

*Tomas Sommadossi*

QUEL CHE RESTA DELLA DDR.  
LA TRASPOSIZIONE DEL LESSICO CULTURALMENTE SPECIFICO  
NEL DOPPIATO ITALIANO DEL FILM *GOOD BYE LENIN!*

*1 Premessa*

Il processo di ricezione di un testo *eteroculturale* è conforme alle priorità che la società cui la traduzione è destinata riconosce alla contingenza contestuale in cui lo stesso testo ha avuto origine. Anche la trasposizione di opere filmiche, così come in generale la traduzione di ogni testo, pone in primo piano la nozione di scambio culturale che caratterizza il processo traduttivo inteso come momento di confronto tra sistemi socioculturali difforni. Dato che la traduzione si qualifica come intervento su un campo d'azione che trascende la struttura testuale per aprirsi alla sovrastruttura culturale, il compito del traduttore coincide con un lavoro di decodifica e ricodifica linguistico-culturale atto a smussare l'estraneità del testo di partenza plasmando quest'ultimo in forme affini alla *situazione* dei destinatari.

Venuti descrive il maggiore o minore grado della "violence at work in any translating" (Venuti: 1995, 19) operando una distinzione tra approccio addomesticante (*domestication*) e approccio estraniante (*foreignisation*). Il primo caso si dà in quei contesti dove nel processo traduttivo viene riconosciuta assoluta priorità al testo tradotto, privilegiando le aspettative dell'insieme dei destinatari a spese dell'integrità del significato del testo/contexto di partenza. All'estremo opposto la tendenza allo straniamento mira a tutelare il potenziale comunicativo dell'ipotesto salvaguardandone l'alterità contestuale, dal momento che il traduttore "seeks to restrain the ethnocentric violence of translation" (Venuti: 1995, 20).

Nello specifico della traduzione per il cinema va considerato che, causa la natura stessa del testo filmico in cui il subtesto verbale è complementare al subtesto visuale, non è possibile raggiungere un effetto di addomesticamento *totale*, in quanto il film doppiato non può mascherare del tutto l'eterogeneità della parola rispetto all'immagine. L'opera filmica cioè fatica maggiormente a mimetizzarsi in un contesto culturale *improprio* in quanto essa, fondandosi sull'interazione di molteplici sistemi di segni, taluni dei quali non modificabili,

può dissimulare solo parzialmente la sua peculiarità situazionale.

Nelle pagine a seguire intendo mostrare e commentare come il bilancio generale dell'incontro/scontro tra sistemi culturali in campo cinematografico confermi che "the general dubbing policy is one of local standardisation, explicitation and naturalisation" (Ulrych: 2000, 132). I fenomeni di addomesticamento del testo saranno oggetto specifico della trattazione. Sulla base del confronto del testo originale in tedesco con il doppiato italiano del film *Good Bye Lenin!* (Wolfgang Becker, Germania 2003) si procederà a isolare e commentare le strategie traduttive applicate al lessico culturalmente specifico della DDR. Lo scopo dell'analisi è di mettere in luce quali siano i problemi che i traduttori/dialoghisti si trovano a fronteggiare quando dietro le parole si celano sostrati ideologici, strutture economiche, matrici politiche e dinamiche sociali che rinviano all'incomparabile eccezionalità di un sistema culturale.

## *2 La traduzione dei riferimenti culturali nel film Good Bye Lenin!*

### *2.1 Obiettivi dell'analisi, sinossi e descrizione del materiale*

Premessa in termini generali la suddivisione tra elementi che nella traduzione tendono a produrre un effetto straniante ed elementi la cui applicazione genera un testo dalle sembianze domestiche, ovvero adattato al sistema culturale dei destinatari, verificheremo ora nello specifico dell'analisi del doppiato italiano di *Good Bye Lenin!* come la trasposizione dei molti elementi culturali del film si concretizzi in diverse forme di addomesticamento. La presente ricerca è volta innanzitutto a porre in evidenza trasformazioni significative che diano atto di quanto e di cosa sia effettivamente rimasto della DDR nel doppiato italiano. Si vedrà come la specificità culturale del lessico che ricorre nel parlato del film e che sottolinea a più riprese la caratterizzazione socio-politica, dai tratti fortemente contraddittori, della/e Germania/e a cavallo della riunificazione trovi in italiano una corrispondenza spesso insufficientemente indicativa e talvolta persino deviante rispetto all'ampia gamma di associazioni che i significanti dell'originale sollecitano.

Ai fini della descrizione degli aspetti traduttivi legati alla ricodifica di termini culturali specifici mi avvarrò della teoria degli universali della traduzione – in particolare verranno qui discusse la naturalizzazione, la standardizzazione e l'esplicitazione sulla scorta del saggio di Goris (1993). Viene da sé che i riscontri dati dall'analisi andranno a chiarire se e in quali punti del testo (*ri*)*prodotto* in sede di doppiaggio si sia giunti a un risultato addomesticante o estraniante, vale a di-

re fino a che punto il significato proprio del testo originale sia arrivato fino allo spettatore italiano senza che l'intermediazione del traduttore ne compromettesse la valenza.

Il film preso in esame, *Good Bye Lenin!*, racconta la vicenda paradossale di Alexander Kerner, un ventenne berlinese la cui madre, Christiane, socialista convinta, in seguito a un infarto cade in coma pochi giorni prima della caduta del Muro. La donna trascorre otto mesi in un letto d'ospedale ignara che al di fuori – è l'autunno del 1989 – si stanno consumando eventi epocali: il tracollo del regime comunista nella Germania Orientale e l'imminente riunificazione. Dopo il risveglio i medici avvertono che per la donna ogni ulteriore turbamento potrebbe essere letale. Così, per non farle scoprire cosa sia realmente successo, Alexander, con l'aiuto dell'amico Denis e della poco convinta sorella Ariane, simula per alcuni mesi, fino al giorno della morte della madre sopraggiunta per un'improvvisa ricaduta, il perdurare della DDR. Invece di dare notizia della riunificazione delle Germanie, il socialismo "irreale" di Alexander culmina nel finale in un fasullo trionfo, storico e morale, della Germania orientale, nel momento in cui viene resa nota la supposta decisione da parte degli organi di potere di aprire al mondo le frontiere della patria socialista.

I dialoghisti si sono dovuti confrontare con una copiosa varietà di termini e locuzioni culturalmente specifici che spaziano in uno spettro lessicale molto ampio e che vanno dalle massime cariche istituzionali fino agli spiccioli dettagli della vita quotidiana. Il lessico culturale distribuito nel parlato originale del film rientra in classi semantiche molto diverse. Si tratta, tra l'altro, di nomi di stati (BRD, DDR, Sowjetunion), nomi di città e circoscrizioni cittadine (Berlin, Zwickau, Leipzig, Wuppertal, Mitte, Friedrichshain), partiti politici (SED), istituzioni (Staatsrat, Bundeskanzleramt), gruppi dirigenti e cariche istituzionali (Parteileitung, Kollektiv, Gruppenratsvorsitzender, Abschnittsbevollmächtigte, Generalsekretär des ZK der SED, Vorsitzender des Staatsrates), edifici pubblici (Palast der Republik, Rathaus Schöneberg), organizzazioni di massa per l'infanzia (die Pionieren), espressioni geopolitiche (West, Ost, West-Berlin, kapitalistisches Ausland), fenomeni storico-politici (Wende), marche, prodotti, ditte e aziende (Tempo-Bohnen, Mokka Fix Gold, Spreewald-Gurken, Trabant, Lada-Taxi, Coca-Cola-Konzern, VEB Getränkekombinat Leipzig, PGH Fernsehreparatur Adolf Henecke), nomi propri e comuni di negozi e attività commerciali (Kaufhalle, Exquisit, Mitropa, Café Moskau), istituti di istruzione (EOS Yuri Gagarin, Polytechnische Oberschule (POS) Werner Seelenbinder), modelli di edilizia abitativa (Plattenbauwohnung), programmi televisivi (Aktuelle Kamera,

Schwarzer Kanal, Ein Kessel Bunes, Alltag im West), locuzioni spreghiative (Ossis, Klassenfeind/in).

Il parlato di *Good Bye Lenin!* si sviluppa su tre diversi vettori, corrispondenti a tre differenti modi della comunicazione, che presentano tra loro caratteristiche piuttosto eterogenee. Il film infatti alterna al dialogo svariati interventi a commento in prima persona, più o meno ampi, affidati alla voce del protagonista, nonché numerosi spezzoni di programmi televisivi d'informazione.

Per quanto riguarda le *note* del narratore è importante sottolineare che esse vengono tutte pronunciate fuori campo e ciò concede ai traduttori una certa libertà interpretativa tanto che, in vari casi, il testo tradotto viene modificato e arricchito in modo da sortire talvolta soluzioni infedeli ma brillanti che compensano almeno parzialmente l'appiattimento di altre componenti. Queste porzioni di testo, avendo un valore esplicativo e intervenendo a integrazione degli scambi dialogici, deviano dalla simulazione del parlato spontaneo e si caratterizzano pertanto per un'elocuzione più formale rispetto alle sezioni di dialogo, pur manifestando dal punto di vista grammaticale una sintassi poco complessa, con un livello di subordinazione che solo in rarissimi casi supera il primo grado. La traduzione di tali brani, pur mantenendo simile il grado di complessità sintattica, mostra in vari punti un evidente innalzamento del livello stilistico, laddove a frasi idiomatiche o a espressioni diafasicamente non marcate vengono fatte corrispondere formulazioni italiane tipiche di un registro linguistico più ricercato ed elegante (per esempio: 'den Bach runtergehen' diventa 'sprofondare nel baratro'; 'nicht mehr sprechen' viene reso con 'cadere in un completo mutismo'; l'espressione 'Geburtstagsgäste einladen' si trasforma in un raffinato 'diramare inviti'). Ad accentuare l'*impennata* stilistica concorre anche l'uso massiccio del passato remoto.

