

DOPPIAGGIO IN ITALIANO DEL FILM *ASTÉRIX ET OBÉLIX: AU SERVICE DE SA MAJESTÉ* Trasposizione degli elementi culturali e umoristici

ALESSANDRA ROLLO
UNIVERSITÉ DU SALENTO

Abstract – At present, audiovisual translation is one of the most interesting and stimulating domains within the field of *Translation Studies*. Resting on a rich semiotic apparatus, marked by the interplay of a double channel of communication – audio/visual – with different types of signs – verbal/non-verbal codes, the audiovisual text is a complex one, whose transfer from one language into another represents a challenging task for every professional in this field. Especially in dubbing, the translator/adaptor has to work on the interlinguistic level as well as on the intersemiotic level (iconic, paralinguistic elements, etc.): as many codes having great semantic potential and transmitting useful cultural information, as we shall see in the film which we have taken as the object of our analyses: *Astérix et Obélix: Au Service de Sa Majesté* (2012). This fourth film adaptation (except cartoons) of *Astérix*'s adventures offers a series of gags playing on the parody of typical traditions, symbols, linguistic clichés and cultural stereotypes associated with British culture. Italian dubbing resorts to different translation strategies, some of which come under a foreignizing approach, aiming at preserving the original's colour and mood, whereas others are in line with a domesticating approach, in order to bring the product closer to the final audience. Indeed, instead of stressing the idea of a polarization or a dichotomy between two contrasting perspectives, we find it advisable to envisage a gradation between two instances which occur at the same time and coexist in a complementary way during the translation process.

Keywords: audiovisual translation; dubbing; cultural elements; humorous elements; foreignization/domestication.

1. La traduzione audiovisiva: quadro introduttivo

In un mondo dinamico e in continua espansione, sempre più pervaso dai mezzi audiovisivi, la traduzione audiovisiva (TAV) svolge un ruolo fondamentale per garantire la diffusione internazionale dei vari prodotti (Díaz Cintas 2008; Gambier 2004, 2008). Annoverata tra le principali forme di traduzione specializzata, riconosciuta a pieno titolo come uno degli ambiti più fervidi nel panorama dei *Translation Studies* (Díaz Cintas and Anderman 2009), la TAV è stata spesso controversa per la tendenza a considerare il risultato finale un adattamento più che una traduzione propriamente detta a causa dei vincoli imposti dal supporto audiovisivo, quali la corrispondenza tra immagine e parola, ritmo e suono, il bisogno di compressione testuale, ecc. (Lambert, Delabastita 1996, p. 35).¹

¹ A tal proposito, in merito alle denominazioni delle figure professionali coinvolte nella TAV, Pavesi e Perego (2006, p. 100) evidenziano una discronia di atteggiamento tra la categoria dei professionisti del settore e quella degli studiosi e dei ricercatori. I primi sono soliti impiegare il termine 'traduzione' con un'accezione più ristretta, che vede nel traduttore il soggetto incaricato di una prima decodifica linguistica della trascrizione dei dialoghi originali, mentre spetta al dialoghista/adattatore, definito talvolta 'autore', il ruolo più artistico e creativo, ossia l'elaborazione vera e propria del copione nella lingua di arrivo che sarà doppiato dagli attori/doppiatori (vedere anche Galassi 2000). Gli studiosi, invece, impiegano termini come

Prerogativa dei testi audiovisivi è la dimensione multisemiotica, poiché la comunicazione avviene simultaneamente attraverso un doppio canale: iconico e acustico, e attraverso molteplici codici o sistemi semiotici, che comprendono i codici verbali (linguistici, paralinguistici) e quelli non verbali (mimica, gestualità, ...).² Questa peculiarità si riflette peraltro nella mancata univocità terminologica che ha contraddistinto le ricerche nel settore: “traduzione multimediale”, “traduzione multidimensionale”, “traduzione filmica”, “traduzione per il cinema”, “traduzione per lo schermo”, “traduzione audiovisiva”,³ quest’ultima denominazione ormai nota come la più attestata e convincente perché sufficientemente ampia e chiara, sì da inglobare le pratiche traduttive utilizzate nelle diverse categorie di prodotti audiovisivi (film, documentari, pubblicità,...) in cui vi sia un transfert da un testo di partenza a un testo di arrivo con interazione tra suono e immagini (Díaz Cintas, Remael 2014, pp. 9-13; Perego, Taylor 2012, p. 47).

