025].
79. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, “mec”, *CNRTL*,
<https://www.cnrtl.fr/etymologie/mec> [ultimo accesso: 10/01/2025].
80. D’ACHILLE Paolo, “Italiano e dialetto a Roma”, disponibile sul portale Treccani:
https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/italiano_dialetti/D_Achille.html [ultimo accesso: 29/08/2022].
81. D’ACHILLE Paolo, “Roma, italiano di”, in *Enciclopedia dell’italiano*, a cura di Raffaele Simone, Roma: Treccani, 2011, disponibile su:
[https://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-di-roma_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-di-roma_(Enciclopedia-dell'Italiano)) [ultimo accesso: 20/09/2023].
82. DE SANTIS Cristiana, “Ma che strano! Il che esclamativo sembra ancora scorretto”, *Accademia della Crusca*, 03/04/2023, <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/ma-che-strano-il-che-esclamativo-sembra-ancora-scorretto/25313> [ultimo accesso: 10/04/2025].
83. DI MARTINO Marc Alan, “On Translating Mario dell’Arco”, *Marc Alan Di Martino* (blog), 04/2019, <https://marcalandimartino.files.wordpress.com/2019/04/translating-mario-dellarco.pdf> [ultimo accesso: 02/08/2023].
84. DI PAOLO Paolo, “Polemiche all’amatriciana. Quelli che... Zerocalcare? Troppo romano”, *La Repubblica*, 21/11/2021,
https://www.repubblica.it/cultura/2021/11/21/news/polemiche_all_amatriciana_quelli_che_zerocalcare_troppo_romano-327285560/ [ultimo accesso: 22/08/2023].
85. Dictionary.com, “on”, <https://www.dictionary.com/browse/on> [ultimo accesso 03/02/2025].

86. Dictionnaire Larousse, “bordel,” *Larousse*,
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bordel/10227> [ultimo accesso: 25/06/2025].
87. Dictionnaire Larousse, “dialecte,” *Larousse*,
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dialecte/25174> [ultimo accesso: 04/10/2024].
88. Dictionnaire Larousse, “patois,” *Larousse*,
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dialecte/25174> [ultimo accesso: 10/10/2024].
89. Dubbingpedia, “Augustyn Dobrzański,” *Dubbingpedia*, 08/04/2022,
https://dubbingpedia.pl/wiki/Augustyn_Dobrza%C5%84ski [ultimo accesso: 29/07/2025].
90. Enciclopedia online Treccani, “Frase scissa,” *La grammatica italiana*, Treccani,
https://www.treccani.it/enciclopedia/frase-scissa_%28La-grammatica-italiana%29/
[ultimo accesso: 22/07/2023].
91. Enciclopedia online Treccani, “libbra,” Treccani,
<https://www.treccani.it/enciclopedia/libbra/> [ultimo accesso: 30/04/2025].
92. FALOPPA Federico, “dislocazioni,” in *Enciclopedia dell’italiano*, a cura di Raffaele Simone, Treccani, [https://www.treccani.it/enciclopedia/dislocazioni_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/dislocazioni_(Enciclopedia-dell'Italiano)) [ultimo accesso: 20/05/2023].
93. FASANO Domenico, “Il dialetto di Grottaferrata,” *Pronto Castelli*,
<https://www.prontocastelli.it/grottaferrata/dialetto.php> [ultimo accesso: 28/08/2022].
94. Galeria słów MSR, “rozkminić / rozkminiać,” *Słownik języka polskiego PWN*,
<https://sjp.pwn.pl/ciekawostki/haslo/rozkminic-rozkminiac;5899795.html> [ultimo accesso: 11/06/2025].
95. Grande dizionario della lingua italiana, “mignotta,” *Internazionale*,
<https://dizionario.internazionale.it/parola/mignotta> [ultimo accesso: 01/02/2024].
96. Grande dizionario della lingua italiana, “pidgin,” *Internazionale*,
<https://dizionario.internazionale.it/parola/pidgin> [ultimo accesso: 20/11/2024].
97. GRUBAČ Ljiljana, “La lingua italiana di Roma oggi: l’analisi di un campione di testi orali,” *Accademia.edu*,
https://www.academia.edu/24974189/la_lingua_italiana_e_il_dialetto_di_Roma_oggi
[ultimo accesso: 10/04/2023].

98. Il Dizionario della Lingua Italiana di Niccolò Tommaseo, “a ugnà”, *Dizionario*, 2006, <https://dizionario.org/d/index.php?pageurl=a-ugna> [ultimo accesso: 01/04/2025].
99. Il Vocabolario Treccani, “dialetto”, *Treccani*, <https://www.treccani.it/vocabolario/dialetto> [ultimo accesso: 04/10/2024].
100. ITALIE Hillel, “Movie Subtitler Has To Consider Language Subtleties, Timing, Space”, *The Albuquerque Journal*, 11/03/1991, disponibile su: <https://www.newspapers.com/image/158574403/> [ultimo accesso: 20/07/2025].
101. KARAŚ Halina, “Dialekty polskie – historia”, *Dialekty i gwary polskie. Kompendium internetowe pod red. Haliny Karaś*, <http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=podstawy-dialektologii&l2=dialekty-polskie> [ultimo accesso 10/05/2024].
102. KARAŚ Halina, “Dyftongiczna wymowa samogłosek”, *Dialekty i gwary polskie. Kompendium internetowe pod red. Haliny Karaś*, <http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=leksykon&lid=558> [ultimo accesso 01/10/2023].
103. KARAŚ Halina, “Fonetyka międzywyrazowa zróżnicowana regionalnie”, *Dialekty i gwary polskie. Kompendium internetowe pod red. Haliny Karaś*, <http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=leksykon&lid=570> [ultimo accesso 01/10/2023].
104. KARAŚ Halina, “Formy 2. os. lmn. czasu teraźniejszego,” *Dialekty i gwary polskie. Kompendium internetowe pod red. Haliny Karaś*, <http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=leksykon&lid=577> [ultimo accesso 25/04/2025].
105. KARAŚ Halina, “Samogłoski pochylone,” *Dialekty i gwary polskie. Kompendium internetowe pod red. Haliny Karaś*, <http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=leksykon&lid=683> [ultimo accesso: 20/04/2025].
106. KIM Renata, “Bluzgi na polskich salonach”, *Newsweek*, 18/12/2019, <https://www.newsweek.pl/polska/wulgaryzmy-jezyk-polakow-pelen-przeklenstw-i-bluzgow-newsweekpl/k0jjezd> [ultimo accesso: 25/02/2025]
107. Larousse, “égorger,” *Larousse*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9gorger/28040> [ultimo accesso: 30/07/2025].

108. Larousse, “jouasse,” *Larousse*,
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/jouasse/45004> [ultimo accesso:
10/01/2025].
109. Le Dictionnaire de la Zone: tout l’argot des banlieues, “provoc”,
Dictionnairede lazone.fr, 28/08/2024,
<https://www.dictionnairede lazone.fr/dictionary/definition/provoc> [ultimo accesso:
20/06/2025].
110. MANZONI Alessandro, “I promessi sposi”, *Wikisource*,
[https://it.wikisource.org/wiki/Pagina:I_promessi_sposi_\(1840\).djvu/576](https://it.wikisource.org/wiki/Pagina:I_promessi_sposi_(1840).djvu/576) [ultimo
accesso: 22/07/2023].
111. Marco Tullio Cicerone, “De optimo genere oratorum”, *Wikisource*,
https://la.wikisource.org/wiki/De_optimo_genere_oratorum [ultimo accesso:
30/12/2023].
112. Merriam-Webster Dictionary, “hood”, 02/02/2025, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hood> [ultimo accesso: 05/05/2025].
113. *Miejski słownik slangu i mowy potocznej*, “landara”, Miejski.pl, 25/07/2025,
<https://www.miejski.pl/slowo-Landara> [ultimo accesso: 29/07/2025].
114. MIGLIAU Bice, “Il dialetto giudaico romanesco”, *Memorie ebraiche. Vita, racconti, immagini e tradizioni delle comunità ebraiche italiane*,
https://www.memoriebraiche.it/sch_sto_5.htm [ultimo accesso: 10/04/2023].
115. MIODEK Jan, “«Si-wi?» Nie mówcie tak! Lepsza będzie «cefalka»”, *Gazeta Wroclawska*, 20/02/2019, <https://gazetawroclawska.pl/prof-miodek-siwi-nie-mowcie-tak-lepsza-bedzie-cefalka/ar/c3-13903668> [ultimo accesso: 12/06/2025].
116. Nanda&Leo, “Gesti italiani”, Nandaolivieri.it, 04/2021,
<https://www.nandaolivieri.it/Gestures/gestures.htm> [ultimo accesso: 06/02/2025].
117. Narodowe Centrum Kultury, “Co by i coby...”, *Język ojczysty – dodaj do ulubionych*,
<https://nck.pl/projekty-kulturalne/projekty/ojczysty-dodaj-do-ulubionych/ciekawostki-jezykowe/coby-i-co-by-> [ultimo accesso: 20/04/2025].
118. Obserwatorium Językowe Uniwersytetu Warszawskiego, “cefalka”, *Uniwersytet Warszawski*, 26/01/2015, <https://nowewyrazy.uw.edu.pl/haslo/cefalka.html> [ultimo
accesso: 12/06/2025].
119. Onet Wiadomości, “Nagła śmierć świadka koronnego. Finał śledztwa w sprawie Loczka”, *Onet.pl*, 16/09/2022, <https://wiadomosci.onet.pl/kraj/nagla-smierc-swiadka-koronnego-final-sledztwa-w-sprawie-loczka/7nqk3z3> [ultimo accesso: 25/05/2025].

120. Oxford Advanced Learner's Dictionary, "bastard", *Oxford Learner's Dictionaries*, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/bastard> [ultimo accesso: 04/02/2025].
121. Oxford Advanced Learner's Dictionary, "wag", *Oxford Learner's Dictionaries*, https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/wag_1 [ultimo accesso: 04/02/2025].
122. Oxford Dictionary of Word Origins, a cura di Julia Cresswell, "jerk", *Oxford Reference*, 2021, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780198868750.001.0001/acref-9780198868750-e-2745> [ultimo accesso 01/02/2025].
123. Oxford English Dictionary, "crap", *OED*, <https://www.oed.com/dictionary/crap> [ultimo accesso: 15/06/2025].
124. Oxford English Dictionary, "dialect", *OED*, https://www.oed.com/dictionary/dialect_n?tab=meaning_and_use#6920172 [ultimo accesso: 04/10/2024].
125. PASCARELLA Cesare, "La scoperta de l'America", *Wikisource* https://it.wikisource.org/wiki/La_scoperta_de_l%27America/L [ultimo accesso: 01/08/2023].
126. PIERONI Silvia "Latino e italiano", in *Enciclopedia dell'italiano*, a cura di Raffaele Simone, Roma: Treccani, 2011, disponibile su: [https://www.treccani.it/enciclopedia/latino-e-italiano_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/latino-e-italiano_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/) [ultimo accesso: 03/08/2022].
127. PIOVANI Pietro, "Zerocalcare, il successo di un romano in tv e i milanesi che si infastidiscono", *Il Messaggero*, 22/11/2021, https://www.ilmessaggero.it/roma/senzarete/zerocalcare_serie_tv_romano_italiano_dialto-6336441.html?refresh_ce [ultimo accesso: 22/08/2023].
128. POMELLA Erika, "Perché *Strappare lungo i bordi* ha avuto tanto successo?", *La scimmia pensa*, 30/11/2021, https://www.lascimmiapensa.com/2021/11/30/strappare-lungo-i-bordi-successo/#google_vignette [ultimo accesso 22/08/2023].
129. Redazione de *Il Giornale*, "Castelli: «Al cinema e in tv si parla solo romanesco. Basta, è insopportabile»", *Il Giornale*, 13/7/2009, <https://www.ilgiornale.it/news/castelli-cinema-e-tv-si-parla-solo-romanesco-basta.html> [ultimo accesso: 01/09/2023].
130. Redazione de *Il Libraio*, "Sono oltre 10 milioni i lettori di fumetti in Italia (e i manga dominano il mercato): ecco il loro «identikit»", *Il Libraio*, 18/05/2023,

- <https://www.illibraio.it/news/editoria/lettori-di-fumetti-in-italia-1440109/> [ultimo accesso: 23/08/2023].
131. Redazione de *Il Messaggero*, “Zerocalcare, «Strappare lungo i bordi» è la serie più vista in Italia (e batte «Squid Game»)”, *Il Messaggero*, 23/11/2021, https://www.ilmessaggero.it/televisione/zerocalcare_serie_strappare_lungo_i_bordi_netflix_storia_chi_e_fumetti_news-6339719.html [ultimo accesso: 10/06/2025].
132. Redazione del sito del Comune di Roma, “Stati generali della natalità, incontro in Campidoglio”, *Comune di Roma*, 15/11/2024, <https://www.comune.roma.it/web/it/notizia/stati-general-della-natalita-roma-2024.page> [ultimo accesso: 02/10/2025].
133. Redazione del sito dell’Accademia Romanesca, “sintassi”, *Accademia romanesc*, <http://www.accademiaromanesca.it/sintassi>, [ultimo accesso: 20/05/2023].
134. SAMARASINGHEL Alarna N., BERL Richard E. W., GAVIN Michael C., JORDAN Fiona M., “Evaluations of Accents Can Be Used as a Measure of Prestige”, *SocArXiv*, 15/11/2019, disponibile su: <https://doi.org/10.31235/osf.io/abgue> [ultimo accesso: 20/10/2023].
135. SETTI Raffaella, “Sulla posizione dell’aggettivo qualificativo in italiano”, *Accademia della Crusca*, 18/03/2003, <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/sulla-posizione-dellaggettivo-qualificativo-in-italiano/92> [ultimo accesso: 20/05/2023].
136. Słownik języka polskiego PWN, “dialekt”, *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/dialekt;2555052.html> [ultimo accesso: 04/10/2024].
137. Słownik języka polskiego PWN, “kapłon”, *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/kaplon;2562838.html> [ultimo accesso: 25/04/2025].
138. Słownik języka polskiego PWN, “lamer”, *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/lamer;2656198.html> [ultimo accesso: 11/06/2025].
139. Słownik języka polskiego PWN, “mruczando”, *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/mruczando> [ultimo accesso: 25/04/2025].
140. TARTAMELLA Vito, “La semantica dello stronzo”, *Parolacce*, 27/01/2015, <https://www.parolacce.org/2015/01/27/significato-di-stronzo/> [ultimo accesso: 15/02/2025].
141. Treccani Magazine “Mi sono persa il tramonto oppure mi sono perso il tramonto?”, *Treccani*, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/domande_e_risposte/grammatica/grammatica_1469.html [ultimo accesso: 18/04/2023].

142. Treccani Magazine, “A Matera ho sentito molte persone dire «oppuramente»! È una parola corretta?”, *Treccani*, 12/03/2014,
https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/domande_e_risposte/grammatica/grammatica_527.html [ultimo accesso: 10/03/2023].
143. TRILUSSA (SALUSTRI Carlo Alberto), “Tropea”, *Sonetti romaneschi*,
<https://poesieromanesche.altervista.org/index.php/Poetiscrittori/sonetto/512/trilussa--carlo-alberto-salustri--tropea> [ultimo accesso: 23/07/2023].
144. TROISI Maria Francesca, “Ma che problema hanno i romani con l’italiano? Il caso Zerocalcare”, *MowMag*, 23/11/2021, <https://mowmag.com/culture/ma-che-problema-hanno-i-romani-con-l-italiano-il-caso-zerocalcare> [ultimo accesso: 22/08/2023].
145. TUCILLO Fulvio, “Invito alla lettura di Mario dell’Arco”, *Biblioteca Nazionale di Napoli*, 06/2006, http://vecchiosito.bnnonline.it/doc/tuccillo_dellarco.pdf [ultimo accesso: 02/08/2023].
146. VACCHELLI Carlotta, “Fumetto italiano di pandemia. Parte 1: Strategie del comico autoriale nel fumetto da social network”, *Simultanea*, 1, 2, 2020, disponibile su:
<https://italianpopculture.org/fumetto-italiano-di-pandemia/> [ultimo accesso: 01/07/2025].
147. Vocabolario Treccani, “cultura”, *Treccani*, <https://www.treccani.it/vocabolario/cultura/> [ultimo accesso: 20/12/2023].
148. WEAVER William, “The Process of Translation”, *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*,
<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/babelgadda/babeng/weavertranslation.php> [ultimo accesso: 28/04/2025].
149. WOLAŃSKI Adam, “Zapis dialogów, cytatów w dialogach i wymian dialogowych na czatach”, *Słownik języka polskiego PWN*, 03/10/2021,
<https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/Zapis-dialogow-cytatow-w-dialogach-i-wymian-dialogowych-na-czatach;21349.html> [ultimo accesso: 25/02/2025].
150. WordReference.com Language Forums, “La sauter (avoir faim)”, WordReference.com,
<https://forum.wordreference.com/threads/la-sauter-avoir-faim.3652237> [ultimo accesso: 10/01/2025].
151. ZAMBONI Luisa, “Hello. This is me”, *luisazamboniyoga.com*,
<https://www.luisazamboniyoga.com/blog/j86k5s0g3hz5il5nf9pwvs51sd4s48> [ultimo accesso: 20/06/2025].

152. ZEROCALCARE, post del 21/11/2021, *Twitter*,
<https://twitter.com/zerocalcare/status/1462735436556734466> [ultimo accesso:
22/08/2023].

Indice delle tabelle

Tab. 1.1. Le differenze tra la trascrizione della traccia audio e i sottotitoli per non udenti...	124
Tab. 2.1. Esempi di monottongamento dell'[uo].....	154
Tab. 2.2. Esempi di conservazione di [e] in proclisi	154
Tab. 2.3. Esempi di conservazione di [e] in enclisi.....	154
Tab. 2.4. Esempi di apofonia qualitativa.....	155
Tab. 2.5. Esempi di raddoppiamento fonetico	155
Tab. 2.6. Esempi di raddoppiamento dell'approssimante palatale [j]	155
Tab. 2.7. Esempi di raddoppiamento di altre consonanti all'interno della parola.....	156
Tab. 2.8. Il raddoppiamento della laterale negli avverbi di luogo	156
Tab. 2.9. Esempi di scempiamento fonetico	156
Tab. 2.10. Esempi della fricativizzazione di [ʃ].....	157
Tab. 2.11. Esempi di sonorizzazione di [t].....	157
Tab. 2.12. Esempi di assimilazione in nessi consonantici.....	158
Tab. 2.13. Esempi di rotacizzazione	158
Tab. 2.14. Esempi di sostituzione della laterale palatale [ʎ] all'approssimante palatale [j] ..	158
Tab. 2.15. Esempi di palatalizzazione del nesso [nj]	159
Tab. 2.16. Esempi di affricazione di [s]	159
Tab. 2.17. Esempi di scempiamento della laterale doppia [ll]	159
Tab. 2.18. Esempi di “lex Porena”	160
Tab. 2.19. Esempi di aferesi	160
Tab. 2.20. Esempi di sincope	161
Tab. 2.21. Esempi di apocope	161
Tab. 2.22. Esempi di elisione	161
Tab. 2.23. Esempi di prostesi	162
Tab. 2.24. Esempi di epitesi	162
Tab. 2.25. Esempi di metatesi	162
Tab. 2.26. Esempi di lenizione di consonanti post-nasali	163
Tab. 2.27. Esempi di ipercorrettismo	163
Tab. 2.28. Esempi di assimilazione del nesso [st].....	164
Tab. 2.29. Esempi di palatalizzazione di [s] preconsonantica.....	164
Tab. 2.30. Esempi di sistole dell'infinito retto da annà e venì	164
Tab. 2.31. Aggettivi (e pronomi) possessivi	170

Tab. 2.32. Aggettivi dimostrativi	170
Tab. 2.33. Pronomi personali soggetto.....	171
Tab. 2.34. Pronomi personali complemento atonici.....	171
Tab. 2.35. Pronomi riflessivi.....	172
Tab. 2.36. Coniugazione del verbo <i>èsse</i>	175
Tab. 2.37. Coniugazione del verbo <i>avé</i> o <i>avecce</i>	176
Tab. 2.38. Coniugazione di verbi regolari.....	177
Tab. 2.39. Verbi con doppio participio passato.....	182
Tab. 2.40. Coniugazione del verbo <i>annà</i>	182
Tab. 2.41. Coniugazione del verbo <i>dà</i>	183
Tab. 2.42. Coniugazione del verbo <i>dì</i>	184
Tab. 2.43. Coniugazione del verbo <i>fà</i>	185
Tab. 2.44. Coniugazione del verbo <i>tené</i>	186
Tab. 3.1. Esempi di argotizzazione nella traduzione di <i>Ragazzi di vita</i> di Claude Henry.	240
Tab. 3.2. Esempi di colloquializzazione al livello fonomorfematico nella traduzione di <i>Ragazzi di vita</i> di Claude Henry	241
Tab. 3.3. Esempi di colloquializzazione nella traduzione di <i>Ragazzi di vita</i> di Jean-Paul Manganaro.	259
Tab. 3.4. Esempi di neutralizzazione di contenuti dialettali nella traduzione di <i>Ragazzi di vita</i> di Emile Capouya.	273
Tab. 3.5. Esempi di colloquializzazione nella traduzione di <i>Ragazzi di vita</i> di Ann Goldstein.	287
Tab. 3.6. Esempi di colloquializzazione e gergalizzazione nella traduzione di <i>Ragazzi di vita</i> di Tim Parks.....	297
Tab. 3.7. Esempi di colloquializzazione nella traduzione di <i>Ragazzi di vita</i> di Katarzyna Skórska	313
Tab. 3.8. Esempi di gergalizzazione nella traduzione di <i>Ragazzi di vita</i> di Katarzyna Skórska	314
Tab. 3.9. Esempi di colloquializzazione nella traduzione di <i>Una vita violenta</i> di Michel Breitman	336
Tab. 3.10. Esempi di colloquializzazione al livello fonomorfematico nella traduzione di <i>Una vita violenta</i> di Jean-Paul Manganaro.....	354
Tab. 3.11. Esempi di argotizzazione nella traduzione di <i>Una vita violenta</i> di Jean-Paul Manganaro.	354

Tab. 3.12. Esempi di colloquializzazione nella traduzione di <i>Una vita violenta</i> di William Weaver.....	373
Tab. 3.13. Esempi di colloquializzazione al livello fonomorfematico nella traduzione di <i>Quer pasticciaccio brutto de via Merulana</i> di Louis Bonalumi.....	397
Tab. 3.14. Esempi di errori linguistici nella traduzione di <i>Quer pasticciaccio brutto de via Merulana</i> di Louis Bonalumi.....	398
Tab. 3.15. Esempi di difetti di pronuncia nella traduzione di <i>Quer pasticciaccio brutto de via Merulana</i> di Louis Bonalumi.....	399
Tab. 3.16. Esempi di argotizzazione nella traduzione di <i>Quer pasticciaccio brutto de via Merulana</i> di Louis Bonalumi.....	400
Tab. 3.17. Esempi di colloquializzazione nella traduzione di <i>Quer pasticciaccio brutto de via Merulana</i> di Jean-Paul Manganaro	414
Tab. 3.18. Esempi di difetti di pronuncia nella traduzione di <i>Quer pasticciaccio brutto de via Merulana</i> di Jean-Paul Manganaro	415
Tab. 3.19. Elementi di varietà diatopiche della LA nella traduzione di <i>Quer pasticciaccio brutto de via Merulana</i> di Jean-Paul Manganaro	416
Tab. 3.20. Esempi di neutralizzazione dei contenuti dialettali nella traduzione di <i>Quer pasticciaccio brutto de via Merulana</i> di William Weaver	428
Tab. 3.21. Esempi di colloquializzazione nella traduzione di <i>Quer pasticciaccio brutto de via Merulana</i> di William Weaver	429
Tab. 3.22. Esempi di colloquializzazione nella traduzione di <i>Quer pasticciaccio brutto de via Merulana</i> di Anna Wasilewska.....	446
Tab. 3.23. Esempi di difetti di pronuncia nella traduzione di <i>Quer pasticciaccio brutto de via Merulana</i> di Anna Wasilewska.....	447
Tab. 3.24. Elementi di varietà diatopiche della LA nella traduzione di <i>Quer pasticciaccio brutto de via Merulana</i> di Anna Wasilewska.....	447
Tab. 3.25. Esempi di colloquializzazione nei sottotitoli in francese de <i>Le notti di Cabiria</i> ..	455
Tab. 3.26. Esempi di colloquializzazione e di argotizzazione nel doppiaggio in francese de <i>Le notti di Cabiria</i>	456
Tab. 3.27. Esempi di colloquializzazione nei sottotitoli in inglese de <i>Le notti di Cabiria</i>	459
Tab. 3.28. Esempi di prestiti dal romanesco nei sottotitoli in inglese de <i>Le notti di Cabiria</i>	461
Tab. 3.29. Esempio di prestito integrale dall'italiano nei sottotitoli in inglese de <i>Le notti di Cabiria</i>	462
Tab. 3.30. Esempi di colloquializzazione nei sottotitoli in polacco de <i>Le notti di Cabiria</i> ...	464

Tab. 3.31. Le traduttrici dei sottotitoli in francese di <i>Suburra – la serie</i>	470
Tab. 3.32. Esempi di colloquializzazione nei sottotitoli in francese di <i>Suburra – la serie</i>	471
Tab. 3.33. Esempi di colloquialismi nei sottotitoli in francese di <i>Suburra – la serie</i>	473
Tab. 3.34. Esempi di argotizzazione nei sottotitoli in francese di <i>Suburra – la serie</i>	474
Tab. 3.35. Esempi di colloquializzazione nei sottotitoli in inglese della prima stagione di <i>Suburra – la serie</i>	477
Tab. 3.36. Esempi di colloquialismi nei sottotitoli in inglese della prima stagione di <i>Suburra – la serie</i>	479
Tab. 3.37. Esempio di oscenizzazione nei sottotitoli in inglese della prima stagione di <i>Suburra – la serie</i>	479
Tab. 3.38. Esempi di colloquializzazione nei sottotitoli in inglese delle stagioni seconda e terza di <i>Suburra – la serie</i>	480
Tab. 3.39. Esempi di colloquializzazione nei sottotitoli in polacco di <i>Suburra – la serie</i>	483
Tab. 3.40. Esempi di colloquialismi nei sottotitoli in francese di <i>Suburra – la serie</i>	485
Tab. 3.41. Esempi di oscenizzazione nei sottotitoli in polacco di <i>Suburra – la serie</i>	486
Tab. 3.42. Esempi di neutralizzazione nei sottotitoli in polacco di <i>Suburra – la serie</i>	487
Tab. 3.43. Esempi di argotizzazione nei sottotitoli in francese della serie <i>Strappare lungo i bordi</i>	495
Tab. 3.44. Esempi di colloquializzazione nei sottotitoli in francese della serie <i>Strappare lungo i bordi</i>	497
Tab. 3.45. Esempi di neutralizzazione dei contenuti dialettali nei sottotitoli in francese della serie <i>Strappare lungo i bordi</i>	499
Tab. 3.46. Esempi di spostamenti semantici nei sottotitoli in francese della serie <i>Strappare lungo i bordi</i>	500
Tab. 3.47. Esempi di colloquializzazione nei sottotitoli in inglese della serie <i>Strappare lungo i bordi</i>	504
Tab. 3.48. Esempi di oscenizzazione dei contenuti dialettali nei sottotitoli in inglese della serie <i>Strappare lungo i bordi</i>	505
Tab. 3.49. Esempi di neutralizzazione dei contenuti dialettali nei sottotitoli in inglese della serie <i>Strappare lungo i bordi</i>	507
Tab. 3.50. Esempi di prestiti nei sottotitoli in inglese della serie <i>Strappare lungo i bordi</i>	508
Tab. 3.51. Esempi di localizzazione nei sottotitoli in inglese della serie <i>Strappare lungo i bordi</i>	510

Tab. 3.52. Esempi di stilizzazione al linguaggio giovanile nei sottotitoli in polacco della serie <i>Strappare lungo i bordi</i>	511
Tab. 3.53. Esempi di neutralizzazione dei contenuti dialettali nei sottotitoli in polacco della serie <i>Strappare lungo i bordi</i>	514
Tab. 3.54. Esempio di nobilitazione dei contenuti dialettali nei sottotitoli in polacco della serie <i>Strappare lungo i bordi</i>	515
Tab. 3.55. Esempi di oscenizzazione dei contenuti dialettali nei sottotitoli in polacco della serie <i>Strappare lungo i bordi</i>	515
Tab. 3.56. Esempi di attenuazione nei sottotitoli in polacco della serie <i>Strappare lungo i bordi</i>	517
Tab. 3.57. Esempi di spostamenti semantici nei sottotitoli in polacco della serie <i>Strappare lungo i bordi</i>	518
Tab. 4.1. Esempi di neutralizzazione dei contenuti dialettali in francese	536
Tab. 4.2. Esempi di neutralizzazione dei contenuti dialettali in inglese	537
Tab. 4.3. Esempi di neutralizzazione dei contenuti dialettali in polacco	537
Tab. 4.4. Esempi di colloquializzazione in francese	542
Tab. 4.5. Esempi di colloquializzazione in inglese	544
Tab. 4.6. Esempi di colloquializzazione in polacco	546
Tab. 4.7. Esempi di argotizzazione in francese	550
Tab. 4.8. Esempi di gergalizzazione in inglese	551
Tab. 4.9. Esempi di gergalizzazione in polacco	552
Tab. 4.10. Esempi di oscenizzazione in francese	554
Tab. 4.11. Esempi di oscenizzazione in inglese	555
Tab. 4.12. Esempi di oscenizzazione in polacco	555
Tab. 4.13. Esempi di prestiti in francese	558
Tab. 4.14. Esempi di prestiti in inglese	558
Tab. 4.15. Esempi di prestiti in polacco	559
Tab. 4.16. Esempi di adattamento delle caratteristiche strutturali del romanesco in polacco	560
Tab. 4.17. Esempi dell'introduzione di errori linguistici in francese.....	563
Tab. 4.18. Esempi dell'introduzione di errori linguistici in polacco.....	563
Tab. 4.19. Esempi di ricorso alle varietà diatopiche del francese	565
Tab. 4.20. Esempi di ricorso alle varietà diatopiche del polacco	566

Indice delle figure

Fig. 1.1. La distribuzione dei marcatori strutturali nella strategia di relativizzazione	100
tratto da: Leszek Berezowski, <i>Dialect in Translation</i> , Wrocław: Acta Universitatis Wratislaviensis, 1997, 69.	
Fig. 2.1. L'iscrizione della catacomba di Commodilla	133
tratto da: https://www.viv-it.org/sites/default/files/images/02a-secreti.jpg [ultimo accesso: 15/09/2022].	
Fig. 2.2. L'iscrizione di san Clemente e Sisinnio.....	134
tratto da: https://i.pinimg.com/originals/40/b3/90/40b390e1eab865ad5b349c77a327c69e.jpg [ultimo accesso: 15/09/2022].	
Fig. 3.1. Rappresentazione del figlio della maestra di Zerocalcare nella serie <i>Strappare lungo i bordi</i>	502
tratto da: Zerocalcare, <i>Strappare lungo i bordi</i> , Netflix, 2021, episodio 2, [00:05:15].	

Riassunto

La tesi di dottorato di ricerca *Modello delle traduzioni letterarie e audiovisive del dialetto romano basato su corpus in polacco, inglese e francese* espone la problematica della traduzione dei contenuti espressi in dialetto romano (*romanesco*) in testi di cultura creati nella lingua italiana e destinati al pubblico italofono. Lo studio, che si inserisce nel paradigma degli studi descrittivi della traduzione, è basato sull'analisi comparativa delle traduzioni letterarie e audiovisive in tre configurazioni linguistiche: italiano-francese, italiano-inglese e italiano-polacco.

Lo studio risponde a tre principali domande di ricerca: 1. Quali funzioni possono svolgere i contenuti nel vernacolo romano in un testo in italiano? 2. Quali tecniche traduttive vengono impiegate per tradurre questo tipo di mistilinguismo nelle soprammenzionate lingue di arrivo? 3. Quali sono le differenze nell'approccio verso la dinamica dialettale in funzione della lingua della traduzione?

Il modello proposto ha un duplice carattere. Il primo aspetto ricopre l'impostazione metodologica che consiste in un'analisi approfondita della storia della varietà diatopica, delle sue caratteristiche strutturali e della posizione che occupa nella cultura italiana. La predisposizione di un'immagine completa del dialetto romano e del suo funzionamento nell'Italia contemporanea permette di individuare le funzioni svolte dalla dinamica vernacolare in letteratura e in cinematografia per poi esaminare le modalità di rendere tale mistilinguismo nella traduzione. L'altro aspetto concerne il risultato dello studio, ossia la tipologia delle tecniche di traduzione del dialetto rilevate nel corpus, con la descrizione delle specifiche funzionali di ciascun comportamento.

Il modello ha un preciso scopo applicativo. Il quadro metodologico può essere ripreso nel contesto di varietà geografiche diverse da quella romana e nella prospettiva della loro traduzione in diverse lingue di arrivo. Il catalogo delle tecniche traduttive può rivelarsi utile per i traduttori operanti nel campo letterario e audiovisivo, che riscontrano difficoltà nel rendere il mistilinguismo.

Per la ragione della similitudine all'italiano standard, il *romanesco* veniva a lungo considerato una sua storpiatura tipica delle persone incolte e non un dialetto a pieno titolo come il fiorentino o il napoletano. Tuttavia, fin dall'Unità d'Italia e dal consecutivo stabilimento della capitale a Roma si osserva una crescita costante dell'importanza del vernacolo romano, il che riflette la sua fortuna nella cultura popolare italiana.

Ad essere sottoposte all'analisi sono state le traduzioni di tre romanzi appartenenti al canone della letteratura italiana: *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959) di Pier Paolo Pasolini nonché *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957) di Carlo Emilio Gadda. Per quanto riguarda le traduzioni audiovisive sono stati esaminati i sottotitoli per il film *Le notti di Cabiria* (1957) di Federico Fellini e per le due serie di successo disponibili sulla piattaforma Netflix: *Suburra – la serie* (2017-2020) e *Strappare lungo i bordi* (2021).

L'occorrenza del dialetto romano può svolgere diverse funzioni che oltrepassano una mimesi basilare atta a rappresentare fedelmente la realtà di Roma e dei suoi dintorni. Siccome il romanesco viene comunemente associato ai bassifondi della società, l'impiego di questa varietà linguistica può assumere una dimensione ideologica, esprimendo l'opposizione contro il primato della lingua nazionale, imposta dalle istituzioni dello Stato e insegnata nelle scuole. L'espressività e la schiettezza della parlata agevolano il conseguimento di un effetto poetico. Il dialetto è anche un importante fattore identitario degli abitanti della capitale italiana, atto a manifestare la loro appartenenza alla comunità locale.

L'eterogeneità dei significati attribuibili al dialetto romano, la sua popolarità nella cultura italiana e la mancanza di dialetti dalle caratteristiche equivalenti in molte lingue costituisce un'importante difficoltà traduttiva, confermata dalla pluralità delle soluzioni al problema individuate nel corpus. Sono state rilevate otto modalità di gestione del mistilinguismo: la neutralizzazione, la colloquializzazione, la gergalizzazione, l'oscenizzazione, il prestito, il ricorso alle varietà geografiche della lingua di arrivo e l'inserimento di errori linguistici.

Le connotazioni culturali negative del dialetto romano e la sua associazione alle situazioni comunicative informali predestinano il ricorso ai registri bassi della lingua di arrivo. Il colorito locale specifico può essere reso tramite prestiti che includono espressioni tipiche come *sor* ('signor') / *sora* ('signora'), *daje* ('dai') oppure l'adattamento di determinati fenomeni strutturali del vernacolo, come la caduta delle sillabe finali degli antroponimi nelle allocuzioni.

Le traduzioni analizzate differiscono per l'intensità delle stilizzazioni, che mirano a illustrare la dinamica linguistica del testo di partenza, in funzione della lingua di arrivo. I traduttori francesi tendono a riferirsi alle varietà informali, frequentemente riflettendo le proprietà morfofonematiche tipiche di una pronuncia veloce e poco curata. Nelle traduzioni in francese al posto del dialetto si riscontrano numerosi argotismi derivati dai gerghi di malavita radicati nella cultura di Francia. I testi in inglese dimostrano cospicue tendenze neutralizzanti: il dialetto viene solitamente tradotto in un codice standard, con un basso numero di colloquialismi. Gli autori delle traduzioni in inglese a volta compensano questa lacuna,

aumentando il livello dell'oscenità attraverso l'aggiunta di parolacce oppure l'intensificazione delle espressioni indecenti che si trovano nel testo originale. Le versioni polacche, seppur meno rappresentate nel corpus, manifestano l'intero catalogo delle tecniche traduttive individuate nella ricerca. Ciò mette in evidenza la flessibilità dei loro autori nonché l'apertura del mercato editoriale a traduzioni stranianti.

Parole chiave: studi descrittivi della traduzione, dialetti italiani, dialetto romanesco, traduzioni letterarie, traduzioni audiovisive

Streszczenie

Rozprawa doktorska *Systemowy model tłumaczenia dialektu rzymskiego w przekładach literackich i audiowizualnych oparty na korpusie polsko-, angielsko- i francuskojęzycznym* dotyczy problematyki tłumaczenia treści wyrażonych w dialekcie rzymskim (*romanesco*) w tekstach kultury sporządzonych w większości w języku włoskim i przeznaczonych dla włoskiego odbiorcy. Studium, które wpisuje się w paradygmat przekładoznawstwa opisowego, opiera się na porównaniu tłumaczeń literackich i audiowizualnych w trzech parach językowych: włoski-francuski, włoski-angielski i włoski-polski.

Badanie odpowiada na trzy podstawowe pytania: 1. Jakie funkcje mogą pełnić treści w narzeczu rzymskim w tekście przeznaczonym dla włoskiego odbiorcy? 2. Jakie techniki translatorskie są stosowane do tłumaczenia tego typu wielojęzyczności na wyżej wymienione języki docelowe? 3. Jakie są różnice w podejściu do przekładu dynamiki dialektalnej w zależności od języka tłumaczenia?

Proponowany model ma podwójny charakter. Z jednej strony odnosi się do podejścia badawczego polegającego na szczegółowej analizie historii wybranej diatopicznej odmiany języka, jej struktur oraz pozycji w włoskiej kulturze. Stworzenie pełnego obrazu dialektu rzymskiego i jego funkcjonowania w realiach współczesnych Włoch umożliwia odczytanie funkcji pełnionych przez dynamikę dialektalną w literaturze i kinematografii, a następnie zbadanie sposobów odwzorowania tej wielojęzyczności w przekładzie. Z drugiej strony, modelem może być nazwana także powstała w ten sposób typologia technik tłumaczenia dialektu zaobserwowanych w korpusie wraz z opisem specyfiki każdej z nich.

Model ma określony cel aplikacyjny. Proponowane ramy metodologiczne mogą z powodzeniem być zastosowane w studiach przekładoznawczych w kontekście odmian językowych innych od dialektu rzymskiego i ich tłumaczenia na różne języki docelowe. Typologia technik translatorskich może okazać się przydatna dla tłumaczy pracujących z tekstami literackimi i audiowizualnymi, napotykającymi trudności w oddaniu wielojęzyczności.