Oltre a espletare una funzione strettamente narrativa i commenti fuori campo servono ad agganciare la finzione filmica al contesto storico in cui la vicenda si inserisce. Sul commento infatti scorrono a più riprese immagini tratte da filmati di repertorio che mostrano i primi passi della/e Germania/e sulla via della riunificazione: la demolizione del muro, i festeggiamenti di piazza, le corse dei portavalori carichi di marchi occidentali verso le ex-regioni rosse, la sottoscrizione di nuovi accordi internazionali al Cremlino alla presenza di Gorbaciov. Il narratore fa riferimento diretto, spesso ironizzando, alle varie fasi del cambiamento e contribuisce in questo modo alla rappresentazione di uno scenario storico-culturale diviso tra le rovine polverose di un recente passato e l'inizio di una nuova era. Supportato dai documenti filmati, il gergo della DDR, il quale si qualifica come una

“Art Grauzone aus Wörtern, die sich nur für den Kommunikationsteilnehmer mit DDR-Kompetenz als DDR-geprägt zu erkennen geben” (Schröder: 1997, 165), viene in questo modo a marcare ulteriormente la raffigurazione del contrasto.

Come già detto per i commenti narrativi anche i brani giornalistici inseriti nel film rientrano nella categoria dei testi del parlato formale (prevalentemente redatti per iscritto, per essere poi letti). Tali testi, sia per quanto pertiene i brani tratti da trasmissioni reali sia per quelli fittizi, prodotti ad uso esclusivo di Christiane dal protagonista e dall'amico Denis, sono vincolati al rispetto della dialettica ufficiale politicamente e ideologicamente corretta, caratteristica dei programmi della televisione di stato controllata dal regime. Si giustifica in questo senso, come vedremo in seguito, la traboccante presenza di termini del *burocratese* della DDR, ove si susseguono voci che indicano i più svariati organi collegiali di amministrazione e di controllo, dagli organismi centrali dello stato, ai consigli di gestione scolastica, ai comitati di quartiere e di condominio. Le pompose denominazioni ufficiali degli incarichi politici ricoperti dai dirigenti del partito – da Honecker in particolare – e i frequenti riferimenti a tutti gli occhiuti organismi finalizzati all'inquadramento delle masse popolari contribuiscono a far emergere nel film l'immagine di una macchina politica invadente che si insinua in tutti gli ambiti e i contesti sociali, pubblici e privati. Anche per queste porzioni di parlato, al doppiaggio giova il fatto che la quasi totalità dei commenti giornalistici avviene in off, dal momento che spesso nei servizi filmati il giornalista non compare in video, bensì parla fuori campo, e talvolta il film preferisce mostrare i Kerner nel ruolo di telespettatori, intenti a seguire i fatti di politica e cronaca che passano in TV.

## 2.2 La neutralizzazione dei tratti dialettali

Di particolare rilievo per la rappresentazione del mondo tedesco-socialista ritratto nel film è l'uso di caratteri dialettali, da cui a livello lessicale dipende anche la sporadica comparsa di regionalismi in sostituzione dei corrispondenti termini del tedesco standard (per esempio 'schmulen' per sbirciare, 'Grilletten' per *hamburger*). Il dialetto prevalente nel film è naturalmente il berlinese, dato che è la capitale a fare da sfondo alla vicenda. I tratti della pronuncia *prussiana* si fanno sentire in particolare presso il protagonista Alexander e la sorella Ariane. Anche di altri personaggi è la parlata a palesarne la provenienza: Sigmund Jähn per esempio parla sassone, così come il militare che rischia di investire la signora Kerner pochi istanti prima del-

l'arresto cardiaco. È importante osservare come nell'economia del film la presenza massiccia di pronunce dialettali tedesco-orientali vada a sottolineare l'omogeneità "etnica" del microcosmo socialista della Repubblica Democratica.

In sostanza il doppiaggio non può che constatare la difficoltà ovvero l'impossibilità di rendere la differenziazione diatopica di qualsivoglia film. Il problema ha origine nel momento in cui "mit der Verwendung von Dialekten in verschiedenen Sprachgemeinschaften zum Teil völlig unterschiedliche Bewertungen einhergehen" (Reinart: 2004, 99). Fawcett schematizza molto chiaramente la questione argomentando che "any attempt to represent the dialectal or sociolectal variety of the original will almost inevitably result in offence to some cultural group whose dialect is being used to indicate inferiority or criminality, or in the accusation of naturalisation" (Fawcett: 1996, 81). In breve, la questione si pone come un aut aut: o il dialetto viene mantenuto mediante sostituzione con un dialetto nazionale, oppure deve essere eliminato. La prima strategia, che consiste nel far corrispondere dialetto a dialetto<sup>1</sup> – per quanto riguarda l'Italia, i doppiatori si avvalevano in tempi passati principalmente di parlate regionali centro-meridionali (Pernigoni: 2005, 158) –, è stata via via accantonata innanzitutto per la discutibile arbitrarietà dell'abbinamento, ma anche perché nella cinematografia si sono andate consolidando nel corso del tempo *liaison* (stereo)tipiche tra determinati dialetti e l'estrazione socioculturale dei personaggi che con essi si esprimono (si pensi per antonomasia al siciliano dei mafiosi italoamericani). Inoltre, per ipotesi, l'impiego di un qualche dialetto italiano in un film come *Good Bye Lenin!* avrebbe rischiato di sfociare in un effetto comico del tutto controproducente, in direzione cioè di un accrescimento dello straniamento dovuto all'incongruenza ingiustificata tra il dialetto *posticcio* e la situazione filmica. Vale infatti che "i dialetti, legati a un sistema di valori geograficamente specifico, hanno una connotazione socioculturale troppo marcata e sono perciò inadatti a essere trasferiti a contesti linguistici non paragonabili" (Pernigoni: 2005, 158).

Facendo di necessità virtù, l'altra *chance* a disposizione del doppiaggio corrisponde alla standardizzazione, cioè al "livellamento delle inflessioni esterne alla lingua standard" (Pernigoni: 2005, 157). Anche la versione italiana del film qui discusso neutralizza tutti i tratti

<sup>1</sup> Goris (1993, 175) racconta di una vecchia abitudine del doppiaggio in francese per cui "Southern Italian dialects were systematically dubbed by using the dialect of Marseille".

dialettali del testo tedesco optando, per tutti i personaggi, per una dizione diatopicamente neutra. Accanto alla standardizzazione della pronuncia il doppiaggio non tiene conto nemmeno dei termini attinti dal regioletto, portando l'intero parlato filmico verso una medietà linguistica non marcata. Questo a conferma di quanto osserva Goris e cioè che "the discourse of the dubbed versions does not present a single linguistic element that is geographically localizable" (Goris: 1993, 175).

Relativamente alla standardizzazione della dizione e alla conseguente perdita dei tratti regionali distintivi, merita un'osservazione a parte il caso di Lara, un'allieva infermiera giunta a Berlino dall'Unione Sovietica grazie a un programma di scambio. Nella versione originale la ragazza si esprime con un leggero accento slavo a cui si accompagnano alcune imprecisioni grammaticali consistenti principalmente nell'omissione di pronomi flessi ('Ich habe [mir] Sorgen um dich gemacht') o articoli ('Dann kann ich ja aufhören mit [dem] Lernen'). Nel doppiaggio il testo affidato a questo personaggio non solo viene inglobato nella pronuncia italiana standard (nonostante la possibilità, a mio avviso non particolarmente impegnativa, di ricreare anche in italiano un testo parzialmente sgrammaticato da recitare con una lieve inflessione riconducibile all'est europeo, cosa che avrebbe ravvivato il testo con un colorito *sovietizzante*) ma subisce anche un significativo e stridente raffinamento stilistico. Così accade, per esempio, che la ragazza straniera passi con disinvoltura da espressioni poco colloquiali come 'grottesca messa in scena' (in corrispondenza della frase tedesca 'Es ist mir zu gruselig, was du da machst'), all'uso della parola 'medicheria' (per il tedesco 'Schwesterzimmer'), termine, oltre che denotativamente non equivalente, certamente estraneo a larga parte del pubblico italiano e che De Mauro registra come voce di "basso uso"<sup>2</sup>.

Questo fatto sembra comunque essere in generale in linea con lo standard del doppiaggio di questo film che tende a trasporre il registro colloquiale del testo originale in un italiano più fiorito e più ricercato. Talvolta da tale prassi traduttiva risulta, come nel caso appena descritto dell'infermiera ma anche in diversi punti dei turni di dialogo della signora Kerner, una sfasatura a livello pragmatico in quanto i modi dell'eloquio appaiono inadatti rispetto alla situazione comunicativa rappresentata. In particolare si registra un ricorso piutto-

<sup>2</sup> Con "basso uso" vengono "marcati vocaboli rari, tuttavia circolanti ancora con qualche frequenza in testi e discorsi del Novecento" (De Mauro: 2000, xvii).

sto frequente al passato remoto anche all'interno di conversazioni tra madre e figli, in virtù della cui natura estremamente informale e confidenziale sarebbe stato invece più convincente limitare l'espressione dell'aspetto perfettivo al solo passato prossimo.