Zabalbeascoa (2008, p. 29) propone un’efficace rappresentazione schematica della comunicazione audiovisiva (Figura 1), in cui l’asse del doppio canale comunicativo si interseca con quello della duplice tipologia segnica:

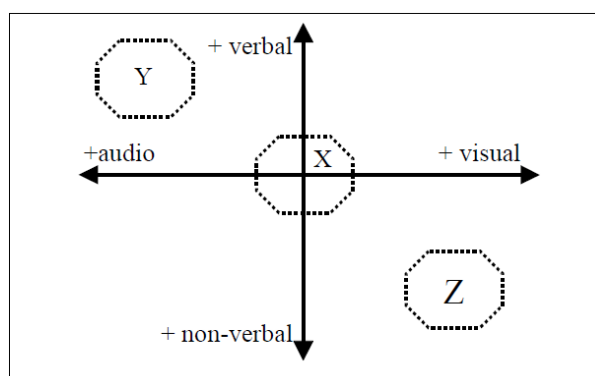


Figura 1
“The double axis of the audiovisual text”.

L’interazione di una pluralità di componenti semiotiche determina un arricchimento dei prodotti audiovisivi a livello semantico; il traduttore si ritrova pertanto a muoversi in un reticolo di codici espressivi in cui l’immagine può sostenere o sostituire, o addirittura contraddire il messaggio verbale (ad esempio, per scopi comici o umoristici). In virtù della stretta dipendenza dei codici verbali da quelli non verbali, il margine di libertà del traduttore è più limitato, nell’intento di “mantenere un alto livello di aderenza con specifici aspetti dell’originale” (Perego, Taylor 2012, p. 45).

‘traduttore’, ‘adattatore’, ‘traduttore per il doppiaggio’, mettendo l’accento sul processo traduttivo nella sua ricca e complessa articolazione. Di fatto, la versione doppiata è una traduzione a tutti gli effetti; in questa sede utilizzeremo quindi indistintamente, per praticità, i termini ‘traduttore/adattatore/dialoghista’.

² In qualità di testo multimodale e multisemiotico, il testo audiovisivo si regge su una diversa combinazione di: *verbal auditory channel* (dialoghi, monologhi, *voices-off*), *non-verbal auditory channel* (musica, rumori, effetti sonori), *verbal visual channel* (titoli e scritte sovrainpresse sullo schermo) e *non-verbal visual channel* (gesti, composizione e montaggio delle immagini) (Gottlieb 1998, p. 245).

³ Secondo Pettit (2008, p. 101), “le terme ‘audiovisuel’ établit dès le départ que ce média est fondé sur la combinaison de l’auditif et du visuel [...]. Le spectateur peut voir et entendre simultanément”.

2. La trasposizione linguistica e culturale nel doppiaggio

Tra le modalità più diffuse di TAV, oltre al sottotitolaggio, il doppiaggio si configura come una “traduzione totale” (Bollettieri Bosinelli 2002, p. 76), in quanto entrano in gioco non soltanto i valori semantici e pragmatici dei dialoghi, ma anche i tratti fonologici e prosodici, come l’intonazione, il ritmo, la lunghezza delle parole, il sincronismo articolatorio.

L’ostacolo principale in cui si imbatte il traduttore risiede nella trasposizione di allusioni e riferimenti socioculturali (o *culturemi*), oltre a rimandi intertestuali, ossia rinvii a opere letterarie, canzoni, film famosi, che costituiscono dei referenti culturali importanti. Come ben evidenziano Şerban et Lavour (2011, p. 12):

Il s’agit d’examiner la traduction audiovisuelle sous l’angle de plusieurs disciplines différentes, notamment les études cinématographiques, la traductologie, les études culturelles, la linguistique et la psychologie cognitive, en mettant l’accent tant sur les aspects théoriques que sur les enjeux pratiques du sujet abordé.