Z powodu podobieństwa do ogólnonarodowego języka włoskiego, *romanesco* przez wiele lat uważany był za kod będący jego zniekształceniem typowym dla osób niewykształconych, a nie za pełnoprawny dialekt jak florencki czy neapolitański. Od czasu Zjednoczenia Włoch i ustanowienia stolicy państwa w Wiecznym Mieście obserwuje się jednak

stały wzrost znaczenia rzymskiej odmiany języka, co odzwierciedla jej popularność we włoskiej kulturze popularnej.

Badaniu poddane zostały przekłady trzech powieści należących do kanonu współczesnej włoskiej literatury pięknej: *Ulicznicy* (1955) i *Una vita violenta* (1959) Piera Paola Pasoliniego oraz *Nieżył pasztet na via Merulana* (1957) Carla Emilia Gaddy. W zakresie tłumaczeń audiowizualnych przeanalizowano napisy do filmu *Noce Cabirii* (1957) Federica Felliniego oraz dwóch cieszących się dużą popularnością seriali dostępnych na platformie Netflix: *Suburra – serial* (2017-2020) oraz *Oderwij wzdłuż linii* (2021).

Występowanie dialektu rzymskiego w badanych tekstach odgrywa zróżnicowane role, dalece wykraczające poza podstawową *mimesis* służącą wiernemu odwzorowaniu rzeczywistości Rzymu i okolic. Jako że *romanesco* bywa utożsamiane z nizinami społecznymi, jego użycie może przyjmować wymiar ideologiczny, wyrażający sprzeciw wobec prymatu odgórnie narzuconego języka narodowego, nauczanego w szkole. Ekspresywność i bezpośredniość tej odmiany geograficznej pozwalają na uzyskanie określonego efektu poetyckiego. Dialekt jest także istotnym czynnikiem tożsamości mieszkańców stolicy Włoch, wyrażającym ich przynależność do lokalnej społeczności.

Różnorodność znaczeń przypisywanych *romanesco*, jego popularność w włoskiej kulturze i brak dialektów o ekwiwalentnej charakterystyce w wielu językach docelowych stanowi istotną trudność tłumaczeniową, co potwierdza mnogość zaobserwowanych w korpusie rozwiązań tego problemu. Wyróżniono osiem technik tłumaczeniowych stosowanych wobec przedmiotowej wielojęzyczności: neutralizacja, kolokwializacja, stosowanie gwar środowiskowych języka docelowego, wulgaryzacja, zapożyczenie, adaptacja strukturalnych cech dialektu źródłowego, użycie geograficznych odmian języka docelowego oraz celowe wprowadzanie błędów językowych.

Negatywne konotacje kulturowe dialektu rzymskiego i jego powiązanie z nieformalnymi sytuacjami komunikacyjnymi predestynują korzystanie z niskich rejestrów języków docelowych, natomiast oddanie specyficznego kolorytu lokalnego Rzymu jest możliwe poprzez zapożyczenia obejmujące typowe dla tego obszaru wyrażenia, np. zwroty *sor* ('pan') / *sora* ('pani'), *daje* ('dawaj') lub przez adaptację wybranych zjawisk strukturalnych, takich jak zanik głosek w wygłosie w imionach używanych w funkcji wołacza.

Zbadane przekłady wyraźnie różnią się pod względem intensywności stylizacji mających na celu odwzorowanie językowej dynamiki tekstu źródłowego w zależności od języka docelowego. Tłumacze francuscy chętnie odwołują się do kolokwialnych odmian języka, szczególnie często nawiązując do prawidłowości morfonologicznych typowych dla

wymowy szybkiej i niedbałej. W tłumaczeniach na język francuski w miejscu dialektu rzymskiego można spotkać także liczne argotyzmy wywodzące się z gwar środowiskowych zakorzenionych w kulturze Francji. Teksty anglojęzyczne wykazują wyraźne tendencje neutralizacyjne – dialekt bywa najczęściej tłumaczony standardową odmianą kodu docelowego, z niewielką liczbą kolokwializmów. Autorzy przekładów na angielski niekiedy kompensują ten brak, zwiększając poziom wulgarności tekstu poprzez niewystępujące w oryginale wulgaryzmy lub podniesienie intensywności zastanych wyrażen nieprzyzwoitych. Wersje w języku polskim przedstawiają pełny katalog odnotowanych technik tłumaczeniowych, pomimo że są najslabiej reprezentowane w korpusie badania. To wskazuje na elastyczność ich autorów, a także na otwartość rynku wydawniczego na tłumaczenia egzotyzujące.

Słowa kluczowe: przekładoznawstwo opisowe, dialekty włoskie, dialekt *romanesco*, tłumaczenia literackie, tłumaczenia audiowizualne

Summary

The doctoral thesis *Systemic translation model of the Romanesco dialect for literary and audiovisual translations based on Polish, English and French-language corpus* addresses the problem of translating content expressed in the Roman dialect in cultural texts created mainly in Italian and intended for Italian readers and viewers. The study, which aligns with the Descriptive Translation Studies paradigm, is based on a comparison of literary and audiovisual translation in three language configurations: Italian-French, Italian-English and Italian-Polish.

The dissertation answers three primary research questions: 1. What functions can be attributed to contents in the Romanesco dialect in an Italian text? 2. What translation techniques are used to translate such multilingualism to the target languages mentioned above? 3. What differences can be observed in approaches to the translation of the dialectal dynamic depending on the target culture?

The model can be interpreted in two ways. On the one hand, it refers to the research method consisting of a detailed analysis of the history of the diatopic variation, of its structural characteristics and of its position in the Italian culture. Obtaining a complete picture of the Roman dialect and of the place it occupies in the contemporary Italian culture allows to recognize the functions that such linguistic dynamic performs in literature and cinematography. This, in turn, leads to an exploration of the ways in which this multilingualism is reproduced in translation. On the other hand, the model also indicates the typology of translation techniques applicable to contents in Romanesco observed in the corpus, with descriptions of each approach.

The research has a definite practical objective. The methodological framework may be used in translation studies with regards to translating non-standard language varieties other than the Roman dialect and in different target languages. The typology of the translation techniques can prove useful for literary and audiovisual translators who encounter difficulties in rendering multilingualism.

Because of its similarity to standard Italian language, Romanesco, for most of its history, was seen as a distortion of Italian, typical for uneducated habitants of Rome rather than as a regular dialect such as the Florentine or Neapolitan varieties. Since the consolidation of the Italian state in the 19th century and the consecutive establishment of its capital in the Eternal City, there is a constant increase of the importance of the Roman variety, which is reflected by its popularity in contemporary Italian popular culture.

The survey examined the translations of three novels belonging to the canon of modern Italian literature: *Ragazzi di vita* (1955, translated in English as *The Ragazzi*, *The Street Kids* and *Boys Alive*) and *A Violent Life* (1959) by Pier Paolo Pasolini, as well as *That Awful Mess on The Via Merulana* (1957) by Carlo Emilio Gadda. In the audiovisual area, the study looked into subtitles for the feature film *Night of Cabiria* (1957) by Federico Fellini and for two popular Netflix series: *Suburra: Blood on Rome* (2017-2020) and *Tear Along The Dotted Line* (2021).

The presence of the Roman dialect in analyzed texts fulfills a range of purposes, which go far beyond the basic *mimesis* that aims to faithfully reproduce the reality of the Italian capital and its outskirts. As *Romanesco* is commonly associated with underclasses, it can assume an ideological dimension, expressing opposition against the primacy of the imposed national linguistic standards taught in school. The expressivity and directness of the geographic variety in question allow for a specific poetic effect. The dialect is also a significant factor in the identity of the population of Rome, which makes it possible to express affiliation with the local community.

The diversity of meanings attributed to *Romanesco*, its popularity in the Italian culture and the lack of equivalent vernaculars in many target languages, create an important translation difficulty, which is confirmed by the heterogeneity of solutions of this problem detected in the corpus. Eight different techniques of managing such multilingualism were recognized: neutralization, colloquialization, jargonization, vulgarization, borrowing, adaptation of structural proprieties of the source dialect, use of diatopic varieties of the target language and intentional linguistic errors.

The negative cultural associations of the Roman dialect and its connection to informal communication explain the tendency to translate it using lower registers of the target language. The specific local color can be rendered by borrowing typical words and expressions, such as common honorifics *sor* ('mister') / *sora* ('mistress', 'miss'), *daje* ('come on') or through adaptation of certain structural characteristics, such as the omission of sounds at the end of names in the vocative case.

The examined translations differ substantially in terms of the intensity of stylization used to reflect the linguistic dynamic of the source text, depending on the target language. French translators tend to refer to colloquial varieties, frequently alluding to morphophonemic properties typical of fast and careless pronunciation. French translations also exhibit numerous argotisms derived from cryptolects embedded in the culture of France. English texts demonstrate tendencies toward neutralization – dialect is often rendered into the standard variety of the target language, with a small number of colloquialisms. Authors of English

translations occasionally compensate this shortcoming by increasing the level of obscenity, adding vulgarisms which do not exist in the original or intensifying profanities found in the source. Polish versions represent the full catalog of translation techniques encountered in this study, although they are least represented in the corpus. This shows the flexibility of their authors as well as the openness of editors towards foreignizing translations.

Keywords: descriptive translation studies, Italian dialects, Romanesco dialect, literary translation, audiovisual translation

Appendice

I testi paralleli del corpus

1. *Ragazzi di vita*

Estratto A

TP (italiano) ¹⁴³⁷	TA1 (francese) ¹⁴³⁸	TA2 (francese) ¹⁴³⁹	TA3 (inglese) ¹⁴⁴⁰	TA4 (inglese) ¹⁴⁴¹	TA5 (inglese) ¹⁴⁴²	TA6 (polacco) ¹⁴⁴³
[1] Il Riccetto si sentiva rodere, lì in mezzo, e si decise a piantare tutti: uscì per la chiesa vuota, ma sulla porta incontrò il compare che gli disse: [2] «Aóh, addò vai?» [3] «A casa vado», fece il Riccetto, «tengo fame.» [4] «Vie' a casa mia, no, a fijo de na mignotta», gli gridò dietro il compare, «che ce sta er pranzo.» [5] Ma il Riccetto non lo filò per niente e corse	[1] Le petit Frisé qui en avait plus que marre décida de tout plaquer, mais comme il sortait de l'église vide, il rencontra son parrain de confirmation qui [2] lui demanda où il allait. [3] - Je m'en vais chez nous. J'la saute depuis ce matin, moi ! [4] - Faut venir à la maison, enfant d'putain, cria le parrain derrière son dos, puisque c'est	[1] Riccetto bouillait sur place, là, au milieu des autres, et décida de plaquer tout le monde : il traversa l'église vide, mais sur le seuil il rencontra son parrain qui lui dit : [2] – Hé, toi, où c'que tu vas ? [3] – Chez moi, j'vais, fit Riccetto, j'ai faim. [4] – Viens chez moi, hein, fils de pute, cria le parrain derrière lui, y a l'déjeuner.	[1] Riccetto felt a gnawing in his insides and decided to skip the whole thing. He went out through the empty church, but at the door he ran into his godfather, who said, [2] “Hey, where you going?” [3] “Going home,” called Riccetto, “I’m hungry.” [4] “Come to my house, you little bastard,” his godfather yelled after him, “we’re having lunch.” [5]	[1] Riccetto felt a gnawing inside, right in his middle, and decided to skip out on them all: he left through the empty church, but at the door he ran into his godfather, who said: [2] “Hey, where you going?” [3] “Home,” said Riccetto. “I’m hungry.” [4] “You’re coming to my house, you bastard,” his godfather shouted after him, “there’s the lunch.” [5] But	[1] Just being there was a torment and Riccetto decided to dump the lot of them; he slipped out through the empty church but ran into his godfather at the door: [2] “Hey, where do you think you’re going?” [3] “Home,” Riccetto said, “I’m hungry.” [4] “You’re coming to our place, right, you little son of a bitch,” his godfather yelled after him, “we’ve	[1] Loczek poczuł ssanie w żołądku, wymknął się więc przez pusty kościół, ale przy drzwiach natknął się na ojca chrzestnego, który zapytał [2]: – A gdzie ty się wybierasz? [3] – Do domu – odparł Loczek. – Jestem głodny. [4] – Chodź do nas, ty skurczybyku – zawołał za nim chrzestny. – Będzie obiad. [5] Loczek puścił to mimo uszu i

¹⁴³⁷ P.P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 15.

¹⁴³⁸ *Idem*, *Les ragazzi*, trad. C. Henry, op.cit., 8.

¹⁴³⁹ *Idem*, *Les ragazzi*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 18.

¹⁴⁴⁰ *Idem*, *The Ragazzi*, op.cit., 8.

¹⁴⁴¹ *Idem*, *The Street Kids*, op.cit., 7.

¹⁴⁴² *Idem*, *Boys Alive*, op.cit., 3.

¹⁴⁴³ *Idem*, *Ulicznicy*, op.cit., 1-2.

via sull'asfalto che bolliva al sole.	moi qu'offre la croûte ! [5] Mais le petit Frisé s'en fichait comme de sa première chemise et courait déjà sur l'asphalte qui bouillait au soleil.	[5] Mais Riccetto, sans l'écouter, s'éloigna en courant sur l'asphalte qui bouillait au soleil.	But Riccetto took no notice of him, running away along the asphalt pavement that was simmering in the heat.	Riccetto paid no attention and ran off over the sunbaked asphalt.	got lunch waiting." [5] But Riccetto paid him no mind and ran off on asphalt that was scorching in the sun.	wybiegł na rozżarzoną słońcem ulicę.

Estratto B

TP (italiano) ¹⁴⁴⁴	TA1 (francese) ¹⁴⁴⁵	TA2 (francese) ¹⁴⁴⁶	TA3 (inglese) ¹⁴⁴⁷	TA4 (inglese) ¹⁴⁴⁸	TA5 (inglese) ¹⁴⁴⁹	TA6 (polacco) ¹⁴⁵⁰
[1] Vedendo Agnolo, che si sderenava per niente, due ragazzini, scesi giù a pescare con una canna dalla scaletta dalla parte del Fontanone, cominciarono a sfotterlo e a ridere fra di loro. [2] Agnolo col fiatone gli urlò «Ma che	[1] A la vue d'Agnolo qui s'éreintait pour rien, deux gamins qui étaient descendus pêcher à la ligne au pied du petit escalier, du côté de la fontaine monumentale, commencèrent à se payer sa tête et à se marrer entre eux. [2] Agnolo,	[1] En voyant Agnolo qui s'éreintait en vain, deux gamins, descendus pêcher avec une canne par l'escalier du côté du Fontanone, commencèrent à se ficher de lui et à rigoler. [2] Agnolo, le souffle court, leur hurla :	[1] Seeing Agnolo, who was killing himself and getting nowhere fast, two boys who had come down to fish with a cane pole on the steps by the Fontanone began to make fun of him and laugh. [2] Panting, Agnolo yelled, "What's it to you?" [3] The boys	[1] Seeing Agnolo laboring to no purpose, two boys who had come down the stairs on the Fontanone side to fish with a rod began to tease him, laughing. [2] Agnolo, out of breath, shouted at them: "Whad'ya want from me!" [3]	[1] Seeing Angolo killing himself for nothing, two boys fishing from the steps by the Fontanone started taking the piss and laughing. [2] Panting, Agnolo yelled, "What you looking at!" [3] The kids shut up a minute, then shouted, "Who	[1] Widząc, jak Agnolo daremnie zmaga się z wiosłami, dwóch chłopaków, którzy zeszli po schodach w okolicy Fontanone, żeby łowić ryby, zaczęło z niego szydzić. [2] Zasapany Agnolo krzyknął do nich: – Czego?

¹⁴⁴⁴ *Idem, Ragazzi di vita, op.cit.*, 28.

¹⁴⁴⁵ *Idem, Les ragazzi, trad. C. Henry, op.cit.*, 32.

¹⁴⁴⁶ *Idem, Les ragazzi, trad. J.-P. Manganaro, op.cit.*, 39.

¹⁴⁴⁷ *Idem, The Ragazzi, op.cit.*, 28.

¹⁴⁴⁸ *Idem, The Street Kids, op.cit.*, 26.

¹⁴⁴⁹ *Idem, Boys Alive, op.cit.*, 20.

¹⁴⁵⁰ *Idem, Ulicznicy, op.cit.*, 29.

volete da me!» [3] Quelli se ne stettero un po' zitti, e poi: «Chi t'ha imparato a remà? Ma nun lo vedi che fai ride pure li muri?» [4] «Chi m'ha imparato a remàaa?» ribatté Agnolo. «Sto c...!» [5] «Te lo metti ar ...!» fecero pronti quelli. [6] «Vostro!» strillò Agnolo rosso come un peperoncino. [7] «A stronzo!» gridarono i ragazzini. [8] «A fiji de na bocch...!» gridò Agnolo. [9] Intanto continuava a sderenarsi a remare senza che la barca andasse avanti di un centimetro.	reprenant souffle, leur criait : – Qu'est-ce qui vous prend, vous autres ? [3] Et ceux-ci, après une pause : – Qui c'est qui t'a appris à ramer ? Y a d'quoi s'taper l'derrière par terre ! [4] – Qui c'est qui m'a appris à ramer ? répliqua Agnolo, ma bite. [5] – T'as qu'à t'la mettre où je pense ! reprirent les autres, du tac au tac. [6] – La vôtre aussi, hurla Agnolo rouge comme un poivron. [7] – Dégueulasse ! crièrent les autres. [8] – Gosses de pouffiasses ! criait Agnolo. [9] Cependant, il continuait à s'échiner sans que la barque avançât d'un centimètre.	– Qu'esse vous voulez d'moi ! [3] Il se turent un peu, puis : – Qui t'a appris à ramer ? Tu vois pas qu'tu fais rire mêm'les murs ? [4] – Qui m'a appris à ramer ? répliqua Agnolo. C'te z... ! [5] – Tu t'le fous dans l'c... ! répliquèrent du tac au tac les autres. [6] – L'vôtre ! hurla Agnolo aussi rouge qu'un piment. [7] – Ah, salaud ! crièrent les gamins. [8] – Ah, fils d'une tailleuse d'pip'... ! cria Agnolo. [9] Entre-temps il continuait à s'éreinter en ramant sans que la barque avançât d'un centimètre.	shut up for a moment. Then they said, “Who taught you how to row? Can't you see, even the walls are laughing.” [4] “Who taught me how to row?” said Agnolo. “My prick.” [5] “Shove it up your ass,” they returned promptly. [6] “Up yours,” yelled Agnolo red as a pepper. [7] “Oh, you jerk!” cried the boys. [8] “Sons of bitches!” yelled Agnolo. [9] Meanwhile he kept straining away at the oars, but the boat didn't move an inch.	They were quiet for a while, then: “Who taught you to row? See, even the walls are laughing!” [4] “Who taught me to row?” Agnolo replied. “That shit.” [5] “Stick it up your ass!” they said promptly. [6] “Up yours!” Agnolo yelled, red as a pepper. [7] “You shit!” the boys shouted. [8] “Bastards!” cried Agnolo. [9] Meanwhile he continued to strain at the oars while the boat moved not an inch.	learned you to row? Can't you see even the walls are laughing?” [4] “Who learned me to row?” retorted Agnolo. “The fuck!” [5] “Fuck yourself!” the boys came back. [6] “Up yours!” screamed Agnolo, pepper-red. [7] “Asshole!” shouted the kids. [8] “Son of a blowjob!” yelled Agnolo. [9] And all the time he was fighting with the oars without the boat's moving so much as an inch.	[3] Ucichli, po czym zapytali: – Kto cię uczył wiosłować? Nie widzisz, że nawet mury się z ciebie śmieją? [4] – Kto mnie uczył wiosłować? – odparł Agnolo. – A ch...! [5] – To se go wsadź! – Tamci mieli już gotową odpowiedź. [6] – Chyba wy! – wrzasnął Agnolo czerwony jak burak. [7] – Ty mendo! – krzyczeli chłopcy. [8] – Skur...! – wrzeszczał Agnolo. [9] Tymczasem nadal walczył z wiosłami, ale łódź nie poruszała się nawet o centymetr.

Estratto C

TP (italiano) ¹⁴⁵¹	TA1 (francese) ¹⁴⁵²	TA2 (francese) ¹⁴⁵³	TA3 (inglese) ¹⁴⁵⁴	TA4 (inglese) ¹⁴⁵⁵	TA5 (inglese) ¹⁴⁵⁶	TA6 (polacco) ¹⁴⁵⁷
[1] «E er Riccetto, che fà?» chiese Marcello appena si riprese dal suo capogiro. [2] «Boh», disse Agnolo, «sarà na quindicina de ggiori che nun se vede!» [3] «Addo è ito a stà, Adesso?» s'informò Marcello. [4] «Me pare a Tibburtino a Pietralata da que'e parti», disse Agnolo. [5] Marcello restò un po' sopra pensiero. «E che ha detto quanno ha Saputo ch'era	[1] – Et l'Frisé, qu'est-ce qu'y devient ? demanda Marcello, à peine remis de son étourdissement [2] – Peuh ! dit Agnolo, y a bien une quinzaine de jours qu'on l'voit pus ! [3] – Où qu'il est allé percher, maintenant ? s'enquit Marcello. [4] – A Tiburtino ou à Pietralata, j'crois, dans ces endroits-là, en tout cas, dit Agnolo. [5] Marcello resta un instant dans le vague.	[1] – Et Riccetto, qu'esse y fait ? demanda Marcello dès qu'il se remit de son vertige. [2] – Beuh, dit Agnolo, ça fait dans les quinze jours qu'on l'voit pas ! [3] – Où qu'il s'est allé habiter, main'nant ? s'informa Marcello. [4] – Je crois à Tibburtino à Pietralata, par là, dit Agnolo. [5] Marcello se perdit un peu dans ses pensées. – Et qu'esse il a dit quand il a su qu'sa mère était morte ? demanda-t-il.	[1] “And Riccetto, what's he up to?” Marcello asked as soon as he had come to. [2] “It must be a couple of weeks since anyone's seen him.” [3] “Where's he staying now?” Marcello asked. [4] “I think in Tiburtino, or Pietralata, somewhere around there,” said Agnolo. [5] Marcello was thoughtful for a moment. “And what did he say when he found out his mother was dead?” he asked.	[1] “And Riccetto, what's he up to?” asked Marcello as soon as he recovered from his dizzy spell. [2] “Who knows,” said Agnolo, “it must be two weeks since we've seen him.” [3] “Where's he gone to live now?” Marcello asked. [4] “I think Tiburtino or Pietralata, somewhere around there,” Agnolo said. [5] Marcello was thoughtful for a moment. “What did he say when he found out his	[1] “And Riccetto, what's he doing?” Marcello asked as soon as he'd recovered from his fainting fit. [2] “No idea,” said Agnolo, “he hasn't been around for a couple of weeks, I reckon!” [3] “So where's he living now?” Marcello asked. [4] “Tiburtino, I think, Pietralata, around there,” said Agnolo. [5] Marcello thought about this for a moment: “And what did he say when he heard his mother was dead?”	[1] – A Loczek co porabia ? – zapytał Marcello, gdy tylko przeszły mu zawroty głowy. [2] – A bo ja wiem – odpowiedział Agnolo. – Ze dwa tygodnie się nie pokazywał! [3] – Gdzie on teraz mieszka ? – pytał dalej Marcello. [4] – Chyba na Tiburtino czy na Pietralata, gdzieś tam – odparł Agnolo. [5] Marcello przez chwilę się zamyślił. – A co powiedział na to, że jego matka nie żyje? – spytał.

¹⁴⁵¹ *Idem, Ragazzi di vita, op.cit., 55-56.*

¹⁴⁵² *Idem, Les ragazzi, trad. C. Henry, op.cit., 70.*

¹⁴⁵³ *Idem, Les ragazzi, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 74.*

¹⁴⁵⁴ *Idem, The Ragazzi, op.cit., 62.*

¹⁴⁵⁵ *Idem, The Street Kids, op.cit., 56.*

¹⁴⁵⁶ *Idem, Boys Alive, op.cit., 48.*

¹⁴⁵⁷ *Idem, Ulicznicy, op.cit., 64-65.*

morta su' madre?» chiese. [6] «Che ha detto», fece Agnolo, «è sbottato a piagne, che vvòi.»	– Qu'est-ce qu'il a dit quand on y a dit que sa mère était morte ? [6] – C'qu'il a dit ? fit Agnolo. Y s'est mis à chialer, que veux-tu qu'y dise ?	[6] – Qu'esse il a dit, fit Agnolo, s'est éclaté en sanglots, qu'esse tu veux.	[6] “What did he say? He busted out crying, naturally.”	mother was dead?” he asked. [6] “What did he say,” Agnolo said, “he burst out crying, of course.”	[6] “What'd he say,” Agnolo said, “he burst out crying, what do you think?”	[6] – A co miał powiedzieć? – odparował Agnolo. – Popłakał się, a co byś chciał?

Estratto D

TP (italiano) ¹⁴⁵⁸	TA1 (francese) ¹⁴⁵⁹	TA2 (francese) ¹⁴⁶⁰	TA3 (inglese) ¹⁴⁶¹	TA4 (inglese) ¹⁴⁶²	TA5 (inglese) ¹⁴⁶³	TA6 (polacco) ¹⁴⁶⁴
[1] «Ch'hai fatto», disse. Ma quello piangeva senza dir niente. [2] «Aóh, mbè?» fece il Ricetto. [3] Accostandosi ancora s'avvide ch'era tutto ignudo; magro e fracico di guazza, s'era messo ginocchioni e aveva cominciato a dire facendo la lagna	[1] – Qu'est-ce t'as ? lui demanda-t-il. Mais le gamin continuait à chialer sans répondre. [2] – Ben quoi ? fit le Frisé. [3] Il s'approcha encore et s'aperçut qu'il était complètement nu ; maigre et tout trempé d'humidité, il s'était mis à	[1] – Qu'esse t'as ? dit-il. Mais l'autre pleurait sans rien dire. [2] – Ben, alors ? fit Ricetto. [3] En se rapprochant il se rendit compte qu'il était tout nu ; maigre et trempé de rosée, il s'était agenouillé et avait	[1] “What happened to you?” he asked. But the boy went on crying and didn't answer. [2] “Hey, what's the matter?” asked Ricetto. [3] Coming closer still, he saw that the boy was completely naked. Skinny and wet from the dew, he had gotten down	[1] “What happened,” he said. But the boy wept without saying a word. [2] “Hey, what?” said Ricetto. [3] Coming closer he saw that the boy was completely naked; thin and dripping with dew, he got to his knees and started whining	[1] “What's up,” he said. But the boy just went on crying. [2] “Hey, what's this about?” asked Ricetto. Getting closer he saw the boy was completely naked; thin and soaked in dew, he was down on his knees and whimpering like a little kid: “They	[1] – Co się stało? – zapytał. Tamten płakał i się nie odzywał. [2] – Ej, no co jest? – pytał Loczek. [3] Podchodząc bliżej, zauważył, że chłopak jest całkiem goły; klęczał, tkwił tak chudy i mokry od rosy i zaczął się

¹⁴⁵⁸ *Idem, Ragazzi di vita, op.cit.*, 85-86.

¹⁴⁵⁹ *Idem, Les ragazzi, trad. C. Henry, op.cit.*, 113-114.

¹⁴⁶⁰ *Idem, Les ragazzi, trad. J.-P. Manganaro, op.cit.*, 115-116.

¹⁴⁶¹ *Idem, The Ragazzi, op.cit.*, 101-102.

¹⁴⁶² *Idem, The Street Kids, op.cit.*, 93.

¹⁴⁶³ *Idem, Boys Alive, op.cit.*, 79-80.

¹⁴⁶⁴ *Idem, Ulicznicy, op.cit.*, 105-106.

come i ragazzini piccoli: «M'hanno spojato e m'hanno niscosto li panni, li mortacci loro de sti fiji de puttana.» [4] «Chi è stato?» fece il Riccetto. [5] Quello s'alzò in piedi con la mazzetta dritta e tutto bagnato di pianto: «So' quelli», fece lagnoso. [6] Il Ricetto si mise a correre dietro il gruppo dei ragazzi ch'aveva incontrato un momento prima. [7] «Aóh, a moretti», gridò. Quelli si fermarono e si voltarono tutti assieme. «Aóh, che siete stati voi a nisconneje li panni a quer regazzino llà?» fece con voce decisa ma ancora cortese il Riccetto. [8] «Ma stanno llà vicino!» fece allegro uno di loro, «mo' i trova.» [9] Il	genoux et geignait comme un môme. – Leurs salauds de morts à ces enfants d'garce ! Y m'ont déshabillé et y m'ont caché mes frusques. [4] – Qui c'est qui t'a fait ça ? fit le Frisé. [5] Le gosse se releva, tout barbouillé de pleurs, son petit robinet en l'air. – C'est ces types-là, fit-il, geignant toujours. [6] Le Frisé piqua une course : [7] – Dites donc, les mômes ! cria-t-il. Les gamins s'arrêtèrent tous ensemble et se retournèrent. – C'est vous qu'avez caché les frusques au môme ? fit-il d'une voix ferme mais polie. [8] – Elles sont là, ses nippes ! fit tout joice l'un des	commencé à dire en geignant comme les tout petits enfants : – Y m'ont déshabillé et m'y ont caché mes fringues, qu'y s'crèvent tous ces fils de pute. [4] – Qui ça ? fit Riccetto. [5] Le gosse se releva avec son zizi raide et tout trempé de pleurs. – C'est eux, fit-il plaintif. [6] Riccetto se mit à courir derrière le groupe des garçons qu'il avait croisés un moment plus tôt. [7] – Eh là ! les gars, cria-t-il – les autres s'arrêtèrent et se retournèrent tous ensemble. Eh, c'est vous qu'avez caché les fringues à c't'enfant-là ? fit Riccetto d'une voix décidée mais toujours courtoise. [8] – Elles sont là tout près ! fit	on his knees and was starting to whine through his sobs like a little child. “They took my clothes and hid them on me, the sons of bitches.” [4] “Who did it?” Riccetto asked. [5] The boy stood up, his cock sticking out, tears all over him. “Them,” he said plaintively. [6] Riccetto started to run after the group of boys he had just passed. [7] “Hey, you,” he yelled. They all stopped and turned around. “Hey, was it you that hid the pants on that kid over there?” Riccetto inquired firmly but politely. [8] “They're right there by him,” one of them said cheerfully. “He'll find them all right.” [9] Riccetto moved back a few steps.	like a little kid: “They stripped off my clothes and hid them, damn those sons of bitches.” [4] “Who was it?” said Riccetto. [5] The boy stood up, bathed in tears, with his little dick erect: “Them,” he said, whining. [6] Riccetto ran after the group of boys he'd met a moment earlier. [7] “Hey, you guys,” he shouted. They stopped and, all together, turned. “Hey, did you hide that kid there's clothes?” Riccetto said firmly but still politely. [8] “They're right there!” said one of them gleefully. “Just find them.” [9] Riccetto took a few steps back; neither he nor the other wanted to get into a fight; they felt, rather, that they	took my clothes off me and hid them, fucking bastards.” [4] “Who did?” asked Riccetto. [5] The boy got to his feet, face wet with tears and little dick poking out: “That lot,” he whined. [6] Riccetto ran back toward the group he had passed a few moments before. [7] “Whoa, guys,” he shouted. They stopped and all turned round together. “Hey, was it you that hit that kid's clothes?” Riccetto asked, voice firm but still polite. [8] “They're right nearby!” said one of the boys cheerfully, “he'll find them soon enough.” [9] Riccetto took a couple of steps back; he wasn't looking for a fight and neither were they; there was	użalać jak małe dziecko: – Rozebrali mnie do naga i schowali ubrania, niech ich szlag trafi. Skurwysyny! [4] – Kto ci to zrobił? – spytał Loczek. [5] Tamten podniósł się ze stojącą fujarką i cały mokry od łez. – Tamci – wyżalił się. [6] Loczek pobiegł za bandą, którą minął chwilę przedtem. [7] – Ej, wy – zawołał. Oni stanęli i obejrzeni się wszyscy naraz. – To wyście schowali ubrania tamtemu chłopakowi? – zapytał stanowczym, choć przyjaznym głosem. [8] – Przecież leżą niedaleko! – zawołał wesoło

Ricchetto fece qualche passo indietro; né lui né gli altri c'avevano voglia di litigare: si sentivano anzi alleati perché loro erano dei dritti, in confronto a quel broccolo che piangeva, là. [10] «Lassalo perde, è loffio», fece uno, battendosi indice contro il naso. [11] Il Ricchetto alzò le spalle: «Mbè, poveraccio», fece; ormai però il suo dovere di difensore era finito, e infatti si vide venir fuori dal fosso il loffio coi calzoni già infilati e in mano la canottiera tutta a pezzi.	gamins, j'vais les chercher. [9] Le Frisé recula de quelques pas : il n'avait pas du tout envie de se chamailler et il sentait même qu'il y avait entre eux cette alliance occulte qui unit les réguliers, devant ce niquedouille qui pleurnichait. [10] – Laisse-le tomber, c'est un mouchard, ajouta un autre en se tapotant le nez de l'index pour dire que c'était un puant. [11] Le Frisé haussa les épaules. – Eh ben, le même ! fit-il. Mais sa tâche de redresseur de torts était terminée et il vit sortir du fossé le mouchard qui avait déjà enfilé son pantalon et tenait un chandail en loques.	joyeusement l'un d'eux, il va les trouver. [9] Ricchetto recula de quelques pas ; ni lui ni les autres n'avaient envie de se disputer : il se sentaient même alliés parce qu'ils passaient pour les malins, comparés à c't'andouille qui pleurait, là. [10] – Laisse-le tomber, c'est qu'un mouchard, fit l'un d'eux en se tapant le nez de l'index. [11] Ricchetto haussa les épaules : – Ben, l'pauvre, fit-il ; – mais son rôle de défenseur était désormais terminé, et en effet on vit ressurgir du fossé le mouchard, son pantalon déjà enfilé tenant à la main son maillot de corps en loques.	Neither he nor anyone felt like having an argument; on the contrary, they felt like allies, because they were sports compared to that asshole who was crying over there. [10] “Forget it, he’s a jerk,” one of them said, striking his forefinger against his nose. [11] Ricchetto shrugged. “Poor bastard,” he said. Now his responsibility as defender of the weak was over, and indeed they saw the jerk come out of the ditch with his pants on, holding his torn shirt.	were allies, because they were smartasses, compared with that twerp who was crying. [10] “Forget him, he’s a nobody,” said one, hitting his nose with his index finger. Ricchetto shrugged. [11] “Well, poor kid,” he said; now, however, his duty as a defender was done, and in fact the twerp could be seen coming out of the ditch with his pants on, carrying his torn undershirt.	even a certain complicity: they were smart and sharp compared to that dumb crybaby. [10] “Forget it, he’s a slimeball,” said another boy, tapping a finger against his nose. [11] Ricchetto shrugged, “OK, poor asshole,” he said. But at this point his white-knight duties were done, and in fact he was the slimeball climbing out of the ditch, pulling on his pants, a torn up T-shirt in his hand.	jeden z nich. – Zaraz je znajdzie. [9] Loczek zrobił kilka kroków wstecz; ani on, ani tamci nie mieli ochoty na awantury i nawet się rozumieli, bo przecież byli prawdziwymi paniskami w porównaniu z tym głupkiem, który tam beczał. [10] – Zostaw go, to mięczak – zawołał któryś, porozumiewawczo uderzając w nos palcem wskazującym. [11] Loczek wzruszył ramionami. – No i co? Biedaczyna – powiedział, nie musiał już jednak dłużej zgrywać obrońcy, bo z rowu wynurzył się ów mięczak w portkach i z podartą koszulką w rękę.

Estratto E

TP (italiano) ¹⁴⁶⁵	TA1 (francese) ¹⁴⁶⁶	TA2 (francese) ¹⁴⁶⁷	TA3 (inglese) ¹⁴⁶⁸	TA4 (inglese) ¹⁴⁶⁹	TA5 (inglese) ¹⁴⁷⁰	TA6 (polacco) ¹⁴⁷¹
[1] «Ah scuseme!» fece magnamino il Riccetto riconoscendolo e gli s'avvicinò con la mano tesa. «Addò vai?» chiese. [2] «Indovve voi annà, co sta fame», fece il Lenzetta. Gli altri ridevano. «E te?» chiese il Lenzetta. [3] Il Riccetto rise filosofico, si rialzò il colletto della camicia, affondò di più le mani nelle tasche dei calzoni. «E cche ne so», disse, «sto ancora fori casa e cor c... che mo ce torno.»	[1] – Ah ! excuse–moi, fit le Frisé magnanime en le reconnaissant et en lui tendant la main. Où tu vas ? [2] – Où tu veux aller quand t'as pas l'rond ? remarqua le Futfutte. Et toi ? ajouta-t-il. [3] Les autres se tordaient. Le Frisé éclata de rire, d'un rire philosophique, remonta le col de sa chemise et plongea un peu plus profondément les mains dans ses poches. – Ma foi ! j'en sais rien, dit-il, j'ai pas	[1] – Ah, 'scuse-moi ! fit Riccetto magnanime en le reconnaissant et il s'approcha la main tendue. Où tu vas ? demanda-t-il. [2] – Où veux-tu qu'on s'aille 'vec c'te faim, fit Lenzetta – les autres rigolaiant. – Et toi ? demanda Lenzetta. [3] Riccetto rit philosophiquement, releva le col de sa chemise, enfonça plus profondément encore les mains dans les poches de son pantalon.	[1] “Oh, excuse me,” said Riccetto magnanimously, recognizing him now, and he came forward with his hand outstretched. “Where you going?” he asked. [2] “Where could I be going, hungry as I am?” said Lenzetta. The others laughed. “How about you?” said Lenzetta. [3] Riccetto laughed philosophically, turned his shirt collar up, and thrust his hands deeper into his pockets. “How should I	[1] “Oh, sorry!” said Riccetto generously, recognizing him and approaching with his hand extended. [2] “Where are you going?” he asked. “Where would I be going, when I'm this hungry,” said Lenzetta. The others laughed. “And you?” asked Lenzetta. [3] Riccetto smiled a philosophical smile, pulled up his shirt collar, and pushed his hands deeper into his pockets. “What do I know,” he said, “I'm still away	[1] “Oh, sorry!” said Riccetto generously, recognizing the other and holding out his hand. “Where you going?” he asked. [2] “Where do you think, we're hungry,” said Lenzetta. The others laughed. “And you?” asked Lenzetta. [3] Riccetto smiled a philosophical smile, pulled up his shirt collar, and pushed his hands deeper in his pockets. “What do I know,” he said, “I'm still away	[1] – Przepraszam! – odparł wielkodusznie Loczek, kiedy już go rozpoznał, i podszedł z wyciągniętą dłonią. – Gdzie idziesz? – zapytał. [2] – A gdzie mam iść? Głodny jestem – odparł Cwaniura. Inni się zaśmiali. – A ty? – zapytał. [3] Loczek też zaśmiał się zniechęcony, podciągnął kołnierzyk koszuli i zatopił głębiej ręce w kieszeniach. – A bo ja wiem? – odparł. – Łażę sobie

¹⁴⁶⁵ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 86.

¹⁴⁶⁶ *Idem*, *Les ragazzi*, trad. C. Henry, op.cit., 114-115.