### *2.3 Adattamento alla cultura ricevente: il testo naturalizzato*

Tra gli effetti di addomesticamento trova sede il fenomeno della naturalizzazione. Si parla di forma naturalizzata del testo laddove la traduzione sottenda il proposito di fare sì che il testo tradotto venga percepito come un prodotto autoctono, generato in seno alla cultura del destinatario stesso. Si tratta cioè di un processo traduttivo atto a neutralizzare gli elementi che possono palesare l'estraneità culturale del testo originario; in tal modo si intende far apparire quest'ultimo non come oggetto importato bensì come artefatto *locale*. La naturalizzazione è quindi un processo di *epurazione*: ad avere la peggio è tutto quanto possa compromettere la fruizione del film da parte del pubblico della lingua d'arrivo. Toury formula in termini generali una legge della traduzione per cui la trasposizione di testi tende alla sostituzione di testemi (*textemes*) con repertoremi (*repertoremes*), ovvero all'utilizzo di formule attinte da un catalogo linguistico uniformato, condiviso trasversalmente dal pubblico ricevente e percepito globalmente come abituale. "In translation, textual relations obtaining in the original are often modified, sometimes to the point of being totally ignored, in favour of (more) habitual options offered by a target repertoire" (Toury: 1995, 268).

Adattare un testo filmico ai canoni, al gusto, alle tradizioni del pubblico ricevente implica un più ampio discorso in cui, trascendendo la mera trasposizione linguistica, le logiche del mercato cinematografico diventano determinanti: la scelta tra *domestication* e *foreignisation* non sarà quindi delegata *in toto* al traduttore ma dettata in parte a priori dall'alto al fine di "alter other "foreign" elements and culturally unfamiliar items to make them more palatable or attractive (that is, marketable) to the target language audience" (Whitman-Linsen: 1992, 125).

Di contro serve però puntualizzare che l'intervento addomesticante non è unicamente ascrivibile né, su scala individuale, a un abuso perpetrato arbitrariamente o all'ostentazione di un vezzo creativo, né, su scala sociale, all'ingerenza di strutture di mercato o politico-censorie. Occorre piuttosto considerare una terza variabile data propriamente dalla ragione che giustifica la traduzione, ovvero il venire meno della condivisione del medesimo orizzonte linguistico-culturale

tra autore/regista e pubblico. Nel *gap* interlinguistico viene infatti a decadere “quello che possiamo chiamare lo sfondo etnico della lingua: (...) tutto quello che per il pubblico rappresenta cognizione comune, e tutto quello che sa senza sapere di saperlo. Se si aggiunge che il non detto, alludendo a un retroterra che è comprensibile solo entro certi confini territoriali, ha nel cinema un’importanza fondamentale, si potrà ben capire la difficoltà di passare da una lingua a un’altra” (Licari: 1994, 22). Questo per concludere che, in modo da colmare al meglio possibili carenze di senso, nel doppiaggio si pone in definitiva la necessità di “dire di più” o, al limite, “dire qualcos’altro”.

L’opera di naturalizzazione implica interventi su vari livelli del testo filmico, ovvero nella fattispecie “adattamento di riferimenti socio-culturali, traduzione di segni grafici, pronuncia di nomi stranieri secondo le regole della lingua d’arrivo e sincronizzazione visiva” (Degano: 2005, 183). In merito a quest’ultimo punto accenno qui brevemente il fatto che la realizzazione della versione tradotta e il relativo coordinamento tra l’articolazione labiale del film originale e il testo recitato dai doppiatori rappresenta un’indubbia priorità, in quanto da tale aspetto dipende in buona parte l’illusione di realtà cui il doppiaggio non può venire meno: “It is visual synchronization which is supposed to create the impression that the actors on the screen are actually pronouncing the translated words. This illusion is essential in order to present the film as a “French” [si legga “Italian”, nel nostro caso] one” (Goris: 1993, 180). L’effetto di naturalezza della sincronia labiale va ricercato sia in senso quantitativo che qualitativo<sup>3</sup>, cioè sia nel rispetto della durata temporale dei turni, sia nella rispondenza tra il movimento articolatorio delle labbra e i suoni prodotti (in particolare in presenza di fonemi come le occlusive bilabiali, le fricative labiodentali, le vocali arrotondate, pronunciati in inquadrature ove le labbra dei parlanti siano chiaramente visibili).

L’approccio naturalizzante verso i termini culturalmente specifici contenuti nello *script* del film originale è spesso riconducibile al fatto che il gradimento del film da parte dello spettatore può essere compromesso qualora nel testo dei dialoghi si avvicendino molti elementi estranei. Naturalizzare significa quindi *bonificare* il testo agendo, a discrezione del traduttore-dialoghista, su tutti gli ambiti in cui la competenza culturale del pubblico ricevente potrebbe essere insufficiente ai fini dell’intelligibilità del discorso. Essendo nella natura stessa del mezzo cinematografico il fatto che il film deve rispondere alla

<sup>3</sup> Per gli aspetti fonetici del doppiaggio rimando a Herbst (1994) e Pisek (1994).

logica del “tutto-e-subito”, ovvero permettere la comprensione immediata della totalità del senso del contenuto, il doppiaggio non si può permettere vuoti di rappresentazione. Per questo motivo e per la parziale difficoltà di inserire nella traduzione unità disambiguanti – specialmente nelle porzioni di testo caratterizzate da battute brevi con un ritmo dei turni serrato – le possibilità di intervento si riducono sostanzialmente a due: l’espunzione del riferimento (neutralizzazione) o la sua “sostituzione con equivalenti socioculturali” (Pavesi: 2005, 55) (naturalizzazione), modificando il testo quindi a livello paradigmatico. In questo senso il destino dei termini culturali si consuma nel loro venire “spesso neutralizzati al fine di conservare l’immediatezza della versione originale, dato il fluire incessante delle scene, che non permette elaborate spiegazioni o rimandi, né sopporta, almeno per i film del grande circuito, un’alta densità di forestierismi culturali” (Pavesi: 2005, 24-25).

L’analisi della trasposizione dei riferimenti culturali mette a nudo la difficoltà insita nel processo di adattamento di testi che rispecchiano culture anche vicine, nel tempo e nello spazio, al destinatario del doppiaggio, la cui conoscenza oltre confine però spesso si concretizza più in una presa d’atto dell’esistenza che non in contenuti specifici. Richiamando il commento di Salmon Kovarski circa la percezione occidentale della cultura russa, pare possibile ipotizzare che anche molti *luoghi* del mondo tedesco rappresentino “qualcosa di apparentemente prossimo, se non di addirittura affine, sebbene “noto” per vie troppo traverse e lacunose” (Salmon Kovarski: 1995, 254).

Un film come *Good Bye Lenin!* mette in luce come “sich in den vierzig Jahren der deutschen Zweistaatlichkeit allmählich zwei Kommunikationskulturen herausgebildet haben” (Costa: 2005, 668). Il *thesaurus* culturale specifico non registra semplicemente variazioni diatopiche rispetto allo *Hochdeutsch*, bensì forma l’enciclopedia particolare in cui rientrano nomi propri di personaggi celebri, istituzioni, prodotti commerciali, slogan e termini di uso comune di una nazione indipendente e autosufficiente, che esprime la propria diversità rispetto al suo alter ego capitalista anche attraverso una differenziazione intralinguistica<sup>4</sup>. Si tratta di un repertorio verbale andatosi negli anni a istituzionalizzare finendo così per penetrare nell’uso linguistico comune. Oltre alla formazione di parole *ex novo* (*DDR-spezifi-*

<sup>4</sup> Gli effetti sono talvolta esilaranti: per esempio nella Germania Orientale, per motivi legati alla laicità dello stato, gli angeli natalizi erano stati ribattezzati ‘Jahresendzeitfiguren’. Nel film viene tematizzata, per voce del protagonista, la differenza tra il termine ‘Kosmonaut’, usato nella DDR, contro ‘Astronaut’, in uso nella BRD.

*scher Wortschatz*), il sistema di comunicazione della DDR si contraddistingue per l'arricchimento connotativo (*DDR-geprägter Wortschatz*) di termini altrimenti percepiti, all'esterno dei confini dello stato, come non marcati. La contrapposizione delle lingue tedesche dell'est e dell'ovest dimostra come "sociolinguistic divisions in a population also lead to conventional uses of language to mark in-groups and out-groups. Language can therefore have implications for one group that it would not have for outsiders" (Séguinot: 1985, 297). Questo a ragione del fatto che l'uso dei termini connotati come "+DDR" espleta sostanzialmente una funzione di indicatore diatopico, ma, rispetto a un regioletto, non lascia trasparire soltanto una localizzazione geografica, bensì dà voce anche all'identità culturale del parlante formatasi attraverso una sorta di saturazione ideologica.

La fenomenologia delle rese traduttive nel film *Good Bye Lenin!* è estremamente variegata. Relativamente agli interventi di naturalizzazione e di neutralizzazione un primo caso interessante è rappresentato dalla presenza massiccia di termini che designano istituzioni della Ex-Germania Orientale. Si considerino in particolare i riferimenti al ruolo di Erich Honecker, nome di spicco della vita politica della DDR, molto ricorrente nelle cronache, sempre abbinato alla nota appositiva che ne descrive l'ufficio politico, ovvero, oltre a un traducibilissimo 'segretario generale del partito', anche un più problematico 'Vorsitzender des Staatsrates'. Il film opta con coerenza per la traduzione 'presidente del consiglio (dei ministri)', come riportato in tabella.