La difficoltà è acuita dalla natura del mezzo audiovisivo e dai vincoli spazio-temporali che lo contraddistinguono. Oltre alle strutture linguistiche (specificità fonetiche, sintattiche), che sono la parte visibile dell’iceberg, bisogna saper gestire un vasto repertorio di informazioni socioculturali e pragmatiche (cinesiche, prossemiche, paralinguistiche, variazionistiche) veicolate – in modo esplicito o implicito – tramite i dialoghi, la musica, le immagini, i gesti, ecc. Per l’intrinseca natura multimodale, il testo audiovisivo trae il suo significato dall’intreccio delle diverse risorse semiotiche; il codice linguistico, per quanto preponderante, non è che una delle componenti in gioco (Baldry, Thibault 2006; Chaume 2004; Gambier 2006).

La resa più o meno felice dei vari elementi dipende in misura considerevole dalla carica culturale dell’originale nonché da una conoscenza condivisa da parte del pubblico di partenza e di arrivo: un fattore, questo, che pesa inevitabilmente sulla scelta delle strategie traduttive. È indubbio che nel corso degli ultimi anni, in seguito all’intensificazione degli scambi favorita dalla globalizzazione, le culture si siano notevolmente avvicinate e condividano un gran numero di valori ed elementi culturali, ormai divenuti ‘transnazionali’, il che ne ha in parte facilitato la trasposizione. Ogni comunità possiede però un suo specifico patrimonio socioculturale; il traduttore deve quindi avere una competenza e una sensibilità tali da poter cogliere l’essenza del testo di partenza e trasferirla nel testo di arrivo, rispettando nel contempo l’intenzione dell’autore d’origine e le aspettative/conoscenze dei destinatari; Margarito (2012, p. 123) parla in proposito di “arte traduttiva [...] che richiede capacità di percezione, duttilità di fronte a realtà multidisciplinari, multifaccettate, senz’altro complesse”.

Le diverse soluzioni traduttive a cui approda il dialoghista/adattatore vengono a collocarsi all’interno di una bipolarizzazione che vede agli estremi due macrostrategie: la *foreignization* (‘straniamento’) e la *domestication* (‘addomesticamento’) (Venuti 1995). La prima mira a preservare il carattere esotico, i tratti tipici dei testi da tradurre, mantenendo le sfumature, i riferimenti all’universo culturale di partenza e le tracce della loro origine; la seconda consiste nel naturalizzare il testo straniero, ovvero nell’adattarlo al contesto di arrivo, neutralizzando gli elementi culturali d’origine e sostituendoli con elementi più familiari nella cultura ricevente.

In quella che Martínez Sierra (2006) definisce una “*dualidad extranjerización / familiarización*”, il doppiaggio, ancor più che altre tipologie traduttive, punta a raggiungere un’equivalenza dinamica e funzionale anziché formale (Nida 1964),

soprattutto quando la trasposizione concerne aspetti culturali e umoristici, spesso veicolati da giochi di parole. Ciò che conta è preservare la forza perlocutoria del messaggio, tenendo conto del contesto storico-sociale in cui il prodotto finale va a iscriversi; questo comporta una certa flessibilità per il traduttore che, pur entro i vincoli imposti dal mezzo (in primis, l'elemento visivo che non può essere manipolato, se non in minima parte e in rarissimi casi), dovrà valutare i cambiamenti necessari per produrre un testo più idiomatico, atto a suscitare presso gli spettatori di arrivo lo stesso impatto avuto sul pubblico d'origine.

Ne consegue che la pratica dell'addomesticamento, benché sia oggetto di opinioni discordanti, rimane una delle strategie più frequentemente impiegate nel doppiaggio, che appare spesso come un discorso di sostituzione, in cui le parole sono subordinate alle immagini e i traduttori non possono ricorrere a note o glosse esplicative. Essa può risultare l'unica soluzione possibile nel transfert di giochi verbali, tratti umoristici, *realia* o elementi "culturospecifici"⁴ idiosincratichi di un dato contesto, senza prescindere dal rispetto dei vincoli audiovisivi (Díaz Cintas 2009).

D'altro canto, la neutralizzazione degli elementi culturali, sino alla soppressione vera e propria, è una scelta che si rivela talvolta inevitabile in vista dell'accessibilità – linguistica prima e culturale poi – del prodotto audiovisivo, in modo da renderlo più comprensibile presso il pubblico di arrivo, ma che rischia altresì di appiattirlo e impoverirlo a livello espressivo, annullandone i tratti di esotismo.