¹⁴⁶⁷ *Idem*, *Les ragazzi*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 116-117.

¹⁴⁶⁸ *Idem*, *The Ragazzi*, op.cit., 102-103.

¹⁴⁶⁹ *Idem*, *The Street Kids*, op.cit., 94.

¹⁴⁷⁰ *Idem*, *Boys Alive*, op.cit., 80.

¹⁴⁷¹ *Idem*, *Ulicznicy*, op.cit. 106-107.

[4] «E pecché?» fecce divertito il Lenzetta. [5] «Che me voi fà carcerà?» disse il Riccetto. «Stavo a ggiocà a zecchinetta i' una casa a Tibburtino, è venuta la polizzia e so' c... loro mo pe' quelli ch'hanno beccato. Li mortacci loro, 'o sai ce stava pure er Caciotta, llà.» [6] «Chi Caciotta?» fece il Lenzetta. [7] «Quello che stava co' mme, ieri a ssera... quer roscio llà... Ma starà in cammera de sicurezza, li mortacci sua.» [8] «Puro io sto ancora fori casa», fece il Lenzetta, «e chi ce torna? Mi' fratello si mme vede m'ammazza...» [9] «Ma quale ammazza», fece uno della compagnia, «ma si l'hanno beccato	encore mis les pieds à la carrée et c'est pas demain qu'y verront mon cul chez nous. [4] – Ah ! et pourquoi ça ? fit le Futfutte qui commençait à se tordre en son for intérieur. [5] – Tu voudrais pas que j'me fasse emballer, des fois ? expliqua le Frisé. J'étais dans un flambe chez des types à Tiburtino, les bourres ont rappliqué et les cons qu'y étaient, j'suis sûr qu'y z- ont tous été emballés. Même qu'y avait le Fromegi. Leurs saloperies de morts ! [6] – Quel Fromegi ? [7] – Le gars qu'était avec moi hier soir... le rouquin. Y a des chances, qu'y soit	– Et qu'esse j'en sais, dit-il, suis pas encore rentré chez moi et mes c... que j'y reviens. [4] – Et pourquoi ? fit amusé Lenzetta. [5] – Tu veux m'foutre en prison ? dit Riccetto. Je jouais à zecchinetta dans l'un tripot à Tiburtino, les flics s'sont ramenés et c'est leurs oignons main'nant ceux qui z'ont chopés. Qu'ils s'aillent s'crève, tu sais, y avait aussi Caciotta, là-bas. [6] – Qui ça, Caciotta ? fit Lenzetta. [7] – Çui qui était avec moi, hier soir... l'rouquin... L'heure qu'il est, doit être au secret, qu'il s'aille s'crève. [8] – Moi qu'aussi suis encore pas rentré, fit Lenzetta, que nique ! Mon frangin, s'il m'voit, y m'crève...	know?" he said. "I'm still staying away from home and I sure as shit don't feel like going back." [4] "Why not?" Lenzetta asked, amused. [5] "Think I want to get jailed?" asked Riccetto. "I was playing cards in a house in Tiburtino, and the cops came, and the guys they picked up, it's their ass now. The bastards. You know, Caciotta was there too." [6] "Who's Caciotta?" asked Lenzetta. [7] "The boy who was with me last night, the redhead. By now he's probably in a detention cell, the son of a bitch." [8] "I'm still staying away from home, too," said Lenzetta, "and who wants to go back? My brother'll kill me if	"I'm still out of the house and fuck if I'm going back now." [4] "Why?" said Lenzetta, amused. [5] "You want me to go to jail?" said Riccetto. "I was playing cards in a place in Tiburtino, the cops came and now the ones they caught are fucked. Damn, you know, Caciotta was there, too." [6] "Who's Caciotta?" said Lenzetta. [7] "The one who was with me, yesterday night... red hair... He must be in jail now, shit." [8] "I'm still away from home, too," said Lenzetta. "Who goes home? My brother'll kill me if he sees me..." [9] "What do you mean, kill you," said one of the group, "they caught him Saturday night, we told you." [10]	from home, and the fuck if I'm going back." [4] "Why's that?" asked Lenzetta, amused. [5] "You want them to put me inside?" said Riccetto. "I was gambling in a place in Tiburtino when the cops came, and it'll be tough shit for the guys they picked up. Bastards. Caciotta was there too." [6] "Who's Caciotta?" asked Lenzetta. [7] "The guy who was with me in Villa Borghese... the redhead. Guess he'll be in a cell right now, poor fucker." [8] "I've left home too," said Lenzetta. "Not going back. If my brother sees me he'll kill me..." "Kill you, my ass," said another, "we told you they picked him up	i ni ch... nie wróćę teraz do domu. [4] – Dlaczego? – zapytał rozbawiony Cwaniura. [5] – Żeby mnie wsadzili? – spytał Loczek. – Grałem w karty w jakimś domu na Tiburtino, przyjechała policja i ch... z tymi, których złapali. Niech ich szlag! Serek też tam był. [6] – Jaki Serek? – zapytał Cwaniura. [7] – Ten, co był ze mną, wczoraj wieczorem... Ten rudzielec... Pewnie teraz siedzi w pace, szlag by go. [8] – Ja też sobie łażę – powiedział Cwaniura. – Kto by tam wracał do domu? Jak mnie brat zobaczy, to mnie zabije... [9] – Jakie „zabije”? – wtrącił się któryś z bandy. – Przecież ci mówiliśmy, że go

sabbato a ssera, te stamo a ddi.» [10] «'O so, 'o so», fece il Lenzetta, «mbè, ce ztà sempre mi' madre a casa no, che la possino ammailla, che nun 'a posso vede.» [11] «Mo so' c... tua», fece ridendo il suo compagno, minacciando con una mano, «tu' madre a casa e tu' fratello a bottega, come fai fai male, mo: si vai a casa becchi, si te carcerano becchi, attento a tte!»	au secret au dépôt, en ce moment. Leurs saloperies de morts ! [8] – Pour moi, c'est du kif, j'en veux des prunes si j'refous les pieds à la carrée. Mon frangin, si m'voyait, y serait capable de m'assommer. [9] – Comment qu'y ferrait, puisque s'me tue à t'dire qu'on l'a attrapé samedi soir, fit un gars. [10] – D'accord, d'accord, fit à son tour le Futfutte, n'empêche qu'chez nous y a encore la vieille, qu'on la zigouille, cette vieille garce, j'peux pas la blairer. [11] – Bien fait pour ton cul ! fit en riant le copain en le menaçant d'une main. D'toute façon, t'en prendras avec ta mère, même	[9] – Tu parles d'un crève, fit un gars de la compagnie, qu'il s'est fait choper sam'di soir, qu'on t'dit. [10] – Je sais, je sais, fit Lenzetta, ben, y a toujours ma mère chez moi, qu'aille s'crève alors, j'peux pas la blairer. [11] – Là, c'est tes oignons, fit en riant son camarade, en le menaçant d'une main, – ta mère chez toi et ton frère en tôle, t'as beau tout faire, ça va pas : chez toi on t'chope, si t'entôle tu chopes, gaffe à toi !	he sees me.” [9] “What do you mean, he'll kill you?” asked one of the group, “I'm telling you they picked him up Saturday night.” [10] “I know,” said Lenzetta, “but my mother's still at home, ain't she, and she can go get stuffed for all I care. I can't stand her.” [11] “Well, that's your fucking trouble,” said his friend, laughing and shaking his finger at him. “Your mother's at home, your brother's in the can – anything you do, you're in the shit. You go home, you get busted. You run around, you get busted. You better watch out.”	“I know, I know,” said Lenzetta, “but, well, there's still my mother at our house, god damn her, I can't stand the sight of her.” [11] “Now you're fucked,” said his friend laughing, threatening him with a hand, “your mother's at home and your brother in jail, whatever you do you're in trouble: if you go home you catch it, if you go to jail you catch it, look out!”	Saturday night.” [10] “I know, I know,” said Lenzetta, “well, there's always my mother at home, right, a plague on her, I can't stand her.” [11] “That's your fucking problem,” said one of the group, laughing and raising a threatening hand, “mother at home and brother in the clink, a no-win situation, if you go home, you're fucked; if they put you inside, you're fucked; take care, my friend!”	złapali w sobotę wieczorem. [10] – Wiem, wiem – odparł Cwaniura – ale i tak jest matka, szlag by ją w końcu trafił, bo nie mogę na nią patrzeć. [11] – Twoja, kur., sprawa – zaśmiał się jego kumpel, wygrażając ręką. – W domu matka, brat w pierdlu, tak źle, i tak niedobrze. Wrócisz do domu czy cię wsadzą, i tak ci się dostanie, lepiej uważaj!

	si ton frère est en tôle. T'y couperas sûrement pas si tu rentres chez vous. D'autre part, si t'es emballé, c'est du pareil au même, par conséquent, t'as q'à t'barrer.					

Estratto F

TP (italiano) ¹⁴⁷²	TA1 (francese) ¹⁴⁷³	TA2 (francese) ¹⁴⁷⁴	TA3 (inglese) ¹⁴⁷⁵	TA4 (inglese) ¹⁴⁷⁶	TA5 (inglese) ¹⁴⁷⁷	TA6 (polacco) ¹⁴⁷⁸
[1] «Mbè», riprese il Riccetto, «che me riconti de Tiburtino?» [2] «Che te devo da ricontà», fece Alduccio, «già te 'ho detto, er zòlito.» [3] «Che, 'o conoschi er Caciotta, ve', quello che zta a abbità ar lotto	[1] – Eh ben, reprit le Frisé, qu'est-ce tu racontes de Tiburtino ? [2] – Qu'est-ce tu veux que j'te raconte ? J'te l'ai déjà dit : rien de neuf. [3] – Tu l'connais l'Fromegi, l'gars qu'habite le n° 9, fit le Frisé.	[1] – Alors, reprit Alduccio, qu'esse tu racontes de Tiburtino ? [2] – Qu'esse tu veux qu'j'te raconte ? fit Alduccio, j't'ai déjà dit, comme d'hab. [3] – Dis, tu l'connais Caciotta, oui, çui qu'habite au lotissement	[1] “Well, now,” Riccetto began again, “what you got to tell me about Tiburtino?” [2] “What’s there to tell? I told you already. Same old stuff.” [3] “Say, do you know Caciotta, the one who lives in the new development?” asked Riccetto.	[1] “So,” said Riccetto, “what can you tell me about Tiburtino?” [2] “What should I tell you,” said Alduccio, “I already told you, the usual.” [3] “Hey, you know Caciotta, right, the one who lives in Building 9...” said Riccetto.	[1] “Well,” went on Riccetto, “news from Tiburtino?” [2] “What’s to tell,” said Alduccio, “I already said, same old stuff.” [3] “Do you know that Caciotta, that lives in Block IX?” said Riccetto. [4] “Sure, I know him,” Alduccio	[1] – No i – zagał znów Loczek – co tam słyhać na Tiburtino? [2] – A co ma być słyhać? – odparł Alduccio. – Już mówiłem, że to samo, co zawsze. [3] – Znasz Serka, tego, co mieszka w bloku IX? – zapytał Loczek.

¹⁴⁷² *Idem, Ragazzi di vita, op.cit.*, 90.

¹⁴⁷³ *Idem, Les ragazzi, trad. C. Henry, op.cit.*, 121-122.

¹⁴⁷⁴ *Idem, Les ragazzi, trad. J.-P. Manganaro, op.cit.*, 123.

¹⁴⁷⁵ *Idem, The Ragazzi, op.cit.*, 108.

¹⁴⁷⁶ *Idem, The Street Kids, op.cit.*, 99-100.

¹⁴⁷⁷ *Idem, Boys Alive, op.cit.*, 85.

¹⁴⁷⁸ *Idem, Ulicznicy, op.cit.*, 113.

nove...» fece il Riccetto. [4] «Come, ‘un ‘o conosco», rispose Alduccio, «‘o conosco sì...» [5] «Che fa?» indagò il Riccetto. Il bel viso d’Alduccio ebbe un’espressione allegra: e senza dir niente coi polpastrelli del pollice e dell’indice si tirò la pelle delle guance sotto gli occhi. Voleva dire che era a bottega, a Porta Portese. [6] «Ammazzelo», borbottò ridendo fra sé il Riccetto. [7] «O’ hanno beccato ne ‘a bizca de Fileni che stava a ggiocà a zecchinetta», spiegò Alduccio.	[4] – Oui, pourquoi ça ? répondit Alduccio. [5] – Qu’est-ce qu’y fait ? s’enquit le Frisé. Une gaieté se répandit sur la jolie bouille d’Alduccio qui, sans mot dire, se pinça la peau sous les yeux entre le pouce et l’index pour signifier qu’il était en tôle à la Porta Portese. [6] – Ses salauds de morts ! marmotta le Frisé en se gondolant en son for intérieur. [7] – Les flics lui ont sauté su’ l’paletot au flambe chez le Fileni... En train de jouer à la passe, expliqua Alduccio.	numéro IX..., fit Riccetto. [4] – Ben sûr que si, répondit Alduccio, j’le connais, oui... [5] – Qu’esse qu’y fait ? s’enquit Riccetto. Le beau visage d’Alduccio eut une expression joyeuse : et sans rien dire, du bout du pouce et de l’index, il se tira la peau des joues sous les yeux. Il voulait dire qu’il était en tôle à Porta Portese. [6] – Sacré crevé, marmonna en riant en lui-même Riccetto. [7] – On l’a chopé dans d’un tripot de Fileni en train d’jouer à zecchinetta, expliqua Alduccio.	[4] “What do you mean, do I know him?” Alduccio answered. “Sure I know him.” [5] “What’s he doing?” Riccetto inquired. Alduccio’s handsome face became lively. Not saying anything, with the tips of his thumb and forefinger he picked the skin of cheek beneath his eye. That meant Caciotta was in the can, in Porta Portese. [6] “Jesus!” Riccetto murmured, laughing inwardly. [7] “They picked him up in Fileni’s joint, while he was gambling,” Alduccio explained.	[4] “What, not know him,” answered Alduccio, “yeah I know him”. [5] “What’s he up to?” Ricetto inquired. Alduccio’s handsome face had a gleeful expression: and, without saying anything, he pinched the skin of his cheeks under his eyes with the tip of his thumb and index finger. He meant that he was in jail, at Porta Portese. [6] “Damn,” Riccetto muttered, laughing to himself. [7] “They caught him in Fileni’s gambling place, playing cards,” Alduccio explained.	answered, “pretty well”. [5] “What’s he up to these days?” probed Riccetto. Alduccio’s handsome face broke into a smile and without a word he pushed thumb and index finger under his eyes and pulled down his cheeks. Which meant Caciotta was inside, in Porta Portese. [6] “Damn,” muttered Riccetto, smiling to himself. [7] “They caught him gambling at Fileni’s,” Alduccio explained.	[4] – Pewnie, że znam – odrzekł Alduccio. [5] – Co porabia? – drażył Loczek. Ładna twarz kuzyna przybrała wesoły wyraz; chłopak bez słowa uszczypnął się w policzki tuż pod oczami. Chciał przez to powiedzieć, że Serek siedział w pace na Porta Portese. [6] – W mordę kopany – wymamrotał, śmiejąc się w duchu Loczek. [7] – Złapali go w szulerni Fileniego, jak grał w karty.

TP (italiano) ¹⁴⁷⁹	TA1 (francese) ¹⁴⁸⁰	TA2 (francese) ¹⁴⁸¹	TA3 (inglese) ¹⁴⁸²	TA4 (inglese) ¹⁴⁸³	TA5 (inglese) ¹⁴⁸⁴	TA6 (polacco) ¹⁴⁸⁵
[1] «Che, voi ce credete, a sor maè?» indagò ancora il Riccetto presso il vecchio. [2] Il vecchio allungò la faccia, insaccandola tra le spalle: «E tu ce credi, su sto fatto, a morè?» chiese eludendo la domanda. [3] Il Riccetto tutto soddisfatto partì: «Bisogna vede», fece, «secondo li punti de vista... come donna umana può pure esse esistita, dal punto de vista della santità e della verginità può anche	[1] – Vous y croyez, vous, patron ? s’enquit le Frisé à nouveau. [2] Le vieux rentrait la tête dans les épaules. – Et toi, t’y crois à c’t’histoire, le même, demanda-t-il en éludant la question. [3] Le Frisé, crâneur, se lança à corps perdu : – Faut pas confondre autour avec alentour. Comme femme humaine, pourquoi qu’elle aurait pas existé, mais la virginité, la sainteté, minute	[1] – Quoi ça, vous l’y croyez, sieur maît’ ? s’enquit encore Riccetto auprès du vieil homme – [2] son visage s’allongea s’enfonçant entre ses épaules. – Et toi qu’t’y crois à st’affaire, hé l’basané ? demanda-t-il en éludant la question. [3] Riccetto tout satisfait se lança : – Faut voir, fit-il, suivant les points de vue... comme femme humaine elle a même pu exister, du point de vue de la sainteté et de la virginité y	[1] “What you think about it, Pop?” Riccetto asked, pressing on with investigation. [2] The old man’s face lengthened and he drew his head into his shoulders. “Do you believe that, kid?” he asked, evading the question. [3] Riccetto, perfectly content, started in with his speech. “You got to look at it all according to the point of view. As a human woman she could have actually existed. From the point of view of holiness	[1] “You believe it, Sor Maè?” Riccetto asked the old man again. The old man lengthened his face, drawing it down between his shoulders: [2] “And you believe it, this fact, kid?” he asked, avoiding the question. [3] Riccetto, with great satisfaction, took off. “You have to see,” he said, “according to the points of view... as a human woman she might well have existed, from the point of view of holiness and of virginity she might	[1] “Do you believe in her, maestro?” Riccetto turned to the old man to pursue his inquiry. [2] The old guy put on a long face, head hunched between his shoulders: “Do you, kid?” he asked, avoiding the question. [3] Altogether pleased with himself, Riccetto launched into the subject, “You have to look at it from different points of view... as a human woman she could have existed, yes... from the point of view of holiness and	[1] – Wy w to wierzycie, panie majster? – zapytał starca Loczek. [2] Stary zwiesił głowę. – A ty w to wierzysz, czarnulku? – odparł wymijająco. [3] Loczek z wielką satysfakcją rozpoczął: – Trzeba zobaczyć, zależnie od punktu widzenia... Jako kobieta może i istniała, z punktu widzenia świętości i dziewictwa, może i nie... Jeśli chodzi o świętość, to może i prawda, ale dziewictwo! Teraz

¹⁴⁷⁹ *Idem, Ragazzi di vita, op.cit.*, 108.

¹⁴⁸⁰ *Idem, Les ragazzi, trad. C. Henry, op.cit.*, 148.

¹⁴⁸¹ *Idem, Les ragazzi, trad. J.-P. Manganaro, op.cit.*, 148-149.

¹⁴⁸² *Idem, The Ragazzi, op.cit.*, 132-133.

¹⁴⁸³ *Idem, The Street Kids, op.cit.*, 122-123.

¹⁴⁸⁴ *Idem, Boys Alive, op.cit.*, 106.

¹⁴⁸⁵ *Idem, Ulicznicy, op.cit.*, 139.

esse de no... Della santità, può anche esse vero, ma della verginità! Mo hanno inventato i fatti de li fiji artificiali co le provette, ma se pure na donna fa li fiji co le provette, vergine nun ce rimane... Poi c'avemo la fede verso Cristo, verso Dio, verso tutti questi... E se te metti sul ragionamento della fede allora ce credi, alla verginità della Madonna, ma scientificamente io per me credo che nun se possa dimostrà...»	papillon ! La sainteté, passons, mais la virginité ! Maintenant on a inventé la combine des gosses artificiels avec les ampoules, mais même si une femme a des gosses avec les ampoules, elle reste tout de même pas vierge. En plus, faut croire au Christ, au Bon Dieu, à toutes les autres balivernes. Si tu t'mets à réfléchir à la religion, pourquoi qu'tu croirais pas à la virginité de la Sainte Vierge, mais scientifiquement, pour moi, j'voudrais qu'on m'le prouve pour y croire.	s'peut qu'non... La sainteté ça peut êtr' vrai, mais la virginité ! Main'nant qu'ils ont s'inventé le fait des enfants artificiels 'vec les éprouvettes, mais même qu'une femme se fait l'enfants 'vec les éprouvettes, mais même qu'une femme se fait l'enfants 'avec les éprouvettes, qu'elle reste pas vierge... Pis qu'on a la foi 'nvers le Christ, 'nvers Dieu, 'nvers tous les autres... Et si que tu te mets sur l'raisonnement de la foi alors t'y crois à la crois virginité de la Madone, mais scientifiquement moi je crois qu'on peut pas l'démontrer...	and virginity, she might not have. Holiness, well, that could be too, but not virginity! Now they've invented the fact of artificial children with test tubes, but if a woman has a child with test tubes she's not a virgin any more. Then there's faith in Christ, faith in God, and all that. And if you start in reasoning from faith, then you believe in the virginity of the Madonna, but scientifically as far as I'm concerned I don't see how it can be proved."	also not have... Regarding holiness it might be true, but virginity! Now they've invented the fact of artificial babies in test tubes, but even if a woman makes babies in test tubes, she's not a virgin anymore... Then we have faith in Christ, in God, in all those... And if you follow the reasoning of faith then you believe in it, in the virginity of the Madonna, but scientifically I myself believe you can't prove it..."	virginity it might well be she didn't... The holiness could turn out true, but the virginity, no! OK, they've invented the stuff of artificial kids in test tubes, but even when a woman has a kid with a test tube she doesn't stay a virgin, does she... Then there's faith in Christ, in God, in the whole lot of them... And if you start reasoning with faith then you believe it, the Madonna being a virgin, but scientifically, myself, I don't think you can prove it..."	wymyślili sztuczne dzieci z probówek, ale nawet jak kobieta ma dzieci z probówką, to nie pozostaje dziewicą... No i jest wiara w Chrystusa, w Boga, we wszystkich tych... I jak patrzeć z punktu widzenia wiary, to się wierzy w dziewiczość Matki Boskiej, ale tak naukowo to ja myślę, że się nie da tego udowodnić...

Estratto H

TP (italiano) ¹⁴⁸⁶	TA1 (francese) ¹⁴⁸⁷	TA2 (francese) ¹⁴⁸⁸	TA3 (inglese) ¹⁴⁸⁹	TA4 (inglese) ¹⁴⁹⁰	TA5 (inglese) ¹⁴⁹¹	TA6 (polacco) ¹⁴⁹²
[1] «Te piacerebbe, eh», fece il Begalone. [2] «Nnnnnh, me piacerebbe!» fece alzando una spalla e fingendo di fare l'annoiato il froscetto. [3] Alduccio cominciava a perdere la pazienza, anche sentendosi un po' trascurato. «Bè, se volemo move?» fece. [4] «E addò vai?» fece il froscio strascicando la voce. [5] «Namo qqua sotto fiume, daje», fece Alduccio. Stavano sulla	[1] – Y t'irait, hein ? fit le Bigle. [2] – Hum ! hum ! s'y m'irait ! fit le pédoque en haussant une épaule et en arborant un air d'ennui. [3] Alduccio commençait à perdre patience, vu qu'il se sentait un peu négligé. – Hé ben ! on s'tire ? [4] – Où tu veux aller ? fit le pédoque d'une voix traînarde. [5] – Là en bas, grouillons-nous, fit Alduccio. Ils se trouvaient sur le parapet du quai,	[1] – Ça t'plairait, hein ? fit Begalone. [2] – Huuum, ça m'plairait ! fit le petit pédé haussant une épaule et affichant un air d'ennui. [3] Alduccio commençait à perdre patience, en partie parce qu'il sentait qu'on le négligeait un peu. – Bon, on s'bouge ? dit-il. [4] – Et où tu veux aller ? fit le pédé en traînant la voix. [5] – Qu'on va en bas, sur l'fleuve, 'llons, fit Alduccio. Ils étaient sur le parapet du quai du	[1] “You’d like him, huh?” said Begalone. [2] “O.k., so I’d like him,” said the fairy, shrugging and pretending to be annoyed. [3] Alduccio began to get restless, feeling somewhat slighted. “What do you say we go?” [4] “Where you going?” the queer asked, drawling the words. [5] “Down by the river. Let’s go,” said Alduccio. They were at the railing on the quay-side between the Ponte	[1] “You’d like it, eh,” said Begalone. [2] “Mmmmh, I’d like it!” said the faggot, shrugging one shoulder and pretending to be bored. [3] Alduccio began to lose patience, even feeling slightly neglected. “Well, shall we get going?” he said. [4] “Where are you going?” said the fag, drawling his words. [5] “Let’s go down to the river, okay,” said Alduccio. They were beside the parapet the Lungotevere	[1] “You’d like him, would you?” said Begalone. [2] “Hmmm, I would!” said the queer, but shrugging and playing bored. [3] Alduccio was getting impatient, and feeling a bit left out. “So, are we going to move on?” he asked. [4] “Move on where?” said the queer, voice drawling. [5] “Down by the river here, come on,” said Alduccio. They were on the road by the Tiber between Ponte	[1] – Masz chcię, co ? – zapytał Okularnik. [2] – Mhmmm, mam chcię – odparł pedzio, wzruszając ramionami i udając znudzenie. [3] Alduccio zaczął tracić cierpliwość, również dlatego, że czuł się trochę zaniedbywany. – To co, idziemy ? [4] – A gdzie chcesz iść ? – zapytał pedał przeciągłym głosem. [5] – Tutaj, nad rzekę – odparł chłopak. Stali przy murku na bulwarze nad

¹⁴⁸⁶ *Idem, Ragazzi di vita, op.cit.*, 164.

¹⁴⁸⁷ *Idem, Les ragazzi, trad. C. Henry, op.cit.*, 231-232.

¹⁴⁸⁸ *Idem, Les ragazzi, trad. J.-P. Manganaro, op.cit.*, 229.

¹⁴⁸⁹ *Idem, The Ragazzi, op.cit.*, 208-209.

¹⁴⁹⁰ *Idem, The Street Kids, op.cit.*, 192-194.

¹⁴⁹¹ *Idem, Boys Alive, op.cit.*, 168-169.

¹⁴⁹² *Idem, Ulicznicy, op.cit.*, 218-219.

spalletta del lungotevere tra Ponte Sisto e Ponte Garibaldi. [6] «Tu se' matto, fijo bello», fece il froscio adontato. [7] «E dàje», insistette Alduccio, «scegnemo pe 'a scaletta, namo sotto ponte e famo na cosetta generica.» [8] «No no no no no», disse il froscio agitando una mano, e scuotendo la testa, con una faccia assolutamente negativa. [9] «Ma pecché?» continuò riscaldandosi Alduccio, «addò 'o trovi un posto mejo de questo? Che c'avemo de stà mezzora? Du' minuti e te saluto! Famo finta che dovemo da ffà un bisogno, e chi ce viè a rompe li cojoni li sotto!»	entre le Ponte Sisto et le Ponte Garibaldi. [6] – T'es complètement fou, mon garçon ! fit le pédoque, scandalisé, [7] – Vite ! insistait Alduccio, on va descendre par ce petit escalier, pis on va sous le pont : un petit truc en gros, quoi ! [8] – Non, non, non, disait la tapette en secouant la main et la tête d'un air résolument négatif. [9] – Comment ? continuait Alduccio en s'échauffant, où qu'on trouverait un meilleur endroit ? On a pas besoin d'une demi-heure : deux minutes, quoi ! On fait comme quoi on aurait un besoin, qui c'est qui viendra nous casser les couilles là en bas ?	Tibre entre Ponte Sisto et Ponte Garibaldi. [6] – T'es fou, mon cher, fit le péde outragé. [7] – Allons, quoi, insista Alduccio, on descend l'p'tit escalier, sous l'pont et on s'fait quèque chose de rien du tout. [8] – Non non non non non, dit le péde – en agitant la main, et en secouant la tête, avec une mine absolument négative. [9] – Pourquoi ça ? continua Alduccio en s'échauffant, où c'que tu trouves 'n endroit mieux que ça ? Quoi ça, on va pas y rester 'ne demi-heure ! Deux minutes et adieu ! Comme si qu'on aurait un besoin à faire, et qui viendrait nous les casser en bas !	Sisto and the Ponte Garibaldi. [6] “You out of your mind, baby?” said the queer in a hurt voice. [7] “Come on,” Alduccio insisted. “Let’s go on down by the stairway and under the bridge and do our business.” [8] “No, no, no, no, no,” the fairy said, waving his hand and shaking his head, with an expression on his face that showed he was dead-set against it. [9] “Why the hell not?” Alduccio went on heatedly. “Where you going to find a better place? We don’t have to take a half-hour over it. Two minutes and good-bye. We just make out we got to take a leak, and who’s going to bother	between Ponte Sisto and Ponte Garibaldi. [6] “You’re crazy, my friend,” said the fag, offended. [7] “Come on,” Alduccio insisted, “we go down the stairs, we go under the bridge and do whatever.” [8] “No no no no no,” said the fag, waving one hand and shaking his head, with an absolutely negative expression. [9] “Why not?” Alduccio continued, getting angry. “Where do you find a better place than this? What, we have to stay half an hour? Two minutes and bye-bye! We pretend we have to take a leak, and who comes to bother us down there!”	Sisto and Ponte Garibaldi. [6] “You’re crazy, sweetheart,” said the queer, offended. [7] “Oh, come on,” Alduccio insisted, “we can climb down the steps, go under the bridge, and do a little stuff.” [8] “No, no, no, no, no,” said the queer, waving a hand and shaking his head, face absolutely set against it. [9] “Why not?” said Alduccio, getting worked up, “Where are you going to find a better place? Or are you planning to be there half an hour? A couple of minutes, and catch you later! We make out, we need a shit, nobody’s going to bother us down there!”	Tybrem, między Ponte Sisto a Ponte Garibaldi. [6] – Zwariowałeś, synku – wypalił zbulwersowany pedał. [7] – No już – nalegał Alduccio. – Zejdziemy po schodkach, pójdziemy pod most i zrobimy coś raz dwa. [8] – Nie, nie, nie, nie, nie – zaprotestował pedał, potrząsając ręką i kręcąc głową ze stanowczo odmownym wyrazem twarzy. [9] – Ale czemu ? – rozjuszył się Alduccio. – Gdzie znajdziesz lepsze miejsce? Niby mamy się zabawić pół godziny? Dwie minutki i po sprawie! Będziemy udawać, że poszliśmy za potrzebą, zresztą kto się do nas

			anybody down there?"			przypieprzy tam na dole.

Estratto I

TP (italiano) ¹⁴⁹³	TA1 (francese) ¹⁴⁹⁴	TA2 (francese) ¹⁴⁹⁵	TA3 (inglese) ¹⁴⁹⁶	TA4 (inglese) ¹⁴⁹⁷	TA5 (inglese) ¹⁴⁹⁸	TA6 (polacco) ¹⁴⁹⁹
[1] «M'ammazzo, m'ammazzo», stava a gridare la sorella, stringendosi la testa tra le braccine magre e nude, come se c'avesse i crampi. [2] «Magara», disse tra i denti Alduccio, senza guardare in faccia nessuno, e andandosene verso la sua branda, contro la parete della camera dov'era disteso suo padre. Tutt'a un botto la sorella s'alzò dalla sedia e	[1] – Je m'tuerai ! je m'tuerai ! criait la sœur d'Alduccio en se pressant la tête dans ses pauvres petits bras nus, comme si elle avait une crampe. [2] – On n'aura pas c'te veine, mâchonna Alduccio sans faire gaffe à qui que ce soit en se dirigeant vers son lit de camps contre le mur de la chambre où son père dormait.	[1] – J'vais m'tue, j'vais m'tue, criait la sœur, – en se pressant la tête entre ses petits bras maigres et nus, comme si elle avait des crampes. [2] – Pas vrai ! dit Alduccio entre ses dents, – et sans regarder personne en face, il se dirigea vers son lit de camp, contre la cloison de la chambre où son père était étendu. Tout à coup, sa sœur se leva de la	[1] “I'm going to kill myself, I'm going to kill myself,” his sister cried out, winding her skinny bare arms about her head as if she were suffering from cramps. [2] “You bet,” Alduccio muttered, not looking at anyone and moving toward his cot over against the wall in the room where his father was lying. Suddenly the girl jumped up from the	[1] “I'll kill myself, I will,” his sister was yelling, squeezing her head between her thin bare arms, as if she had cramps. [2] “If only,” Alduccio muttered, without looking anyone in the face, and heading for his cost, against the wall of the room where his father was lying. Suddenly his sister got up from the chair and rushed toward the door. [3]	[1] “I'm going to kill myself, kill myself,” his sister was shouting, clutching her head between thin bare arms, as if she was suffering from cramps. [2] “I wish,” muttered Alduccio, without looking at anyone, and he headed for his bunk along the wall in the bedroom where his father was stretched out. All of a sudden, his sister jumped up and rushed for the	[1] – Zabiję się, zabiję! – krzyczała siostra, ściskając głowę w chudych i nagich ramionach, jakby miała skurcze. [2] – Oby – syknął przez zęby Alduccio, nie patrząc nikomu w twarz i zmierzając w stronę pryczy stojącej pod ścianą w pokoju, w którym leżał ojciec. Naraz siostra zerwała się z krzesła i rzuciła się do drzwi.

¹⁴⁹³ *Idem, Ragazzi di vita, op.cit.*, 179.

¹⁴⁹⁴ *Idem, Les ragazzi, trad. C. Henry, op.cit.*, 254.

¹⁴⁹⁵ *Idem, Les ragazzi, trad. J.-P. Manganaro, op.cit.*, 250.

¹⁴⁹⁶ *Idem, The Ragazzi, op.cit.*, 229-230.

¹⁴⁹⁷ *Idem, The Street Kids, op.cit.*, 213.

¹⁴⁹⁸ *Idem, Boys Alive, op.cit.*, 186.

¹⁴⁹⁹ *Idem, Ulicznicy, op.cit.*, 240.

si gettò verso la porta. [3] «Fèrmete», disse Alduccio prendendola per la vita e ricacciandola in mezzo alla cucina, con una spinta che la fece cadere per terra. Lei rimase lì come si trovava, tra la sedia rovesciata e il tavolo, continuando a piangere senza lacrime, di rabbia, contorcendosi sopra il pavimento bagnato. [4] «Chiudi 'a porta», disse la madre a Alduccio. [5] «E chiùditela!» fece lui, prendendo dalla tavola un pezzo di pane e cacciandoselo in bocca. [6] «A disgrazziato!» gli gridò la madre, non tanto forte per non farsi sentire dai vicini e perciò più imbestialita ancora:	Tout à coup, sa sœur se dressa e se jeta contre la porte. [3] – T'as pas fini ? lui dit Alduccio en la prenant par la taille pour la rejeter dans la cuisine d'une bourrade qui la fit culbuter. Elle resta là comme elle était tombée, entre la chaise renversée et la table, pleurant de rage sans une larme et se roulant sur les carreaux mouillés. [4] – Ferme la porte ! dit la mère à Alduccio. [5] – T'as qu'a la fermer, toi, répondit-il en prenant sur la table un bout de pain qu'il fourra dans sa bouche. [6] – Crapule ! lui cria sa mère assez bas pour que les voisins ne l'entendent pas, ce qui achevait de la	chaise et se précipita vers la porte. [3] – Arrête, dit Alduccio en la saisissant par la taille et en la rejetant au milieu de la cuisine, d'une poussée qui la fit tomber par terre. Elle resta là, comme ça, entre la chaise renversée et la table, continuant à pleurer sans larmes, de rage, se tordant sur le sol mouillé, [4] – Ferme la porte, dit la mère à Alduccio. [5] – T'as qu'à la fermer, toi ! fit-il, en prenant sur la table une bouchée de pain et se la fourrant dans la bouche. [6] – Ah salopard ! lui cria sa mère, – pas trop fort pour que les voisins n'entendent pas et donc encore plus	chair and hurled herself toward the doorway. [3] “You stay where you are,” said Alduccio, catching her round the waist and flinging her back into the center of the room with such force that she fell to the floor. She lay where she had fallen, between the table and the overturned chair, sobbing tearlessly with rage, twisting about on the wet tiles. [4] “Close the door,” Alduccio's mother said to him. [5] “Close it yourself!” he said, taking a piece of bread from the table and stuffing it into his mouth. [6] “You bum,” his mother cried, not too loud so as not to be heard by the neighbors, and for that reason even	“Stop,” said Alduccio grabbing her by the waist and pushing her back into the middle of the kitchen, with a shove that knocked her to the floor. She remained as she was, between the overturned chair and the table, continuing to weep without tears, in a rage, writhing on the wet floor. [4] “Close the door,” the mother said to Alduccio. [5] “You close it!” he said, taking a piece of bread from the table and putting it in his mouth. [6] “You good-for-nothing!” his mother shouted at him, but not too loud, so as not to be heard by the neighbors, and therefore even more furious: she was disheveled and half	door. [3] “Stop,” said Alduccio, grabbing her by the waist and forcing her back into the middle of the kitchen with a shove that sent her sprawling. She lay where she had fallen between the chair that had tumbled on its side and the table, crying, out of anger, without shedding tears, writing on the wet floor. [4] “Close the door,” Alduccio's mother told him. [5] “You close it!” he said, taking a piece of bread from the table and stuffing it in his mouth. [6] “Idle bastard!” shouted his mother, but not too loud, so as not to have the neighbors hear, but that only made her more furious still; she was disheveled,	[3] – Stój – krzyknął Alduccio, łapiąc ją w pól, po czym pchnął z powrotem do kuchni, że aż przewróciła się na ziemię. Dziewczyna została tam, gdzie była, między przewróconym krzesłem a stołem, ciągle płacząc z wściekłości bez łez i skręcając się na mokrej podłodze. [4] – Zamknij drzwi – nakazała mu matka. [5] – Sama se zamknij! – odparł Alduccio, biorąc ze stołu kawałek chleba i wpychając go sobie do ust. [6] – Ty draniu! – krzyknęła matka niezbyt głośno, żeby nie usłyszeli jej sąsiedzi, co dodatkowo ją rozwścieczyło. Była rozczochrana i na wpół naga, jak

era scapigliata e mezza ignuda come l'aveva lasciata, con le zinne tutte sudate che quasi le uscivano dalla veste aperta. Andò a chiudere la porta trascinando i piedi scalzi sulle mattonelle. [7] «Sto magnaccia infame!» riprese, mentre che, distesa per terra, la sorella faceva un verso come se rantolasse, dicendo ogni tanto a mezza voce «Dio Dio.»	rendre folle furieuse. Les cheveux embroussaillés, à moitié déshabillé, de sorte que ses nichons en sueur jaillissaient presque de sa robe déboutonnée, elle alla fermer la porte en traînant les pieds nus sur les pavés. [7] – Infâme, maquereau ! reprit-elle tandis que la sœur d'Alduccio, étendue par terre, avait une espèce de rôle qu'elle ponctuait de temps en temps d'un « Mon Dieu ! mon Dieu ! »	folle de rage : les cheveux ébouriffés, elle était à moitié nue comme il l'avait laissée, et ses nichons en nage lui sortaient presque de la robe ouverte. Elle alla fermer la porte traînant ses pieds sur le carrelage. [7] « C'te maqu'reau infâme ! reprit-elle, » – pendant que, allongée par terre, la sœur d'Alduccio lâchait une sorte de rôle, et disait de temps en temps à mi-voix : “Mon Dieu mon Dieu.”	more infuriated. She was disheveled and half-naked as he had left her, sweaty breasts nearly out of her open gown. She went to close the door, trailing her bare feet over the tiles. [7] “That shameless hog,” she went on, while Alduccio's sister, still stretched out on the floor, gasped as if the death-rattle were upon her, saying over and over in a half-whisper, “God, God.”	naked as he had left her, with her sweaty tits almost falling out of her open dress. She went to close the door, dragging her bare feet over the tiles. [7] “You vile pimp!” she resumed, while, lying on the floor, the sister made a sound as if she were gasping for breath, saying every so often in a low voice, “God, God.”	half-naked, just as he had left her, her sweaty breasts almost spilling from her open dress. She went to close the door, shuffling her bare feet on the tiles. [7] “Miserable pimp!” she went on, while from the floor the sister was making a gasping noise, muttering “God, God.”	wcześniej, a spocone cycki wychodziły jej niemal na wierzch spod rozpiętej podomki. Poszła zamknąć drzwi, powłócząc bosymi stopami po płytkach. [7] – A to alfons jeden! – znów zaczęła, podczas gdy jej córka, leżąc na ziemi, wydawała z siebie odgłosy rzęzenia i raz po raz powtarzała półgłosem: – Boże, Boże!