1.A	Telegiornale: Arbeiter und Angestellte (...) sind heute nach Berlin gekommen, um hier im <u>Staatsrat</u> die größten Auszeichnungen unseres Landes entgegenzunehmen.	Telegiornale: Operai e impiegati (...) si sono radunati oggi a Berlino nella <u>sede del consiglio dei ministri</u> per ricevere dal governo la più alta delle onorificenze, la medaglia al merito patriottico.
1.B	Telegiornale: Berlin. Auf einer historischen Sondersitzung des Zentralkomitees der sozialistischen Einheitspartei Deutschlands hat der Generalsekretär des ZK der SED und <u>Vorsitzender des Staatsrats</u> der DDR, Genosse Erich Honecker...	Telegiornale: Berlino. Questa mattina durante una riunione straordinaria del partito socialista unitario il segretario generale nonché <u>presidente del consiglio dei ministri</u> della Repubblica Democratica, compagno Erich Honecker...
1.C	Commento: Ihr Schlaf verdunkelte den Abgang des werten Genossen Erich Honecker, Generalsekretärs des ZK der SED und <u>Vorsitzenden des Staatsrates</u> der Deutschen Demokratischen Republik.	Commento: Il grande sonno si frappose tra lei e le dimissioni del compagno Erich Honecker, segretario generale del comitato centrale del partito socialista e <u>presidente del consiglio</u> della Repubblica Democratica Tedesca.

1.D	<p>Telegiornale: Erich Honecker gratulierte dem neuen Generalsekretär des ZK der SED und <u>Vorsitzenden des Staatsrats</u> der DDR, Sigmund Jähn. (...)</p> <p>Telegiornale: Das neue Staatsoberhaupt wandte sich noch am Abend an die Bevölkerung der Deutschen Demokratischen Republik.</p>	<p>Telegiornale: L'ex-segretario si è congratulato col suo successore alla <u>presidenza del consiglio dei ministri</u>, che da oggi assume ufficialmente anche la carica di segretario, Sigmund Jähn. (...)</p> <p>Telegiornale: Il nuovo capo dello stato questa sera si è rivolto ai concittadini della Repubblica Democratica Tedesca.</p>
-----	--	--

Che si tratti di un caso evidente di naturalizzazione lo si intuisce dall'inserimento, mediante la locuzione 'presidente del consiglio (dei ministri)', di un significante familiare al pubblico italiano, associato a un'istituzione quotidianamente presente nella cronaca politica di interesse nazionale. È però il film stesso a mostrare le "gambe corte" di questa scelta che, se da un lato rende assolutamente trasparente la traduzione, dall'altro compromette manifestamente l'equivalenza della denotazione. Si osservi infatti che in 1.D viene chiamato 'Staatsoberhaupt' ovvero, correttamente, 'capo dello stato', quello che precedentemente, nella stessa cronaca del fasullo passaggio di consegne tra Honecker e Jähn, è ancora chiamato 'successore alla presidenza del consiglio dei ministri'. La formulazione italiana, nel rincorrere l'effetto di naturalità a discapito del valore referenziale del termine tedesco, non rende conto del reale ordinamento della Germania Orientale e palesa così un sostanziale errore a livello semantico. Basti pensare che a Honecker non erano mai spettati i compiti dell'esecutivo (a differenza di quanto lascia intendere la formula 'presidente del consiglio') e che la forma istituzionale della ex-DDR prevedeva una separazione dei poteri tra consiglio dei ministri con un proprio presidente (il 'Vorsitzender des Ministerrates', carica che Honecker nella sua lunga carriera politica non ha mai ricoperto) e il qui citato *Staatsrat*, organo collegiale supremo il cui presidente svolgeva anche funzioni di rappresentanza dello stato. Appare quindi chiaro che a Honecker, piuttosto che presidente del consiglio, sarebbe preferibilmente dovuto spettare il titolo di 'presidente della repubblica'<sup>5</sup>, formula che avrebbe trovato un'eco appropriata nella locuzione 'capo

<sup>5</sup> Trovo altrettanto problematica l'ipotesi di una traduzione letterale di 'Staatsrat' come 'consiglio di stato' – versione per altro suggerita da vari dizionari bilingui, tra cui Sansoni, Pons, Zanichelli – in quanto tale traduttore denota a sua volta un organo istituzionale previsto dall'ordinamento dello stato italiano il cui esercizio, notoriamente, non corrisponde a quanto espresso dal termine tedesco.

dello stato' di cui all'esempio 1.D e avrebbe recato al testo il beneficio di una soddisfacente approssimazione denotativa, senza che a farne le spese fosse la naturalezza del risultato.

Un altro ambito linguistico in cui si danno frequenti fenomeni a metà tra naturalizzazione ed esplicitazione (cfr. anche 2.4) è quello delle marche e dei nomi di prodotti alimentari, per cui viene spesso adottata “una strategia mista, lasciando alcuni termini nella lingua originale e traducendone altri” (Degano: 2005, 183-184). Come fanno notare Bovinelli e Gallini (1994, 93-94), la traduzione di tali termini dipende da una valutazione della familiarità che la cultura d'arrivo ha con i prodotti in questione: mentre da un lato marchi come Coca Cola, Volvo o Burger King, citati nel nostro film, rappresentano lemmi di una lingua franca condivisa a livello pressoché planetario, ben più problematico può essere il caso in cui vi siano di mezzo i cetrioli dello Spreewald, i taxi di fabbricazione sovietica o le automobili Trabant prodotte nelle officine della città di Zwickau. In fase di traduzione occorre poi considerare, al di là della mera referenzialità dei termini, quale sia il “valore aggiunto” simbolico a essi connaturato, in quanto dietro la denominazione del prodotto possono celarsi significati collaterali la cui ragion d'essere affonda le radici entro tradizioni, abitudini, contingenze storiche e usi sociali ove si genera la reale pregnanza culturale del testo. Illustra ad esempio Pavesi che “il vino, per gli italiani da sempre bevanda tipica della socializzazione maschile popolare e rude, nel film britannico [si riferisce a *The Mother* di Robert Michell, Gran Bretagna 2003], a riflesso di un diverso significato culturale e sociale, diventa simbolo di emancipazione individuale e di rottura” (Pavesi: 2005, 19). Allo stesso modo secondo Salmon Kovarski<sup>6</sup> il caviale, recepito indifferenziatamente dall'ignaro spettatore occidentale come status symbol del lusso più invidiato, “può essere contestualizzato anche in altro modo” quando è posto, unica fonte di sussistenza, sul tavolo di un miserrimo doganiere del Caspio il quale “sbuffando, prende un cucchiaino e comincia a mangiare la ‘sbobba’, brontolando perché non può avere neppure un boccone di pane” (Salmon Kovarski: 1995, 252). Vale in generale cioè che la specificità socio-geografica del prodotto alimentare o del bene commerciale contribuisce a far risaltare l'estraneità di uno specifico sistema-paese rispetto a culture che di quello stesso prodotto o ne intendono l'uso e il consumo secondo altri canoni oppure, nel caso estremo, ne ignorano del tutto l'esistenza.

<sup>6</sup> L'autrice si riferisce al film *Beloe solnce pustyni* (Vladimir Motyl', URSS 1969).

La resa dei riferimenti verbali a prodotti e marchi che traducono nel linguaggio della quotidianità le dinamiche sociali che fanno da sfondo alle fasi di sviluppo di una nazione e di una cultura si complica maggiormente quando nel film questi elementi ottengono un'ulteriore semantizzazione al livello delle immagini, come accade a più riprese nel film qui discusso. Lo sfrecciare di camion rossi con impresso a grandi caratteri il logo della celebre bibita analcolica americana e l'apparizione di giganteschi cartelloni pubblicitari della stessa bevanda o di economici mobili svedesi stridono a confronto di quello che, allo scoccare dell'ora della riunificazione tedesca, si è trasformato nel ricordo di un paese ideologicamente costretto a privarsi di quanto proveniva dal degenerato "kapitalistisches Ausland" (così nel film) e a nutrirsi dei soli prodotti socialisti. La traduzione italiana del film *Good Bye Lenin!* deve (o dovrebbe?) trasmettere il concetto che la divisione della nazione non si esauriva in uno scontro di massimi sistemi (il federalismo capitalista contro il socialismo reale), bensì aveva effetti diretti sulla vita privata della popolazione e sulle abitudini, alimentari e non solo.

In realtà per quanto concerne questi punti simbolicamente rilevanti nell'economia della rappresentazione della riunificazione tedesca dietro le quinte della formalità istituzionale, il testo doppiato mostra strategie non sempre uniformi, in parte disomogenee e non efficaci. La tendenza naturalizzante atta a voler mantenere la fluidità del parlato cinematografico si trova a dover scendere a compromessi su di un terreno impervio dove facilmente si scivola verso fenomeni di semplificazione forzata a discapito della complessa caratterizzazione culturale dell'originale.