In realtà, è proprio la compresenza dei vari livelli semiotici più volte menzionati a fare della *foreignization* "an intrinsic component of film translation" (Ulrych 2000, p. 134): caratteristiche specifiche del testo di partenza quali usi e costumi, luoghi, nomi propri restano spesso invariati nel testo di arrivo e accettati dal pubblico come parte integrante dell'illusione di veridicità che il film è chiamato a suscitare.

La sfida maggiore per ogni professionista consiste allora nell'adottare di volta in volta la strategia più adeguata ed efficace per riprodurre situazioni comunicative vicine all'originale, senza per questo svilire le specificità del testo fonte. Alla stregua di altri studiosi (Bollettieri Bosinelli 2002; Ramière 2006), riteniamo che non vi sia un'opposizione dicotomica tra due approcci contrapposti quanto piuttosto un'alternanza, quasi un gioco di equilibri, tra due istanze che coesistono in modo complementare nel corso del processo traduttivo, cedendosi il passo vicendevolmente in funzione del contesto, della complessità del film e delle singole scene.

3. *Astérix et Obélix: Au service de Sa Majesté*. Analisi del film doppiato

Il film oggetto del presente studio è *Astérix et Obélix: Au service de Sa Majesté*, quarto adattamento cinematografico, esclusi i cartoni animati, della fortunata serie fumettistica creata dal duo franco-belga René Goscinny e Albert Uderzo, dopo *Astérix et Obélix contre*

⁴ "Per elementi culturali – o culturospecifici o *realia* – si intendono quegli elementi presenti all'interno di un testo che hanno un contenuto, appunto, culturale, non linguistico. Nei film e negli altri prodotti audiovisivi, tali riferimenti sono i segni verbali e non verbali (questi ultimi a loro volta visivi e acustici) che sono specifici al contesto socioculturale di origine e che possono essere noti alla cultura di arrivo. Sono gli elementi che più contribuiscono a trasmettere il colore e il sapore dei testi originali, oltre a caratterizzarne lo stile." (Ranzato 2011, p. 39).

César (1999), *Astérix et Obélix: Mission Cléopâtre* (2002) e *Astérix aux Jeux Olympiques* (2008).

Realizzata da Laurent Tirard, che ne è anche lo sceneggiatore con Grégoire Vigneron, interpretata da Édouard Baer (Asterix) e Gérard Depardieu (Obelix), la pellicola, uscita in Francia il 17 ottobre 2012 (in Italia il 10 gennaio 2013), riunisce due album della serie: *Astérix chez les Bretons* (1966) e *Astérix et les Normands* (1967),⁵ già trasposti al cinema in versione animata, rispettivamente nel 1986 e nel 2006, il primo con il medesimo titolo, il secondo con *Astérix et les Vikings*.⁶

3.1. Sinossi e personaggi

La storia ha luogo intorno al 50 a.C., nell'isola di Britannia, un paese misterioso dove 'si parla al contrario'. Sul punto di cedere all'invasione di Cesare, la regina dei Britanni Cordelia incarica il fedele ufficiale Beltorax di andare a cercare aiuto presso il villaggio degli irriducibili Galli. Qui Asterix e Obelix hanno già una missione da compiere: fare un uomo di Goudurix, un adolescente pavido e smidollato giunto da Lutezia.

I due eroi accettano di guidare la resistenza dei Britanni e, muniti di un barile di pozione magica, partono insieme a Beltorax e Goudurix, che potrà trovare nel viaggio una buona occasione per apprendere i rudimenti della virilità. Il tragitto per raggiungere la regina si rivelerà però irto di insidie, tra Normanni impavidi che sognano di volare e Romani ebbri di vino che desiderano impadronirsi della pozione magica...

Sebbene non abbia raccolto consensi unanimi tra i critici, questa quarta opera cinematografica può essere menzionata tra i principali successi del genere.⁷ Focalizzando l'attenzione sullo studio delle tradizioni e delle differenze socioculturali più che sull'azione, il regista sfrutta abilmente i cliché e gli stereotipi associati ai popoli coinvolti nella storia; nello stesso tempo, modernizza il racconto con una serie di incursioni ben riuscite nell'epoca contemporanea (ad esempio, i riferimenti ai *sans-papiers* e ai flussi migratori da regolarizzare).