TP (italiano) ¹⁵⁰⁰	TA1 (francese) ¹⁵⁰¹	TA2 (francese) ¹⁵⁰²	TA3 (inglese) ¹⁵⁰³	TA4 (inglese) ¹⁵⁰⁴	TA5 (inglese) ¹⁵⁰⁵	TA6 (polacco) ¹⁵⁰⁶
[1] «Fate le piattole arrosto, fate». Gridò, schiattando dal ridere per l'espressione che aveva inventato lì per lì, «e poi dite che avemo fatto!» [2] Continuava a ridere per conto suo, rotolandosi perfino per terra, per la trovata delle piattole arrosto: pure il Piattoletta non era stato arrostito proprio ma soltanto arrosolato. I tre fratellini non ci capivano un c... [3] «Ma che te stai a ddi?» fece con una voce roca Genesio.	[1] – Vous v'là plats comme des punaises sur le gril, maintenant, cria-t-il en pouffant à l'association d'idées entre les punaises grillées et le Morpion. [2] Le Morpion, après tout, n'avait pas été grillé, un peu roussi sur les bords tout bonnement. Les trois mioches n'y entravaient que dalle. [3] – Mais qu'est-ce t'as à jacter tant qu'ça ? dit Gégène d'une voix enrouée. [4] – Comme si tu l'savais pas, petit	[1] – Vous fait' rôtir les morpions, vous fait', cria-t-il – pouffant de rire pour l'expression qu'il venait juste d'inventer –, pis vous venez demander c'qu'on a fait ! [2] Il continuait à rire pour son compte, allant jusqu'à se rouler par terre pour sa trouvaille des morpions rôtis : même si Piattoletta* n'avait pas été rôti mais juste rissolé. Les trois frères y comprenaient que dalle.	[1] “You roast people's feet on them, that's what,” he yelled, bursting into laughter at the expression he'd just invented on the spot, “and then you say what did we do?” [2] He went on laughing uproariously, almost rolling on the ground over the roasted feet business – even though Piattoletta hadn't been really roasted but just browned a little. The three brothers didn't understand a fucking thing of what he was saying.	[1] “You make roast Piattolas,” he shouted, bursting with laughter because of the expression he had invented on the spot, “and then you say what did we do!” [2] He went on laughing, even rolling on the ground, because the roast Piattola joke was so good: even if Piattoletta hadn't been roasted, exactly, only browned. The three brothers didn't understand shit. [3] “What do you mean?” said	[1] “Roasting roaches, that's what,” he shouted, shaking with laughter, at the expression he'd come up with, “and then you have the nerve to ask, ‘What did we do!’” [2] He went on laughing to himself, even rolling around on the ground, roasting roaches was so smart: even if Piattoletta hadn't been roasted exactly, more like lightly toasted. The three brothers didn't understand a fucking thing.	[1] – Przyrządzacie weszki z różna, co? – prychnął rozbawiony odzywką, którą wymyślił na poczekaniu. – A potem zwalacie na nas! [2] Wciąż się śmiał i nawet zaczął tarzać się po ziemi ubawiony weskami z różna, choć Wieszka wcale się nie upiekł, a tylko przypiekł. Trzej braciszki nie rozumieli ni ch... [3] – O czym ty gadasz? – zapytał ochryplym głosem Genesio.

¹⁵⁰⁰ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, op.cit., 194.

¹⁵⁰¹ *Idem*, *Les ragazzi*, trad. C. Henry, op.cit., 274-275.

¹⁵⁰² *Idem*, *Les ragazzi*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 271-272.

¹⁵⁰³ *Idem*, *The Ragazzi*, op.cit., 249-250.

¹⁵⁰⁴ *Idem*, *The Street Kids*, op.cit., 231-232.

¹⁵⁰⁵ *Idem*, *Boys Alive*, op.cit., 203.

¹⁵⁰⁶ *Idem*, *Ulicznicy*, op.cit., 262.

[4] «Ce lo sai, a paragulletto», gli fece rialzandosi e calmandosi un po' dal ridere il Riccetto. [5] «Se ne semo iti de casa, embè?» ammise senza batter ciglio Genesio. Il Riccetto lo guardò: questo non lo sapeva. [6] «Ah», fece, «pure iti de casa ve ne siete! 'O vedi che ce lo sapevi, sì, che li carubba ve staveno a cercà!» [7] Genesio restò a sua volta impressionato da quella faccenda, ma tutto ripiegato con il torace contro i ginocchi, si tenne per sé il suo stupore, cominciando rapidamente a pensarci sopra. [8] Non così però Borgo Antico e Mariuccio; e Mariuccio	voyou ! lui fit le Frisé en se relevant et se cabrant un peu. [5] – On s'est barré de chez nous et pis après ? admit sans ciller Gégène. Le Frisé le regarda : ça c'était du nouveau. [6] – Ah ! vous vous êtes barrés ? Tu vois qu'tu l'savais qu'les bourres viendraient vous arrêter. [7] La nouvelle emplît de stupeur Gégène, mais toujours tassé en deux, le buste contre les genoux, il garda pour lui son saisissement, non sans le retourner dans tous les sens en son for intérieur. [8] Mais Bourg Antique et Mariuccio, eux, pas le moins. Et Mariuccio se mit à pépier :	[3] – Mais qu'esse tu racontes ? fit Genesio d'une voix rauque. [4] – Tu l'sais, p'tit rusé, lui fit Riccetto en se relevant et calmant un peu son rire. [5] – Qu'on est partis d'chez nous, et alors ? admit sans ciller Genesio. Riccetto le regarda : ça, il ne le savait pas. [6] – Ah, fit-il, vous êtes même partis d'chez vous ! Tu vois qu'tu savais que les carabiniers vous cherchaient ! [7] Genesio, à son tour, fut étonné par cette histoire, mais replié sur lui-même, le torse contre les genoux, il garda pour lui son étonnement et se mit à y réfléchir rapidement. [8] Mais pas Borgo Antico ni Mariuccio ; et	[3] “What are you trying to say?” Genesio asked in a hoarse voice. [4] “You know damn well, you little hood,” said Riccetto, calming down a bit. [5] “We left home, so what?” Genesio admitted without flinching. Riccetto looked at him. He hadn't known about that. [6] “Oh,” he said, “so you left home, did you?” “That shows you knew that the cops were looking for you all right!” [7] Genesio was surprised by that bit of news, but, hunched over with his chest against his knees, he kept his surprise to himself, and began at once to think things over. [8] But not Borgo Antico and Mariuccio. The	Genesio in a hoarse voice. [4] “You know, wise guy,” Riccetto said, getting up and holding back his laughter. [5] “If we go home, then what?” Genesio admitted without blinking. Riccetto looked at him: that he didn't know. [6] “Ah,” he said, “then you left home! See, you knew it, yeah, that the cops were looking for you!” [7] Genesio was disturbed by that news, but, all bent over, with his chest against his knees, he kept his surprise to himself, and quickly began to think about it. [8] But not Borgo Antico and Mariuccio; Mariuccio chirped: “It's not true, the	[3] “What are you talking about?” demanded Genesio in a hoarse voice. [4] “You know very well, smartass,” said Riccetto, getting up and calming down a bit. [5] “OK, we left home, so what?” admitted Genesio without batting an eyelid. Riccetto looked at him; this he hadn't known. [6] “Oh,” he said, “left home as well, have you! So you did know that the police are looking for you!” [7] Now it was Genesio's turn to be surprised, but crouching down with his chest against his knees, he kept his amazement to himself, quickly casting his mind over what Riccetto had said. [8] Not so Borgo Antico and	[4] – Przecież wiesz, cwaniaczku – odrzekł, wstając i trochę poważniejąc Loczek. [5] – Uciekliśmy z domu i co? – wyznał bez mrugnienia okiem Genesio. Loczek spojrzał na niego – o tym nie wiedział. [6] – Ach – westchnął. – Do tego uciekliście z domu! No pewnie, wiedzieliście przecież, że gliny was szukają! [7] Genesio wystraszył się tych słów, ale siedząc skulony z kłatką piersiową przyciśniętą do kolan, zachował dla siebie swoje zdziwienie i popadł w zadumę. [8] Inaczej jednak było ze Starówką i Mariucciem, który zaszczebiotał:

cinguettò: «N'è vero, nun ce stanno a cercà li carabbinieri!»	– C'est pas vrai, les carabiniers y sont pas venus nous chercher !	Mariuccio gazouilla : – C'est pas vrai, les carabiniers nous cherchent pas ! * Piattoletta : petit morpion [NdT]	smallest one chirped, "It isn't true, the <i>carabiniere</i> aren't looking for us!"	cops aren't looking for us!"	Mariuccio; Mariuccio chirped, "Not true, the police aren't looking for us!"	– Nieprawda, nie szukają nas gliny!

2. *Una vita violenta*

Estratto A

TP (italiano) ¹⁵⁰⁷	TA1 (francese) ¹⁵⁰⁸	TA2 (francese) ¹⁵⁰⁹	TA3 (inglese) ¹⁵¹⁰
[1] Lello e uno che abitava al Lotto secondo, lí accanto, buttarono le dita per dividersi. A Tommasino invece non gli andava di giocare, e si mise a zezza con altri due tre per terra, a guardarsi la partitella. [2] «Che, è arivato er maestro, a Carlè?» chiese a un mignoletto che gli stava appresso. [3] «Che nna so!» rispose quello alzando le spalle. [4] «Chi ce sta oggi, a ffà 'e pulizzie?» chiese dopo un po' Tommasino, ch'era stato assente in	[1] Lello et un de ses copains, qui habitait au deuxième lotissement, tout près, tirèrent au sort en comptant sur leurs doigts. Tommasino, quant à lui, n'avait pas envie de jouer : il s'assit avec deux ou trois autres, par terre, pour regarder la partie. [2] – Ho ! Charlot, il est arrivé le prof ? demanda-t-il à un gosse qui se trouvait près de lui. [3] – J'sais-t-y, moi ! répondit le marmot en haussant les épaules. [4] – A qui c'est le tour de nettoyer, aujourd'hui ? reprit après quelques	[1] Lello et un autre qui habitait au deuxième lotissement, tout près de là, tirèrent au sort avec les doigts pour se départager. Tommasino n'avait pas envie de jouer, et il s'assit avec deux trois autres par terre, pour regarder cette petite partie. [2] – Eh, Carlè, l'est arrivé l'institut ? demanda-t-il à un tout petit qui se trouvait près de lui. [3] – C'que j'en sais, moi ! répondit l'autre, haussant les épaules. [4] – Qu'y qu'y a 'jourd'hui, faire l'nettoyage ? demanda juste après	[1] Lello and another kid who lived near by, in Block B, tossed up to divide the teams. Tommasino didn't feel like playing; he squatted down on the ground with a couple of others, to watch the game. [2] 'Hey, Carletto, has the teacher come?' he asked a squirt sitting beside him. [3] 'How should I know?' the kid answered, with a shrug. [4] 'Who's staying in today, to clean up?' Tommasino asked, after a while. He'd been at home the last few days, with a fever. [5] 'Lello, I think,' Carletto said. [6] 'Aòh, how about a

¹⁵⁰⁷ P.P. Pasolini, *Una vita violenta*, op.cit., 3.

¹⁵⁰⁸ *Idem*, *Une vie violente*, trad. M. Breitman, op.cit., 13.

¹⁵⁰⁹ *Idem*, *Une vie violente*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 8.

¹⁵¹⁰ *Idem*, *A Violent Life*, op.cit., 11-12.

quei due tre giorni, perché aveva avuto la febbre. [5] «Lello, me sa», fece Carletto. [6] «Aòh, me fai fumà?» chiese poi, rivoltandosi di scatto, incazzato, a un altro, che stava fumando lì accanto accucciato s'un tufo.	instants Tommasino qui, fiévreux, avait été absent pendant deux ou trois jours. [5] – Lello, je crois, fit Carletto. [6] Oh dis ! laisse-moi fumer !... s'écria-t-il en se retournant d'un coup, hargneux, vers un grand qui fumait près de lui, accroupi sur une pierre.	Tommasino, qui avait été absent ces deux trois derniers jours parce qu'il avait la fièvre. [5] – Lello, j'crois, fit Carletto. [6] – Hé oh, tu m'fais fumer ? demanda-t-il ensuite, se retournant d'un coup, en rogne, à un autre qui était en train de fumer tout près de là accroupi sur un amas de tuf.	drag?' He turned abruptly, angrily, to another kid who was sitting on a stone, smoking.

Estratto B

TP (italiano) ¹⁵¹¹	TA1 (francese) ¹⁵¹²	TA2 (francese) ¹⁵¹³	TA3 (inglese) ¹⁵¹⁴
[1] Il benzinaro ubbidì subito, e col pezzo messo addietro, entrò nel casotto. [2] «Aprime tutti i cassetti», ordinò di nuovo il Cagone. Quello ubbidì ancora, e in un cassetto il Cagone trovò altri soldi; li agguantò e se li mise in zucca. [3] Poi chiuse il benzinaro dentro il casotto, gridandogli attraverso i vetri: «Nun te move, che te brucio!» Si tuffò nella macchina, tenendo puntata la pistola di sguincio, e la macchina partì alla gratta. [4] «Quanto avemo alzato, quanto avemo alzato?» fece Ugo. [5] Ma il Cagone taceva contando la grana. Ripresero su Tommaso e gli altri che	[1] Le pompiste obéit tout de suite, et le pistolet toujours dans le dos, entra dans la cabane. [2] – Ouvre tous les tiroirs, ordonna encore le Merdeux. L'autre obéit, et, dans l'un des tiroirs, le Merdeux trouva de l'argent : il s'en empara, l'empocho. [3] Puis il enferma le pompiste à l'intérieur de la cabane, en lui criant à travers la vitre : – Ne bouge pas ou je te descends ! Il plongea dans la voiture, son pistolet toujours pointé de travers, et la voiture démarra en trombe. [4] – Combien on a ramassé, combien on a ramassé ? fit Ugo.	[1] Le pompiste obéit aussitôt et, le revolver pointé dans le dos, il entra dans la loge. [2] – Ouvre-moi tous les tiroirs, ordonna encore Cagasse. L'autre obéit à nouveau, et dans un tiroir Cagasse trouva des sous ; il les empoigna et les empocho. [3] Puis il enferma le pompiste dans la loge, lui criant à travers les vitres : – Bouge pas ou j'te crame ! Il plongea dans la voiture, en gardant son revolver pointé de biais, et la voiture partit en trombe. [4] – Combien qu'on a levé, combien qu'on a levé ? fit Ugo.	[1] The man obeyed at once. With the pistol behind him, he went into the little cabin. [2] 'Open all the drawers,' Shitter ordered him again. Again the man obeyed, and in one drawer Shitter found some more money: he grabbed it and stuffed it in his pocket. [3] Then he locked the man inside and shouted through the glass. 'Don't move, or I'll fry you.' He dived into the car, keeping the pistol aimed sideways, as the car screamed off. [4] 'How much did we pick up? How much?' Ugo said. [5] But Shitter kept quiet, counting the cash.

¹⁵¹¹ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, op.cit., 56.

¹⁵¹² *Idem*, *Une vie violente*, trad. M. Breitman, op.cit., 68.

¹⁵¹³ *Idem*, *Une vie violente*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 51.

¹⁵¹⁴ *Idem*, *A Violent Life*, op.cit., 57-58.

s'erano intrizziti nell'umido, con due o tre cani ch'erano corsi da un casale, e erano venuti a abbaiargli contro, correndo avanti e indietro oltre una fratta. [6] «Quanto avete rimediato?» fece con una smorfia Tommaso. Il Cagone mostrò la stecca. [7] «Viecc sotto!» gridò il Matto alla vista del mucchietto di lombi. Erano una trentina di mila lire. [8] Tommaso caricò di più la smorfia, e fece a Ugo: «Che, questi sarebbero li pizzi tua?» [9] «A stronzo», ribattè Ugo, «rimediali te, allora, che ciocchi sempre!»	[5] Mais le Merdeux se taisait en comptant le fric. Ils reprirent Tommaso et les autres, transis d'humidité, avec deux ou trois chiens venus d'une ferme pour aboyer de plus près, tout en courant dans tous les sens de l'autre côté du fossé. [6] – Combien avez-vous levé ? demanda Tommaso avec une grimace. Le Merdeux montra le paquet. [7] – Montre-nous ! cria le Dingue en voyant la liasse de billets. Il y avait environ trente mille lres. [8] Tommaso accentua sa grimace et dit à Ugo : – C'est cela ton bon coin ? [9] – Espèce de con, rétorqua Ugo. Essaie un peu d'en faire autant, toi qui gueules toujours !	[5] Mais Cagasse comptait le pèze en silence. Ils ramassèrent Tommaso et les autres, transis par l'humidité, avec deux ou trois chiens accourus d'une ferme en train de leur aboyer dessus et galopant dans tous les sens derrière un fourré. [6] – Qu'esse vous avez ramassé ? fit Tommaso grimaçant. Cagasse montra la liasse. [7] – Aboule ! cria le Fou à la vue du petit tas de biftons. Ça faisait une trentaine de mille lres. [8] Tommaso accentua sa grimace, et fit à Ugo : – Hé, c'est ça tes bons endroits ! [9] – Hé, connard, répliqua Ugo, dégote-les toi, alors, qui gueules toujours !	They collected Tommaso and the others, stiff from the dampness, with two or three dogs from a farm barking at them, running back and forth beyond a cane fence. [6] 'How much did you get?' Tommaso said, with a grimace. Shitter showed the wad. [7] 'Come closer,' the Loon shouted, at the sight of the little pile of bills. It was about thirty thousand. [8] Tommaso exaggerated his grimace, and said to Ugo: 'So this is the kind of place you know about?' [9] 'Shithead,' Ugo answered. 'Go knock off your own then, instead of talking all the time!'

Estratto C

TP (italiano) ¹⁵¹⁵	TA1 (francese) ¹⁵¹⁶	TA2 (francese) ¹⁵¹⁷	TA3 (inglese) ¹⁵¹⁸
[1] Irene voltò la testa verso di lui, e gli fece: «Nun vojo, statte fermo, a Tomà!» [2] «E perchè?» fece lui.	[1] Irène tourna la tête vers lui et lui dit : – Je ne veux pas, reste tranquille, Tommaso ! [2] – Et pourquoi ? fit-il.	[1] Irene tourna la tête vers lui, et lui fit : – J'veux pas, arrête donc, Tomà ! [2] – Mais pourquoi ? fit-il.	[1] Irene turned her head towards him and said: 'I don't want to. Keep still, Tommaso.' [2] 'Why not?' he said.

¹⁵¹⁵ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, op.cit., 99-100.

¹⁵¹⁶ *Idem*, *Une vie violente*, trad. M. Breitman, op.cit., 112.

¹⁵¹⁷ *Idem*, *Une vie violente*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 86.

¹⁵¹⁸ *Idem*, *A Violent Life*, op.cit., 96.

[3] «Perché no», rispose Irene, e ricominciò a svincolare la mano. [4] «Ma li mortacci tua», pensò Tommaso, furibondo, «mo' te dò un carcio in faccia, mo'!» E forte: «Che c'è de male, mica famo niente!» [5] «Làssemme», mormorò lei, «bada che nun ce torno più co' te, ar cinema!» [6] «Che c'è de male! » ci riocò Tommaso, sempre più rosso per lo sforzo che faceva a tenerla stretta, senza smuoversi troppo. «E che me frega a me», pensava, «si nun ce torni più! Basta che sei venuta oggi, a stronza! E mo' che ce stai, tu, co' Tommaso, 'ste dritterie nun le fai, pe' piacere!»	[3] – Parce que, répondit Irène, et elle tenta à nouveau de dégager sa main. [4] « Merde alors, pensait Tommaso, furieux. Je te donne un coup de pied dans la gueule, j'te le donne ! » Et, à voix haute : – Qu'y a-t-il de mal ? On ne fait rien... [5] – Laisse-moi, murmura-t-elle, je ne retournerai plus au cinéma avec toi ! [6] – Qu'y a-t-il de mal ? reprit Tommaso, d'autant plus congestionné par l'effort qu'il devait fournir, sans trop s'agiter, pour la serrer. Et il pensait : « Qu'est-ce que ça peut me foutre que tu n'y retournes plus ? Il suffit que tu sois venue aujourd'hui, espèce de connasse ! Mais maintenant que tu y es, toi, tu ne dois pas jouer des tours pareils à Tommaso. Compris ? »	[3] – Parce que non, répondit Irene, et elle entreprit à nouveau de dégager sa main. [4] « Oh, qu'ils s'aillent s'crève, pensa Tommaso furibard, j'vais t'donne 'n coup d'pied sur ta gueule, j'vais ! » Et à voix haute : – Qu'y a-t-il d'mal, on fait que dalle ! [5] – Lâche-moi, murmura-t-elle, gaffe, j'vais plus sortir avec toi, au cinéma ! [6] – Qu'y a-t-il d'mal ! répéta Tommaso, de plus en plus rouge sous l'effort qu'il faisait pour la retenir les doigts serrés, sans trop bouger. « Et qu'esse j'en ai à fiche, moi, pensait-il, si t'y revins plus ! Suffit que t'es venue 'jourd'hui, connasse ! Et tant qu't'es là, 'vec Tommaso, c'té finasseries tu les fais pas, s'y te plaît ! »	[3] 'Because I don't,' Irene answered, and started freeing her hand again. [4] Goddammya, Tommaso thought, furiously, I'm gonna give you a kick in the face in a minute! Then, aloud: 'What's wrong? We're not doing anything!' [5] 'Let go of me,' she murmured, 'I'm never going to come to the movies with you again!' [6] 'What's wrong?' Tommaso repeated, more and more red from the effort he had to make to hold her tight, without moving too much. Who gives a big fat shit? he thought, whether you come back or not? You're here now, you bag, and that's enough. And while you're here with Tommaso, don't try any tricks!

Estratto D

TP (italiano) ¹⁵¹⁹	TA1 (francese) ¹⁵²⁰	TA2 (francese) ¹⁵²¹	TA3 (inglese) ¹⁵²²
[1] «No, no, no, io er furgone nun ve lo do! So' già tre vorte che do er	[1] – Non, non et non ! le fourgon, je ne vous le donne pas ! Ça fait déjà	[1] – Non, non, non, l'fourgon j'veus l'donne pas ! Ça fait déjà trois fois	[1] 'No, no, no, I'm not giving you the truck. Three times I've lent it,

¹⁵¹⁹ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, op.cit., 103.

¹⁵²⁰ *Idem*, *Une vie violente*, trad. M. Breitman, op.cit., 115-116.

¹⁵²¹ *Idem*, *Une vie violente*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 115-116.

¹⁵²² *Idem*, *A Violent Life*, op.cit., 99.

furgone, poi vanno in bianco, e io resto olmo!» [2] «Ma noi mica semo come quelli, a coso!» fecero. [3] «Mbeh», fece Carlo il Sordo. «Dateme le cinquemila subito, e io ve dò er furgone!» [4] «Ma noi nun ce l'avemo, cinquemila lire!» fecero i compari. [5] Dice: «Alora me dispiace, a moretti, ma er furgone nun parte!» [6] «Guarda», si raccomandarono, «ce mandi in bianco, domani è Pasqua, dopodomani è Pasquetta, come famo, senza 'na lira?» [7] «Viecce pure te», propose lo Sciacallo, «si nun ce credi!» [8] «No, no», disse Carlo, «io so' troppo macchiato, me vado a pijà 'na tombola, si toppamo!» [9] «Te lassamo er cappotto!» ci riocò il Cagone. [10] «E che c'ho da fà, der cappotto», rispose Carlo. «Domani è Pasqua, la vojo passà tranquillo, nun vojo stà tutta la notte svejo a pensà ar furgone!» [11] Così insomma, bonanotte, bonanotte, se ne dovettero andare a bocca asciutta.	trois fois que je donne le fourgon, et puis le coup ne marche pas et je reste bredouille ! [2] – Dis donc, machin, on n'est pas comme les autres, nous ! firent-ils. [3] – Bon, fit Carlo le Sourd, lâchez-moi cinq mille balles tout de suite et je vous donne le fourgon ! [4] – Mais on les a pas, les cinq mille balles ! [5] – Alors, je suis désolé, beaux blonds : mais le fourgon ne part pas ! [6] Ils insistèrent : – Ecoute ! tu nous laisses tomber ? Demain c'est Pâques, après-demain c'est le lundi de Pâques, comment va-t-on faire si on est sans un ? [7] – Viens avec nous, toi aussi, proposa le Chacal, si tu n'y crois pas ! [8] – Non, non, dit Carlo. Moi je suis déjà repéré, si on se fait piquer, je vais en avoir pour des années ! [9] – On te donne un manteau ! insista le Merdeux. [10] – Qu'est-ce que tu veux que j'en fasse, d'un manteau ? répondit Carlo. Demain, c'est Pâques, je veux passer une journée tranquille et non pas rester éveillé toute la nuit à penser au fourgon ! [11] Et, en fin de compte, bonne nuit, bonne nuit, ils durent partir les mains vides.	qu'j'donne l'fourgon, puis y s'font berner, et moi j'reste couillonné ! [2] – Mais nous on est pas comme l'autres, hé truc ! firent-ils. [3] – Hé ben, fit Carlo le Sourd. Filez-moi les cinq mille tout d'suite, et moi, j'vous donne l'fourgon ! [4] – Mais nous, qu'on les a pas, les cinq mille ! firent les compères. [5] Il dit : – Alors, j'regrette, les basanés, mais l'fourgon qu'y part pas ! [6] – Dis donc, ils s'empressèrent, tu nous fais faux bond, demain l'est Pâques, demain l'autre l'est lundi d'Pâques, comment qu'on fait, sans un sou ? [7] – Vins-y toi qu'aussi, proposa Sciacallo, si tu nous crois pas ! [8] – Non, non, dit Carlo, j'suis trop grillé, j'vais m'prendre la totale, si qu'on se fait piège ! [9] – On t'laisse l'manteau ! retenta Cagasse. [10] – Et qu'esse j'm'en fais, du manteau, répondit Carlo. Demain l'est Pâques, j'veux l'passer peinard, j'veux pas passer tout' la nuit à gamberger au fourgon ! [11] Comme ça, pour finir, bonne nuit, bonne nuit, ils durent partir en restant sur leur faim.	and then the job falls through, and I'm stuck! [2] 'But we're not like those other bums!' they said. [3] 'Well,' Deaf Carlo said, 'give me the five thousand here and now, and you can take it!' [4] 'But we don't have five thousand,' the friends said. [5] He says: 'Then I'm sorry, kids, but the truck stays where it is!' [6] 'Look,' they insisted, 'you'll screw up the deal for us. Tomorrow's Sunday. Monday's a holiday. What'll we do, without a lira?' [7] 'You come with us,' Hyena suggested, 'if you don't trust us!' [8] 'No, no!' Carlo said, 'I'm in trouble enough already. If we got caught, I'd be in for years!' [9] 'We'll leave you our overcoats!' Shitter said. [10] 'What good are they to me?' Carlo answered. 'Tomorrow's Easter, and I want to enjoy it nice and peaceful. I don't want to lay awake all night, worrying about the truck!' [11] And so it was good night, good night, and they had to go off, empty-handed.

Estratto E

TP (italiano) ¹⁵²³	TA1 (francese) ¹⁵²⁴	TA2 (francese) ¹⁵²⁵	TA3 (inglese) ¹⁵²⁶
[1] Tommaso s'era inferocito: la bocca gli si era storta in una smorfia che gli scopriva i denti. [2] «Sputo!» fece, sputando. «Ma indò va, 'sta senza religgione! Annasse sotto a un tranve, a ingrassà le rote, che gente come lei è mejo che nun abbia posto, in 'sta tera! Li mortacci sua de 'sta madre cristiana! Va pure co li vecchi, va! 'Sta svergognata! Zozza! È 'no scandalo a vita, è, che te viè de rivommità a guardalla...» [3] Era alla sua altezza, e bastava che allungasse una mano, per far la sua. Lei lo guardava con la coda dell'occhio, impaurita, stringendo forte la borsa. [4] «Ah sí!» pensava Tommaso, «c'hai paura de me, eh? L'hai capita che tanto te faccio piagne... che co' me chi sbaja paga! Va piano, a stronza! 'do cori? 'do cori? Va piano, che tanto nun me scappi, sa', ce devi stà sotto 'sta cappella!»	[1] Tommaso était furieux, bouche tordue en une grimace qui découvrait ses dents. [2] – Mais où va-t-elle, cette mécréante ! dit-il en crachant. Mais qu'elle aille sous le tram, pour bien graisser les roues ! Des gens de cet acabit, ça n'a pas sa place sur terre ! Qu'elle aille se faire foutre ! Et puis elle couche même avec les vieux, cette effrontée ! la salope ! Un vrai scandale ! Envie de vomir, rien qu'à la regarder !... [3] Il était enfin parvenu à sa hauteur ; il lui suffisait d'allonger la main pour la prendre. Elle le regardait du coin de l'œil, affolée, serrant toujours fortement son sac sur sa poitrine. [4] « Ah, c'est comme ça ! pensait Tommaso. Tu as peur de moi... tu as compris que j'allais te faire pleurer... conasse ! marche plus doucement... Où cours-tu, non mais, où cours-tu ? Va plus doucement ! De toute façon, t'sais, t'y couperas pas, ça va être ta fête, t'sais... »	[1] Tommaso était devenu enragé : sa bouche tordue en une grimace lui laissait les dents à découvert. [2] « J'crache ! fit-il en crachant. Mais où c'qu'elle va, c'te mécréante ! Qu'elle s'aille sous l'tram, graisser les roues, les gens comme elle vaut mieux qu'aient pas d'place en c'monde ! Qu'elle s'aille s'crève, c'te mère chrétienne ! Elle va mêm' avec les vioques, qu'elle va ! C't'effrontée ! Salope ! C'est l'un scandale sans fin, c'est, que t'as envie d'vomir rien qu'à la regarder... » [3] Il était à sa hauteur, et il suffisait qu'il allonge une main pour la choper. Elle le regardait du coin de l'œil, apeurée, serrant fort son sac. [4] « Ha bon ! pensait Tommaso, t'as peur de moi, hein ? T'as ben compris que d'toute façon j't'fais chialer... qu'avec moi, qui s'goure paie ! Vas-y mollo, connasse ! où c'que tu cours ? où c'que tu cours ? Vas-y mollo, tu vas pas m'chapper, tu sais, tu dois t'plier à ma fureur ! »	[1] Tommaso was angry: his mouth was twisted in a grimace that bared his teeth. [2] 'She makes me wanna spit!' he said, spitting. 'Where's she going, this bum? I hope she gets run over by a tram, to grease the wheels; the world's better off without people like her, goddamn her! She even goes with old men. Filthy pig! She's a disgrace to her trade, she makes you vomit just to look at her...' [3] He had caught up with her and had only to reach out to grab her. She looked at him out of the corner of her eye, frightened, clutching her bag tight. [4] Aha! Tommaso thought, afraid of me, eh? You see I'm gonna make you cry ... you'll pay for your sins, all right. Slow down, dope! Where you running to? Slow down, you can't get away from me! You gotta do what I want... [5] His face was distraught: he looked around: there wasn't a fly in the whole street.

¹⁵²³ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, op.cit., 156.

¹⁵²⁴ *Idem*, *Une vie violente*, trad. M. Breitman, op.cit., 168.

¹⁵²⁵ *Idem*, *Une vie violente*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 168.

¹⁵²⁶ *Idem*, *A Violent Life*, op.cit., 146.

[5] Era stravolto in faccia: si guardò attorno: non c'era proprio un'anima in tutta la strada.	[5] Il avait le visage complètement bouleversé. Il scruta les alentours ; pas âme qui vive...	[5] Son visage était bouleversé ; il regarda autour de lui : il n'y avait pas âme qui vive dans toute la rue.	

Estratto F

TP (italiano) ¹⁵²⁷	TA1 (francese) ¹⁵²⁸	TA2 (francese) ¹⁵²⁹	TA3 (inglese) ¹⁵³⁰
[1] «Ce potresti offrí pure un caffio!» disse il Zimmío, sputando la gomma americana. [2] «E 'namo!» disse Tommaso. «'Namo!» [3] Il Zimmío frenò di botto, che quasi il Fumetto infrociava. Lasciarono la vespa davanti al pergolato e imboccarono, Carletto con la gitarra sulle spalle. [4] «A Svejacore, che, t'ha fatto cantà Macera?» fece a voce bassa uno della Garbatella, vedendoli passare. [5] «M'arancio! Si fa quel che si può!» rispose, anche lui calmo, come si fa tra dritti, Carletto. [6] «Basta che c'hai 'na bella voce!» ciancicò ancora l'altro. «Cantace un pezzo de confessione!»	[1] – Tu pourrais bien nous offrir un jus... fit Zimmio en crachant son chewing-gum. [2] – D'accord, répondit Tommaso. On y va ! [3] – Zimmio freina d'un coup tellement brusque que Fumetto, qui le suivait de près, faillit l'emboutir. Ils laissèrent les Vespas devant la tonnelle et entrèrent, Carletto tenant toujours sa guitare sur le dos. [4] – Oh ! dis donc, joli cœur ! lança un des types de la Garbatella, sur leur passage. Qui c'est qui t'a appris à chanter ? [5] – J'm'arrange, j'fais ce que j'peux ! répondit Carletto sans perdre son calme, comme un vrai dur. [6] – Du moment que t'as une belle voix ! reprit l'autre... Tu pourrais même nous chanter un cantique...	[1] – Tu pourrais mêm' 'n'offrir 'n caoua ! dit Zimmio, crachant son chewing-gum. [2] – Et 'llons-y ! dit Tommaso. 'Llons-y ! [3] Zimmio freina d'un coup si sec que Fumetto faillit lui rentrer dedans. Ils laissèrent la Vespa devant la tonnelle et entrèrent, Carletto la guitare sur les épaules. [4] – Hé, Jolicœur, c'est Macera qui t'a fait chanter ? fit à voix basse un type de la Garbatella en les voyant passer. [5] – J'm'arrange ! On fait c'qu'on poueh ! répondit Carletto, calme lui aussi, comme de règle chez les durs. [6] – À condition qu't'aie 'ne belle voix ! marmonna encore l'autre. Chante-nous 'n morceau religieux !	[1] 'You could at least buy us a coffee!' Zimmio said, spitting out his chewing-gum. [2] 'Let's go then,' Tommaso said, 'come on!' [3] Zimmio slammed on the brakes, almost making Smoky crash into him. They left the Vespa outside the arbour and went in, Carletto with the guitar over his shoulder. [4] 'Aòh, Heart-breaker, who taught you to sing? The police-chief?' one of the Garbatelia characters said, in a low voice, seeing them go by. [5] 'I get by, I do my best,' Carletto answered, calmly, in the accepted manner among smart guys. [6] 'So long as you got a good voice!' the other one muttered. 'Sing us something, like you sang out at Headquarters!'

¹⁵²⁷ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, op.cit., 160.

¹⁵²⁸ *Idem*, *Une vie violente*, trad. M. Breitman, op.cit., 173.

¹⁵²⁹ *Idem*, *Une vie violente*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 136-137.

¹⁵³⁰ *Idem*, *A Violent Life*, op.cit., 150.

TP (italiano) ¹⁵³¹	TA1 (francese) ¹⁵³²	TA2 (francese) ¹⁵³³	TA3 (inglese) ¹⁵³⁴
[1] «Ca.... qui è ‘na causa de primo grado, vai in terza sezione! Mercoledì, giorno disparo, c’è Mattacchione... Allora vai sotto Mattacchione, quello t’assassina, fijo mio... Te conviene datte malato, fattela rinvià!» [2] Difatti, questo Mattacchione l’assassinò per davvero: il pubblico ministero gli tirò il codice in petto, che c’avanzò poco che gli dessero i tre giorni sardegnoli, oggi, domani, e sempre. [3] Così, moscio moscio, Tommaso tornò alla sua cella al terzo braccio, con due berrette sulla schiena. «Aòh, quanto t’hanno appoggiato, quanto t’hanno appoggiato?» gli gridarono. [4] «Quasi due anni». [5] «Eh, te fai ‘na cagata sul bujolo, e sorti! Sei liberante!»	[1] « Merde, c’est un procès du premier degré, tu iras à la troisième section ! Mercredi, jour impair, donc il y aura le Grand Cinglé... Donc tu passes avec le Grand Cinglé : il va t’assassiner, mon fils ! Tu aurais intérêt à tirer au flanc, à faire remettre le procès... » [2] En effet ce Grand Cinglé l’assassina pour de bon ; l’avocat général lui envoya le code dans la poitrine ; il s’en fallut de peu qu’on ne le condamnât aux trois jours de Sardaigne, à savoir : aujourd’hui, demain, toujours. [3] Ainsi, tout abattu, Tommaso retourna dans sa cellule au troisième étage, avec deux années sur le dos. [4] – Combine t’as tiré, ho ! combien t’as tiré ? lui crièrent-ils. [5] – Presque deux ans. [6] – Bast, tu chies dans le baquet et tu sors ! c’est déjà presque la quille !	[1] – Merde alors, ça c’est un procès en première instance, tu vas à la troisième section ! Mercredi, jour impair, y a Mattacchione... Donc tu passes avec Mattacchione, il va t’assassiner, mon enfant... T’as intérêt à t’porter pâle, fais-toi renvoyer ! [2] En effet, ce Mattacchione l’assassina pour de bon : le ministère public lui balança le code en pleine poitrine, et il s’en fallut de peu qu’ils ne le condamnent aux trois jours de Sardaigne, aujourd’hui, demain et toujours. [3] Ainsi, complètement à plat, Tommaso regagna sa cellule dans le troisième quartier, avec deux années de taule sur le dos. [4] – Hé oh, c’qu’ils t’ont mis, c’qu’ils t’ont mis ? lui crièrent-ils. [5] – Presque deux ans. [6] – Hé bé, tu t’fais ‘ne cagade sur l’chiotte, et tu sors ! C’est la quille !	[1] ‘Jeezus, this is a first degree trial, that’s Section Three! Wednesday, an odd number, so you draw Old Funny ... He’ll murder you, my boy... Better report sick, make them postpone it!’ [2] In fact, this Old Funny really did murder him: the District Attorney threw the book at him, and they just about gave him the three days in the Sardinian calendar: today, tomorrow, and always. [3] So, limply, Tommaso came back to his cell in the third wing, with two years on his neck. [4] ‘Aòh, how much did they give you? How much?’ everybody yelled at him. [5] ‘Two years.’ [6] ‘That’s nothing; time you’ve had a good shit, you’ll be out!’