Una naturalizzazione confusa, perché incoerente, è quella che subisce una parte dei riferimenti agli 'Spreewald-Gurken', i cetriolini speziati sottaceto originari appunto della regione dello Spreewald. Il testo italiano propone le due traduzioni 'cetrioli dello Spreewald' e 'cetrioli Spreewald'<sup>7</sup>. È il caso di dire che qui è proprio la preposizione a fare la differenza. La presenza intermittente della preposizione specificativa ha come effetto il far passare alternativamente quella

<sup>7</sup> Si noti come, in un caso, un primo piano del protagonista, il quale ripete al vecchio Signor Ganske, pensionato duro d'orecchi, scandendolo a voce alta, il nome del prodotto 'Spreewald-Gurken', costringa il dialoghista a una scelta traduttiva che, causa la stringente esigenza di sincronia labiale resa necessaria dall'inquadratura, ricalca fedelmente la struttura tedesca in cui la specificazione geografica precede il tipo di prodotto (Spreewald, i cetrioli). Un tale effetto, decisamente poco idiomatico nell'italiano parlato, conferma che "the image, i.e. the point of view of the camera, has great influence on film translation" (Goris: 1993, 182).

che è una localizzazione geografica come un ipotetico nome commerciale del prodotto. È comunque evidente che, nonostante i due diversi trattamenti traduttivi riservati a questo elemento, la potenzialità evocativa del riferimento gastronomico-culturale rimane per il pubblico italiano di certo piuttosto limitata. Si deve in tal senso prendere atto della difficoltà di trasporre in italiano il valore connotativo legato all'alimento tedesco-democratico "DOC", il quale emerge qui a simbolo della sostanziale sintonia tra il prodotto *politically correct* dell'agricoltura socialista e l'ideologia dominante, a conferma in primo luogo dell'autosufficienza produttiva del blocco sovietico e secondariamente della chiusura del circuito di produzione e consumo. Il tutto rientra nella dialettica del contrasto est-ovest, espressa nelle metafore dell'*indigeno* rispetto allo *straniero*, delle conserve alimentari olandesi post-*Wende* rispetto agli 'Spreewald-Gurken', della Volvo guidata dal padre del protagonista rispetto ai veicoli Trabant di Zwickau, della Coca Cola rispetto all'"azienda di stato per le bevande", o, in altri termini, tra la scelta obbligata imposta dal potere e la varietà dell'offerta (e la libera autodeterminazione) in un'ottica di mercato. La fiacca espressività della traduzione italiana, legata alla non conoscenza del prodotto, indebolisce anche quella nota di ironia derivante dall'inaspettato desiderio della signora Kerner, costretta a letto dalla malattia, di soddisfare il suo 'Heißhunger' – una certa voglia di qualcosa di buono – stappando un vasetto di cetrioli in aceto.

In altri punti la rappresentazione del socialismo reale nella versione italiana di *Good Bye Lenin!* dimostra come il traduttore si levi talvolta d'impaccio riadattando metafore comuni e stereotipi ad alta disponibilità. È il caso della modificazione del nome dell'istituto scolastico in cui insegnava la signora Kerner prima della malattia ('polytechnische Oberschule Werner Seelenbinder') e della ditta di riparazioni in cui era impiegato Alex fino alla caduta del Muro ('PGH Fernsehreparatur Adolf Henecke') che si trasformano rispettivamente in 'politecnico (superiore) Karl Marx' e 'cooperativa di riparazioni TV Stella Rossa'. Entrambe le modifiche apportate dai traduttori, nel tentativo di compensare con qualche tocco di comunismo le sorti di quella parte del patrimonio specifico persa altrove, puntano su immagini ben note al pubblico italiano – da una parte Marx come padre spirituale del socialismo e dall'altra la stella e il colore rosso come *bandiera* dei partiti di sinistra – che, forse in maniera un poco stilizzata o schematica, rendono grosso modo giustizia all'intenzione delle espressioni della versione tedesca. Di certo il mantenimento dei due nomi propri dell'originale non avrebbe rappresentato in questo caso una soluzione congeniale. L'efficacia della modifica, per quanto riguarda l'istituto scolastico, è però parzialmente compromessa dal-

l'infelice sovrapposizione del commento del protagonista-narratore in cui viene fatto il nome del filosofo tedesco all'immagine della scuola, sopra il cui ingresso campeggia il nome dell'effettivo dedicatario.

Quanto mai riduttiva appare invece la neutralizzazione di elementi culturali che nel testo originale hanno un peso fondamentale ai fini dell'inquadramento socioculturale della vicenda. È naturale che "le scelte più problematiche per il traduttore/dialoghista non sono quelle relative alla struttura del codice linguistico o quelle dettate dalle restrizioni tecniche (...). Sono invece le rese di espressioni a forte valenza culturale o pragmatica che richiedono un particolare sforzo di traduzione" (Pavesi: 1994, 138-139). Pertanto ogni fenomeno di neutralizzazione di elementi particolarmente significativi nel contesto filmico evidenzia le occasioni in cui la traduzione abusa del proprio mandato di mediatore culturale. Si consideri per esempio la traduzione del seguente scambio di battute tra Alexander e Denis, che ha luogo al momento di iniziare a riportare in casa i vecchi mobili ammassati in cantina per riallestire in stile DDR la stanza da letto della signora Kerner.

2.A	Denis: Achter Stock? Alex: Ja. Denis: Fahrstuhl? Alex: Kaputt. Denis: Scheiße! Alex: <u>Real existierende.</u>	Denis: Ottavo piano? Alex: Sì. Denis: Ascensore? Alex: Guasto. Denis: Cazzo! Alex: <u>Ci farà bene ai muscoli.</u>
-----	---	---

La battuta finale del testo tedesco riadatta ironicamente la locuzione 'real existierend'. Il socialismo della DDR e di tutto il blocco delle nazioni del patto di Varsavia era definito 'real existierend' (cioè 'reale') in quanto modello di attuazione concreta di uno stato fondato sui precetti delle teorie marxiste-leniniste. Nel dialogo riportato Alexander si fa beffe del significato storico-politico della locuzione per ribadire e confermare le ragioni del disappunto manifestato in termini piuttosto coloriti dall'amico. La battuta demistifica in un brano di conversazione quotidiana uno dei cardini della convenzionale dialettica politica del regime e pertanto mette ancora una volta in risalto l'interazione tra la cornice storica reale e la finzione narrativa del film. Pare superfluo commentare che in questo punto la versione tradotta lascia alquanto a desiderare, essendo scomparsa ogni traccia dell'ambizioso gioco di rimandi dell'originale. Una traduzione più attenta avrebbe dovuto cercare di far ruotare l'intero scambio intorno all'ultima battuta di Alex. A mio avviso sarebbe stata da privilegiare

una formula conclusiva come “benvenuto nel socialismo reale!”, oppure, traducendo letteralmente l’esclamazione ‘Scheiße’ di Denis con ‘merda’, si sarebbe potuto chiosare, da parte di Alex, con una formulazione enfatica del tipo “merda real-socialista”.

Allo stesso modo anche in altri casi in sede di doppiaggio si sono dati qua e là diversi colpi di forbice. Dove la madre di Alexander, dettando alla vicina di casa una ‘Eingabe’ (altro termine con una sostanziale colorazione socio-politica orientale, su cui tornerò in seguito), usa l’espressione ‘Exquisit-schlanke Genossinnen’ per descrivere, mediante il riferimento alla catena di negozi di abbigliamento di “Iusso” della DDR (‘Exquisit’, appunto), una sorta di prototipo della bellezza femminile “socialista”, la traduzione opera un taglio netto e generalizza parlando di una “popolazione femminile [che] ha ben poco a che fare con l’etereo ed esile corpo delle silfidi”. Simile è il destino della costruzione a ossimoro ‘Verwestlichung unserer 79-m<sup>2</sup>-Plattenbauwohnung’: nel doppiato a essere ‘occidentalizzato’ è un italianissimo ‘appartamento’. In alternativa, nella mancanza di una resa equivalente, sarebbe stato possibile usare in questo secondo caso la locuzione ‘condominio popolare socialista’ che quantomeno lascia intravedere l’esistenza all’Est di una peculiare edilizia abitativa, salvando così il contrasto con i cambiamenti avvenuti in seno al processo di occidentalizzazione.

Un altro settore lessicale culturalmente rilevante si è andato formando con la caduta del Muro. Con la fine della divisione politica il già variegato repertorio si è ulteriormente arricchito di termini carichi di significative connotazioni. In particolare si è cristallizzata una deissi temporale specifica che esprime mediante il pronome ‘früher’ il riferimento allo stato di cose precedente la riunificazione. La traduzione dell’avverbio in ‘prima’ o, come nel film, in ‘una volta’, si rivela inefficace in quanto l’allusione a un *altro* tempo storico appare per il parlante italiano troppo velata. Anche la deissi spaziale nella domanda ‘Sie sind nicht von *hier*, oder?’ che Christiane Kerner rivolge per strada a un uomo arrivato a Berlino da Wuppertal, sottintende una precisa localizzazione topografica dell’appartenenza e della non-appartenenza, della familiarità e della diversità<sup>8</sup>, che la versione italiana ‘voi non siete di queste parti?’ tende a offuscare. Come spiega Costa, “die Gegenüberstellung lokaler oder temporaler Indikatoren dient dazu, den Gegensatz zwischen Ost- und Westzugehörigkeit zu schil-

<sup>8</sup> L’“extraterritorialità” del personaggio alle prese con il trasloco è anche sottolineata dalla presenza su uno scaffale di un’immagine sacra, poco in linea con la politica laicista del regime.

dern” (Costa: 2005, 675). Il forte legame, espresso implicitamente dalla deissi, che unisce l’indicatore spazio-temporale al fattore storico-politico è intuitivo per il parlante tedesco, mentre, contrariamente a quanto succede nel film, “der Rückverweis auf soziale Hintergründe der DDR muss für den italienischen Leser [bzw. Zuschauer] ausdrücklich benannt werden” (Costa: 2005, 675).