Ricollocati al centro della storia, Asterix e Obelix sono i protagonisti indiscussi della vicenda, nel corso della quale si esplora il loro rapporto di amicizia, ma non mancano altri personaggi vivaci e divertenti. Goudurix incarna lo stereotipo del giovane parigino degli anni '60, insofferente alla vita di provincia, amante dei balli moderni e dei confort della capitale; dotato di una spiccata sensibilità, sogna di diventare un bardo dedito alle arti e alle avventure amorose.

Sul versante inglese, ritroviamo Beltorax, vero emblema della *britishness*, con il suo accento marcato, la sintassi particolare e un comportamento da vero *gentleman*; la regina Cordelia, che dà prova di flemma e sangue freddo in ogni circostanza; la rigida chaperonne Miss Macintosh, con una vera e propria mania per le regole di buona condotta. L'atteggiamento, l'espressività della mimica e dei gesti di questi personaggi, conformi alla loro espressione verbale, "sono indicatori della diversità culturale" (Heiss 2000, p. 189).

⁵ Le date si riferiscono alla prima edizione in album, mentre la prima pubblicazione sul periodico a fumetti *Pilote* è del 1965 per *Astérix chez les Bretons* e del 1966 per *Astérix et les Normands*. <http://www.asterix.com/la-collection/les-albums/>.

⁶ Per un'analisi del doppiaggio del cartone animato *Astérix et les Vikings* e del film *Astérix e Obélix: Mission Cléopâtre*, si veda Rollo 2010, 2014; per uno studio più approfondito sul fumetto e sulla traduzione di *Astérix* in italiano, si rimanda a Rollo 2012.

⁷ <http://www.premiere.fr/film/Asterix-et-Obelix-Au-service-de-Sa-Majeste-234589/%28affichage%29/press>.

Degno di nota anche il megalomane e vanesio Cesare, per il quale la conoscenza del latino costituisce un elemento di prestigio e distinzione (Cesare: 'Per Giove! Anche la mia sapienza ha un limite!' Generale romano: 'Volete dire la vostra pazienza.' Cesare: 'No, la mia *sapiens*, la mia saggezza... Non lo parlate il latino, voi?').

Quanto ai Normanni, la loro presenza offre una delle sequenze più riuscite del film, quella in cui i guerrieri senza paura tentano di volare gettandosi da una scogliera: una scena rappresentata anche nel fumetto *Astérix et les Normands*, ma che assume evidentemente una pregnanza maggiore, riproposta sul grande schermo con attori in carne ed ossa.

3.2. Elementi culturali e umoristici del film

Tra gli aspetti più interessanti da rilevare, non sfuggono i vari riferimenti intertestuali che puntellano la storia, le tradizioni e gli stereotipi culturali inglesi ricalcati in molte situazioni, gli anglicismi contenuti nei dialoghi.

3.2.1. Riferimenti intertestuali

Il film è caratterizzato da numerosi rimandi a celebri opere letterarie e pellicole contemporanee, a partire dal titolo che fa eco al famoso *Agente 007 - Al servizio segreto di Sua Maestà* (titolo originale: *On Her Majesty's Secret Service*, del 1969, versione francese: *James Bond: Au service secret de Sa Majesté*) e che ritroviamo invariato nella traduzione italiana: *Asterix e Obelix: Al servizio di Sua Maestà*.

La scena iniziale in cui appaiono le navi romane che affrontano i pirati ricorda la comparsa delle navi di Lord Beckett nei *Pirati dei Caraibi - Ai confini del mondo*, terza pellicola della serie (*Pirates of the Caribbean: At World's End*, 2007).

Nel corso della storia, il normanno Têtedepiaf viene rieducato da Miss Macintosh con un dispositivo che lo costringe ad osservare una presentazione di regole di buona condotta; la scena evoca una situazione identica di *Arancia meccanica*, film del 1971 diretto da Stanley Kubrick (titolo originale *A Clockwork Orange*), in cui il protagonista Alex è sottoposto durante la detenzione in carcere a un programma di rieducazione, 'il trattamento Ludovico'.