¹⁵³¹ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, op.cit., 184.

¹⁵³² *Idem*, *Une vie violente*, trad. M. Breitman, op.cit., 197-198.

¹⁵³³ *Idem*, *Une vie violente*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 155.

¹⁵³⁴ *Idem*, *A Violent Life*, op.cit., 172-173.

Estratto H

TP (italiano) ¹⁵³⁵	TA1 (francese) ¹⁵³⁶	TA2 (francese) ¹⁵³⁷	TA3 (inglese) ¹⁵³⁸
[1] «Te possino...» disse questo, un po' allegro, come per fargli una cosa gradita. «È mezz'ora che stai a strillà!» [2] «Indò sto?» chiese Tommasino, quasi senz'accorgersene, eppure capendo ch'era una domanda inutile. [3] Quell'altro fece una faccia piena di stupore quasi allegro: «Ar Forlanini!» rispose. «'Do stai?» E stette lì a guardarlo impressionato, cogli occhi che gli ridevano. [4] Tommaso ammorgiò un poco, riprendendosi: mise a posto le lenzuola che s'erano tutte intorcinate, bagnate di sudore. [5] «Aòh, che, te s'era sciolta qualcosa?» chiese il moretto, un po' scherzoso, ripigliando il discorso. [6] Tommaso, benché stranito, capì ch'era della legge: «Sì», fece, «me s'è sciolta l'anima de li mortacci mia!» «D'andò sei?» chiese poi, rivoltando il guanciaie. [7] «De Villa Adriana, e te?» [8] «Pietralata».	[1] – Eh ben mon vieux... dit le gars d'un ton enjoué, comme pour lui faire plaisir. Ça fait une demi-heure que tu hurles ! [2] – Où suis-je ? demanda machinalement Tommasino, bien qu'il sût parfaitement que sa question était superflue. [3] L'autre s'étonna. – Hôpital Forlanini ! Où crois-tu te trouver ? Et il demeura là, à le regarder, les yeux moqueurs. [4] Tommaso resta silencieux, reprenant ses esprits. Il arrangea ses draps, tout entortillés, trempés de sueur. [5] – Dis voir : t'avais donc paumé quelque chose ? reprit le brun, ironiquement. [6] Tommaso, tout vaseux qu'il était, comprit que l'autre faisait partie du milieu. – Oui, répliqua-t-il. J'avais paumé l'âme de mes salauds d'ancêtres ! D'où viens-tu ? s'enquit-il ensuite en retournant son oreiller.	[1] Qu'ils s'aillent s'... dit-il, plutôt joyeux comme pour faire plaisir. Ça fait 'ne demi-heure que tu gueules ! [2] – Où c'que j'suis ? demanda Tommasino, sans presque s'en rendre compte, comprenant pourtant que c'était une question inutile. [3] L'autre eut une expression pleine de stupeur, presque joyeuse : – Au Forlanini ! répondit-il. Où veux-tu qu'êtr' ? – et il resta à le regarder presque impressionné, les yeux rieurs. [4] Tommaso laissa tomber, reprenant ses esprits : il arrangea ses draps tout entortillés, trempés de sueur. [5] – Hé oh, quoi, t'avais paumé quèque chose ? demanda le basané sur le ton de la rigolade, en renouant la conversation. [6] Tommaso, quoique hagard, comprit que l'autre observait l'omertà : – Oui, fit-il, j'ai paumé l'âme d'que s'aillent s'crève ! D'où qu't'es ?	[1] 'Jeezus,' the boy said almost gaily, as if saying something welcome. 'You been yelling for half an hour!' [2] 'Where am I?' Tommaso asked, almost without realizing it and yet understanding it was a pointless question. [3] The other guy's face was filled with a kind of happy amazement: 'At the Forlanini!' he answered. 'Where dya think you are?' And he looked at him, his eyes laughing with surprise. [4] Tommaso was silent for a while, recovering himself: he straightened out the sheets that were all twisted and damp with sweat. [5] 'Aòh, did something happen?' the black-haired boy asked a bit jokingly, resuming the conversation. [6] Tommaso, though dazed, understood the guy was all right: 'Yes,' he said, 'I just about had it.' 'Where're you from?' Tommaso asked then, turning his pillow over. [7] 'Villa Adriana. What about you?'

¹⁵³⁵ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, op.cit., 242

¹⁵³⁶ *Idem*, *Une vie violente*, trad. M. Breitman, op.cit., 253.

¹⁵³⁷ *Idem*, *Une vie violente*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 202.

¹⁵³⁸ *Idem*, *A Violent Life*, op.cit., 224.

	[7] – De Villa Adriana, et toi ? [8] – Pietralata...	demanda-t-il ensuite, en retournant son oreiller. [7] – De Villa Adriana, et toi ? [8] – Pietralata	[8] ‘Pietralata.’

Estratto I

TP (italiano) ¹⁵³⁹	TA1 (francese) ¹⁵⁴⁰	TA2 (francese) ¹⁵⁴¹	TA3 (inglese) ¹⁵⁴²
[1] Parlavano tutti di quel Bernardini ch’era morto due giorni prima, e di cui ora c’era il trasporto. «Ma che, se so’ fissati tutti co’ quello, qqua? E chi era? Gioacchino Belli?» pensava: e intanto teneva le orecchie dritte. [2] Uno diceva che adesso che lui non c’era più, tutto finiva, era chiuso Frascati, e se lo potevano scordare di fare tutto quello che avevano in mente. [3] Un altro diceva che se quello viveva avrebbe potuto diventare poco poco deputato o ministro. [4] «Hè!» pensò Tommaso, «hai da vede! Pure de più!»	[1] Ils parlaient tous de ce Bernardini, mort deux jours auparavant et dont l’enterrement devait avoir lieu ce jour-là. « Mais quoi alors ? Ça les travaille tous, cette histoire ? Et qui c’était donc ce mec, Gioacchino Belli* ? » pensait-il, mais il n’en dressait pas moins l’oreille. [2] Quelqu’un disait qu’à présent qu’il n’était plus là tout était fini, et qu’il ne restait plus qu’à oublier tout ce qu’ils avaient l’intention de faire. [3] Un autre affirmait que, s’il avait vécu, il aurait pu devenir député ou ministre, pour le moins. [4] « Et puis quoi encore ? » pensait Tommaso. presque la quille ! * Gioacchino Belli : poète dialectal du siècle dernier, dont tout le monde à Rome connaît au moins la statue,	[1] Ils parlaient tous de ce Bernardini qui était mort deux jours plus tôt, et qu’on allait maintenant enterrer. « Et quoi, y s’obstinent tous ‘vec ce type, ici ? Mais c’était qui ? Gioacchino Belli* ? » pensait-il : tout en dressant les oreilles. [2] L’un disait que maintenant qu’il n’était plus là, tout était fini, que la section Frascati était fermée, qu’ils pouvaient oublier tout ce qu’ils avaient projeté de faire. [3] Un autre disait que s’il avait encore vécu il aurait pu devenir au moins député ou ministre. [4] « Hé ! pensa Tommaso, attends voir ! Même mieux ! » *Poète dialectal du XIXe siècle (1791-1863), très célèbre à Rome, dont la statue se trouve au début du quartier Trastevere	[1] They were all talking about this Bernardini who had died two days ago, and who was about to be buried. Whadda they all talking about him for? Who was he anyhow? Garibaldi? he thought: and meanwhile he kept his ears pricked. [2] One guy was saying that with Bernardini gone, it was all over, they could forget everything, all the plans they had had. [3] Another was saying that if he had lived, he would have become a member of parliament or a cabinet minister, at least. [4] Eh! Tommaso thought, Why stop there?

¹⁵³⁹ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, op.cit., 249.

¹⁵⁴⁰ *Idem*, *Une vie violente*, trad. M. Breitman, op.cit., 259.

¹⁵⁴¹ *Idem*, *Une vie violente*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 207.

¹⁵⁴² *Idem*, *A Violent Life*, op.cit., 229-230.

	autour de laquelle se déroule chaque année une fête populaire. (N.d.T.)		

Estratto J

TP (italiano) ¹⁵⁴³	TA1 (francese) ¹⁵⁴⁴	TA2 (francese) ¹⁵⁴⁵	TA3 (inglese) ¹⁵⁴⁶
[1] Così, tutto gentleman, se ne stava appoggiato alla colonnetta. «A Zimmí!» chiamò Tommaso. Il Zimmí lo smicciò, e alzò un po' la testa in segno di saluto, ridendo un po' tra i baffi. Tommaso gli tese la mano, e quell'altro pure, e si strinsero le dita, come le avessero inguacchiate di colla, tutti cortesi. [2] «Eeeeeh», sospirò Tommaso, stirandosi, «mannaggia mannaggia!» Il Zimmí lo guardò con la bocca che gli scappava da ridere. [3] «Mbeh, che fai, de bello?» s'informò affabile Tommaso. [4] «Che fo-o?» rispose il Zimmí, «rompo er cu... a li passeretti!» [5] «Eh», sospirò di nuovo Tommaso, squadrandolo come acchittava, «li sordi tua!» [6] «Se!» fece il Zimmí, puntando l'indice, come un coltello, contro la	[1] Il se tenait ainsi, très gentleman, appuyé à la colonne. – Oh, Zimmio ! appela Tommaso. Zimmio le regarda, leva un peu la tête en signe de bonjour, riant un peu dans sa barbe. Tommaso tendit sa main, l'autre aussi : ils se serrèrent les doigts comme s'ils étaient enduits de colle, mais courtoisement. [2] – Eeehhh, soupira Tommaso en s'étirant, mince alors, mince ! Zimmio le regardait avec des yeux qui trahissaient une grande envie de rire. [3] – Eh bien, qu'est-ce que tu fais de beau ? s'enquit Tommaso, affable. [4] – C'que j'fais ? répondit Zimmio. J'encule les moineaux ! [5] – Eh, soupira de nouveau Tommaso, avec tout ton fric ! [6] – Tu parles ! fit Zimmio, pointant son index contre sa gorge comme un	[1] Il se tenait ainsi très gentleman adossé à la colonne. « Hé Zimmì ! » appela Tommaso. Zimmio le lorgna, et leva un peu la tête en signe de salutation, riant un peu sous cape. Tommaso lui tendit la main et l'autre aussi, ils se serrèrent les doigts, comme s'ils étaient barbouillés de colle, mais courtoisement. [2] – Héeeee, soupira Tommaso en s'étirant, ça alors, ça ! Zimmio le regarda, avec sur la bouche une envie de rire. [3] – Ben, c'que tu fais d'beau ? s'informa affable Tommaso. [4] – C'qu'j'fais ? répondit Zimmio, j'brise é c... aux moineaux ! [5] – Hé, soupira de nouveau Tommaso détaillant son élégance, 'vec tout ton fric ! [6] – Ouais ! fit Zimmio pointant l'index contre sa gorge comme s'il s'agissait d'un couteau, j'suis sans	[1] So, a real high-life gentleman, he was leaning against the column. 'Hey, Zimmì!' Tommaso called. Zimmio looked at him, raised his head slightly in greeting, laughing a bit under his moustache. Tommaso held out his hand, and so did his friend, and they clasped fingers as if they were all sticky with glue, very polite. [2] 'Eeeeh,' Tommaso sighed, stretching, 'goddammit!' Zimmio looked at him, his mouth ready to laugh. [3] 'Well, whaddya up to these days?' Tommaso inquired, amiably. [4] 'Whaddam I doing?' Zimmio said. 'Buggering sparrows!' [5] 'Eh,' Tommaso sighed again, looking at the way he was dressed, 'with the money you've got!' [6] 'Sure!' Zimmio said, pointing his index finger like a knife against his

¹⁵⁴³ P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, op.cit., 329-330.

¹⁵⁴⁴ *Idem*, *Une vie violente*, trad. M. Breitman, op.cit., 328.

¹⁵⁴⁵ *Idem*, *Une vie violente*, trad. J.-P. Manganaro, op.cit., 375-376.

¹⁵⁴⁶ *Idem*, *A Violent Life*, op.cit., 300-301.

gola, «so' a ughna! Scannato! 'N bianco come 'na rapa!» [7] «Ma vaffan...!» fece Tommaso, incredulo. [8] «C'hai mezzo sacco da prestamme?» sparò impunito il Zimmio. [9] Tommaso lo guardò allegro, meditando: «Ammazza», disse, «che fijo de na mignotta, che ssei!» [10] «Mamma so' tanto felice!» cantò il Zimmio.	couteau. J'suis fauché, complètement ! Sans un ! [7] – Tu parles, va te faire voir ! fit Tommaso, incrédule. [8] – Tu peux pas me prêter cinq cents balles ? demanda impudemment Zimmio. [9] Tommaso le regarda ironiquement : – Merde alors, quel fils de pute tu fais ! [10] – Maman, je suis tellement heureux ! chanta Zimmio.	l'sou ! Égorgé ! Blanc comme un navet ! [7] – Mais <i>vaffanc</i>... ! fit Tommaso, incrédule. [8] – T'aurais pas 'n demi-sac à m'prête ? lâcha effronté Zimmio. [9] Tommaso le regarda joyeusement, tout rêveur : – Diable quoi ! dit-il, quel fils d'pute tu fais ! [10] – Maman, je suis si heureux*! chanta Zimmio. <i>* Mamma, son tanto felice..., célèbre chanson chantée, entre autres, par Beniamino Gigli et Luciano Pavarotti.</i>	throat, 'I'm flat. Not a lira. Bled white as a turnip! [7] 'Stop shitting me!' Tommaso said, incredulous. [8] 'Can you lend me a five hundred?' Zimmio blurted, shameless. [9] Tommaso looked at him, gaily, pensive: 'Jeezus,' he said 'what a sonovabitch!' [10] 'Mamma, your boy's so happy!' Zimmio sang.

3. *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*

Estratto A

TP (italiano) ¹⁵⁴⁷	TA1 (francese) ¹⁵⁴⁸	TA2 (francese) ¹⁵⁴⁹	TA3 (inglese) ¹⁵⁵⁰	TA4 (polacco) ¹⁵⁵¹
[1] La portinaia la rimbeccò a sua volta. I due colpi sì, prima di tutto i due colpi:... d'accordo. Poi aveva visto come una saetta grigia	[1] La concierge intervint à son tour, impétueuse : « Les deux coups, oui. Avant tout, les deux coups. D'accord ! » Puis elle avait vu un courant	[1] La concierge la rabroua à son tour. Les deux coups, oui, tout d'abord les deux coups :... d'accord. Puis elle avait vu comme une flèche	[1] Now it was the concierge's turn to speak up again. The two shots, yes, first of all the two shots... everybody agrees on them.	[1] Dozorczyńi odcięła się. Dwa wystrzały, zgoda, najspierw dwa wystrzały... w porząsju. Potem w sieni piorun jeden,

¹⁵⁴⁷ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 24.

¹⁵⁴⁸ *Idem*, *L'affreux pastis*, op.cit., 35.

¹⁵⁴⁹ *Idem*, *L'affreuse embrouille*, op.cit., 55.

¹⁵⁵⁰ *Idem*, *That Awful Mess*, op.cit., 34.

¹⁵⁵¹ *Idem*, *Niezły pasztet*, op.cit., 34-35.

nell'atrio, un topo in fuga... [2] «Me pareva come un sorcio quando scappeno, quando je corro appresso co la scopa...» E poi, dietro lui, il garzone. Poteva giurarlo. [3] Quando era passato il garzone tutto vestito bianco, salvo i carzoni, se sa, mbè, l'assassino era già passato. [4] Le revolverate? Sì, certo... Un momento prima quer fijo d'una bona donna aveva sparato du còrpi. Ancora su la scala, ch'ereno rintronati come du bombe. [5] «Bum! Bum! Ve dico, sor commissario mio, che me so' presa una parpitazione de core...»	d'air passer devant sa loge. Un éclair gris. [2] « Comme un rat, quand y cavalent et qu'j'leur cours après avec mon balai... » Et derrière, le garçon charcutier. Ça, elle pouvait le jurer. [3] Et quand l'garçon avait traversé l'entrée, tout en blanc, hein, sauf les culottes, l'assassin, lui, il était déjà passé. [4] Les coups de revolver ? Bien sûr... Un moment avant, ce fils de... chose, avait tiré deux coups. Vouï. Dans l'escalier. Deux bombes. [5] « Baoum! Baoum! Je n'vous dis qu'ça, mon cher commissaire, qu'j'm'en suis pris une palpation dans l'cœur... »	grise dans le hall, un rat en fuite... [2] « j'l'aurais dit comme d'une ratasse quand qu'y s'échappent, qu'j'y cours après 'vec mon balail... » Et ensuite, derrière lui, le commis. Elle pouvait le jurer. [3] Quand il était passé, le commis était tout habillé de blanc, sauf l'pantalon, c'est ça, hein, l'assassin était déjà passé. [4] Les coups de revolver ? Oui, certain... Un instant plus tôt ste fils d'une bonn'femme l'avait tiré deux coups. Encore dans l'escalier, qui qu'avaient retenti comme deux bombes. [5] « Boum ! Boum ! J'vous dis pas, m'sieur mon commissaire, que j'en l'ai eu des parpitations l'au cœur. »	Then she had seen a kind of gray streak in the hall, a mouse scurrying off... [2] "He looked like a mouse when they run off, when I chase them with my broom..." [3] And then, after him, the grocer's boy. She could swear to it. When the boy went past, all in white, except for his pants, of course, well, the murderer had already gone by. [4] The shots? Yes, of course... A moment before that son of a... had fired two shots. Still on the stairs, where had resounded like two bombs. [5] "Boom! Boom!" I tell you, doctor dear, I started having palpitations..."	szary, jakby szczur, zmykający... [2] „Taka mysz, co ucieka, jak ją miotłą pogonić...” A za nim tamten, chłopak od masarza. Może przysiąc. [3] Kiedy przemknął chłopak ubrany na biało, jeśli nie riczyć spodni, jasne, mordercy już nie było. [4] Strzały? Tak, pewnie... Chwile przedtem ten skurczy syn wystrzelił dwa razy. Na schodach, huk był, jakby bomby jakie wybuchły. [5] „Bum! Bum! Panie komisarzu, takie mię parpitacje wzięny...”

Estratto B

TP (italiano) ¹⁵⁵²	TA1 (francese) ¹⁵⁵³	TA2 (francese) ¹⁵⁵⁴	TA3 (inglese) ¹⁵⁵⁵	TA4 (polacco) ¹⁵⁵⁶
[1] «Er sor Filippo, qui,» ripeté la sora Manuela. «Mbè, a voi quarche vorta v'è venuto, ma sì un maschietto co li pacchi, co la parannanza bianca. Nun l'ho mai visto in faccia: sicché, proprio com'e nun me n'aricordo. Ma, suppergiù, me che ce penso, quello de stammattina poteva esse er vostro. Una sera che je corsi appresso, me strillò da le scale che saliva su da voi, che v'aveva da portà er presciutto.» [2] Tutti gli sguardi si puntarono sul commendator Angeloni. Il nominato si confuse: «Io? Garzoni?... Che presciutto?» [3] «Sor commendatore mio,» implorò la sora Manuela, «nun me vorrete fa sta partaccia de dimme che nun è vero in faccia ar	[1] – M'sieu Filippo, oui, insista Madame Manuela. C'est bien chez vous qu'il est monté quèqu'fois ? Un p'tit gars ! Avec des paquets. Et un tablier blanc. J'ai jamais pu voir sa figure, moi, et j'sais plus très bien comment qu'il était. Mais, plus j'y pense, plus çui d'c'matin ça pouvait bien êt' le vôtre. Et même qu'un soir qu'j'y courais après, y m'a crié dans l'escalier qu'il allait chez vous livrer du jambonneau. [2] Tous les yeux se portèrent sur le Commendatore Angeloni, et le Commendatore bredouilla : – Moi, des garçons ? Du jambonneau ? [3] – Voyons, mon cher Commendatore, supplia Madame Manuela, n'allez pas m'faire l'affront de dire	[1] « L'sieur Filippo, ici », répéta m'dam' Manuela. « Oui, quoi, vous quèqu'fois v'est venu chez vous, mais si, l'un p'tit drôle 'vec les paquets, 'vec l'tablier blanc. J'l'ai jamais vue, sa tête : si tant que comm' qu' qui l'était vraiment, m'en souviens pas. Mais plus ou moins, là qu'j'y pense, celui de c'matin, pouvait ben êt' le vôt'. Un soir que j'y ai couru après, qu'y m'a crié de l'escalier qu'y montait là- haut chez vous, qu'y vous livrait l'jambon. » [2] Tous les regards se portèrent sur le commendator Angeloni. Le dénommé se troubla : « Moi ? Quès livreurs ?... Quel jambon ? » [3] « Allons, mon cher commendatore », implora m'dam Manuela « vous allez pas m'faire l'sale tour de	[1] “Signor Filippo here,” Signora Manuela repeated. “Well, sometimes you’ve had one come, a boy with package, and a white apron. I’ve never looked him in the face, so I couldn’t come right out and describe him. But now that I think of it, the one this morning could have been yours, more or less. One evening, when I ran after him, he yelled down the stairs that he was going to your house, said he had to deliver some ham.” [2] All eyes were trained on Commendatore Angeloni. The object of this attention became confused. “Me? Grocery boys?... What ham?” [3] “Why, commendatore dear,” Signora Manuela implored, “you wouldn’t make me look like a liar, would you, telling me it isn’t	[1] – Sor Filippo, a jakże – powtórzyła sora Manuela. – A tosz do pana czasem przychodził chłopak z pakunkami, ano, taki w białym fartuchu. Twarzy nigdy nie widziałam, to i nie pamiętam, jak wygrządał. Ale, tak na oko, jak se tera pomyślę, to mógł być ten z dzisiejszego ranka. Raz wieczorem, com za nim wybiegła, krzyknął już ze schodów, że idzie do pana, bo musi co szynki zanieść. [2] Wszystkie oczy zwróciły się na commendator Angeloniego. Ten zaś wybąkał zmieszany: – Jacy chłopcy?... Jakie szynki? [3] – Commendatore – głos sory Manueli zabrzmiał błagalnie – chyba nie robi mi pan tego, coby tak w twarz panu komisarzowi

¹⁵⁵² Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano: Garzanti, 2000, 29-30.

¹⁵⁵³ *Idem*, *L'affreux pastis de la rue des Merles*, trad. Louis Bonalumi, Paris: Seuil, 1999, 42.

¹⁵⁵⁴ *Idem*, *L'affreuse embrouille*, trad. J.-P. Manganaro, *op.cit.*, 62.

¹⁵⁵⁵ *Idem*, *That Awful Mess on The Via Merulana*, trad. W. Weaver, New York: New York Review Books, 42-43.

¹⁵⁵⁶ *Idem*, *Niezły pasztet na via Merulana*, trad. A. Wasilewska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2018, 42-43.

commissario... Voi sete solo...» [4] «Solo?» ribatté il sor Filippo, come se il viver solo fosse una colpa. [5] «E che ce sta forse quarcuno co voi? Manco er gatto...» [6] «E che volete di, che so' solo?» [7] «Dico che quarchiduno che ve porti da magnà a casa, quando che piove, la sera, ce po esse puro, no?... no?... nun ve pare?» Ebbe un tono conciliante, quasi ad ammicargli: «ma che vai combinanno, a cojone!»	qu'c'est pas vrai, d'avant m'sieu l'commissaire?... Pisque vous êtes seul ! [4] – Je zuisseul, moi ? regimba m'sieu Filippo, comme si la chose eût été un péché. [5] – Y a quelqu'un avec vous p'têt ? Même pas un chat... [6] – Et alors, gu'entendez-vous bar là ? [7] – J'veux dire que quelqu'un qui vous apporte la gamelle chez vous, l'soir quand y pleut, ça peut bien être, non ? S'pas votre avis ? Elle eut un ton conciliant, presque pour dire : « Mais qu'est-ce t'es donc en train d'me combiner, gros fada ! »	m'dire qu'c'est pas vrai d'avant l'commissaire... Vous l'êtes seul... » [4] « Seul ? » répliqua m'sieur Filippo, comme si vivre seul était une faute. [5] « Y a-t'y peut-être qu'qu'un d'avec vous ? Pas même qu'un chat... » [6] « Et qu'esse que vous voulez dir', qu'j'en suis seul ? » [7] « Je dis que quèque d'un qui vous l'apporte d'quoi manger chez vous, quand qu'y pleut, l'soir, ça peut ben arriver, non ?... non ?... croyez-vous pas ? » Elle prit un ton conciliant, comme un clin d'œil : « Mais qu'esse-tu m'fabriques, 'spèce de couillon ! »	true in front of the officer here?... After all, you live alone...” [4] “Alone?” Signor Filippo rebutted, as living alone were a sin. [5] “Well, is there anybody up there with you? Not even a cat...” [6] “What do you mean by saying I'm alone?” [7] “I mean that if somebody delivers food to your house, when it rains, or in the evening... well, it can happen, can't it? Can't it... Am I right?” Her tone was conciliating, as if she had winked at him to say: what kind of mess are you getting me into, you fathead?	rzucić, że to nieprawda jest... mieszka pan sam... [4] – Sam? – odciął się sor Filippo, jakby mieszkanie w pojedynkę było jakimś wykroczeniem. [5] – A co, może jest tam kto u pana? Kota pan nawet nie ma... [6] – I co z tego, że mieszkam sam? Co ma pani na myśli? [7] – A to, że może ktoś panu przynieść cosik do jedzenia, jak deszcz pada, wieczorem... niby nie? – Ton jej głosu zabrzmiał ustępliwie, jakby mrugnęła: „Co ty mi tu będziesz cudował, durniu jeden?!”

Estratto C

TP (italiano) ¹⁵⁵⁷	TA1 (francese) ¹⁵⁵⁸	TA2 (francese) ¹⁵⁵⁹	TA3 (inglese) ¹⁵⁶⁰	TA4 (polacco) ¹⁵⁶¹
[1] Gli occhi s'erano affisati orrendamente: a guardà che, poi? Gaurdaveno, guardaveno, in direzione nun se capiva de che, verso la credenza granne, in cima, o ar soffitto. [2] Le mutandine nun ereno insanguinate: lasciaveno scoperti li du tratti de le cosce, come du anelli de pelle: fino a le calze, d'un biondo lucido. [3] La solcatura del sesso... pareva d'esse a Ostia d'estate, o ar Forte de marmo de Viareggio, quanno so' sdraiate su la rena a cocese, che te fanno vede tutto quello che vonno. Co quele maje tirate d'oggiorno.	[1] Les yeux étaient fixes, atrocement fixes, et pour voir quoi ? Y' r'gardaient, on n'savait trop où. Y' regardaient vers la servante, là haut, tout en haut. P't-être au plafond. [2] Y avait pas d'sang su' la culotte. Elle laissait nus les deux bouts d'cuisses, deux anneaux d'chair, jusqu'au blond satiné des bas. [3] Le sillon du sexe... on se s'rait cru à Ostie, l'été, ou à Viareggio, quand ès' vaut' su' l' sable, et t'en fourr' plein la vue. Tout c'qu'elles veulent. Vec ces maillots bien collants d'aujourd'hui.	[1] Les yeux s'étaient figés horriblement : pour regarder quoi, d'ailleurs ? Y regardaient, qu'y regardaient, qu'on comprenait pas en direction de quoi, vers l'grand buffet, tout en l'haut, ou vers l'plafond. [2] Les culottes l'étaient pas ensanglantées : elles laissaient à découvert les deux hauts des cuisses, comme deux anneaux d'peau : jusqu'aux bas, d'un blond brillant. [3] Le sillon de sexe... on s'aurait cru à Ostie, l'été, ou à Forte dei Marmi à Viareggio, quand qu'elles sont allongées sur l'sable à se faire cuire, qu'elles vous font voir tout c'qu'elles veulent. D'avec ces maillots si collants d'aujourd'hui.	[1] The eyes had become fixed in a horrible stare: looking at what, then? They looked, looked in a direction you couldn't figure out, towards the big sideboard, the very top of it, or the ceiling. [2] The underpants weren't bloodied; they left uncovered two patches of thigh, two rings of flesh: down to the stocking, glistening blond skin. [3] The furrow of the sex... it was like being at Ostia in the summer, or at Forte dei Marmi or Viareggio, when the girls are lying on the sand baking themselves, when they let you glimpse whatever they want. With those tight jerseys they wear nowadays.	[1] Oczy wpatrywały się w coś, upiornie: i w co się tak wpatrywały? Patrzyły i patrzyły nie bardzo wiadomo na co: patrzyły w kierunku dużego kredensu, ku górze, ku samej górze albo na sufit. [2] Majteczki nie były zakrwawione: odsłaniały dwa skrawki ud, jakby pierścienie skóry, aż do krawędzi pończoch, tych z jasnym połyskiem. [3] Bruzda łona... można by pomyśleć, że są w Ostii, latem, albo w Forte de Marmo w Viareggio, gdzie one leżą tak na gorącym piasku i pokazują ci wszystko, co zechcą. Ach, te dzisiejsze obcisłe kostiumy.

¹⁵⁵⁷ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 48.

¹⁵⁵⁸ *Idem*, *L'affreux pastis*, op.cit., 64.

¹⁵⁵⁹ *Idem*, *L'affreuse embrouille*, op.cit., 87.

¹⁵⁶⁰ *Idem*, *That Awful Mess*, op.cit., 70.

¹⁵⁶¹ *Idem*, *Niezły pasztet*, op.cit., 67.

Estratto D

TP (italiano) ¹⁵⁶²	TA1 (francese) ¹⁵⁶³	TA2 (francese) ¹⁵⁶⁴	TA3 (inglese) ¹⁵⁶⁵	TA4 (polacco) ¹⁵⁶⁶
[1] Del pari pienamente confermato risultò che l'opale, bellissimo, benché co quel tanto de jella addosso che cianno tutti l'opali, lo doveva rilevare il Ceccherelli, e lo aveva rilevato di fatto dietro conguaglio, nonostante quell'RV, ch'era inciso leggero, [2] «che però io, poi, sa, con rispetto parlanno, sì che me ne buggero de tutte ste superstizione de la gente: che pare d'esse in der medioevo, quasi quasi! io, in coscienza, tiro a fa l'affari mia: più puliti che posso. [3] In quarant'anni che ciò er negozio, me creda, dottó, nun ho avuto a dì p'una spilla! [4] E poi, a bon conto, l'ho subito schiaffato in der cassetino ch' 'o tengo apposta pe questo, subito	[1] Il s'avéra également que Ceccherelli avait dû enlever l'opale, très très belle, en dépit d' c' mauvais œil qu'on toutes les opales, et qu'il avait d'ailleurs accepté l'échange malgré le RV, légèrement gravé après tout, [2] « et pis moi, vous savez, sauf vot' respect, j' m'en fous pas mal, d'ces superstitions : on s'rait encore en plein Moyen Age, alors ? Moi, en toute conscience, j'pense d'abord à mes affaires, et autant qu' possib' honnêtement. [3] D'puis quarante ans qu' j'ai cette boutique, m'sieur, croyez-moi, on n' m'a jamais rien trouvé à r'dire. Pas ça ! Pas une épingle ! [4] Quoi qu'il en soit, en attendant, j' l'ai flanquée dans l'tiroir qu' j'ai là, tout exprès, dès qu' j' l'ai eu sortie d'son chaton,	[1] Tout aussi pleinement confirmé apparut le fait que l'opale, très belle, malgré la poisse que portent en elles toutes les opales, devait être rachetée par Ceccherelli, et il l'avait en fait rachetée à titre de compensation, malgré le RV, légèrement gravé, [2] « paceque moi, vous l'savez, sauf vot' respect, sûr que j'm'en fous d'toutes sté superstitions des gens : qu'on s'croirait au Moyen Age, quasiment presque ! moi, en tout' conscience, j'm'occupe d'mes affaires : plus proprement que j'l'peux. [3] D'puis quarante ans que j'ai ste boutique, croyez-l'moi, m'sieur, qu'on l'ait eu à s'plaindre pas mêm' pour 'n'épingle ! [4] Et pis, quoi qu'il qu'en soit, j'l'ai tout d'suite flanquée dans l'p'tit tiroir qu'j'ai là	[1] It was also fully confirmed, from the same source, that the opal – very handsome stone, but with that curse on it like all opals – was to be taken over by Ceccherelli, who had in fact, taken it over, adjusting the price accordingly, despite that R.V., which was faintly engraved on it, [2] “because, as far as I'm concerned, if you'll pardon the expression, I don't give a good goddamn about all these old superstitions. Why, you'd think you were in the Middle Ages, indeed you would. Now, in all conscience, I'm interested in doing business, in as straightforward a way as possible. [3] In the forty years I've had my shop, believe me, Doctor, there has never been a word, not a shadow of a doubt, even for	[1] Ustalono też zgodnie, że piękny opal, jak wszystkie opale przynoszący pecha, zostanie usunięty, i Ceccherelli usunął go pomimo subtelnego grawerunku RV, [2] „bo z całym szacunkiem, chociaż ja tam nie wierzę w te przesady, rodem ze średniowiecza, arbo coś jakby: i z czystym sumieniem prowadzę interesy, najuczciwiej jak potrafię. [3] Będzie już czterdzieści lat, jak mam tę pracownię, i niech mi pan wierzy, dottore, nawet szpírka u mnie nie przepadła! [4] No to redwiem wyjął kamień z oprawy, szczypcami, skoczyłem do cyrulika, żeby szczypce spirytusem zdezynfekować: a jego szpyrgłem do szuflady, tej w

¹⁵⁶² C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 109-110.

¹⁵⁶³ Idem, *L'affreux pastis*, op.cit., 135-136.

¹⁵⁶⁴ Idem, *L'affreuse embrouille*, op.cit., 167-168.

¹⁵⁶⁵ Idem, *That Awful Mess*, op.cit., 161-162.

¹⁵⁶⁶ Idem, *Niezły pasztet*, op.cit., 152-153.

subbito appena l'ho cavato fora dar castone suo, a forza de pinze, senza manco toccallo co le dita, se po di: le pinze, ho fatto un sarto dar barbiere che faccia pe disinfettale coll'alcole: e lui, er sor coso, l'ho schiaffato in der cassetto quello là in fonno isolato p'annà ar cesso, tu Arfredo ce 'o sai, a tu pure Peppi: ce stanno insieme tanti de quei corni de corallo che sì gnente gnente je pijasse la fantasia de volemme jettà la bottega... a me, jettamme? sì, stai fino: vorrebbe vede, povero fijo! [5] E come un cappone in mezzo a tanti galli!... ma co la punta bona, je lo dico io.»	prestissimo, et avec mes pincés, pratiq'ment sans y mett' les doigts ! Les pincés, j'ai fait un saut chez l'coiffeur d'en face, pour les désinfecter, à l'alcool. Et l'aut', la jolie, j'l'ai balancée dans l'tiroir, çui du fond, isolé, du côté des vaters – lui, Alfred, y sait, puis Dédé aussi : ousqu'y a un tas d' ces porte-bonheur qu' si jamais il y pr'nait fantaisie d' m'ensorc'ler la boutique... A moi ? Oui, mon œil, tiens ! [5] L'est là-bas comme chapon au milieu des coqs !... Mais l'dard est bon, croyez-moi ».	tout d'exprès pour ça, tout l'aussitôt que j'l'ai l'arrachée d'son chaton, à force de pincés, sans même l'toucher d'un seul doigt, qu'on peut l'dire : les pincés, j'ai fait un saut chez l'coiffeur d'en face pour les désinfecter d'avec l'alcool : et qu'elle, ste chose, j'l'ai fichue dans l'tiroir, çui qu'est isolé tout au fond pour l'aller aux cabinets, toi, Alfred, tu sais bien, toi l'aussi Peppi : où qu'il a t'ensemble toutes sté cornes porte-bonheur d'corail qu'si par l'hasard y venait la fantaisie à vouloir m'empoisser la boutique... moi, m'empoisser ? c'est ça, qu'tu peux toujours courir : voudrais bien voir ça, pauvre type ! [5] L'est là comme qu'un chapon au milieu d'tous sté coqs !... mais l'dard l'est bon, c'est moi qui vous l'dis. »	so much as a pin. [4] And besides, just to be on the safe side, I stuck it right in a special drawer I keep for such things, as soon as I took it out of its setting, with pincers, not even touching it with my fingers, so to speak. As for the pincers, I stepped next doors to the barber's and disinfected them with alcohol: and as for the gem in question then, I locked it away in the drawer, the last one on the way to the bathroom. You know the one, Alfredo; and so do you, Peppino: it's so packed with coral horns that if that opal decided to put the evil eye on the shop... on my shop? Poor opal. [5] It's like a capon in there, in the midst of so many roosters!... with a sharp beak too, I can tell you.	końcu korytarza przed ustępem, ty wiesz, Arfredo, o którą chodzi, ty też Peppi: tam, gdzie trzymam rogi z koralu, na wypadek, gdyby opal chciał rzucić urok na moją pracownię...? Jeszcze by co! [5] Jest tam jak kapłon wśród kogutów!... ale za to ma ostry dziób”.

Estratto E

TP (italiano) ¹⁵⁶⁷	TA1 (francese) ¹⁵⁶⁸	TA2 (francese) ¹⁵⁶⁹	TA3 (inglese) ¹⁵⁷⁰	TA4 (polacco) ¹⁵⁷¹
[1] Venuto a Roma a lavorà d'elettricista, la Ines riferì, aveva trovato lavoro a bottega a sessanta lire la settimana: «ma l'aveveno licenziato». [2] Talché, poi, lavorava qua e là: per suo conto: «annava pe le case a giustà li fili quanno che so' lograti, o a fa l'impianti a una cammera, a un appartamento novo: magari de quarche vecchia bacucca,» insinuò, e si stizzì. [3] «Puro a cambià le varvole e a fa sonà li campanelli, quanno je viè no sturbo, che nun vonno più sonà; perché ce stanno certi signori, e specie le moje, che cianno paura solo a l'idea de taccalle, 'e varvole de la lettricità. Mamma mia! A costo de pijasse magari na scossa.»	[1] Venu à Rome en électricien, raconta Inès, il avait trouvé d' l'embauche dans une « ent'prise » : à soixante lires par s'maine. – Mé on l'avait mis à pied. [2] Ça fait qu' depuis, y' s'activait par-ci par-là, à son compte. – Y f'sait les particuliers, pour leur zy ranger les fils quand y sont usés, pour leur zy mett' l'installation dans la chamb' ou dans les appart' ments neufs. Même au b'soin, ché une vieille chèv', insinua-t-elle encore. Puis elle se tut. [3] « Ou bien pour leur changer les plombs ou leur faire sonner les boutons quand y sont en dérang' ment, qu'y veulent pu marcher. Pasqu'y a des gens, surtout les dames, qui s'épouvantent r'en qu'à l'idée d' se les toucher les	[1] Venu à Rome pour travailler en électricien, rapporta Ines, il avait trouvé un atelier où s'faire embaucher à soixante lires par semaine : « mais qu'on l'avait limogé ». [2] Si bien qu'après, qu'il travaillait ça et là : à son compte : « l'allait d'maison en maison, 'rranger les fils qui s'sont usés, s'mettre l'installation en l'une pièce, l'un appartement neuf : souvent chez quèque vieille gâteuse », insinua-t-elle, et elle s'emporta. [3] « Même pour changer les plombs ou faire retentir les sonnettes, quand q'y vient 'n'dérangement, qu'en veulent plus sonner ; pacequ'y a des messieurs, mais surtout leurs femmes, qui z'ont peur rien qu'à l'idée d's' les toucher, les	[1] Having come to Rome to work as an electrician, Ines reported, he had found work in a shop at sixty lire per week: "but then they fired him." [2] Whereupon, afterwards, he worked here and there: on his own: "he went to people's houses to fix wires when they were worn out, or to wire a room, in a new apartment: or maybe some old bag's place," she insinuated, and became annoyed. [3] "Or to change the fuses or make the bells work, when they broke down and wouldn't ring anymore, because some ladies, and their husbands, too, are afraid to touch electric fuses. Mamma mia! Afraid of getting a shock!"	[1] Po przyjeździe do Rzymu zatrudnił się jako elektryk, mówiła Ines, znalazł pracę w warsztacie za sześćdziesiąt lirów tygodniowo: „ale go zwornili”. [2] Potem pracował tu i tam: na własny rachunek „Chodził po domach naprawiać uszkodzone przewody albo zakładać instaracje w nowym mieszkaniu: u jakiejś starej tołpygi”: tu wpadła w gniew. [3] „I jeszcze wymieniać bezpieczniki i uruchamiać dzwonki, jak nie działają, nie chcą już dzwonić: bo są tacy, a zwłaszcza takie, co to mają stracha na samą myśl, żeby dutknąć bezpieczniki. Matkoż Boskaż! Żeby ich prund nie kopl!”