È evidente che la traduzione, uniformando il testo alla lingua standard e neutralizzando – in una resa talvolta elementare, diretta al mantenimento della sola denotazione nell’ottica della scorrevolezza del testo – larga parte del patrimonio connotativo distribuito tra le varie unità lessicali di rilevanza culturale, “produces a relative weakening of the oppositions between the (groups of) persons they [the idiolects] are related to/represent” (Goris: 1993, 175). Questo accade in particolare modo quando il testo di partenza, come nel caso di *Good Bye Lenin!*, gioca sulla rappresentazione di una sorta di bilinguismo *sui generis* nato e cresciuto come conseguenza degli eventi storici.

In ultimo, a bilanciare parzialmente le sorti, si danno anche casi di rese stranianti, ottenute proprio in quei punti in cui la traduzione traspone letteralmente le parole del testo tedesco. Mi riferisco qui a elementi che evidenziano ulteriormente la saturazione ideologica dello stato socialista. La versione italiana mantiene inalterati la formula di congedo per la corrispondenza formale, che voleva che il saluto non fosse ‘freundlich’ ma ‘sozialistisch’ (nella versione italiana: ‘saluti socialisti’), e l’eufemismo altisonante che abbellisce i pensionati col titolo di ‘Veteranen der Arbeit’, tradotto alla lettera come ‘veterani del lavoro’. L’effetto è quello di formule a cui nella cultura italiana non corrisponde un contenuto specifico caratterizzante; sono, se vogliamo, forme culturalmente sconosciute la cui alterità fa apparire allo spettatore la rappresentazione meno scontata, inserendo nel canale della comunicazione tra film tradotto e pubblico un ponte verso la cultura di partenza che il film sintetizza.

#### *2.4 Casi di esplicitazione: il testo spiegato*

Dagli esempi fin qui commentati si può chiaramente indurre che per varie ragioni (tra cui il ricorso per altro non raro, dovuto a questioni di *budget*, a traduttori talvolta improvvisati e malpagati) la trasposizione linguistica e culturale di qualsivoglia film è condizionata dal fatto che “molti messaggi (...) sono predisposti alla non comprensione o, ancor peggio, al malinteso”, di modo che tale “sfasatura porta ad una divergenza problematica tra l’idea originaria del proget-

to artistico, da una parte, e i pregiudizi e la ricezione dello spettatore, dall'altra" (Salmon Kovarski: 1995, 254). Se, come abbiamo visto, da un lato la traduzione naturalizzante/standardizzante manifesta la tendenza a neutralizzare i contenuti *alieni* del testo originale o a far indossare loro, per così dire, abiti più familiari, dall'altro il ricorso all'esplicitazione mira invece a intervenire sul testo per chiarire, ove possibile, quei malintesi che Salmon Kovarski denuncia<sup>9</sup>.

In generale l'esplicitazione non è un fenomeno delimitato alla "disambiguazione di espressioni vaghe o che potrebbero risultare equivoche" (Degano: 2005, 180), bensì si manifesta anche a livello macroscopico laddove vi siano "un aumento di legami logici e l'aggiunta di parlato alle immagini" (Degano: 2005, 180). In base allo schema dei caratteri della traduzione audiovisiva di Delabastita (1989, 199-201) è possibile ricavare un'interpretazione estensiva del concetto di esplicitazione. In senso lato la sostituzione degli "acoustic verbal signs" (Delabastita: 1989, 200) – cioè il doppiaggio – o la presenza di sottotitoli sovrapposti al film originale rappresentano modi diversi di esplicitare il messaggio dell'intero film.

Ai fini dell'esplicitazione, cioè a integrazione dell'intelligibilità del significato trasmesso, il traduttore può avvalersi dell'interazione di tutti i diversi codici semiotici che il film utilizza. Per esempio la chiarificazione di determinati riferimenti opachi, sia visivi che auditivi, sia verbali che non verbali, può avvenire per aggiunta di testo *nuovo* al parlato del film, ma anche, attraverso il canale visivo, mediante l'aggiunta di cartelli (cioè stringhe di testo inserite allo scopo di tradurre elementi di segnaletica stradale, insegne, targhe di uffici ed enti o quant'altro presenti nel film). Le possibilità di esplicitazione intersemiotica valgono similmente per il raggiungimento della coerenza del testo tradotto in presenza di segni non verbali potenzialmente ambigui – "expressed by means of paralanguage, kinesics or cultural signs" –, per cui in genere "if a non-verbal sign does not exist in the target culture, explicitness *in the verbal subtext* is highly recommendable" (Chaume Varela: 1997, 325, corsivo mio). In altri termini l'esplicitazione, intesa nel suo senso più specifico di misura interpretativa, può corrispondere al concetto di parasinonimia, cioè a quei "casi specifici di interpretazione in cui, per chiarire il significato di una parola o di un enunciato, si fa ricorso a un interpretante espresso in diversa materia semiotica (o viceversa)" (Eco: 2003<sup>3</sup>, 316). Il rovescio della medaglia è dato dal fatto che l'esplicitazione verbale, sfociando

<sup>9</sup> Klaudy (1998, 83) parla in questo caso di "esplicitazione pragmatica", differenziandola da altre tecniche esplicative.

inevitabilmente in un aumento della dimensione della materia testuale nella lingua d'arrivo, rischia di collidere con i limiti e le esigenze della sincronia labiale imposti dal processo di naturalizzazione (Pavesi: 2005, 55).

I riferimenti culturali sono particolarmente soggetti a subire integrazioni esplicative finalizzate a chiarirne il significato. Infatti “explicitation occurs most frequently in the versions which also present a high degree of socio-cultural adaptation” (Goris: 1993, 185), in quanto “members of the target language cultural community may not share aspects of what is considered general knowledge within the source language culture and, in such cases, translators often need to include explanations in translations” (Klaudy: 1998, 83).

Ancora nell'ambito dei riferimenti a marche e prodotti commerciali (in questo caso si tratta di autoveicoli) si possono riscontrare tracce indicative di esplicitazione del testo doppiato. Si considerino in particolare gli esempi nella seguente tabella.

3.A	Alex: Wir haben eine Benachrichtigung bekommen. Aus Zwickau. Wir können unseren <u>Trabant</u> abholen.	Alex: Abbiamo ricevuto una lettera dalla <u>Trabant</u> . Ci consegnano l' <u>automobile</u> .
3.B	Ariane: Er hat sich 'nen <u>Trabi</u> gekauft. Alex: Echt? Rainer: Ein <u>Kombi</u> .	Ariane: Si è comprato una <u>Trabant</u> . Alex: Sul serio? Rainer: Una <u>familiare</u> .
3.C	Christiane: Der <u>Trabi</u> riecht noch so neu. Welche Farbe hat er denn?	Christiane: Che buon profumo di <u>macchina</u> nuova. Posso sapere almeno il colore?
3.D	Commento: Er fuhr nur ein kleines, stinkendes <u>Lada-Taxi</u> .	Commento: Guidava un banale <u>taxi di fabbricazione sovietica</u> che puzzava di sigarette da due soldi.

Possiamo per prima cosa osservare che per quanto riguarda la Trabant, l'industria automobilistica di stato della DDR, l'unico riferimento a permettere una trasposizione diretta dal tedesco all'italiano è quello in 3.B, dove alla marca segue immediatamente, nello stesso testo originale, un elemento ('ein Kombi'/'una familiare') che chiarisce l'ambito di referenza dell'enunciato. In 3.A i doppiatori hanno ritenuto di dover rinforzare il testo al fine di chiarire al pubblico italiano il legame tra il significante 'Trabant' e il significato 'automobile', eliminando innanzitutto l'indicazione geografica della cittadina ove le officine meccaniche avevano sede – località che verosimilmente risulterebbe sconosciuta alla maggioranza degli spettatori di casa nostra –, anticipando rispetto al tedesco il riferimento al marchio e inte-

grandolo con un iperonimo sull'uscita della battuta<sup>10</sup>. Anche in 3.C e 3.D l'esplicitazione si concretizza nell'uso di due ulteriori iperonimi, per cui 'der Trabi' diventa semplicemente 'macchina' e il 'Lada-Taxi' si trasforma in un 'taxi di fabbricazione sovietica'<sup>11</sup>. Nella versione italiana emerge inoltre la neutralizzazione del vezzeggiativo ('Trabi' per Trabant) usato dapprima con tono caustico da Ariane e invece con accento di simpatia dalla signora Kerner, durante il tragitto in macchina per raggiungere la casa di campagna.

Anche i riferimenti a personalità pubbliche molto note entro i confini dello stato socialista, ma del tutto anonime per gli spettatori italiani vengono integrati con l'aggiunta di apposizioni descrittive che accennano qualche tratto distintivo in ragione del ruolo, della rappresentatività e della popolarità di cui il personaggio gode.