Quando Asterix viene catturato dai Romani, Giulio Cesare gli dice di essere suo padre (è solo un bluff), proprio come accade nel V episodio della saga di *Star Wars* (*Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back*, 1980), dove Dark Vador confessa la sua paternità a Luke Skywalker; a suggellare l'immagine evocata nel film, il respiro di Dark Vador che si sente dopo le parole proferite da Cesare.

Obelix che fa la corte a Miss Macintosh ricorda Shrek che corteggia la principessa Fiona nel film d'animazione *Shrek 2*, del 2004; è ripresa anche la canzone *Accidentally in Love* del gruppo Counting Crows.

Il modo in cui la spia romana si intrufola nella barca dei nostri eroi per impadronirsi della botte di pozione magica rievoca le movenze di Gollum nella trilogia *Il Signore degli Anelli* (*The Lord of the Rings*, 2001-2003).

E ancora, la frase pronunciata da Asterix: *Femmes! Femmes! Femmes! Créatures faibles et décevantes!*, tradotta alla lettera nella versione doppiata ('Donne! Donne, Creature deboli e deludenti!'), è tratta dalla famosa commedia di Beaumarchais *La folle journée ou Le Mariage de Figaro*, scritta nel 1778 e rappresentata per la prima volta nel

1784 (Atto V, scena III: *Ô femme! femme! femme! créature faible et décevante!...*, tradotta letteralmente in italiano ‘O donna! donna! donna! creatura debole e deludente!...’).⁸

3.2.2. Tradizioni e stereotipi culturali inglesi

Come spesso accade negli album di *Astérix* e relative trasposizioni cinematografiche, in cui le vicende sono ambientate in paesi stranieri, le gag più divertenti riguardano la parodia di pratiche sociali, usi e costumi degli abitanti dei luoghi visitati; nel film oggetto della nostra analisi, sono gli Inglesi ad essere presi di mira. I ‘Bretons’ del racconto, infatti, non sono gli abitanti della Bretagna, regione nord-occidentale della Francia, ma gli antichi abitanti dell’attuale Gran Bretagna, oggi chiamati ‘Bretoni insulari’, discendenti di tribù celtiche provenienti dalla Gallia, come ricorda lo stesso Goscinny; sono dunque cugini non lontani dei Galli e parlano una lingua affine al gallico.⁹

Grazie a questo espediente narrativo, viene creata una serie di battute e situazioni umoristiche che scaturiscono proprio dalla ridicolizzazione degli stereotipi linguistici e socioculturali comunemente associati alla Gran Bretagna e al popolo britannico: si gioca sulla caricatura delle tendenze sintattiche specifiche della lingua inglese, nonché sulla presa in giro delle tradizioni più classiche della cultura inglese, sui riferimenti ironici ai cliché inerenti alla relazione tra francesi e inglesi (ad esempio, durante la conversazione sulla barca tra Beltorax, Asterix e Obelix, quando i nostri eroi alludono alla presunta poca virilità dei Britanni, mentre Beltorax elenca gli innumerevoli difetti attribuiti ai Galli: arroganza, chiasso, libidine, vigliaccheria, mancanza di cultura e sporcizia, o ancora quando Giulio Cesare, parlando con Asterix a proposito dei Britanni, accenna alla Guerra dei Cent’Anni).¹⁰

La storia si iscrive quindi in un contesto fortemente connotato attraverso il particolare ancoraggio storico, geografico e socioculturale, la cosiddetta “cultural embeddedness” (Pym 2010, p. 126). Di seguito, alcuni tra i principali simboli e stereotipi inglesi rappresentati nel film:

- La consuetudine di interrompere qualsiasi attività alle cinque del pomeriggio per bere una tazza di acqua calda, spesso accompagnata da ‘un velo di latte’; si tratta della nota tradizione del tè, la cui invenzione nella storia è attribuita ad Asterix
- La cervogia, antenata della birra, indissociabilmente legata ai pub
- Le discutibili abitudini culinarie inglesi: l’acqua calda assunta come bevanda e il cinghiale non arrostito ma ‘bollito con salsa alla menta’, immangiabile anche per il

⁸ La commedia ha avuto un’altrettanto celebre trasposizione nell’opera lirica di Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro, ossia la folle giornata* (1786), creata sul libretto che Lorenzo Da Ponte aveva tratto dalla pièce teatrale; nel libretto, però, non ritroviamo la medesima battuta.