¹⁵⁶⁷ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 167.

¹⁵⁶⁸ Idem, *L'affreux pastis*, op.cit., 204.

¹⁵⁶⁹ Idem, *L'affreuse embrouille*, op.cit., 244.

¹⁵⁷⁰ Idem, *That Awful Mess*, op.cit., 248.

¹⁵⁷¹ Idem, *Nieży pasztet*, op.cit., 232.

	plombs d'électricité. Jésus Marie ! Au risque d' s' prend' un bon coup d'jus. »	plombs d'la lectricité. Bon sang! Au risque d's'prendre 'n'coup sec d'jus.		

Estratto F

TP (italiano) ¹⁵⁷²	TA1 (francese) ¹⁵⁷³	TA2 (francese) ¹⁵⁷⁴	TA3 (inglese) ¹⁵⁷⁵	TA4 (polacco) ¹⁵⁷⁶
[1] «Lei lo potrà capire anche lei, sor marescià,» rincarò sussiegosa la Zamira. [2] «Siamo in campagna. Lavoriamo quando che c'è robba... o da fa o da giusta: quando che c'è bisogno, vojo di. Più o meno, un giorno sì un giorno no. Ma d'inverno, co sti tempi,» e profitto d'uno sbiadir del sole, traverso i vetri, e accennò de fora co la testa, [3] «con queste procelle, che dall'oggi ar domani nun se sa manco... si è che siamo a primavera o siamo ancora a gennaio, co questi tempi, magari, un giorno sì e quattro no. Lei lo saprà mejo de me, sor marescià, si è che ha studiato la lunatica de	[1] – Vous vallez fûrement comprendre, mon ajudant, echérit Zamira avec componction, [2] nous fommes ifi à la campagne, n'est-fe pas, on travaille quand y quèqu' chove à faire ou à r'taper, quand l'bevoïn f' faint fentir, quoi : un jour oui un jour non, plus vou moins. Mais l'hiver, par le temps qui... Et mettant à profit une faiblesse passagère du soleil, à travers les vitres, elle montra l'extérieur d'un signe de tête : [3] – Avec fes vorages, qu' d'aujourd'hui à d'main on fait jamais... fi f'est printemps ou l'Epiphanie, par f' temps-là, bien fûr, un	[1] « Vous pouvez l'comprendre vous l'aussi, m'shieur l'adjudant », rechérit Zamira condescendante. [2] « Shommes à la campagne, nous. On travaille quand y a quèque chose à faire... à coudre, ou à raccommoder : quand qu'y a beshoin, j'veux dire. Plush ou moïnsh, un jour qu'oui un jour qu'non. Mais l'hiver, par shtë temps », et elle profita d'un pâlisement du soleil, à travers les vitres, et indiqua l'extérieur d'un signe de la tête, [3] « d'avec shé orages que du jour en lendemain n'on shait même pas... shi qu'on l'est au printemps ou shi qu'on l'est t'encore en	[1] “You can see for yourself, Sergeant,” Zamira insisted, haughtily. [2] “We're out in the country. We work when there's something to do... to make or to mend: when there's need, I mean. Every other day, more or less. But in the winters, with the weather like this,” and she took advantage of a fading of the sun, through the panes, and nodded towards the outside, [3] “with these storms, you can't tell from one day to the next... whether it's spring or whether it's still January, with this weather maybe we work one day out of five. You know better than me, Sergeant, since you must	[1] – Sam pani rozumi, sor marescià – Zamira podniosła stawkę, z godnością. [2] – Na wsi jesteśmy. Pracujemy, jak jest co do roboty... do uszycia czy do poprawki: wedle potrzeby, znaczy sie. Z grubsza, jednego dnia tak, drugiego nie. A zimą, w taką pogodę – tu, widząc, że słońce za szybą zbladło, zrobiła ruch głową [3] – przy tych nawałnicach, co to z dnia na dzień nie wiadomo... czy to wiosna, czy jeszcze styczeń, i wtedy pracuje się raz na cztery dni. Sam pan wie najlepiej, sor marescià, bo pan studiował lunatykę temperatur klimatu, jak i ja, coby dostać dyplom chiromantki – i

¹⁵⁷² C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 196-197.

¹⁵⁷³ Idem, *L'affreux pastis*, op.cit., 238-239.

¹⁵⁷⁴ Idem, *L'affreuse embrouille*, op.cit., 284-285.

¹⁵⁷⁵ Idem, *That Awful Mess*, op.cit., 290-291.

¹⁵⁷⁶ Idem, *Niezły pasztet*, op.cit., 272.

tutte le temperature der clima, come l'ho studiata io, pe pijà le carte de diplomata chiromante,» e recitò senteziosa: [4] «<i>Candelora candelora De l'inverno semo fora. Ma se piove o tira vento Ne l'inverno semo dreto:</i> che tre settimane fa, si se l'aricorda, giusto come oggi, ha fatto un tempo der diavolo; che m'è discesa l'acqua in bottega, e quella zozzona,» la cercò con lo sguardo dietro la macchina, «aveva perfino smesso de fa l'ovo. Oggi magari nun c'è gnente, e domani ce n'è un mucchio.»	jour fur quat'. D'ailleurs, mon ajudant vous d'vez favoir fa mieux qu' moi, fi vous vavez tâté à fond tout' les choves du climat qu' j'ai dû me taper pour êt' endiplômée chiromanfienne. Puis, sentencieuse, elle enchaîna : [4] – Chandeleur, chandeleur, de l'hiver f' n'est plus l'heure, mais f'il pleut ou fait du vent, de l'hiver f'est l'moment. Qu'y a de fa trois f'maines, fi vous vous fouv'n'ez, tout comme aujourd'hui, y f'vait un temps d'chien, qu' fa m'a fait onondafion dans la boutique, et qu' fette facrée beftiole », elle la chercha des yeux derrière la moto, « plus moyen d'en tirer un œuf. F'est comme fa, v'oyez vous, jourd'hui rien, et d'main tout en tas. »	janvier, par shtë temps, peut-êt' même, un jour qu'oui et quat' non. Vous l'shavez mieux qu' moi, m'shieur l'mareschal, si vous j'avez étiudié les lunaishons de toutes les températures du climat, comme moi j'les ai l'étiudiées, pour m'prendre mes diplômes de schiromanchienne », et elle récita, sentencieusement : [4] <i>Schandeलेure schandeलेure, De l'hiver est passhée l'heure. Mais sh'il flotte ou shi qu'il vente De l'hiver sh'est l'épouvante :</i> « Qu'il y a trois shemaines, si vous vous rappelez, tout comme l'aujourd'hui, l'a fait d'un temps du diable ; qu'l'eau m'est deschendue dans l'atelier, et que shte shaloperie », elle la chercha des yeux derrière la moto, « l'avait même sh'arrêté d'en faire l'œuf. D'aujourd'hui peut-êt' qu'y a rien, puis demain y en a tout un tas. »	have studied all about the weather and the signs of the moon, the way I did, when I got my fortunetelling diploma,» she recited in a sententious tone: [4] “Candlemas, Candlemas! Winter’s end has come at last. But should rain fall or north wind blow Winter then has weeks to go. and three weeks ago, if you remember, just like today, the weather was something terrible; the water came right down into the shop, and that lousy hen,” she sought the hen with her eyes behind the machine, “even stopped laying. Today maybe we have nothing to do, and tomorrow there may be a whole heap of stuff.”	wyrecytowała sentencjonalnie: [4] Candelora, candelora, To już nie jest zima pora. Gdy deszcz pada, a wiatr wieje, Zima nadal tu szaleje: bo jeszcze trzy tygodnie temu, pamięta pan, pogoda była pode psem, tak jak dzisiaj; aż woda dostała mi się do pracowni, a ta fleje – tu odszukała ją wzrokiem, ukrytą za maszyną do szycia – nawet jajka przestała znosić. Dzisiaj nic, a jutro może cały stos.

Estratto G

TP (italiano) ¹⁵⁷⁷	TA1 (francese) ¹⁵⁷⁸	TA2 (francese) ¹⁵⁷⁹	TA3 (inglese) ¹⁵⁸⁰	TA4 (polacco) ¹⁵⁸¹
[1] «Io nun faccio l'amore con nessuno: e l'Enea Retalli starà fuori a lavorà: in dove nun so: e nun è vero pe gnente che l'avete acchiappato jeri sera. Né che ha confessato un ber gnente.» [2] «Peggio per te allora. Andiamo. Vieni, » e fe' cenno al Farafilipetri: e la strinse lei per un braccio. [3] «Sor brigadiè, me deve da crede,» protestò la ragazza liberandosi, «me l'ha riggalato n'amica mia che è in parola de comprallo da na donna: me l'ha prestato per du giorni, perché oggi... oggi è la mia festa che ce faccio gli anni. Me l'ha dato per du giorni solo.»	[1] – J'ai pâ d'amoureux, moi. Et Retalli j'sais pas oùilé : y doit grâter quèque part. Et qu' vous l'avez attrapé hier au soir, c'pâs vrai. L'à rien avoué, rien du tout. [2] – Alors, tant pis pour toi. Allez, viens. Il fit signe au Farafilio tandis qu'il prenait la fille par un bras. [3] – Croyez-moi, m'sieur l'brigadier, protesta Lavinia en se dégageant, c'te bague c't' un' còpine qui m' l'à donnée, un' còpine qu'est en pourparlers avec une femm' qui v'lait la vend'. Ell' m' l'à prêtée pour deux jours, pasqu'aujourd'hui c'... mon anniversaire. Qu' pour deux jours.	[1] « J'fais l'amour avec personne : et Enea Retalli l'est sans doute au travail : j'sais pas où : et l'est pas vrai du tout que vous l'avez attrapé hier soir, ni qu'il a avoué quoi qu'ce soit. » [2] « Tant pis pour toi, alors. Allons, viens », et il fit signe au Farafilipetri : il lui serra, à elle, un bras. [3] « M'sieur l'brigadier, vous d'vez m'croire », protesta la fille en se dégageant, « l'est d'un cadeau d'une copine qu'est en pourparlers pour l'acheter à 'ne femme : elle m'l'a prêtée pour deux jours, pacequ'aujourd'hui... aujourd'hui l'est ma fête d'anniversaire. Elle m'la donnée pour deux jours seulement. »	[1] "Nobody's my lover: and Enea Retalli is out working somewhere: I don't know where; and it's not true that you caught him last night, or that he confessed anything." [2] "So much the worse for you then. Come on. Let's go," and he motioned to Farafilipetri: and grabbed her by the arm. [3] "Corporal, you've got to believe me," the girl protested, freeing herself, "a girl friend of mine gave it to me; she's promised to buy it off a woman; she lent it to me for a couple of days, because today... today's my birthday. She gave it to me just for two days."	[1] „Nie mam żadnego kochasia: a Enea Retalli pracuje: nie wiem gdzie: i to nieprawda, że złapaliście go wczoraj wieczorem ani że do czegoś się przyznał”. [2] – Tym gorzej dla ciebie. Chodź, – i dał znak Farafilipetriemu: ją zaś ścisnął za ramię. [3] – Sor brigadiè, niech mi pan wierzy – zaprotestowała dziewczyna, uwalniając się z uścisku – pierścionek dała mi przyjaciółka, co ma go kupić od jednej takiej: pożyczyła mi go na dwa dni, bo dzisiaj... dzisiaj są moje urodziny. Tylko na dwa dni.

¹⁵⁷⁷ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 199.

¹⁵⁷⁸ *Idem*, *L'affreux pastis*, op.cit., 241.

¹⁵⁷⁹ *Idem*, *L'affreuse embrouille*, op.cit., 287.

¹⁵⁸⁰ *Idem*, *That Awful Mess*, op.cit., 293.

¹⁵⁸¹ *Idem*, *Niezły pasztet*, op.cit., 275.

Estratto H

TP (italiano) ¹⁵⁸²	TA1 (francese) ¹⁵⁸³	TA2 (francese) ¹⁵⁸⁴	TA3 (inglese) ¹⁵⁸⁵	TA4 (polacco) ¹⁵⁸⁶
[1] «Ar passaggio a livello,» gli sibilò allora la Zamira in un orecchio. Ma l'appuntato pure la udì. Non le si spengeva, sotto alla fronte incattivita, la luce pernicioso dello sguardo. [2] « È la nipote del casellante: al passaggio a livello, sta. » [3] «Quale passaggio?» [4] «Pe la strada de Castel de Leva, fino ar ponte: poi, a sinistra, fino ar passaggio a livello de Casal Bruciato»: sembrò una sordomuta che se spiega co li diti, col moto afono dei labbri. Non voleva che la Lavinia udisse, dalla strada. [5] Il Farafilio incespì nel gradino: «Attenzione!» fece lei, materna: ripeté: «Su la strada der Divino Amore. Fino ar ponte, quasi. Poi a sinistra.»	[1] – Au paffage à niveau, crachouilla la pythonisse à l'oreille du brigadier. Le carabinier inférieur l'entendit lui aussi. La pernicieuse lumière du regard ne s'était pas encore éteinte sous le front mauvais de la magicienne, qui ajouta : [2] – F'est la nièce du garde-barrière, elle habite au paffage à niveau. [3] – Lequel ? [4] – Fu' la route d'Castel di Leva, jufqu'au pont : puis va gauche, jufqu'ai paffage de Caval Bruffiato. On aurait presque dit une sourde-muette : elle s'expliquait du bout des lèvres, avec les doigts. Elle ne voulait pas que Lavinia l'entende de la route. [5] Le Farafilio trébucha sur la	[1] « Au passhage à niveau », lui siffla alors Zamira à l'oreille. Mais le caporal-chef l'entendit lui aussi. Sous son front méchant, la lumière pernicieuse de son regard ne s'était pas encore éteinte. [2] « C'est la nièche du garde-barrière : elle habite au passhage à niveau. » [3] « Quel passage ? » [4] « Shur la route de Cashtel di Leva, jushqu'au pont : puis, à gauche, jushqu'au passhage à niveau de Cashal Bruschiato » : on aurait dit une sourde-muette qui s'explique avec ses doigts, et le mouvement aphone de ses lèvres. Elle ne voulait pas que Lavinia l'entende depuis la route. [5] Le Farafilio trébucha sur la marche : « Attension ! » fit-	[1] “At the railroad crossing,” Zamira then hissed into his ear. But the private also heard her. Still, under her malevolent forehead, the pernicious light of her gaze was not spent. [2] “She’s the niece of the signal-keeper: at the crossing. That’s where she lives.” [3] “Which crossing?” [4] “The road to Castel de Leva, to the bridge; then to the left, the crossing at Casal Bruciato”: she seemed a deaf-mute, explaining herself with her fingers, with the aphonous movement of her lips. She didn’t want Lavinia to hear her, from the road. [5] Farafilio stumbled over the step: “Careful!” she said, maternally: and repeated: “On the road to	[1] – Na przejeździe kolejowym – wysyczała mu do ucha Zamira. Ale podwładny również ją dosłyszał. Nie zgasił jeszcze, pod spochmurniałym czołem, jadowite światło jej źrenic. [2] – To bratanica dróżnika: jest na przejeździe kolejowym. [3] – Na którym? [4] – Trzeba jechać drogą do Castel de Leva, do mostu: potem na lewo do przejazdu kolejowego w Casal Bruciato – wyglądała na głuchoniemą, która porozumiewa się palcami, z bezgłośnym ruchem warg. Żeby nie usłyszała jej z ulicy Lavinia. [5] Farafilio potknął się na stopniu: – Uwaga! – rzuciła, opiekuńczo: powtórzyła: – Na drodze do

¹⁵⁸² C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 202.

¹⁵⁸³ *Idem*, *L'affreux pastis*, op.cit., 245.

¹⁵⁸⁴ *Idem*, *L'affreuse embrouille*, op.cit., 292.

¹⁵⁸⁵ *Idem*, *That Awful Mess*, op.cit., 298.

¹⁵⁸⁶ *Idem*, *Niezły pasztet*, op.cit., 279-280.

	marche. Zamira s'empres,sa, maternelle : – Attention ! » Puis elle répéta : « Fu' l'chemin du Divin Amour. Jufte avant d'arriver au pont. Enfuite à gauche. »	elle, maternelle : elle répéta : « Shur la route du Divino Amore. Jushqu'au pont, preshque. Puis, l'à gausche. »	Divino Amore. Almost to the bridge. Then to the left."	Divino Amore. Do mostu, prawie. Potem w lewo.

Estratto I

TP (italiano) ¹⁵⁸⁷	TA1 (francese) ¹⁵⁸⁸	TA2 (francese) ¹⁵⁸⁹	TA3 (inglese) ¹⁵⁹⁰	TA4 (polacco) ¹⁵⁹¹
[1] «Io?» e alzò le spalle, «m'hanno pijata pure a me. Ce fanno fa na passeggiatina a Marino, pe testimonio.» [2] Levò il collo, superba. «Io t'ho da di com'è successo, che lui, qua, er brigattiere, m'ha creduto promessa da sposa, aritrovannome co l'anello ar dito.» [3] Gli spari della frusta riannunciarono quasi allegri l'opportunità di tacere, di partire. [4] Poco più là, sul margine alto del prato, due ragazzette a bocca aperta staveno a guardà co le mutanne lunghe e certe	[1] – Moi ? » Elle haussa les épaules. « Tu vois pas qu'y m'ont pincée ? Y nous font fair' p'tite balade s' qu'à Marino, pour témouegner. » [2] Elle se rengorgea, superbe. « C't'a moi à t'dire c'qui s'est pâssé, qu'l'aut' machin, là, l'brigâdier, il a cru qu' j'allais m'fiancer en m'voyant la bague au doigt. [3] Les claquements du fouet proclamèrent à nouveau, et presque allègrement, l'opportunité de se taire, de partir. [4] Un peu plus loin, juchées sur le talus, deux p'tit mômes bouch'bée r'luquaient à scène, l'fond	[1] « Moi ? » et elle haussa les épaules, « l'on m'a pris moi l'aussi. Nous font-y faire 'n'bout d'promenade à Marino, pour l'témoignement. » [2] Elle redressa son cou, superbe. « J'dois t'en dire comme c'est l'arrivé, que lui, là, l'embrigadeur, l'a cru qu'j'étais fiancée, quand qu'il m'a retrouvée la bagu'au doigt. » [3] Les claquements du fouet annoncèrent à nouveau presque allègrement l'opportunité de se taire, de partir. [4] Un peu plus loin, sur le bord en haut du pré,	[1] "Me?" and she shrugged, "they're taking me in, too. We're going to have a little trip to Marino, to be witnesses." [2] She raised her neck, haughty. "I have to tell you how it happened, when he, the corporal here, thought I was engaged, with the ring on my finger." [3] The explosions of the whip reannounced, almost gaily, the advisability of being silent, of leaving. [4] A little further on, at the high edge of the field, two little open- mouthed girls were looking on, with long underpants and	[1] „Ja?”, wzruszyła ramionami. „Mnie też capli. Fundną nam przejażdżkę do Marino, na świadków”. [2] Wyprostowała się, dumna. „Powiem, jak było, bo on, znaczy się, brigattiere, myślał, że ze mnie narzeczone, jak mnie uwidział z pierścionkiem na parcu”. [3] Trzaśnięcia z bicza raz jeszcze niemal wesóło oznajmiły, że należałoby zamilknąć, ruszyć z miejsca. [4] Trochę dalej, na wysokim poboczu łąki, dwie dziewczynki w długich majtach i w butach bez sznurowadeł, takich po

¹⁵⁸⁷ *Idem, Quer pasticciaccio, op.cit., 228.*

¹⁵⁸⁸ *Idem, L'affreux pastis, op.cit., 275.*

¹⁵⁸⁹ *Idem, L'affreuse embrouille, op.cit., 325*

¹⁵⁹⁰ *Idem, That Awful Mess, op.cit., 335.*

¹⁵⁹¹ *Idem, Niezły pasztet, op.cit., 315.*

scarpe senza laccioli da fratello granne.	d'culotte ent' les g'noux, du quarante-cinq fillette aux pieds, sans lacets, d'grand frangin.	deux petites gamines bouche bée s'tenaient à regarder, en longues culottes et avec d'sté chaussures sans lacets, souliers d'un grand frère.	shoes, without laces, that had belonged to their big brother.	starszym bracie, stały z rozdziawionymi ustami.

Estratto J

TP (italiano) ¹⁵⁹²	TA1 (francese) ¹⁵⁹³	TA2 (francese) ¹⁵⁹⁴	TA3 (inglese) ¹⁵⁹⁵	TA4 (polacco) ¹⁵⁹⁶
[1] Fu il deflagrare d'una ulteriore variazione, o tale parve all'agente. [2] Ad occhi bassi: «Provatela, signori, assaggiatela! P'uno e novanta l'etto ve fate na magnata de porca, che vostra moje v'aringrazzia!» [3] Poi, a una bellocchia, discendendo di tono: «Che volete, bella pupa?», la pupa a quel tono d'autorità non poté comprimere le risa, «na mezza libbra de porchetta?» [4] E sottovoce a lei, ma con un'occhiata a lo squattrinato cavadenti: «A voi ve do er mejo boccone, v' 'o giuro! Me piacete troppo! Sete troppo bona! Un bocconcino	[1] Une autre variation – elle parut du moins telle à l'inspecteur – déflagra : [2] « Essayez donc messieurs, goûtez-en ! Pour ain-quatre-vingt-dix vous bâfrerez comm' des cochons et madame vous dira merci ! » [3] Puis, deux octaves en dessous, à l'adresse d'une pépée : « Désirez, ma jolie ? » La jolie ne put s'empêcher de pouffer de rire devant pareil aplomb. « Une demi-livre d'porcelet ? » [4] Et tout bas, en jetant un coup d'œil au Prosper la Purée : « J'vous filerai l'meilleur morceau, blague dans l'coin ! Vous m'plaisez vachement	[1] Ce fut la déflagration d'une autre variation, ou qui parut telle à l'agent. [2] Les yeux baissés : « Goutez-y, sieu-dam, essayez-moi ça ! P'un nonante les cent vous qu'en faites 'ne bouffée de porque, et vot' femme l'en dira-vous merci ! » [3] Puis à une assez belle femme, un ton en dessous: « Qu'esset'en veux, belle poupée ? » et la poupée ne put retenir son rire devant ce ton d'autorité, « 'n'demi-livre de porquette ? » [4] Et à voix basse, à elle, mais un coup d'œil à l'arrache-dents défriqué : « Vous, j'vous donne la meilleure bouchée,	[1] It was the outburst of another variation, or so it seemed to the policeman: [2] “Try it, gentlemen, taste it! One-ninety: you can eat pig like a pig, and your wives will thank you for it!” [3] Then, to a local beauty, lowering his tone: “What about you, pretty girl?” the girl, at that tone of authority, couldn't restrain her laughter, “a half-pound of pork?” [4] And, sotto voce, to her, but with a glance at the penniless tooth-puller: “I'll give you the best part, that's a promise. You're my type, all right. You're too pretty! A nice little slice	[1] Nastąpił wybuch kolejnej wariacji albo też tak się wydało agentowi. [2] Ze spuszczonej oczami: „Popróbujta, pokosztujta!”. [3] Potem, do jakiejś ślicznotki, ścisząc głos: „Co mam podać, raruniu?”, a lala, słysząc ten władczy ton, nie mogła powstrzymać śmiechu, „pół funta porchetty?”. [4] I półgłosem do niej, ale patrząc na wyrwizęba bez grosza: „Dam najrepszy kawałek, jak babcię kocham! Tak mi się widzicie! Lala jak malowanie! Nie lada kasek, i kartoferków dorzucę!”. [5] Potem, znów rycząc, z

¹⁵⁹² C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio*, op.cit., 243.

¹⁵⁹³ *Idem*, *L'affreux pastis*, op.cit., 291-292.

¹⁵⁹⁴ *Idem*, *L'affreuse embrouille*, op.cit., 344

¹⁵⁹⁵ *Idem*, *That Awful Mess*, op.cit., 357.

¹⁵⁹⁶ *Idem*, *Niezły pasztet*, op.cit., 335.

arrostito apposta pe voi, co du patate!» [5] Poi di nuovo, eternamente berciando e con occhi al cielo stavolta e con delle gote da buccinatore senza senso: «Fàmese a crompà la porca, signori! Fàmese a caccia li sordi, ch'è la vorta bona, signori! ch'è na vergogna lassalla qua sur banco che a momenti aripiove, che cioo so che ce n'avete un sacco in saccoccia, de baiocchi. Famo annà via la migragna, signori! La porca è vostra!, si è che caciate li baiocchi.»	! Zêtes si bien roulée... un morceau d'choix qu'est fait vraiment pour vous : vec deux patates ! » [5] Et derechef un gueulando, les yeux au ciel cette fois, avec des joues de buccinateur en délire : « V' nez v' zen payer un' tranche mes frères ! N'hésitez pas messieurs ! V'la l'occasion rêvée d'faire un beau geste, d' mett' la main au port' monnaie, qu' c'est honteux d'laisser c'te pauv' bête su l'comptoir qu' dans un moment y r' flotte... allez, allez, j'sais bien que d'la galette z'en avez plein les poches. Otez-moi c'te migraine m'sieuzédames... Vous passez à la caisse et l'cochon est à vous ! »	vous l'jure ! Vous m'plaisez trop ! L'êtes foutrement roulée ! 'Ne p'tite bouchée rôtie just' pour vous, 'vec deux patates ! » [5] Puis de nouveau, éternellement braillant et ste fois 'vec des yeux au ciel et des joues de buccinateur hors de soi « Venez-ci v'acheter la porque, sieu-dam ! Venez-ci vos souses à la main, c'est la belle occase, sieu-dam ! c'est qu'un'éhonte qu'la laisser là sur l'étal s'il va repleuvoir, s'il va, que j'sais qu'les sous vous l'en avez plein vot' poche, des sous. Chassons vite fait ste pingrerie, sieu-dam ! La porqu'est à vous, si vous qu'aboulez l'fric. »	specially roasted for you, with a couple of potatoes!” [5] Then again, eternally shouting and with eyes upraised this time and with cheeks of a senseless trumpeter: “Come on and buy this pork, everybody. Let's see your money; this is the time to buy it. It's a crime to leave the pig here on the stand, when it can rain again any minute, and I know you've got the cash on you. Don't be stingy now! The pork is yours, if you'll just dig out the old ready.”	policzkami wydętymi jak u dudziarza, bez opamiętania: „Kupujta porchettę! Wyciągajta forsiaki, bo tera wasza kolej! Wstyd zostawiać!, taki prosiak na ladzie!, zara będzie padać, a w kieszeni kiesa z mamoną. Nie żałujta grosiwa! Prosiak jest wasz, jak sypnieta groszem!”.

4. *Le notti di Cabiria*

Estratto A

TP (italiano) ¹⁵⁹⁷	TA1 (francese)	TA2 (inglese) ¹⁵⁹⁸	TA4 (polacco) ¹⁵⁹⁹
[Wanda:] Mbè, allora che fai? Hai ragione, statte 'na casa. Infilate dentro al letto e fatte 'n ber sonno. Quanno ritorno, te vengo a trovà. Ma come, nun te sei presa 'a aspirina? E pijatela, che è 'na mano santa. [Cabiria:] Aòh, ma ancora stai qua? Ancora nun te sei stufata de chiacchierà? Ma che, nun ce vedi con l'occhio destro? E allora cerca de annatene! Perché tu tte credi che io me credo che tu sei n'amica? E vattene! E nun me vieni più a chiedè er bibigasse, er termometro e questo e quello! [Wanda:] Ma chi te 'o chiede a tte, ir bibigasse, a matta! Aòh, ma sei carina, sa!	sottotitoli non disponibili	[Wanda:] What are you doing? You're right to stay home. Go to bed and get some sleep. I'll see you later when I get back. Why didn't you take your aspirin? Take it, it'll do you good. [Cabiria:] You still here? Aren't you tired of yakkin'? Can't you see I had enough? Get lost! Who told you we were friends? Get lost, will you? And don't come borrowing my thermometer anymore! [Wanda:] Who's asking <i>you</i> for anything? What a nut! You're a sweetheart.	[Wanda:] Co chcesz robić? Słusznie, zostań w domu. Zawiń się w kołdrę i wyśpij. Jak wrócę, wpadnę do ciebie. Nie wzięłaś aspiryny? Weź, pomaga na wszystko. [Cabiria:] Nie masz dosyć tego gadania? Nie chcę cię tu widzieć! Mam cię potąd! Myślisz, że jesteś moją przyjaciółką? Wynoś się. I nie przychodź ani po termometr, ani po nic innego! [Wanda:] Czy ktoś cię o coś prosi? Jesteś bardzo miła!

¹⁵⁹⁷ F. Fellini, *Nights of Cabiria*, *op.cit.*, [00:11:40] (trascrizione audio italiano).

¹⁵⁹⁸ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁵⁹⁹ *Idem*, *Noce Cabirii*, *op.cit.*, [00:10:40] (sottotitoli in polacco)

Estratto B

TP (italiano) ¹⁶⁰⁰	TA1 (francese)	TA2 (inglese) ¹⁶⁰¹	TA4 (polacco) ¹⁶⁰²
[Cabiria:] Ma perché, che bisogno c'era? Io je davo tutto, je davo. Tutto quello che me chiedeva. Ma che bisogno c'era? Ecco 'a scema. E se morivo? Basta! È finita la festa! Hai chiuso con me! Hai chiuso! La camicia de seta! Te la do, la camicia de seta! Proprio una cretina come me dovevi trovà! Guarda qua, tutta robba mia! Er principe de Galles! El cammello! Ma nun me succede più, sa! Nun me succede più! E mo' come magni? Indov'vai a magnà? A San Pietro? L'amore eterno! 'Sto vitellone zozzo! Te rimetti a vendé i palloncini, te rimetti! Tiè, tiè, te do foco! Brucio tutto!	sottotitoli non disponibili	[Cabiria:] But why? Why'd he do it? I gave him everything. I gave him everything he wanted. He didn't have to do it. I'm such a moron. What if I died? That's it! The party's over! We're through! Finished! Silk shirts! I'll give you silk shirts! Find another jerk like me! Look what I bought him! A checked suit! Camel-hair coat! Never again! Never! And who's gonna feed you now? St. Peter? Eternal love! You dirty <i>vitellone</i> ! Go back to selling balloons! I'll burn it all!	[Cabiria:] Dlaczego to zrobił? Dostawał wszystko, co chciał. Więc dlaczego? Ale jestem głupia. A gdybym utonęła? Dość tej zabawy! Tym razem koniec. Jedwabne koszule! Ja ci dam jedwabne koszule! Trafiłeś na idiotkę taką jak ja! Wszystko to ode mnie! Krawat „Książę Walii” z wielbłądziej wełny. Ale koniec z tym. Gdzie teraz będziesz jadł? U Św. Piotra? Ja ci dam wieczną miłość! Co za drań! Handluj sobie dalej balonikami! Do ognia. Niech się wszystko spali.

¹⁶⁰⁰ *Idem, Nights of Cabiria*, [00:12:45] (trascrizione audio italiano).

¹⁶⁰¹ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁶⁰² *Idem, Noce Cabirii*, [00:12:10] (sottotitoli in polacco).

Estratto C

TP (italiano) ¹⁶⁰³	TA1 (francese)	TA2 (inglese) ¹⁶⁰⁴	TA4 (polacco) ¹⁶⁰⁵
[Prostituta 1:] Ma questa diventa sempre più peggio, sa! Ma quand'è che la portano a' manicomio. [Prostituta 2:] E quanno ce devi entrà tu, così? [Marisa:] Questo è per l'aria calda, questo è lo schizzetto d'acqua per pulire i vetri. [Amleto:] E c'è pure el Coca-Cola. [Wanda:] Annamo a famme ffà sto giro. [Amleto:] Aòh, ma che, l'hai presa per un carro armato? [Wanda:] Cammina, va! [Amleto:] Guarda che non scendo, sa. [Marisa:] Dai, levati, va. [Amleto:] Mo' che vòì ffà? [Marisa:] Scendi, voglio ffà 'na passeggiata con la Wanda. [Amleto:] Ma non 'a sai portà, la macchina! [Marisa:] Non ti preoccupare, la macchina è mia, ci faccio quello che mi pare. Scendi. [Amleto:] Te vengo a trovà ar policlinico! E mo' vojo vedé proprio che fate...	sottotitoli non disponibili	[Prostitute 1:] She gets worse all the time. They oughta put her away. [Prostitute 2:] That's how you'll end up! [Marisa:] And that's the heater. [Amleto:] This car's got everything. Even Coca-Cola. [Wanda:] Gimme a ride? [Amleto:] This ain't no tank! [Wanda:] Get out! [Amleto:] I'm not getting out. [Marisa:] Come on, move! [Amleto:] Why should I? [Marisa:] I'm taking Wanda for a ride. [Amleto:] You don't know how to drive! [Marisa:] It's my car. I can do what I want with it. Get out. [Amleto:] I'll visit you in the hospital. This I gotta see. [Prostitute 3:] Why not the bigger model? [Amleto:] Another one! What do you know about cars? You're always in the bushes!	[Prostytutka 1:] Z nią jest coraz gorzej. Powinni ją zamknąć w psychiatryku. [Prostytutka 2:] Kiedyś będziesz taka sama. [Marisa:] Ogrzewanie, przecieranie szyb. [Amleto:] I Coca-Cola. [Wanda:] Może być mnie przewiózł. [Amleto:] To nie czołg! [Marisa:] Wysiadaj, Ennio. [Amleto:] A po co? [Marisa:] Przejadę się z Wandą. [Amleto:] Nie umiesz prowadzić. [Marisa:] Nie martw się. To mój wóz. Wysiadaj. [Amleto:] Odwiedzę cię w szpitalu. No to sobie popatrzę. [Prostytutka:] Mogłeś kupić lepszy. [Amleto:] Co ty wiesz o wozach, skoro włączysz się po ulicy!

¹⁶⁰³ *Idem, Nights of Cabiria*, [00:15:30] (trascrizione audio italiano).

¹⁶⁰⁴ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁶⁰⁵ *Idem, Noce Cabirii*, [00:14:50] (sottotitoli in polacco).

[Prostituta 3:] Aòh, perché nun te sei fatto fà ‘a millequattro? [Amleto:] Eccone ‘n’antra! Ma che capisci tu de macchine che vai sempre pe’ prati ?			

Estratto D

TP (italiano) ¹⁶⁰⁶	TA1 (francese) ¹⁶⁰⁷	TA2 (inglese) ¹⁶⁰⁸	TA4 (polacco) ¹⁶⁰⁹
[Cabiria:] A Bomba! Ma io questa la conosco! A Bomba, ma tu qua stai? [Bomba:] Mbeh, magari ciavessi quello che chiavevo una vorta! Un appartamento a Roma, un appartamento a Ostia, me riempivano de regali! E i soldi in banca, gioielli, oro, cinque chili d’oro chiavevo! [Cabiria:] Mica dice bugie, sa! Adesso chi ‘o crederebbe? Ma questa ai tempi suoi... [Bomba:] Qua manco mi fanno pettinare. Se mi metto la camicetta un po’ scollata e gli orecchini bianchi, allora...	[Cabiria:] Mais je la connais, elle ! Tu habites ici, toi ? [Bomba:] Eh oui, je n’ai plus la même vie ! J’avais une maison à Rome, une autre à Ostie. On me couvrait de cadeaux. Et de l’argent, des bijoux, de l’or... 5 kilos d’or ! [Cabiria:] C’est pas des mensonges ! C’est dur à croire, aujourd’hui. Mais de son temps... [Bomba:] Là, je ne suis pas coiffée, mais avec un décolleté et mes boucles d’oreilles blanches...	[Cabiria:] Bomba! But I know this one! Bomba, you live <i>here</i> ? [Bomba:] I wish I had everything I used to. A place in Rome, a place in Ostia. Showered with gifts! Money in the bank! Jewels! Gold! I had five <i>kilos</i> of gold! [Cabiria:] She’s not lying, you know. Now who’d believe it? But this one in her day... [Bomba:] Here they don’t even make me comb my hair. But if I wear a low-cut blouse... and the white earrings, then... ha!	[Cabiria:] Bomba! Przecież ja ją znam! Mieszkasz tutaj? [Bomba:] Kiedyś miałam wszystko, czego tylko chciałam. Mieszkanie w Rzymie i w Ostii. Dostawałam prezenty! Miałam konto w banku! Klejnoty! Złoto! Miałam pięć kilogramów złota! [Cabiria:] To prawda. Ale, kto by w to dzisiaj uwierzył? Wszystko straciła. [Bomba:] Kogo obchodzi, że jestem uczesana. Ale gdy założę wydekoltowaną bluzkę i kolczyki, wtedy to co innego!

¹⁶⁰⁶ Idem, *Nights of Cabiria*, op.cit., [00:53:30] (trascrizione audio italiano).

¹⁶⁰⁷ Idem, “La scène coupée”, in *Les nuits de Cabiria*, op.cit., [00:03:35] (sottotitoli in francese).

¹⁶⁰⁸ Idem, *Nights of Cabiria*, op.cit., [00:53:30] (sottotitoli in inglese).

¹⁶⁰⁹ Idem, *Noce Cabirii*, op.cit., [00:51:10] (sottotitoli in polacco).