4.A	Christiane: Du hast von der Schule erzählt und von <u>Sigmund Jähn</u> .	Christiane: Tu mi raccontavi di <u>Sigmund Jähn</u> , il tuo eroe cosmonauta.
4.B	Telegiornale: Erich Honecker gratulierte dem neuen Generalsekretär des ZK der SED und Vorsitzenden des Staatsrats der DDR, Sigmund Jähn. Christiane: Was, <u>der Jähn</u> ?	Telegiornale: L'ex-segretario si è congratulato col suo successore alla presidenza del consiglio dei ministri, che da oggi assume ufficialmente anche la carica di segretario, Sigmund Jähn. Christiane: <u>Il cosmonauta</u> ?

Sul modello di Erich Honecker, il cui nome, come d'uso nella pubblicistica di stato, è sempre rigorosamente accompagnato dall'enumerazione delle cariche politiche ricoperte, a Sigmund Jähn il doppiaggio attribuisce degli epiteti piuttosto uniformi che ne esplicitano la "professione" – Jähn fu il primo tedesco a volare nello spazio – anche lì dove il testo originale non dà indicazioni a riguardo.

Un ambito in cui l'esplicitazione si impone quasi obbligatoriamente è rappresentato dagli acronimi che indicano uffici, organi amministrativi, partiti politici, enti. Come sintetizzano Paolinelli e Di Fortunato, "la caratteristica delle sigle è che chi le dice e chi le ascolta sanno bene che cosa stanno a indicare" (Paolinelli-Di Fortunato: 2005, 68). All'interno di un contesto culturale le sigle, specialmente quelle di uso comune come i partiti politici, entrano a tutti gli effetti a far parte del lessico, ma, al di là di organismi internazionalmente noti oppure di qualche sigla "traducibile" (come USSR/URSS o

<sup>10</sup> Si noti inoltre che la scelta della parola 'macchina', rispetto ad 'automobile', apparirebbe pragmaticamente più appropriata all'informalità della situazione e allo stile del protagonista ventenne.

<sup>11</sup> Lada era l'industria di stato sovietica per la produzione di autoveicoli.

UNO/ONU), difficilmente nella pratica della traduzione si può far corrispondere sigla a sigla. Del resto però i gruppi politici, gli enti amministrativi, gli istituti educativi, così largamente presenti, come mostra il nostro film, nella dialettica politicizzata della televisione di regime della Germania Orientale, rappresentano una parte non trascurabile del contenuto con massima caratterizzazione culturale.

La prassi traduttiva tende a *sciogliere* la sintesi semantica della sigla sviluppando, mediante esplicitazione analitica, almeno una parte significativa delle componenti dell'acronimo, in modo da rendere comprensibile l'oggetto denotato (Paolinelli-Di Fortunato: 2005, 68-69). Per esempio l'acronimo 'DDR' viene alternativamente reso come 'Repubblica Democratica (Tedesca)' o 'Germania Democratica'<sup>12</sup>, 'ZK der SED' come 'Comitato centrale (del partito socialista)' o talvolta semplicemente come 'il Partito', 'BRD' sia come 'Repubblica Federale', come 'l'ovest', o, in un solo caso, per sineddoche con il nome della città capitale occidentale Bonn, come riportato in tabella.

5.A	Telegiornale: Protest im Bundeskanzleramt der <u>BRD</u> .	Telegiornale: Inviata una protesta ufficiale al governo di <u>Bonn</u> .
-----	--	--

Riassumendo si può notare che i dialoghisti del nostro film optano per un'applicazione parziale dell'esplicitazione, limitandosi a intervenire soltanto sull'*opacità* denotativa di quei termini del testo originale non noti al pubblico italiano. In conformità a quanto già descritto nel capitolo precedente, le molte unità che per via della complessità della connotazione culturale del lessico della DDR necessiterebbero di una qualche parafrasi esplicativa vengono normalmente naturalizzate in forme di traduzione che appaiono nella maggior parte dei casi alquanto deboli.

### 2.5 Traduzione differenziata di elementi omogenei

Mentre l'esplicitazione dei contenuti culturali del testo originale comporta, assieme alla maggiore chiarezza, una più marcata compattezza del testo, vi sono casi in cui la pratica traduttiva pare muoversi nella direzione opposta, ossia verso una differenziazione lessicale risultante in formulazioni talvolta poco funzionali. Rientra negli uni-

<sup>12</sup> Intuitivamente risulterebbe piuttosto discutibile il ricorso in questo caso alla sigla RDT registrata dai dizionari italiani.

versali della traduzione la pratica di “reducing or omitting repetitions and redundant information” (Laviosa-Braithwaite: 1998, 289). Gli interventi di questa specie sono volti a evitare la ripetizione di un medesimo traducevole in corrispondenza di unità lessicali iterate nel testo originale, operando nel senso di una “Eins-zu-viele-Entsprechung” (Koller: 1992<sup>4</sup>, 230), per cui per un unico lessema dell’originale vengono impiegati traducevoli diversi. Nel doppiato del film di Wolfgang Becker si possono isolare casi di variazioni effettuate mediante termini che denotativamente sono in linea di massima tra loro equivalenti, ma risultano almeno in parte connotativamente inadeguati al contesto.

Come già precedentemente illustrato, il *gergo* della DDR parodiato in *Good Bye Lenin!* arricchisce di colore ideologico-politico un’ampia gamma di termini. È fuori questione che la frequenza nel testo originale di un medesimo elemento marcato culturalmente mira a sottolineare il valore dello specifico termine rispetto a ipotetici altri sinonimi. Poco intuitiva appare invece la scelta traduttiva messa in atto dai dialoghisti di non optare per l’iterazione di un unico traducevole, ma di diversificare la resa italiana per ogni ricorrenza del termine originale. Il risultato è quello di una traduzione, diciamo, altalenante. Un caso significativo è quello del verbo ‘abhauen’ a cui, su quattro delle sei occorrenze nel testo (sempre all’interno dei dialoghi e non negli interventi di commento né nei programmi giornalistici), è associata l’idea di illegalità, gravida di amare conseguenze, insita nel proposito di fuggire furtivamente dalla Repubblica Democratica. In definitiva ‘abhauen’ rappresenta la volgarizzazione del termine ‘Republikflucht’ che i due agenti della STASI, facendo ricorso al “geheimdienstliches Fachwissen” (Costa: 2005, 676), usano nelle battute iniziali del film mentre interrogano la signora Kerner sulle visite all’estero del marito. Questo verbo, adottato nel film univocamente per indicare l’abbandono della patria socialista (anche in senso metaforico, dopo la *Wende*, riferito alla migrazione interna verso l’*eldorado* occidentale), viene reso nel testo italiano rispettivamente come ‘svignarsela’, ‘fuggire’, ‘andarsene’ ed ‘emigrare’. È facile vedere che solo i primi due traducevoli mantengono la connotazione della natura furtiva dell’atto, propria del verbo tedesco nel contesto tedesco-orientale. ‘Andarsene’ ed ‘espatriare’ sono invece traducevoli assai elusivi e poco espressivi in quanto non lasciano intravedere il rinvio al *background* politico-culturale; inoltre ‘espatriare’ è anche diamesicamente inadeguato rispetto all’informale voce tedesca perché proprio di un registro linguistico più alto e più tecnico.

Altrettanto incoerente è la diversificazione traduttiva del termine ‘Wende’ che vale per antonomasia come metafora per indicare il tra-

collo del socialismo reale e il successivo processo di riunificazione della Germania. Limitatamente al significato storico-politico il lessema ricorre due volte<sup>13</sup>, come mostra la seguente tabella.

6.A	Alex: Meine Mutter hat von der <u>Wende</u> nichts mitbekommen.	Alex: Nostra madre non sa niente della <u>caduta del Muro</u> .
6.B	Alex: Das Problem ist, sie hat ja von der <u>Wende</u> nichts mitgekriegt.	Alex: Il problema è che lei non sa ancora niente della <u>svolta</u> .

Sebbene in entrambi i casi ‘Wende’ assuma il valore di oggetto lessicale culturalmente specifico, il traduttore applica qui due diverse strategie. In 6.A si vede come il riferimento viene esplicitato in maniera efficace nella locuzione ‘caduta del Muro’, sfruttando così un’espressione collaudata e condivisa trasversalmente dal pubblico italiano. La strategia di sfoltimento dei sinonimi riguarda il caso 6.B: la resa di ‘Wende’ come ‘svolta’ appare come una scelta traduttiva poco incisiva, che fa passare pressoché inosservato il riferimento alla realtà del *ribaltone* storico su cui punta l’intero film. Il mantenimento anche in questo secondo caso della traduzione esplicita ‘caduta del Muro’ avrebbe contribuito a rinsaldare la coerenza testuale, ribadendo a più riprese la fase di cambiamento sul cui sfondo si sviluppa la finzione cinematografica.