Estratto E

TP (italiano) ¹⁶¹⁰	TA1 (francese)	TA2 (inglese) ¹⁶¹¹	TA4 (polacco) ¹⁶¹²
[Wanda:] A Cabiria, a Cabi! Ma che? Hai perso la lingua? Tiè, bevice su. [Amleto:] A Wanda, vacce piano, sai. Quella beve un bicchiere e nun la regge più nessuno. [Wanda:] A Cabi, ma ch'hai fatto? [Cabiria:] Sto pensando. [Wanda:] Ma che pensi? [Amleto:] Ch'ha detto? [Wanda:] Che ce stà a pensà. [Amleto:] Aòh, nun te sforzà tanto che te scoppia 'a testa, sa. Daje, tutto d'un fiato. [Marisa:] Ma guarda 'sti disgrazziati, ma voi lo piantate co' sto pallone? [Prostituta:] Ma quello, lo fanno apposta! [Marisa:] Mo' ce penso io! No! E poi n'antra vorta nun ve lo tiro più! [Amleto:] Wanda, se volete restà sole, io e mi' zio ce n'annamo. Fate mica complimenti, no? [Cabiria:] E pecché, se volessimo restà sole? [Amleto:] Ma che ciài, aòh? [Cabiria:] E se volessimo restà sole? [Prostituta:] E che te pija, a Cabiria?	sottotitoli non disponibili	[Wanda:] Lost your tongue? Have a drink. [Amleto:] Careful, Wanda. One glass and she's smashed. [Wanda:] What are you doing? [Cabiria:] I'm thinking. [Wanda:] About what? [Amleto:] What did she say? [Wanda:] She says she's thinking. [Amleto:] Too much thinking will make your head explode. [Marisa:] Look at those delinquents! Stop with the damn ball! [Prostitute:] They're doing it on purpose! [Marisa:] I'll fix'em! Next time I'll kick it the other way! [Amleto:] You wanna stay here by yourselves? Uncle and I will leave, just say so. [Cabiria:] Why should we want to? [Amleto:] What's wrong with you? [Cabiria:] What if we wanted to? [Prostitute:] What's the matter, Cabiria? [Cabiria:] Hey! Come over here and get your ball! Come over here if you want it!	[Wanda:] Zapomniałaś języka w gębie? Łyknij sobie. [Amleto:] Jak wypije następny, trudno będzie ją powstrzymać. [Wanda:] Dlaczego milczysz? [Cabiria:] Myślę. [Wanda:] Napij się. [Amleto:] I co? [Wanda:] Myśli. [Amleto:] I tak już masz pełną głowę. Łyknij jednym haustem. [Marisa:] To patalachy! Przestańcie nam przeszkadzać! [Prostytutka:] Robią to specjalnie! [Marisa:] Zajmę się tym! Następnym razem jej nie odrzucę! [Amleto:] Jeśli chcecie zostać same, mogę zabrać stąd wuja. [Cabiria:] A gdybyśmy nie chciały? [Amleto:] Co ci jest? [Cabiria:] A gdybyśmy nie chciały? [Prostytutka:] Co z tobą? [Cabiria:] Chodźcie! Zagramy w piłkę. Łapcie. [Wanda:] Ennio, idź po nią. Ledwie stoi. [Amleto:] Da sobie radę. Mam jej dość. Paggiolo...

¹⁶¹⁰ *Idem, Nights of Cabiria*, [01:06:00] (trascrizione audio italiano).

¹⁶¹¹ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁶¹² *Idem, Noce Cabirii*, [01:03:15] (sottotitoli in polacco).

[Cabiria:] E venitevi a pijallo qua, er pallone! Venitevi a pijallo qua! Tiè! [Wanda:] Valla pijà, nun vedi che nun se regge più da sola? [Amleto:] Ma chi ce se ne impiccia co' quella lì. Mo' je passa. A giovanotto, c'hai stufato co sta musica, vai con rock and roll! [Prostituta:] Ma che fai, a matta? [Cabiria:] Nun semo cambiate! Nun semo cambiate! Nessuna, Wà! Semo rimaste tutte come prima! Come 'o storpio! [Wanda:] A Cabi, ma che voi cambià? An vedi, aòh? [Cabiria:] Ma che te credi che finisce così? Lo sai che faccio domani? Lo sai che faccio? Me vendo 'a casa! Me vendo tutto! Me ne vado! Ve saluto a tutti! Smammo! Pianto tutto!		[Wanda:] Go get her. She can't even walk! [Amleto:] I'm not gonna tangle with her. She'll manage. This music's boring! Let's rock! [Prostitute:] What are you doing, you nut? [Cabiria:] We haven't changed. Nobody's changed! We're all the same as before, just like the cripple. [Wanda:] What do you want to change, Cabiria? [Cabiria:] You think this is the end? You know what I'm gonna do? I'm gonna sell the house. Everything. I'm leaving. Good-bye, you guys, I'm through with all this!	[Prostytutka:] Daj spokój, głupia! Odbiło ci, czy jak? [Cabiria:] Nie zmieniłyśmy się. Żadna z nas się nie zmieniła! Jesteśmy takie same jak przedtem, tak jak Kulawy. [Wanda:] A czego się spodziewałaś? [Cabiria:] Myślisz, że się tym zadowolę? Wiesz, co jutro zrobię? Sprzedam swój dom. Sprzedam wszystko. I odchodzę. Żegnam was! Rzucam wszystko! Będę żyć gdzie indziej.

Estratto F

TP (italiano) ¹⁶¹³	TA1 (francese)	TA2 (inglese) ¹⁶¹⁴	TA4 (polacco) ¹⁶¹⁵
[Ipnotizzatore:] E mo' ci vuole la partecipazione di qualche rappresentante del gentil sesso. Ecco, signorina, vuol venir lei? [Cabiria:] Me? [Ipnotizzatore:] Sì, lei, brava, venga, venga su, coraggio. [Cabiria:] No, nun ce vojo venì. [Spettatori:] E vaci! [Ipnotizzatore:] Andiamo, signorina, vuol lasciar soli tutti questi giovanotti? [Cabiria:] E vacce te! [Spettatore:] A paperina, monta che volemo ridé! [Cabiria:] E perché devo ffà ridé a te co' quella faccia. Ma guardala nello specchio! [Ipnotizzatore:] Venga, non si faccia pregare, signorina, che diamine, vuole che la vengo a prendere io? Verrò senz'altro a prenderla, a riceverla. Non abbia timore, siamo tutti buoni amici. Allora viene? [Cabiria:] Quelli sò tutti trucchi! [Ipnotizzatore:] Allora viene? [Cabiria:] E ce vengo proprio!	sottotitoli non disponibili	[Hypnotizer:] We now need a representative of the fair sex. How about you, <i>Signorina</i>? [Cabiria:] Who, me? [Hypnotizer:] Yes, you! Good! Come up. Be brave! [Cabiria:] No, I don't want to. [Hypnotizer:] Would you leave those young men up there all alone? [Cabiria:] hose young men up there all alone? [Cabiria:] <i>You</i> go, then! [Spectator:] Come on, chickie! We need a laugh. [Cabiria:] Wanna laugh? Just look in the mirror! [Hypnotizer:] Come on, <i>Signorina</i>, don't make us beg. Should I come and get you? I'll come and get you. Don't be afraid. We're all good friends. [Cabiria:] They're all tricks. [Hypnotizer:] Will you come? [Cabiria:] Sure! I'm coming.	[Hipnotyzer:] Potrzebujemy jeszcze przedstawicielki płci pięknej. Może pani? [Cabiria:] Ja? [Hipnotyzer:] Tak! Proszę. Śmiało! [Cabiria:] Nigdzie nie idę. [Widz:] Dawaj! [Hipnotyzer:] Zostawi ich pani samych? [Cabiria:] To ty idź! [Widz:] Śmiało, chcemy się pośmiać. [Cabiria:] Mam cię rozśmieszać? Popatrz w lustro! [Hipnotyzer:] Niech pani nie da się prosić. Chce pani, żebym po nią poszedł? Dobrze. Nie ma się czego bać. Jesteśmy wśród przyjaciół. [Cabiria:] To tylko sztuczki. [Hipnotyzer:] Więc? [Cabiria:] No to idę.

¹⁶¹³ *Idem, Nights of Cabiria*, [01:11:40] (trascrizione audio italiano).

¹⁶¹⁴ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁶¹⁵ *Idem, Noce Cabirii*, [01:08:40] (sottotitoli in polacco).

Estratto G

TP (italiano) ¹⁶¹⁶	TA1 (francese)	TA2 (inglese) ¹⁶¹⁷	TA4 (polacco) ¹⁶¹⁸
[Oscar:] Signorina, io devo assolutamente rivederla. Lei aspetta l'autobus? [Cabiria:] Sì, aspetto l'autobus, sò stanca morta, nun vedo l'ora de metteme ar letto. [Oscar:] E ci salutiamo qui adesso e non ci ritroviamo più? Non è possibile. Io devo assolutamente rivederla. La città è sconfinata. Abbiamo ancora molte cose da dirci. Quando e dove la potrò vedere ancora? Prego. [Cabiria:] Ma io non lo so, io ciò da fare, lavoro, faccio 'a commessa. E poi che ce dovemo dì? [Oscar:] Ma come? [Cabiria:] Che ce dobbiamo dire?	sottotitoli non disponibili	[Oscar:] <i>Signorina</i>, I really must see you again. You're waiting for the bus? [Cabiria:] Yeah. I'm dead tired. I gotta get to bed. [Oscar:] Do we say good-bye now, never to meet again? Impossible. I've got to see you again! The city is vast and we still have so much to say to each other. When and where can we meet again? Please! [Cabiria:] I don't know. I'm busy. I work. I'm a salesgirl. Anyway, what'll we say to each other? [Oscar:] What? [Cabiria:] What would we say?	[Oscar:] Musimy się jeszcze spotkać. Czeka pani na autobus? [Cabiria:] Tak. Padam z nóg. Muszę iść spać. [Oscar:] Więc się pożegnamy i już nigdy nie zobaczymy? Nie. Musimy się spotkać! W mieście trudno się znaleźć. Mamy sobie tyle do powiedzenia. Kiedy i gdzie mogę panią zobaczyć? [Cabiria:] Nie wiem. Jestem zajęta. Pracuję jako ekspedientka. O czym mamy rozmawiać? [Oscar:] Jak to? [Cabiria:] Co mamy sobie do powiedzenia?

¹⁶¹⁶ *Idem, Nights of Cabiria*, [01:26:25] (trascrizione audio italiano).

¹⁶¹⁷ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁶¹⁸ *Idem, Noce Cabirii*, [01:22:45] (sottotitoli in polacco).

Estratto H

TP (italiano) ¹⁶¹⁹	TA1 (francese)	TA2 (inglese) ¹⁶²⁰	TA4 (polacco) ¹⁶²¹
[Cabiria:] E poi, insomma, ha detto che lui ce prova soddisfazione a parlà co' me perché, perché io 'o capisco. E poi, è pure un ber giovanotto. Cert'occhi neri, un tipo bruno, n' tipo settentrionale. E poi siamo andati in trattoria a mangià la pizza, peccché paga sempre lui, eh. Perfino i fiori! [Wanda:] Ma niente, non vò niente? [Cabiria:] Ma che? [Prostituta:] Ma famme er piacere, va, a Cabi! [Cabiria:] Mbè, domani m'ha dato un appuntamento, io ce vado. [Wanda:] Spiegame 'na cosa, ma che vò questo? [Cabiria:] E che ne so? Aòh, ma poi chi se n'importa? Finché paga lui, no?	sottotitoli non disponibili	[Cabiria:] And then, he told me that... he gets a kick out of talking to me because... because I understand him. He's even good-looking. Black eyes, brown skin. A northern type. Then we had pizza at a <i>trattoria</i>. He always pays. Even for the flowers. [Wanda:] Nothing? He wants nothing? [Cabiria:] Of course not. [Prostitute:] Do me a favor, Cabi! [Cabiria:] I'll be meeting him again tomorrow. [Wanda:] What's he after? [Cabiria:] How do I know? And who cares? As long as he pays!	[Cabiria:] Powiedział też, że miło mu się ze mną rozmawia, ponieważ go rozumiem. Jest nawet przystojny. Ma takie czarne oczy, brunet. Typ z północy. Potem poszliśmy do restauracji na pizzę. Za wszystko zapłacił. Dał mi kwiaty. [Wanda:] I niczego nie chce? [Cabiria:] Nie. [Prostytutka:] Nie wciskaj kitu! [Cabiria:] Jutro znów mamy się spotkać. [Wanda:] Czegoś od ciebie chce. [Cabiria:] Kto go wie? A co mi tam! Przecież to on płaci.

¹⁶¹⁹ *Idem, Nights of Cabiria*, [01:29:00] (trascrizione audio italiano).

¹⁶²⁰ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁶²¹ *Idem, Noce Cabirii*, [01:25:30] (sottotitoli in polacco).

Estratto I

TP (italiano) ¹⁶²²	TA1 (francese)	TA2 (inglese) ¹⁶²³	TA4 (polacco) ¹⁶²⁴
[Cabiria:] Anzi, sì, insomma, io le volevo di che io non so se vengo più co' lei. [Oscar:] Perché? [Cabiria:] No? Mica che io sto male co' lei. Anzi, ma tanto a che serve? Che ce vengo a ffa' io co' lei? Perdiamo tempo tutt'e due. A ffa' che? E poi, lei che vole da me? Che vole? [Oscar:] Se vuoi io ti sposo. Volevo dirtelo anche prima. Ma me ne mancava sempre il coraggio. Volevo dirtelo fin dalla prima volta che ti ho vista. [Cabiria:] Ma che stà a ddi? A me me sposa? Ma che stà a ddi? Sposà una che l'ha vista dieci volte e non sa chi sia. E che, se fa così? E scusi, e ringrazi il cielo che sò più onesta de tante altre. E nun se fa così! E scusi, ma lei che ne sa de me? Che ne sa chi sò io? E che, se fa così, se fa? Nun se prende 'n giro in 'sto modo!	sottotitoli non disponibili	[Cabiria:] I was gonna tell you... I don't know if I'll keep seeing you. [Oscar:] But, why? [Cabiria:] It's not that I'm uncomfortable with you. But what's the point? What am I doing with you? We're both wasting our time. And doing what? Anyway, what do you want from me? If you want... I'll marry you. I wanted to ask you before. But I didn't have the courage. I've wanted to... ask you since the first time I saw you. [Cabiria:] What are you saying? Marry <i>me</i>? What are you saying? Marry someone you've seen ten times? Someone you don't know? That's not how it's done! Thank God I'm more honest than some others. Excuse me, but that's not how it's done. What do you know about me? About who I am? Is this how it's done? You shouldn't fool somebody this way!	[Cabiria:] No więc... Nie wiem, czy będę się z panem spotykać. [Oscar:] Dlaczego? [Cabiria:] Nie... Nie, żebym się źle z panem czuła. Przeciwnie. Ale po co to wszystko? Co nas może łączyć? Tylko tracimy czas. Po co nam to? Dlaczego się pan ze mną spotyka? [Oscar:] Jeśli chcesz... ożenię się z tobą. Próbowalem ci to powiedzieć wcześniej. Ale zabrakło mi odwagi. Chciałem ci to powiedzieć... jak tylko cię ujrzałem. [Cabiria:] Co takiego? Ożenić się ze mną? Co pan mówi? Poślubić dziewczynę, którą widział pan 10 razy? Nie wie pan, kim jestem. Proszę dziękować Bogu, że jestem bardziej szczerą od innych. Tak się nie robi. Przepraszam... ale co pan o mnie wie? Wie pan kim jestem? Tak się postępuje? Nie wolno kpić sobie z ludzi!

¹⁶²² *Idem, Nights of Cabiria*, [01:35:20] (trascrizione audio italiano).

¹⁶²³ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁶²⁴ *Idem, Noce Cabirii*, [01:31:20] (sottotitoli in polacco.)

Estratto J

TP (italiano) ¹⁶²⁵	TA1 (francese)	TA2 (inglese) ¹⁶²⁶	TA4 (polacco) ¹⁶²⁷
[Cabiria:] Belli, eh? [Wanda:] Sò carini. Insomma tu te sposi e io 'sto fidanzato tuo non sò riuscita ancora a vederlo. [Cabiria:] E come facevo, Wanda, qui me conoscono tutti. Ecco l'autobus. È qua. Ciao, Wa'. Ma che piagni, eh? [Wanda:] E che sto a piagnè! [Cabiria:] E come non stai a piagnè? Tanto te scrivo, sai. Appena sò arrivata, te mando l'indirizzo. E vedrai che te sposi pure te. 'Namo, su. Sbrigati, la valigia. Te manno subito l'indirizzo, eh. E nun combina guai, sa. Vedrai. Vedrai che te succede pure a te un miracolo come a me. Ti succede. Ciao, Wa'.	sottotitoli non disponibili	[Cabiria:] Nice, eh? [Wanda:] They're pretty. You're getting married... and I never met this fiancé of yours. [Cabiria:] I couldn't bring him where everybody knows me. Here's the bus. It's here. Ciao, Wa'. Why are you crying? [Wanda:] Who's crying? [Cabiria:] Aren't you crying? I'll write the minute I get there with my address. And you'll get married too. Let's go. Hurry, the suitcase. I'll send my address right away. Stay out of trouble. You'll... You'll get a miracle, like me. [Wanda:] Yeah, sure. [Cabiria:] It'll happen.	[Cabiria:] Ładne? [Wanda:] Bardzo. Wychodzisz za mąż. Nawet nie poznałam twojego narzeczonego. [Cabiria:] Jak miałam to zrobić? Tu mnie wszyscy znają. Jest autobus. Przyjechał. Cześć. Dlaczego płaczesz? [Wanda:] Kto płacze? [Cabiria:] Przecież płaczesz. Napiszę do ciebie, jak tylko przyjadę na miejsce. Nie martw się, ty też wyjdiesz za mąż. Dość tego. Prędkiej, walizka. Napiszę do ciebie. I nie rób głupstw. Tobie też przytrafi się cud. [Wanda:] Może. [Cabiria:] Na pewno.

¹⁶²⁵ *Idem, Nights of Cabiria*, [01:43:00] (trascrizione audio italiano).

¹⁶²⁶ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁶²⁷ *Idem, Noce Cabirii*, [01:38:40] (sottotitoli in polacco).

5. *Suburra – la serie*

Estratto A

TP (italiano) ¹⁶²⁸	TA1 (francese) ¹⁶²⁹	TA2 (inglese) ¹⁶³⁰	TA4 (polacco) ¹⁶³¹
[Saverio:] Te sei messo a spigné ‘e pasticche tue dentro ‘a palestra de Samurai. Ma che te ddi sta capoccia? Mannaggia a te. Mo’ lui sai com’è, no? C’è rimasto male. Anzi, s’è proprio incazzato. Pensa che voleva i soldi der danno più gli interessi. Ma siccome è ‘na persona generosa, vole solo vetimila euro! [Gabriele:] Ma come ventimila euro? Avrò venduto cinque piotte de pasticche. Ma voi che, siete matti? [Saverio:] Come cazzo ti permetti, eh? Prima de tutto, quando te dico ‘na cosa io, tu stai muto. Secondo, ciài poi ventiquattro ore pe’ portammi li sordi. Hai capito? Aòh, hai capito? [Gabriele:] Sì. [Saverio:] Mo vatte a divertì, forza.	[Saverio:] Tu t’es mis à dealer dans la salle de sport du Samouraï. Ça va pas ou quoi ? T’as merdé. Tu sais comment il est, non ? Il l’a mal pris. Il s’est carrément énervé, même. Il voulait l’argent du dédommagement plus les intérêts. Ma comme il est généreux, il veut que 20 000 balles. [Gabriele:] Comment ça, 20 000 balles ? J’ai dû me faire 500 euros, à tout casser. Ça va pas, ou quoi ? [Saverio:] Pour qui tu te prends ? Primo, quand je parle, tu la fermes. Deuxio, t’as 24 heures de temps pour rendre la thune. Pigé ? T’as pigé ? [Gabriele:] Oui. [Saverio:] Va t’amuser, allez !	[Saverio:] Push pills in Samurai’s gym... Whaddya thinkin’? Damn you. You know what he’s like. He didn’t take it well. Actually, he’s really pissed. He wanted damages, plus interest. But seeing that he’s generous, he only wants 20,000 euros. [Gabriele:] 20,000 euros? I only sold 500 euros worth of pills, are you insane? [Saverio:] How fuckin’ dare you? When I speak, you shut up. You’ve got 24 hours to bring me the money, got it? Got it? Now go have fun, go on!	[Saverio:] Opychałeś prochy na siłowni Samuraja. Co ci odjechało? Niech cię szlag. Wiesz, jaki on jest. Źle to przyjął. Jest wkurwiony. Chce forszę za poniesione straty plus odsetki. Ale że jest wyrozumiały, żąda tylko 20 tysięcy euro. [Gabriele:] Dwadzieścia tysięcy? Sprzedałem może za 500. Zwariowaliście? [Saverio:] Jak śmiesz? Po pierwsze, kiedy mówię, ty milczysz. Po drugie, masz 24 godziny żeby zorganizować kasę. Jasne? Zrozumiałeś? A teraz idź się bawić.

¹⁶²⁸ M. Placido, A. Molaioli, G. Capotondi, *Suburra – la serie*, Netflix, stagione 1, episodio 1, [00:07:00] (trascrizione audio italiano).

¹⁶²⁹ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹⁶³⁰ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁶³¹ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

Estratto B

TP (italiano) ¹⁶³²	TA1 (francese) ¹⁶³³	TA2 (inglese) ¹⁶³⁴	TA4 (polacco) ¹⁶³⁵
[Aureliano:] Che cazzo è quesso ? [Spadino:] Quanto cazzo ha pippato? [Aureliano:] Ma quessa è robba de merda che vendete voi, eh. [Gabriele:] Respira! Me date 'na mano a tirarlo su? [Spadino:] No, no lo devi muove, lo devi lascia' ggiù. Statte bono! [Gabriele:] Come cazzo faccio, mo'? [Aureliano:] Mo senti, te conviene chiamà l'ambulanza, quesso mo' stira. [Spadino:] Aspetta che je passa, ma quesso mo' je passa.	[Aureliano:] Qui c'est, ce mec, putain ? [Spadino:] Combien de coke il a sniffé ? [Aureliano:] Ça, c'est le merde que vous vendez. [Spadino:] Il respire. Aidez-moi à le relever. [Gabriele:] Non, le touche pas. Laisse-le là. Reste tranquille. [Gabriele:] Je fais quoi, moi, maintenant ? [Aureliano:] Tu devrais appeler une ambulance, il va clamser. [Spadino:] Il suffit d'attendre, ça va passer.	[Aureliano:] Who the fuck's this? [Spadino:] How much did he do? [Aureliano:] It's that shit you sell. [Gabriele:] Will you help me get him up? [Spadino:] No, leave him on his side. Leave him alone. [Gabriele:] What the fuck do I do now? [Aureliano:] Call an ambulance, he's gonna croak. [Spadino:] Stop making a big deal, he's not going to die.	[Aureliano:] Kto to ? [Spadino:] Ile wziął ? [Aureliano:] To przez ten wasz gówniany towar. [Gabriele:] Oddycha. Pomóżcie mi go podnieść. [Spadino:] Nie ruszaj, niech leży. Zostaw go. [Gabriele:] Co ja teraz zrobię? [Aureliano:] Trzeba wezwać karetkę, bo dziad wykituje. [Spadino:] Nie histeryzuj, przejdzie mu.

¹⁶³² *Ivi*, stagione 1, episodio 1, [00:56:20] (trascrizione audio italiano).

¹⁶³³ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹⁶³⁴ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁶³⁵ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

Estratto C

TP (italiano) ¹⁶³⁶	TA1 (francese) ¹⁶³⁷	TA2 (inglese) ¹⁶³⁸	TA4 (polacco) ¹⁶³⁹
[Franco:] Che ce facevi con Samurai? [Lele:] Come con Samurai? [Franco:] Qua sotto, due minuti fa. [Gabriele:] Guarda che stai a sbajà. [Franco:] Nun me sto a sbajà. Stava su uno scooterone. [Gabriele:] Papà, te stai sbajando. [Franco:] Avrai finito de raccontare cazzate? Quello è Samurai. Uno dei più grossi delinquenti de Roma. E io sto 'n polizza, Gabriè! Che ce facevi insieme a lui? [Gabriele:] Non t'azzardà più a toccammi, hai capito! [Franco:] Sì?! Vie' co' me! [Gabriele:] Che cazzo stai a ffà?	[Franco:] Tu faisais quoi avec le Samouraï ? [Gabriele:] Avec le Samouraï ? [Franco :] Dehors, il y a deux minutes. [Gabriele:] Tu fais erreur. [Franco :] Non. Il était en scooter. [Gabriele:] Tu te trompes. [Franco:] Me prends pas pour un con. C'est le Samouraï, un des plus gros criminels de Rome. Et moi, je suis dans la police ! Qu'est-ce que tu faisais avec lui ? [Gabriele:] Me touches plus jamais ! [Franco :] C'est ça, viens là !	[Franco:] What were you doing with Samurai? [Gabriele:] What, with Samurai? [Franco:] In the street, two minutes ago. [Gabriele:] You're wrong. [Franco:] No. He was on a scooter. [Gabriele:] You're wrong... [Franco:] Are you done bullshitting me? That was Samurai, one of the biggest criminals in Rome and I'm a cop! What were you doing with him? [Gabriele:] Don't you dare touch me again. [Franco:] Come with me, then. [Gabriele:] What the fuck are you doing?	[Franco :] Co robiłeś z Samurajem? [Gabriele:] Z Samurajem? [Franco:] Na dole, dwie minuty temu. [Gabriele:] Mylisz się. [Franco:] Nie myślę. Był na skuterze. [Gabriele:] Mylisz się. [Franco:] Przestań mnie okłamywać. To był Samuraj, jeden z największych bandziorów w Rzymie. A ja pracuję w policji. Co z nim robiłeś? [Gabriele:] Nie waż się mnie uderzyć nigdy więcej. [Franco:] Chodź ze mną. [Gabriele:] Co robisz, kurwa?

¹⁶³⁶ *Ivi*, stagione 1, episodio 7, [00:31:15] (trascrizione audio italiano).

¹⁶³⁷ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹⁶³⁸ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁶³⁹ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

Estratto D

TP (italiano) ¹⁶⁴⁰	TA1 (francese) ¹⁶⁴¹	TA2 (inglese) ¹⁶⁴²	TA4 (polacco) ¹⁶⁴³
[Aureliano:] Samurai s'è presi i terreni der Vaticano. Che cazzo hai fatto, a Monà? [Sara:] Io ho dovuto cedere tutto. Non avevo scelta. [Aureliano:] C'hai tradito cor Samurai. Ma che cazzo te dice er cervello? [Sara:] Mi hanno incastrata. [Aureliano:] E che cazzo me ne frega a me? [Sara:] Ero sotto ricatto. [Aureliano:] Tu mi chiamavi, me dicevi er problema e io lo risorvevo. Invece adesso come cazzo fai? [Sandro:] Basta, lasciala stare! Lasciala stare! [Aureliano:] Ma chi è questo? [Sara:] Stai calmo, calmo. È mio marito. [Aureliano:] Co' sto cojone stavi? Ti credo che je mettevi le corna.	[Aureliano:] Le Samouraï a eu les terrains. Qu'est-ce que t'as foutu, Monaschi ? [Sara:] J'ai dû tout lui laisser. J'ai pas eu le choix. [Aureliano:] Tu nous as trahis avec le Samouraï. Putain, mais t'as quoi, dans le ciboulot ? [Sara:] Ils m'ont piégée. [Aureliano:] Qu'est-ce que j'en ai à foutre ? [Sara:] Il m'a fait chanter. [Aureliano:] Tu m'appelais et moi, je trouvais la solution. Là, c'est la merde. [Sandro:] Ça va, arrêtez. Lâchez-la ! [Aureliano:] C'est qui, celui-là ? [Sara:] Calme-toi. C'est mon mari. [Aureliano:] Toi et ce couillon ? Tu m'étonnes qu'il soit cocu.	[Aureliano:] Samurai got the Vatican land... What the fuck did you do, Monaschi? [Sara:] I had to give it all to him. I didn't have a choice. [Aureliano:] You betrayed us with Samurai. What the fuck's in your head? [Sara:] I was set up. [Aureliano:] The fuck do I care? [Sara:] He blackmailed me. [Aureliano:] You shoulda called me, I would have fixed it. But now... [Sandro:] Stop it, leave her alone... Leave her alone! [Aureliano:] Who's he? [Sara:] Calm down. He's my husband. [Aureliano:] This jerk. I see why you cheated on him.	[Aureliano:] Samuraj zgarnął teren Watykanu. Coś ty, kurwa, zrobiła? [Sara:] Musiałam rzec się wszystkiego. Nie miałam wyboru. [Aureliano:] Zdradziłaś nas z Samurajem. Co ci strzeliło do łba? [Sara:] Zmusili mnie. [Aureliano:] A co mnie to obchodzi ? [Sara:] Szantażował mnie. [Aureliano:] Trzeba było zadzwonić do mnie. Rozwiązałbym problem. Ale teraz... [Sandro:] Zostaw ją. [Aureliano:] Co to za jeden ? [Sara:] To mój mąż. [Aureliano:] Ta ciota? Nie dziwne, że mu przyprawiałaś rogi.

¹⁶⁴⁰ *Ivi*, stagione 1, episodio 10, [00:12:30] (trascrizione audio italiano).

¹⁶⁴¹ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹⁶⁴² *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁶⁴³ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

Estratto E

TP (italiano) ¹⁶⁴⁴	TA1 (francese) ¹⁶⁴⁵	TA2 (inglese) ¹⁶⁴⁶	TA4 (polacco) ¹⁶⁴⁷
[Aureliano :] Tu padre, indo' sta? [Nadia:] Non lo so. [Aureliano:] Ragazzi, io no c'ho tempo da perdè, dimmi indo' sta tu padre. [Gravone:] Aòh, che sta succedè? [Aureliano:] Dimmelo te che sta succedè, vie' qua. Nun me devi dì niente? [Gravone:] Nun credo propio. [Aureliano:] Portala via. E tu fa' parti e' giostre. Damme 'a robba mia. [Gravone:] Ma pecché nun torni a sbroccà appresso a tu sorella? Così la droga ricomincia a circolà... [Aureliano:] Gravò, damme la robba mia. [Gravone:] Se te dico indo' sta, che me dai in cambio? [Aureliano:] Te me fai dà ragione a mi padre. Diceva che eri 'n cojone. Te non puoi trattà co' me. [Gravone:] Se vuoi 'a robba, devi scenne a patti.	[Aureliano:] Où est ton père ? [Nadia :] Aucune idée. [Aureliano :] J'ai pas le temps, il est où ? [Gravone :] Qu'est-ce qui se passe ? [Aureliano :] À toi de me le dire, viens là. Tu n'as rien à me dire ? [Gravone :] Je ne crois pas. [Aureliano :] Emmène-là. Toi, mets les manèges en route. Donne-moi ma came. [Gravone :] Pourquoi tu règles pas les choses avec ta sœur ? La came tournerait à nouveau... [Aureliano :] Donne-moi ma came. [Gravone:] Tu me donnes quoi en échange ? [Aureliano:] Mon père avait raison, il disait que t'es un abruti fini. Tu peux pas négocier avec moi. [Gravone:] Si tu veux ta came, fais une proposition.	[Aureliano:] Where's your father? [Nadia:] I don't know. [Aureliano :] I haven't got time to waste. Where is he? [Gravone:] Hey! What's going on? [Aureliano:] You tell me what's going on. Come here. Nothing to tell me? [Gravone:] I really don't think so. [Aureliano :] Take her away. Turn the rides on. Give me my shit. [Gravone:] Why not go worry about your sister again? That way the drugs will move again... [Aureliano :] Give me my shit. [Gravone:] If I tell you where it is, what do I get? [Aureliano :] I have to say my father was right. He said you were a moron. You can't negotiate with me. [Gravone:] If you want your shit, make a deal.	[Aureliano:] Gdzie twój ojciec? [Nadia :] Nie wiem. [Aureliano:] Spiesz mi się. Gdzie jest? [Gravone:] Co się dzieje ? [Aureliano:] Ty mi powiedz. Podejdź tu. Nic nie powiesz? [Gravone:] Raczej nie. [Aureliano :] Zabierz ją, a ty włącz karuzele. Oddaj towar. [Gravone:] Pomartw się lepiej o swoją siostrę. Nie ruszymy z handlem, dopóki... [Aureliano :] Oddaj mój towar. [Gravone:] Za darmo nie powiem ci, gdzie jest. [Aureliano :] Ojciec miał rację. Zawsze miał cię za kretyna. Nie będę z tobą negocjował. [Gravone:] Chcesz towar, daj coś w zamian.

¹⁶⁴⁴ *Ivi*, stagione 2, episodio 1, [00:31:00] (trascrizione audio italiano).

¹⁶⁴⁵ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹⁶⁴⁶ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁶⁴⁷ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

Estratto F

TP (italiano) ¹⁶⁴⁸	TA1 (francese) ¹⁶⁴⁹	TA2 (inglese) ¹⁶⁵⁰	TA4 (polacco) ¹⁶⁵¹
[Aureliano:] Entra ! [Livia:] Aspetta, aspetta ! Prima che me spari, te vojo parlà, solo quesso te chiedo. Lo so che non me merito de vivè, Aurelià. Ma vojo morì sapendo che t'ho chiesto scusa. Non so' tornata per li affari, per porto, pe' convincette de niente, ma solo pe' guardatti in faccia e ditte che me faccio schifo pe' quel che co fatto. L'ultima cosa che volevo fà è fatte soffrì. Er bene che t'ho voluto è stato troppo. E non ho mai capito se eri 'n fijo, un fratello, 'n'amico e poi sei diventato la vita mia. Papà non c'aveva capito un cazzo.	[Aureliano:] Allez, grouille! [Livia:] Attends! Avant de me tuer, j'ai à te parler, c'est tout ce que je demande. Je sais que je mérite pas de vivre, Aureliano, mais avant de mourir, je veux m'excuser. Je suis pas revenue pour les affaires, ni pour le port, ou pour te convaincre, mais pour te regarder dans les yeux et te dire combien je me dégoûte. J'ai jamais voulu te faire de mal. Je t'ai aimé plus que tout au monde et j'ai jamais su si t'étais un fils, un frère, un ami... Puis t'es devenu toute ma vie. Et papa, ça, il l'a jamais compris.	[Aureliano:] Get in. [Livia:] Wait! Wait! Before you shoot me, I want to talk to you, that's all I ask. I know I don't deserve to live, Aureliano. But I want to die knowing I asked you to forgive me. I didn't come back for business, or for the port, or to convince you of anything. I only wanted to look you in the face and tell you I'm disgusted by what I did. The last thing I wanted to do was make you suffer. I loved you too much. And I never understood if you were a son, a brother, a friend... And then you became my life. Dad never understood a fucking thing.	[Aureliano:] Wchodź. No już! [Livia:] Czekaj! Zanim mnie zabijesz, chcę porozmawiać, nic więcej. Wiem, że nie zasługuję, by żyć. Ale przed śmiercią chcę cię prosić o wybaczenie. Nie wróciłam dla interesów czy portu, czy żeby cię do czegoś namówić. Chciałam spojrzeć ci w oczy i powiedzieć, że się sobą brzydzę. Nigdy nie chciałam cię skrzywdzić. Za bardzo cię kochałam. Nigdy nie rozumiałam, czy jesteś synem, bratem, przyjacielem... Ale stałeś się moim życiem. Ojciec niczego nie rozumiał.

¹⁶⁴⁸ *Ivi*, stagione 2, episodio 2, [00:19:30] (trascrizione audio italiano).

¹⁶⁴⁹ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹⁶⁵⁰ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁶⁵¹ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

Estratto G

TP (italiano) ¹⁶⁵²	TA1 (francese) ¹⁶⁵³	TA2 (inglese) ¹⁶⁵⁴	TA4 (polacco) ¹⁶⁵⁵
[Aureliano:] Mo lo vojo ammazzà, Spadi. ‘O vojo ammazza co’ mani mie. Spadino m’ha detto quello che hai fatto. [Gabriele:] Ho fatto quello che potevo. [Aureliano:] ‘O so. M’hanno accannato tutti. E voi invece state ancora qua. Prima er problema erano mi padre, tu padre, tu fratello... Mo nun ce stanno più ma er problema ce l’avemo lo stesso. [Gabriele:] Finché ce sta Samurai, nun vamo da nessuna parte. [Aureliano:] E invece ce dobbiamo pijà tutto. [Spadino:] È ora che sta città passa de mano.	[Aureliano:] Je vais lui faire la peau, Spadino. Le buter de mes propres mains. Spadino m’ha dit ce que t’as fait. [Gabriele:] J’ai fait ce que j’ai pu. [Aureliano:] Je sais. Il m’ont tous lâché. Mais vous êtes encore là. Avant, le problème c’était mon père, ton père, ton frère... Ils sont plus là et on est toujours emmerdés. [Gabriele:] Ce fumier de Samourai est partout. [Aureliano:] C’est ça, faut qu’on prenne sa place. [Spadino:] Il est temps que la ville change de mains.	[Aureliano:] I want to kill him, Spadino. I want to kill him with my own hands. Spadino told me what you did. [Gabriele:] I did what I could. [Aureliano:] I know. Everyone has left me. But you’re still here. Before, the problem was my father, your father, your brother... Now they’re gone and we’ve still got a problem. [Gabriele:] As long as Samurai’s around we’re fucked. [Aureliano:] Right. We have to take everything. [Spadino:] It’s time for this city to change hands.	[Aureliano:] Samuraj zabrał mi wszystko. Nic już nie mam. Chcę go zabić, Spadino. Zabić gołymi rękami. Spadino powiedział mi, co zrobiłeś. [Gabriele:] Zrobiłem, co mogłem. [Aureliano:] Wiem. Wszyscy mnie opuścili. A wy wciąż jesteście. Wcześniej problemem był mój ojciec, twój ojciec, twój brat... Zniknęli, a problem wciąż istnieje. [Gabriele:] Póki w pobliżu jest Samuraj. [Aureliano:] Musimy odebrać mu wszystko. [Spadino:] Pora na zmianę warty w tym mieście.

¹⁶⁵² *Ivi*, stagione 2, episodio 3, [00:07:50] (trascrizione audio italiano).