Più convincente è infine la traduzione differenziata del termine ‘Eingabe’, reso come ‘istanza’ o come ‘lettera di lamentela’. Il vocabolo tedesco ideologicamente connotato rientra nel linguaggio burocratico orientale e indica uno di quegli strumenti attraverso cui si realizza l’ideale responsabilizzazione del singolo individuo nel contribuire al progresso sociale della collettività. Le due diverse rese in italiano sottolineano il fatto che il termine ricorre in un primo momento nel discorso di un cittadino socialista convinto quale è la signora Kerner, mentre nel secondo caso esso viene pronunciato con piglio critico (si parla infatti di ‘bescheuerte DDR-Eingaben’, cioè ‘lettere di lamentela del cavolo’) dal fidanzato occidentale di Ariane, Rainer. La divergenza di vedute rispetto al lavoro di Christiane Kerner nel compilare le ‘Eingaben’ viene ribadita di fronte a Rainer da parte dello stesso Alexander, il quale puntualizza il concetto ideologico-filosofico di base con una formula che suona come una filastrocca recitata a memoria, per cui quelle ‘istanze’ sono un tentativo “durch konstruktive Kritik

<sup>13</sup> Si dà anche una terza occorrenza di ‘Wende’ nel suo significato proprio di ‘svolta’.

die Verhältnisse in der Gesellschaft schrittweise zu verändern". L'istanza' della DDR non è in pratica altro che una lettera di reclamo debitamente indorata per nascondere la critica insita nella parola 'lamentela' dietro la costruttiva immagine del contribuuto responsabile e del senso civico. Si ha così la rappresentazione a contrasto delle due posizioni rispetto alla macchinosa burocrazia della Germania socialista, vista da chi ne fa parte e vi partecipa e da chi invece la percepisce dall'esterno solo di riflesso. La resa italiana, nonostante il termine 'istanza' non traduca appieno lo spettro semantico-simbolico di 'Eingabe', riesce mediante la diversificazione dei traduttori a ricreare in maniera convincente le discordanti posizioni delle due scuole di pensiero.

### 3 Conclusioni

L'analisi della trasposizione italiana del lessico culturalmente specifico della DDR e della *Wende* ha dimostrato come il doppiaggio del film *Good Bye Lenin!* abbia in buona parte impoverito o comunque adattato in modo non equivalente il contenuto culturale dell'originale tedesco. Nel film, in conformità alla teoria degli universali della traduzione, si riscontrano svariati casi di naturalizzazione volti da un lato alla standardizzazione delle diverse parlate dialettali e dei regionalismi a esse collegati, dall'altro lato all'adattamento, calibrato su un potenziale spettatore medio, di contenuti estranei alla cultura italiana, come nel caso di nomi di marche e prodotti, di uffici e cariche istituzionali. Agli estremi della naturalizzazione si collocano da una parte rese traduttive che neutralizzano i termini con contenuto culturale (i casi, tra l'altro, delle espressioni 'real existierend', 'Exquisitschlank', 'Plattenbauwohnung') e dall'altra traduzioni dirette di concetti che, non venendo esplicitati, perdono la loro pregnanza culturale nel flusso della finzione filmica (per esempio i deittici 'hier' e 'früher').

Mediante una strategia esplicativa vengono invece spiegati al pubblico italiano i riferimenti a taluni concetti, personaggi o oggetti specifici del contesto culturale di partenza (in particolare si sono isolati la trasposizione esplicita di nomi di autoveicoli, le integrazioni dei riferimenti a personalità pubbliche e lo scioglimento analitico degli acronimi). Si è notato come l'esplicitazione si dedichi alla chiarificazione della sola componente denotativa, lasciando inesprese o velate le associazioni implicite proprie del testo tedesco. In ultimo la descrizione della traduzione filmica conferma la tendenza universale dei traduttori a differenziare la traduzione di termini ripetuti nel testo

originale (si sono discusse le rese di 'Wende', 'abhauen' e 'Eingabe'). Si è preso atto che talvolta però l'adozione di varianti sinonimiche compromette la trasmissione delle connotazioni distintive della sostanza culturale ribadita nel film mediante le stesse ripetizioni.

La perdita di significato in corso d'opera non è ascrivibile esclusivamente a una traduzione sbagliata (benché comunque si diano anche casi in questo senso<sup>14</sup>), quanto piuttosto alla "semiotische Inkongruenz zweier Zeichensysteme" (Costa: 2005, 677). I segni il cui significato si origina, si espande, si altera o si trasforma in concomitanza del verificarsi di irripetibili fenomeni storico-politici amplificano a tal punto il doppio legame tra lingua e cultura da rendere determinati aspetti semantici intraducibili in lingue che rispecchiano culture maturate su percorsi storici non paragonabili.

#### BIBLIOGRAFIA

BOVINELLI, B., GALLINI, S. (1994), "La traduzione dei riferimenti culturali nel doppiaggio cinematografico", in BACCOLINI, R., BOLLETTIERI BOSINELLI, R. M., GAVIOLI, L. (a cura di) (1994), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB, pp. 89-98.

CHAUME VARELA, F. (1997), "Translating non-verbal information in dubbing", in POYATOS, F. (a cura di) (1997), *Nonverbal communication and translation. New perspectives and challenges in literature, interpretation and the media*, Amsterdam, Philadelphia, Benjamins, pp. 315-326.

COSTA, M. (2005), "Die Übersetzung der Differenz: DDR- und wendegeprägte Konnotationen und ihre Übertragung ins Italienische", in DI MEOLA, C., HORNUNG, A., REGA, L. (a cura di) (2005), *Perspektiven eins*, Roma, Istituto italiano di studi germanici, pp. 667-678.

DEGANO, C. (2005), "Universali traduttivi e implicazioni culturali nel doppiaggio italiano di film multietnici", in GARZONE, G. (a cura di) (2005), *Esperienze del tradurre. Aspetti teorici e applicativi*, Milano, Franco Angeli, pp. 177-194.

DELABASTITA, D. (1989), "Translation and mass-communication: Film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics", in *Babel* 35/4 (1989), pp. 193-218.

<sup>14</sup> Mi spiego solo come un errore grossolano la traduzione del nome della circoscrizione berlinese di 'Mitte' come 'i quartieri del centro', laddove parlare di 'centro' in riferimento alla Berlino divisa dà adito a qualche legittimo dubbio.

- DE MAURO, T. (2000), *Il dizionario della lingua italiana*, Torino, Paravia.
- ECO, U. (2003<sup>3</sup>), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.
- FAWCETT, P. (1996), "Translating film", in HARRIS, G. T. (a cura di) (1996), *On translating French literature and film*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, pp. 65-88.
- GORIS, O. (1993), "The question of French dubbing: Towards a frame for systematic investigation", in *Target 5* (1993), pp. 169-190.
- HERBST, T. (1994), *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*, Tübingen, Niemeyer.
- KLAUDY, K. (1998), "Explicitation", in BAKER, M. (a cura di) (1998), *Routledge encyclopedia of translation studies*, London, New York, Routledge, pp. 80-84.
- KOLLER, W. (1992<sup>4</sup>), *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg, Weisbaden, Quelle & Meyer.
- LAVIOSA-BRAITHWAITE, S. (1998), "Universals of translation", in BAKER, M. (a cura di) (1998), *Routledge encyclopedia of translation studies*, London, New York, Routledge, pp. 288-291.
- LICARI, A. (1994), "Eric Rohmer in lingua italiana", in LICARI, A. (a cura di) (1994), *Eric Rohmer in lingua italiana*, Bologna, CLUEB, pp. 15-46.
- PAOLINELLI, M., DI FORTUNATO, E. (2005), *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Milano, Hoepli.
- PAVESI, M. (1994), "Osservazioni sulla (socio)linguistica del doppiaggio", in BACCOLINI, R., BOLLETTIERI BOSINELLI, R. M., GAVIOLI, L. (a cura di) (1994), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB, pp. 129-142.
- PAVESI, M. (2005), *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*, Roma, Carocci.
- PERNIGONI, A. (2005), "Varietà substandard e doppiaggio: il caso di *East is East, Bend it like Beckham* e *Monsoon Wedding*", in GARZONE, G. (a cura di) (2005), *Esperienze del tradurre. Aspetti teorici e applicativi*, Milano, Franco Angeli, pp. 157-175.
- PISEK, G. (1994), *Die große Illusion. Probleme und Möglichkeiten der Synchronisation. Dargestellt an Woody Allens Annie Hall, Manhattan und Hanna and her sisters*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag.
- REINART, S. (2004), "Zu Theorie und Praxis von Untertitelung und Synchronisation", in KOHLMAYER, R., PÖCKL, W. (a cura di) (2004), *Literarisches und mediales Übersetzen. Aufsätze zu Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst*, Frankfurt a/M, Lang, pp. 73-112.
- SALMON KOVARSKI, L. (1995), "Problemi di intraducibilità culturale

nel film russo-sovietico: l'ambiguità di *Taxi Blues*", in HEISS, C., BOLLETTIERI BOSINELLI, R. M. (a cura di) (1995), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena. Atti del convegno internazionale (Forlì, 26-28 ottobre 1995)*, Bologna, CLUEB, pp. 251-262.

SCHRÖDER, M. (1997), "Allgemeinwortschatz der DDR-Bürger – Zu seiner onomasiologischen Sammlung vor der Wende und zu seinem Gebrauch", in SCHRÖDER, M., FIX, U. (1997), *Allgemeinwortschatz der DDR-Bürger – nach Sachgruppen geordnet und linguistisch kommentiert*, Heidelberg, Winter, pp. 153-176.

SÉGUINOT, C. (1985), "Translating implication", in *Meta* 30/3 (1985), pp. 295-298.

TOURY, G. (1995), *Descriptive translation studies and beyond*, Amsterdam, Philadelphia, Benjamins.

ULRYCH, M. (2000), "Domestication and foreignisation in film translation", in TAYLOR, C. (a cura di) (2000), *Tradurre il cinema*, Trieste, Università degli Studi di Trieste, pp. 127-144.

VENUTI, L. (1995), *The translator's invisibility*, London, New York, Routledge.

WHITMAN-LINSEN, C. (1992), *Through the dubbing glass. The synchronization of American motion pictures into German, French and Spanish*, Frankfurt a/M, Lang.