¹⁶⁵³ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹⁶⁵⁴ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁶⁵⁵ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

Estratto H

TP (italiano) ¹⁶⁵⁶	TA1 (francese) ¹⁶⁵⁷	TA2 (inglese) ¹⁶⁵⁸	TA4 (polacco) ¹⁶⁵⁹
[Nadia:] Quinni che dovemo fà? Ce dovemo tené sta faccia de merda tutto er giorno? [Aureliano:] Fatte affari tua, Nadia. Non sai di che stai a parlà. [Nadia:] Hai raggione, non lo so. Non ci vuole un genio pe' capì che sti ferri servivano a quarcosa. E ch'è andata male. [Aureliano:] Che vòì? [Nadia:] Te so' venuta a salutà. E a ditte grazie. [Aureliano:] E mo' me l'hai detto. [Nadia:] Guarda che se n'era pe' me, mo' è capace che stavi sottotera. Ch'eri stronzo 'o sapevo, ma moscio non te ce facevo propio. [Aureliano:] Me so' stancato de vivè 'n mezzo ai fantasmi. [Nadia:] E allora mandali via. [Aureliano:] Ce sto a provà.	[Nadia:] Qu'est-ce qu'on fait ? Tu vas faire cette tête toute la journée ? [Aureliano:] Occupe-toi de tes affaires, Nadia. Tu sais pas de quoi tu parles. [Nadia:] Non. Je ne sais pas. Mais j'imagine que t'as voulu ces armes pour faire un truc et que ça a mal tourné. [Aureliano:] Qu'est-ce que tu veux ? [Nadia:] Je suis venue te voir. Et te remercier. [Aureliano:] OK, ben, c'est fait. [Nadia:] Si j'avais pas été là, tu serais mort. Je savais que t'étais con, mais pas que t'étais mou. [Aureliano:] J'en ai marre de vivre avec tous ces fantômes. [Nadia:] Chasse-les, alors. [Aureliano:] J'essaie.	[Nadia:] What are you doing? Just going to sit there and sulk all day? [Aureliano:] Mind your own business, Nadia. You don't know what you're talking about. [Nadia:] You're right. I don't know. But it doesn't take a genius to realize that you needed those guns for a reason. And that it went wrong. [Aureliano:] What do you want? [Nadia:] I came to say goodbye. And to say thank you. [Aureliano:] And now you've said it. [Nadia:] Look, if it wasn't for me, you'd be dead by now. I knew you were an asshole. But I didn't know you were so soft. [Aureliano:] I'm tired of living surrounded by ghosts. [Nadia:] Then send them away. [Aureliano:] I'm trying to.	[Nadia:] No i co ? Będziesz siedział i cały dzień się dąsał? [Aureliano:] Zajmij się sobą, Nadia. Nie masz pojęcia, o czym mówisz. [Nadia:] Racja, nie mam. Każdy głupi by się zorientował, że po coś była ci ta broń. I to coś się nie udało. [Aureliano:] Czego ode mnie chcesz? [Nadia:] Przyszłam się pożegnać. I ci podziękować. [Aureliano:] Czyli już skończyłaś. [Nadia:] Gdyby nie ja, byłbyś martwy. Wiedziałam, że jesteś dupkiem. Ale nie, że jesteś miękki. [Aureliano:] Mam dość życia w otoczeniu duchów. [Nadia:] Więc je odgoń. [Aureliano:] Próbuję.

¹⁶⁵⁶ *Ivi*, stagione 2, episodio 4, [00:04:30] (trascrizione audio italiano).

¹⁶⁵⁷ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹⁶⁵⁸ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁶⁵⁹ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

Estratto I

TP (italiano) ¹⁶⁶⁰	TA1 (francese) ¹⁶⁶¹	TA2 (inglese) ¹⁶⁶²	TA4 (polacco) ¹⁶⁶³
[Aureliano:] Alla fine sei riuscito a pijà ‘na sveja. Dicce che cazzo vuoi, c’avimo da fà, daje. [Gabriele:] Ti devo chiedè scusa. Quello che t’ho fatto è la cosa peggiore che si possa fare. Samurai mi stava addosso, mi ricattava, mi minacciava. E c’avevo troppa paura de famme ammazzà. Non c’ho avuto le palle. Non ce l’ho avute. Per questo ho ucciso tuo padre. Per questo mio padre è morto. Ci penso sempre. Tutti i giorni. Perdonami. Perdonatemi perché io non ci riesco. Ieri Samurai m’ha gonfiato, m’ha massacrato di botte. Però io non ho parlato. Non gli ho detto niente. Niente perché non c’ho più paura. Io adesso sono libbero. Voi sete li unici amici che ho. E io ve vojo bene. Però non sono come voi.	[Aureliano:] T’auras fini par prendre une raclée. Accouche, on n’a pas que ça à faire. [Gabriele :] Je veux m’excuser. Je t’ai fait la pire des choses. Le Samouraï me faisait chanter, il me menaçait. J’avais peur de mourir. J’avais pas de couilles. J’en avais pas. C’est pour ça que j’ai tué ton père... et que le mien est mort. J’arrête pas d’y penser. Tous les jours. Pardonne-moi. Pardonnez-moi, parce que j’y arrive pas. Le Samourai m’a défoncé, hier. Mais j’ai pas parlé. Je lui ai rien dit. Rien ! Parce que j’ai plus peur. Je suis libre, maintenant. Vous êtes mes seuls amis et je tiens à vous. Mais je suis pas comme vous.	[Aureliano:] So, you finally managed to get your ass kicked. So, tell us what the fuck you want. We’re busy. [Gabriele :] I want to apologize to you. I di the worst thing someone can do. Samurai was on my ass, blackmailing me, threatening me. I was afraid he was going to kill me. I didn’t have the balls. I just didn’t. That’s why I killed you father. That’s why my father died. I think about it all the time. Every day. Forgive me. Forgive me, both of you. Because I can’t. Yesterday, Samurai beat me to a pulp. But I didn’t talk. I didn’t tell him anything. Not a thing. Because I’m not afraid anymore. Now I’m free. You’re the only friends I have. And I love you. But I’m not like you.	[Aureliano:] W końcu ktoś ci skopał tyłek. Mów, czego chcesz. Jesteśmy zajęci. [Gabriele :] Chciałbym cię przeprosić. Zrobiłem ci coś okropnego. Samuraj naciskał, szantażował mnie, groził mi. Bałem się, że mnie zabije. Zabrakło mi jaj. Po prostu. Dlatego zabiłem ci ojca. I dlatego zginął mój. Wciąż o tym myślę. Codziennie. Wybacz mi. Wybaczcie mi. Bo ja sobie nie potrafię. Wczoraj Samuraj zbił mnie na miazgę. Ale nie gadałem. Nic nie powiedziałem. Ani słowa. Bo już się nie boję. Jestem wolny. Tylko wy mi zostaliście. I kocham was. Ale nie jestem taki jak wy.

¹⁶⁶⁰ *Ivi*, stagione 2, episodio 8, [00:31:30] (trascrizione audio italiano).

¹⁶⁶¹ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹⁶⁶² *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁶⁶³ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

Estratto J

TP (italiano) ¹⁶⁶⁴	TA1 (francese) ¹⁶⁶⁵	TA2 (inglese) ¹⁶⁶⁶	TA4 (polacco) ¹⁶⁶⁷
[Aureliano:] Pecché m'hai fatto venì qua? [Cinaglia:] Perché così ti rendo conto che non sto raccontando cazzate. Che l'affare sul Giubileo, lo stiamo portando avanti. [Aureliano:] Levate dar cojone, Cinà. Sempre 'e stesse cose di. [Cinaglia:] Aureliano, non ti voglio fregare. Guardi, per favore, glielo dica lei. [Aureliano:] Mo' dimmelo te, va. [Sibilla:] Stiamo facendo tutti i passi necessari. [Aureliano:] Forse nun avete capito. Mo' vo rispiego. Domani questa cosa viene annunciata dal papà. E qua prima che vedemo li soldi passano i mesi. Io t'avevo detto che li sordi a me me servivano adesso. [Cinaglia:] Niente, non vuole capire. [Aureliano:] Sei te che non vuoi capì, a pezzo de merda! Stai ar Comune? Di là li devi fà uscì! Senno, pecché cazzo avemo aperto 'a società? Mettili là ddentro, sti cazzo de sordi!	[Aureliano:] Pourquoi je viens là ? [Cinaglia:] Tu vas comprendre que je te raconte pas de conneries. Que le jubilé se précise. [Aureliano:] T'es chiant, Cinaglia. À toujours dire les mêmes conneries. [Cinaglia:] Je déconne pas. Expliquez-lui, vous. [Aureliano:] Expliquez-moi, oui. [Sibilla:] On fait toutes les démarches nécessaires. [Aureliano:] Vous n'avez pas bien compris. Ce truc est annoncé demain par le pape. C'est maintenant qu'on a besoin du fric, pas dans trois plombes. [Cinaglia:] Il pige pas. [Aureliano:] Tu piges pas, bâtard ! Démerde-toi pour trouver le fric à la mairie ! À quoi sert cette putain de boîte si tu nous files pas la thune ?	[Aureliano:] Why make me come here? [Cinaglia:] So you realize I'm not telling you bullshit. That we're serious about the Jubilee. [Aureliano:] You're a pain, Cinaglia. You always say the same things. [Cinaglia:] Aureliano, I'm not screwing you. Please, you tell him. [Aureliano :] Yes, you tell me. [Sibilla:] We are taking all the necessary steps. [Aureliano:] Let me try and be clear. Tomorrow this thing will be announced by the Pope. It'll be months before we see the dough. I told you I needed the money now. [Cinaglia:] He just doesn't understand. [Aureliano :] Listen, shithead! You're at the municipality! Get the money from there! Why the fuck did we set up this company? Put the fucking money in there!	[Aureliano:] Po cm nie tu ściągnąłeś? [Cinaglia:] Żebyś zrozumiał, że ci nie kłamię. Że serio podchodzimy do Jubileuszu. [Aureliano:] Ale męczysz. Ciągłe gadasz to samo. [Cinaglia:] Nie oszukuję cię. Proszę mu powiedzieć. [Aureliano:] No mów. [Sibilla:] Podejmujemy wszystkie potrzebne kroki. [Aureliano:] Nie zrozumiałeś, powtórzę. Jutro ma to ogłosić papież. Miną miesiące, nim zobaczymy kasę. A ja potrzebuję jej już. [Cinaglia:] On nie rozumie. [Aureliano:] Słuchaj, chujku. Jesteś w ratuszu! Wyciągnij hajs stamtąd. Po co otworzyliśmy te firmy? Włóż w nie kasę!

¹⁶⁶⁴ *Ivi*, stagione 3, episodio 5, [00:14:40] (trascrizione audio italiano).

¹⁶⁶⁵ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹⁶⁶⁶ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁶⁶⁷ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

6. *Strappare lungo i bordi*

Estratto A

TP (italiano) ¹⁶⁶⁸	TA1 (francese) ¹⁶⁶⁹	TA2 (inglese) ¹⁶⁷⁰	TA4 (polacco) ¹⁶⁷¹
[Zero:] Mo', pe' farne esempio, pure se dar vivo nun se dicevamo un cazzo, se scrivevamo tutta la notte su emmessenne, ch'era antenato rustico de WhatsApp pe' consentire l'accoppiamento pure a noi sociopatici, ma che ce lasciava un certo maggine de interpretazione de 'a realtà. [Armadillo:] Ah, t'ha aggiunto lei, a chicco, questa te se vo' scopà! [Armadillo:] Non dà retta, non dà retta. [Zero:] Ci dicevamo pure 'e cose super intime, come due che se conoscono da sempre, tanto da dietro 'o schermo pure se arrossisci nun se vede. Quindi sembravo super disinvolto, tutte risate, battute brillan... [Armadillo:] Ma cosa cazzo fai de brillante? Cosa fai de brillante se dal vivo tutte le volte che le devi dì ciao,	[Zero:] Par exemple, on se parlait peu en vrai, mais on passait nos soirées sur MSN, l'ancêtre primitif de WhatsApp qui permettait aux sociopathes de s'accoupler en laissant la porte ouverte à l'interprétation. [Tatou:] Elle t'a ajouté ? C'est pour coucher avec toi ! [Tatou:] Ne l'écoute pas. [Zero:] On se confiait comme si on s'était toujours connus. Personne n'était là pour me voir rougir, donc je jouais le mec cool, j'enchaînais les blagues... [Tatou:] Qu'est-ce que tu fous ? Quand tu la vois en vrai et que tu veux lui dire bonjour, tu sues comme un kebab et tu fixes tes pieds comme si c'était des antisèches.	[Zero:] As in, though we barely spoke in person, we would spend evenings on MSN, WhatsApp's rustic ancestor, which allowed us sociopaths to couple up, but left some freedom of interpretation. [Armadillo:] She added you? She definitely wants to have sex! [Armadillo:] Do not listen to him. [Zero:] We would share intimate details as if we had known each other forever. I didn't have to worry about blushing. So I acted all cool, full of funny jok-- [Armadillo:] What the fuck are you doing? When you see her in person and you try to say hi, you sweat like a kebab, and you stare at your shoes as if you had jokes written down there!	Choć prawie nie rozmawialiśmy na żywo, spędzaliśmy wieczory na MSN, archaicznym przodku WhatsAppa, dzięki któremu socjopaci łączyli się w pary, ale który zostawiał swobodę interpretacyjną. [Pancernik:] Dodała cię? Na pewno chce się bzykać! [Pancernik:] Nie słuchaj go. [Zero:] Dzieliliśmy się intymnymi szczegółami jak starzy znajomi. Nie musiałem się martwić rumieńcem. Więc byłem wyluzowany, sypałem dowci... [Pancernik:] Co ty, kurwa, robisz? Gdy ją widzisz i próbujesz się przywitać, pocisz się jak kebab. I gapisz się na buty, jakbyś miał tam wypisane żarciki.

¹⁶⁶⁸ Zerocalcare, *Strappare, op.cit.*, episodio 1, [00:03:20] (trascrizione audio italiano).

¹⁶⁶⁹ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹⁶⁷⁰ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁶⁷¹ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

cominci a sudà come un kebab e te guardi ‘e scarpe come se ciavessi ‘e battute scritte sui lacci?			

Estratto B

TP (italiano) ¹⁶⁷²	TA1 (francese) ¹⁶⁷³	TA2 (inglese) ¹⁶⁷⁴	TA4 (polacco) ¹⁶⁷⁵
[Zero:] I bagni de’ maschi so’ er Vietnam. Te entri e c’è ‘a puzza dde pisscio che si attacca coi ramponi ‘a ‘e narici. Quello che esce te guarda e senza nessuna misericordia o frattellanza colli occhi te dice: [Uomo:] Il mio l’ho fatto, penso solo a portà a ccasa la pelle addresso. Mo’ so’ cazzi tua. [Zero:] Entri e c’è el pisscio che te arriva ‘a ‘e ginocchia pecché ner cesso de’ maschi la tazza non serve per piscià. La tazza è solo n’indicazione che te ricorda: quessa stanza è il cesso. Poi uno ce piscia accanto, dietro, ‘ntorno... Nel perimetro de ‘a stanza vale tutto. La tazza non ‘a devi guardà propio, ma quesso non ‘o dico io, quesso ‘o diceva Nietzsche.	[Zero:] Nous, c’est le Vietnam. En entrant, une odeur d’urine nous agresse les naseaux. Le mec d’avant nous regarde sans pitié ni fraternité. Ses yeux disent : [Homme:] « J’ai fini. Je veux juste sortir d’ici vivant. » « T’es foutu. » [Zero:] La pisse nous monte jusqu’aux genoux, car les hommes ne se servent pas de la cuvette. Elle est simplement là pour indiquer qu’il s’agit bien de chiottes. Les mecs pissent à côté, derrière, autour. Tout est permis. Inutile de regarder la cuvette. Même Nietzsche l’a dit.	[Zero:] They’re like Vietnam. As you enter, the smell of piss attacks your nostrils. The guy ahead of you looks at you with no hint of mercy or brotherhood, and his eyes say... [Man:] I did my thing. I only care about getting out alive. You’re fucked. [Zero:] The piss comes up to your knees because men don’t use the bowl to piss in. No, it simply serves as a reminder that you’re in the crapper. Men piss next to it, behind it, around it... Anywhere in the stall is good. You don’t even look at the bowl, even Nietzsche said it.	[Zero:] Są jak Wietnam. Gdy wchodzisz, zapach szczyn atakuje twoje nozdrza. Facet przed tobą patrzy bez cienia litości i braterstwa, a jego oczy mówią... [Facet:] Zrobiłem swoje. Chcę wyjść stąd żywy. Masz przesrane. [Zero:] Siki sięgają ci po kolana, bo faceci nie sikają do miski. Nie, to tylko przypomnienie, że jesteś w kiblu. Mężczyźni szczają obok muszli, za nią, wokół niej. Nawet nie patrzą na muszlę. Już Nietzsche to powiedział.

¹⁶⁷² *Ivi*, episodio 1, [00:11:30] (trascrizione audio italiano).

¹⁶⁷³ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹⁶⁷⁴ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁶⁷⁵ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

Estratto C

TP (italiano) ¹⁶⁷⁶	TA1 (francese) ¹⁶⁷⁷	TA2 (inglese) ¹⁶⁷⁸	TA4 (polacco) ¹⁶⁷⁹
[Zero:] La paranoia ormai è totale. Tutto se tramuta in una granne metafora dell'inadeguatezza di genere sessuale. Er cric nun se alza abbassanza, la ruota che nun se infija. È 'na débâcle assoluta. Nessuno se ferma a chiedè se vojo 'na mano perché sò un appestato. Pure er bengalese da 'a vicina pompa de benzina me guarda disgustato. Non so, forse pure 'a solidarietà tra gli ultimi è subordinata a un rigoroso adempimento der destino de' genere, oppure se pensa... [Uomo:] Guarda 'sto cojone, co' tutto er suo privilegio bianco di cui gode da quann'è nato non riesce a non sembrà un cojone. Je sta bene così. Muori, bastardo nemico de classe.	Je suis devenu parano. Tout est une métaphore géante de mes défaillances sexuelles. Le cric qui ne se lève pas. La roue qui ne rentre pas. La débâcle est totale. Personne ne m'aide, je suis un paria. Même le pompiste bangladais me regarde avec dégoût. Soit la solidarité entre tocards le touche moins que le respects des stéréotypes de genre, soit il se dit... [Bangladais:] Regardez-moi ce couillon ! Il est né avec tous ses privilèges de blanc et c'est quand même un con. Il l'a mérité. Crève, salaud d'ennemi de classe !	[Zero:] I'm now totally paranoid. It's a giant metaphor for my lack of sexual prowess. The jack just won't lift. The tire won't go in. It's a total debacle. Nobody offers help now that I am an outcast. Even the Bengali gas station attendant looks at me in disgust. Maybe it's because solidarity among losers is secondary to a rigid fulfillment of gender rules, or maybe he thinks... [Bengali:] Look at that moron! He was born with all that white privilege and yet he's still a moron. He deserves it. Die, bastard class enemy!	[Zero:] Mam paranoję. To metafora mojego braku sprawności seksualnej. Lewarek nie chce się podnieść. Koło nie chce wejść. Kompletna porażka. Nikt nie oferuje pomocy, bo jestem pariasem. Nawet pracownik stacji benzynowej z Bangladeszu patrzy z niesmakiem. Może dlatego, że solidarność frajerów jest drugorzędna w stosunku do ról genderowych, a może myśli... [Banglijczyk:] Co za kretyn! Urodził się z przywilejami białych, a wciąż jest kretynem. Zasługuje na to. Zdychaj, wrogu klasowy!

¹⁶⁷⁶ *Ivi*, episodio 2, [00:14:00] (trascrizione audio italiano).

¹⁶⁷⁷ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹⁶⁷⁸ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁶⁷⁹ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

Estratto D

TP (italiano) ¹⁶⁸⁰	TA1 (francese) ¹⁶⁸¹	TA2 (inglese) ¹⁶⁸²	TA4 (polacco) ¹⁶⁸³
[Zero:] Pure Alice faceva ‘e ripetizioni, era un altro fulgido esempio de dedizione alla causa. S’era messa a studià ‘a matematica all’università, se doveva mantenere perché era una biellese fuorisede. E quindi co’ le ripetizioni andava forte pecché tutti i problemi de algebra, de trigonometria erano robba che ormai se la legava ar cazzo. [Armadillo:] Se la legava ar cazzo? [Zero:] Che? Nun se pò ddi? È sessista? [Armadillo:] Nun lo so, però lei manco cià er cazzo. Perché te devi annà a impelagà cor rischio de fà rosicà ‘a gente, e dajè.	[Zero:] Alice en faisait aussi, et était également très impliquée. Ça payait son loyer et ses études de maths, puisqu’elle était de Biella. Elle était très demandée, car elle était l’une des rares à qui les maths ne cassaient pas les couilles. [Zero:] Quoi ? [Tatou:] « Les couilles » [Zero:] Ça ne se dit pas ? [Tatou:] Alice n’a pas de testicules. Ton choix de mots va créer des débats pour rien. « Couilles »...	[Zero:] Alice tutored as well, and she was also devoted to the cause. She was studying math and tutored to pay rent as she was from Biella, not Rome. She was very sought after because algebra and trigonometry for her were just fucking child’s play. [Zero:] What? [Armadillo:] “Fucking child’s play?” [Zero:] Is it inappropriate? [Armadillo:] You shouldn’t use those words in the same sentence. You risk upsetting people for no reason, come on!	[Zero:] Alice bardzo się w nich spełniała. Studiowała i dorabiała na czynsz, bo była z Bielli, nie z Rzymu. Była rozchwytywana, bo algebra i trygonometria to dla niej jebana dziecinada. [Pancernik:] „Jebana dziecinada?” [Zero:] Czy to nieestosowne? [Pancernik:] Nie używaj tych słów w jednym zdaniu. Wkurzysz ludzi bez powodu.

¹⁶⁸⁰ *Ivi*, episodio 3, [00:03:15] (trascrizione audio italiano).

¹⁶⁸¹ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹⁶⁸² *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁶⁸³ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

Estratto E

TP (italiano) ¹⁶⁸⁴	TA1 (francese) ¹⁶⁸⁵	TA2 (inglese) ¹⁶⁸⁶	TA4 (polacco) ¹⁶⁸⁷
[Zero:] Sai che? Magari la terza singolare inglese non je l'avrò insegnata benissimo ma quarcosa dei miei valori, della mia persona je passerà. Io, alla fine, sò quello ppiù grande, ma nun ciò quell'aura da vecchio sfigato dei genitori. Piuttosto so 'na specie de fratello maggiore. E io 'o vedo che quando la loro diffidenza piano piano se sgretola, nei loro occhi rimane un misso de curiosità e de ammirazione. Alla fine la gratificazione più bella, che tu non conoscerai mai, non è insegnà ar regazzino la burocrazia grammaticale che poi se la scorda du' giorni dopo l'esame, ma sapere che in qualche modo je sei stato d'ispirazione e che quello che je hai lasciato se lo terrà per sempre.	[Zero:] Certes, mes cours de grammaire ne portaient pas vraiment leurs fruits, mais au moins, je transmets des valeurs. Je suis plus âgé qu'eux, mais n'ai pas l'aura pathétique de leurs parents. Je suis comme un grand frère. Et une fois que leur méfiance disparaît, è leurs yeux, je ne suis que curiosité et admiration. Le plus gratifiant, et tu ne pourras jamais le comprendre, ce n'est pas d'enseigner une règle chiante qu'ils oublieront deux jours après. Non c'est de savoir qu'on les a inspirés et que tes cours les suivront toute leur vie.	[Zero:] Maybe my grammar lessons didn't go down too well. But at least I will teach them some of my morals. I am older than them, but I don't have the same loser scent their parents do. I'm more like an older brother. And when I see their mistrust in me crumbling away, all that's left is a mixture of curiosity and admiration. The most gratifying thing, which you will never experience, isn't teaching a kid some boring grammar rules that they'll forget two days after the exam. No, it's knowing that somehow you inspired them and your lessons will stay with them forever.	[Zero:] Może moje lekcje gramatyki nie poszły zbyt dobrze, ale przynajmniej nauczę ich moralności. Jestem od nich starszy, ale nie tak lamersko stary jak ich rodzice. Jestem jak starszy brat. Gdy pozbędą się nieufności wobec mnie, pozostają tylko ciekawość i podziw. Największą satysfakcją, której nigdy nie doświadczysz, nie jest nauczanie dzieciaka nudnej gramy, którą zapomną dwa dni po egzaminie. Nie, to świadomość, że ich zainspirowałeś, a twoje lekcje zostaną z nimi na zawsze.

¹⁶⁸⁴ *Ivi*, episodio 3, [00:06:50] (trascrizione audio italiano).

¹⁶⁸⁵ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹⁶⁸⁶ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁶⁸⁷ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

Estratto F

TP (italiano) ¹⁶⁸⁸	TA1 (francese) ¹⁶⁸⁹	TA2 (inglese) ¹⁶⁹⁰	TA4 (polacco) ¹⁶⁹¹
[Zero:] Forse io non ho mai insegnato niente a sti regazzini perché in verità io ero già morto e loro non me vedevano proprio, stava a fa tutto da solo. Poi, er Bambino Lucertola ‘na vorta l’ho cercato su Facebook pensando: gli ho lasciato er DVD de <i>L’odio</i> . Ho seminato bbene, chissà che ha germogliato? E invece è diventato nazzista! Tutto questo sarebbe la mia débâcle pedagogico-culturale. Però, aòh, vabbè battersi er petto, fà autocritica, ma con quei genitori de’ mmerda che se li trovava, er quartiere de mmerda do’ viveva, oggettivamente era una lotta impari.	[Zero:] N’avais-je rien appris à ces gosses parce que je suis mort, et donc invisible, et que j’ai tout imaginé ? J’ai même cherché l’Enfant Léopard sur Facebook, vu que je lui avais prêté <i>La Haine</i> . Qu’a donné la graine que j’avais plantée ? Il était devenu nazi. Je pourrais voir ça comme un échec culturo-éducatif. Et c’est bien de faire son autocritique, mais face à des parents nuls et un quartier de tordus, le combat était trop inégal.	[Zero:] Maybe I thought those kids nothing because I was already dead and they didn’t see me. It was all in my head. I even looked up Lizard Kid on Facebook, thinking... I gave him <i>La Haine</i> on DVD. I sowed good seeds. Who knows what he blossomed into? Well, he turned into a Nazi. I could see this as a cultural-educational debacle. And self-awareness is good, but with those shitty parents and living in that shitty area, it was an unfair fight.	[Zero:] Może niczego ich nie nauczyłem, bo już nie żyłem, a oni mnie nie widzieli. To było tylko w mojej głowie. Znalazłem nawet Dzieciaka Jaszczurkę na fejsie. Dałem mu <i>Nienawiść</i> na DVD. Ciekawe, kim został. Został nazistą. To dla mnie porażka kulturowo-edukacyjna. Samoświadomość jest dobra, ale z gównianym rodzicami i niby prestiżową dzielnicą byłem na przegranej pozycji.

¹⁶⁸⁸ *Ivi*, episodio 3, [00:07:40] (trascrizione audio italiano).

¹⁶⁸⁹ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹⁶⁹⁰ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁶⁹¹ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

Estratto G

TP (italiano) ¹⁶⁹²	TA1 (francese) ¹⁶⁹³	TA2 (inglese) ¹⁶⁹⁴	TA4 (polacco) ¹⁶⁹⁵
Quindi non avevamo fatto in tempo cor cazzo, siamo entrati in classe in ritardo e ‘a maestra Gianna ci ha sgridato. Mo’ manco me ricordo che cià detto, non lo so come mo’ minacciano i bambini in prima elementare. Forse je dici... [Gianna:] Te metto ‘na X fuori della porta, così il Babbo Natale sa che nun te deve portà i regali e Erode sa che te deve ammazzà er primogenito. [Zero:] Mentre invece me ricordo benissimo che Carmen m’ha guardato e m’ha detto una sola parola tutta attaccata... [Carmen:] Li mortacci tua! [Zero:] Ch’io pensavo ch’era solo una cosa detta così, invece Corrado Persichetti m’ha detto: [Corrado:] Guarda, ‘sta Carmen t’ha maledetto. Lei è zingara. Quando dice “li mortacci tua” te sta a ffà ‘a fattura, ‘a detto mi madre!	[Zero:] Bien sûr, on a eu de retard et on s’est fait disputer par Mme Gianna. J’ai oublié ses mots. Comment fait-on peur à des gosses ? Ah oui... [Gianna:] Je marquerai ta porte pour que le père Noël te snobe et que Hérode tue ton premier-né. [Zero:] Par contre, je me souviens bien du regard de Carmen et de la seule phrase qu’elle a prononcée. [Carmen:] Mange tes morts ! [Zero:] Je n’ai pas relevé, mais Corrado Persichetti m’a dit... [Corrado:] Elle t’a maudit. C’est une gitane. Ses insultes sont des malédictions. Ma mère me l’a dit.	[Zero:] Obviously, we were late back to class and we got yelled at by our teacher, Ms. Gianna. I don’t recall what she said, but how do you threaten a six-year-old? Maybe you say? [Gianna:] I’ll draw a cross on your door so Santa won’t bring you presents and Herod will kill your firstborn. [Zero:] But I do remember that Carmen looked at me and she said only one word, which was... [Carmen:] <i>Limortaccitua!</i> [Zero:] I thought she didn’t mean it, but Corrado Persichetti said... [Corrado:] She curses you. She’s a gypsy. When she swears, she’s casting a spell. My mom told me.	[Zero:] Spóźniliśmy się na lekcję, a nauczycielka na nas nakrzyczała. Nie pamiętam, co powiedziała, ale jak grozić sześciolatkowi? Może... [Gianna:] Narysuję krzyż na twoich drzwiach i Mikołaj nie przyniesie ci prezentów, a Herod zabije twego pierwszoroznego syna. [Zero:] Ale pamiętam, że Carmen spojrzała na mnie i powiedziała tylko jedno słowo. [Carmen:] ObyśKurwaZdechł. [Zero:] Myślałem, że nie mówi poważnie, ale Persichetti powiedział... [Corrado:] Przekląła cię. Jest Cyganką, rzuciła na ciebie zaklęcie. Mama mi powiedziała.

¹⁶⁹² *Ivi*, episodio 3, [00:15:20] (trascrizione audio italiano).

¹⁶⁹³ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹⁶⁹⁴ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁶⁹⁵ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

Estratto H

TP (italiano) ¹⁶⁹⁶	TA1 (francese) ¹⁶⁹⁷	TA2 (inglese) ¹⁶⁹⁸	TA4 (polacco) ¹⁶⁹⁹
[Zero:] Un giorno, però, loro se lasciano più davvero der solito. Dramma, lacrime, mucu, devastazione. Madonna, Ali! Davvero, però! Sò ‘e due de notte, se me fai uscì de casa adesso, pe’ almeno un mese nun te lo puoi riscopà. Sennò, porcoddue, chiamo er centodiciotto e dico che te stai a accoppià con un secchio de ‘a monnezza fori de Parco de li Acquedotti. Me invento quarsiasi cazzata, ma quant’è vero, idiotico, te faccio fà tre mesi in comunità. [Alice:] Oh, ti giuro, è ffinita. [Zero:] Pure se fate pace, pure se lo ami, pure se te vié sotto casa co’ quattrocentocinquanta rose rosse e te canta <i>Perdono</i> de Tiziano Ferro, tu je devi ddì... “Guarda, me dispiace, ma quer’artro poraccio s’è arzato a ‘e due de notte e mo’ pe’ correttezza pe’ un mese te devi fà ‘e pippe.	[Zero:] Un jour, leur rupture semblait définitive. Drame, larmes, morve, dévastation. Bon sang, Alice ! Il est 2 h du mat’. Si tu veux que je vienne, n’approche plus son lit pendant un mois. Sinon, j’appellerai les urgences et leur dirai que tu couples avec une poubelle. J’inventerai des conneries et, je te jure, ils t’enverront en désintox. [Alice:] C’est fini, je te jure. [Zero:] Même si vous vous réconciliez, qu’il débarque avec 450 roses rouges et entonne du Tiziano Ferro, tu diras... Désolé, mais le pauvre, il s’est levé à 2 h, donc tu vas devoir te branler pendant un mois.	[Zero:] One day, they broke up and it looked real. Drama, tears, snot, devastation. Jesus, Alice! It’s 2:00 a.m. If you want me to come to you now, you can’t fuck him for a month! Otherwise, I’ll call emergency services and tell them you’re copulating with a Dumpster. I’ll make up some bullshit and I promise they’ll ship you out to rehab. [Alice:] It’s over, I swear. [Zero:] Even if you make up and he comes up to you with 450 red roses and sings you that Tiziano Ferro song, you say... Sorry, but that poor guy got up at 2:00 a.m., and now, just to be fair, you’ll have to jerk off for a month.	[Zero:] Pewnego dnia zerwali chyba na poważnie. Dramat, łzy, smarki, rozpacz. Jezu, Alice! Jest druga. Jeśli mam przyjechać, nie możesz go bzykać przez miesiąc! Inaczej zadzwonię po służby ratunkowe i powiem, że kopulujesz ze śmietnikiem. Wymyślę jakieś bzdury i obiecuję, że wyślą cię na odwyk. [Alice:] To koniec, przysięgam. [Zero:] Nawet jeśli się pogodzicie, a on przyjdzie z 450 czerwonymi różami i zaśpiewa piosenkę Tiziano Ferro, powiesz „Wybacz, ale ten biedak wstał o drugiej w nocy, więc przez miesiąc musisz walić konia”.

¹⁶⁹⁶ *Ivi*, episodio 5, [00:04:00] (trascrizione audio italiano).

¹⁶⁹⁷ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹⁶⁹⁸ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁶⁹⁹ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

Estratto I

TP (italiano) ¹⁷⁰⁰	TA1 (francese) ¹⁷⁰¹	TA2 (inglese) ¹⁷⁰²	TA4 (polacco) ¹⁷⁰³
[Zero:] È vero che sò campione de schivà la vita, ma perché a me i cambiamenti me mettono ansia. Io vorrei una vita immutabile e la tassidermia non vanno d'accordo. Ogni tanto te lo deve sbattere 'n faccia, coatto e immaturo come un regazzino, 'st'universo. Tipo l'altra sera che stavo fuori dar cinema, ho sentito una voce che me diceva. [Valentina:] Zero, ma sei te? [Zero:] Io me sò girato e ce stava 'a Pischella Topo che me guardava. Io pensavo: "Io e te mica se conoscemo". L'ho solo pensato, però non l'ho detto. Però me sa che se capiva. Pecché lei m'ha detto: [Valentina:] Ma che te sei rincojonito? Sono Valentina, me facevi ripetizioni. [Zero:] Sbam! È vero È 'a Regazzina Topo Bifronte! Come nun me ricordo? T'hanno operato? T'hanno levato l'amica dar collo? Dimmene più, è stata 'na cosa dolorosa? Te 'a passata 'a mutua?	[Zero:] C'est vrai, j'esquive la vie, car le changement me fait peur. J'aimerais que ma vie soit momifiée. Hélas, univers et taxidermie ne font pas bon ménage. Parfois, l'univers agit vraiment comme un sale gosse immature. L'autre soir, devant le cinéma, j'entends une voix... [Valentina:] C'est toi, Zero? [Zero:] Je me retourne et découvre la fille Souris. Je me dis... Je te connais pas. Je n'ai rien dit à la voix haute, mais je pense qu'elle l'a compris. Car elle a dit... [Valentina:] T'es devenu sénile ? C'est Valentina, ton ancienne élève. [Zero:] Merde, mais oui ! La moitié de la souris à deux têtes ! Bien sûr ! Tu t'es fait opérer pour te séparer de ton amie ? Raconte. C'était douloureux ? Couvert par la Sécu ?	[Zero:] True, I'm a pro at dodging life because change makes me anxious. I'd like a life that's been embalmed. Sadly, the universe and taxidermy do not get along. Every now and then, the universe behaves like an immature rude kid. The other night, outside the cinema, I heard a voice... [Valentina:] Is that you, Zero? [Zero:] I turned around and I say this mouse girl. And I thought... I don't know you. I didn't say it out loud, but I guess she could tell. Because she said... [Valentina:] Have you gone senile? It's Valentina, you used to tutor me. [Zero:] Fuck, it's true! She's one half of Two-Faced Mouse! Of course I remember! Did you have surgery to get separated? Tell me about it. Was it painful? Was it covered?	[Zero:] Prawda, jestem zawodowcem w unikaniu życia, zmiany mnie stresują. Chciałbym być zabalsamowany, ale wszechświat i taksydermia nie idą w parze. Czasem wszechświat zachowuje się jak niedojrzały, niegrzeczny dzieciak. Tamtego wieczoru, przed kinem, usłyszałem głos... [Valentina:] To ty, Zero? [Zero:] Odwróciłem się i zobaczyłem Mysią Dziewczynę. Pomyślałem, że jej nie znam. Nie powiedziałem tego na głos, ale chyba widziała. Powiedziała: [Valentina:] Masz demencję? To ja, Valentina, uczyłeś mnie. [Zero:] Kurwa, to prawda! Jest połową Dwugłowej Myszy! Oczywiście, że pamiętam. Miałyście operację rozdzielenia? Opowiedz mi o tym. Bolało? Zabieg był refundowany?

¹⁷⁰⁰ *Ivi*, episodio 5, [00:10:50] (trascrizione audio italiano).

¹⁷⁰¹ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹⁷⁰² *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁷⁰³ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).

Estratto J

TP (italiano) ¹⁷⁰⁴	TA1 (francese) ¹⁷⁰⁵	TA2 (inglese) ¹⁷⁰⁶	TA4 (polacco) ¹⁷⁰⁷
[Zero:] Esco fuori perché me manca l'aria, nun riesco a nun pensà che mo Alice poteva stà ancora qua, no 'o so, forse me facevo carico de 'sta relazione, magari non finiva co' quell'altra merda, che nne so, se ciavevo un po' più de coraggio, se provavo a essè io la persona che je poteva dà un motivo pe' continuare a... [Sarah:] Aòh, ma la smetti? Hai rotto er cazzo! Stai a ffà come facevi da piccolo, te senti 'sto cazzo e pensi che ciàì er de vita e de morte sulle persone intorno a tte. [Zero:] Aoh, ma sei te che m'hai detto che lei s'aspettava 'n passo mio e mo' te stranisci che me sento in colpa. [Sarah:] Ma io t'ho detto che sei Gesù Cristo sceso 'n tera e la gente s'ammazza perché non te la scopi? Oppure t'ho detto le cose come stavano e i sensi de colpa ce li stai a mettè te perché sei egomaniaco e te vuoi sentì protagonista de 'n film che non è il tuo?	[Zero:] J'ai besoin d'air. Alice aurait pu survivre. Peut-être que si j'avais pris les choses en main, elle n'aurait pas rencontré ce salaud. Que si j'avais été courageux, j'aurais pu être celui qui lui aurait donné une raison de rester... [Sarah:] Tu veux bien arrêter ça ? Ferme-la ! C'est comme quand tu étais petit. Tu crois que le monde tourne autour de toi. [Zero:] Tu as dit que j'avais négligé Alice. Normal que je culpabilise. [Sarah:] J'ai pas dit qu'elle était morte parce que tu te l'es pas tapée. Je t'ai donné les faits et tu culpabilises parce que tu es égoïste et tu veux le premier rôle d'un film qui n'est pas le tien.	[Zero:] I need to get some air. I keep thinking Alice could've still been here. Maybe had I stepped forward and took charge, she wouldn't have met that asshole. Maybe had I been a bit braver, had I been the person that could give her a reason to stay... [Sarah:] Will you stop that? Shut the fuck up! It's like when you were little, you think you're omnipotent and can do anything. [Zero:] You said Alice was waiting for me to step up. Of course I feel guilty! [Sarah:] I didn't say she killed herself because you wouldn't fuck her! I gave you the facts and you feel guilty because you're an egomaniac and you want to steal the show. This is not your movie!	[Zero:] Muszę się przewietrzyć. Alice mogłaby tu być. Może gdybym przejął inicjatywę, nie poznałaby tego dupka. Może gdybym był odważniejszy, gdybym był tą osobą, która może dać jej powód, by zostać... [Sarah:] Przestań wreszcie. Zamknij mordę! Gdy byłeś mały, też myślałeś, że jesteś wszechmocny. [Zero:] Mówiłaś, że Alice czekała na mój krok, czuję się winny! [Sarah:] Nie powiedziałam, że się zabiła, bo jej nie przeleciałeś! Podałam ci fakty, a ty czujesz się winny, bo jesteś egocentrykiem i chcesz skraść show. To nie twój film

¹⁷⁰⁴ *Ivi*, episodio 6, [00:10:00] (trascrizione audio italiano).

¹⁷⁰⁵ *Ibidem* (sottotitoli in francese).

¹⁷⁰⁶ *Ibidem* (sottotitoli in inglese).

¹⁷⁰⁷ *Ibidem* (sottotitoli in polacco).