⁹ Parlato in una superficie che si estendeva dalla Francia alla Turchia, dal Belgio all’Italia settentrionale, il *gallico* rappresenta una delle quattro sub-famiglie in cui si divideva il protoceltico, oltre al *celtiberico* (anticamente parlato nella penisola iberica), al *goidelico* (irlandese, gaelico scozzese e mannese, ormai estinto) e al *brittonico* (gallese, bretone, cumbrico e cornico, anch’esso scomparso).

¹⁰ La tassonomia elaborata da Martínez Sierra (2009, pp. 182-183) individua otto elementi potenzialmente umoristici: 1) elementi relativi a una comunità e alle sue istituzioni; 2) elementi semantici dello *humour* proprio di una comunità; 3) elementi linguistici; 4) elementi visivi; 5) elementi grafici; 6) elementi paralinguistici; 7) elementi sonori; 8) elementi umoristici non marcati. Nel film in questione, sono soprattutto gli elementi del 1°, 3° e 6° gruppo a suscitare ilarità, ma al raggiungimento di un effetto umoristico concorrono talvolta anche gli elementi puramente visivi e sonori (4° e 7° gruppo), come nelle scene in cui sono protagonisti i Normanni.

vorace Obelix (Beltorax: ‘È una britanna specialità. È cinghiale bollito, accompagnato da salsa alla menta. È delizioso; bollito con il fegato di merluzzo, altrimenti non sa di niente’)

- La famosa torre di Londinium (*Tower of London*), costruita solo nel 1078
- La pioggia (allusione al maltempo londinese)
- L’autobus all’imperiale
- I banchetti di hot dog
- I ragazzi punk
- Il gruppo musicale che fa eco ai Beatles
- La ‘pigeons box’ (in Britannia i piccioni fungono da moderni smartphone)
- Il legionario romano che gioca a freccette nella locanda
- Il quadretto con la scritta *Home sweet home* appeso alla parete della casa del ladro di carretti
- Il prato inglese, sempre curato e in ordine
- Le case del villaggio britannico, tutte uguali come nei quartieri residenziali inglesi
- Il rugby (uno sport nato in Inghilterra ma molto amato anche in Francia), dove al posto del pallone si usa una zucca
- Le guardie inglesi al servizio della regina Cordelia.

Si tratta di “immagini in scena” relative a *realia* che fanno da sfondo all’azione e sono portatrici di una forte referenzialità culturale (Fois 2011, p. 8).

Nella versione doppiata, ritroviamo invariati questi elementi che concernono prettamente il livello iconico non verbale, ma in cui compaiono altresì unità testuali (“scritte di scena”¹¹), come le varie scritte dei locali a Londinium, il cui significato può essere facilmente inferito dallo spettatore grazie al contesto o a una conoscenza, seppur basilare, della lingua inglese. Solo in una sequenza, nella quale è inquadrata in primo piano l’insegna (in francese) della taverna in cui si recano i nostri eroi appena giunti in Britannia, viene sovrapposta la traduzione italiana: *Le Rieur Sanglier* = ‘Il cinghiale selvatico’.

3.2.3. Anglicismi

Un vero punto di forza del film, strettamente legato agli stereotipi culturali appena illustrati, è costituito dall’imitazione in chiave parodistica della prosodia e della costruzione della frase inglese, con una ricca presenza di espressioni di chiara matrice inglese tradotti pedissequamente da Goscinny;¹² ne risulta in francese una strana giustapposizione di parole che non rispecchia il senso generale delle locuzioni d’origine ma che, in compenso, accresce il tono umoristico della storia.

¹¹ Tale categoria, nello specifico, raggruppa i *displays*, ossia le scritte che fanno parte della fotografia e sono pertanto imm modificabili, e i *captions*, cioè le didascalie che aiutano la narrazione e vengono sovrapposte alla pellicola.

¹² *Asterix e i Britanni* è stato definito da Uderzo l’album migliore di René Goscinny “grazie a quella trovata straordinaria che soltanto lui avrebbe potuto avere perché conosceva l’inglese: far parlare dei Britanni con il modo inglese di costruire le frasi”: <http://www.asterixweb.it/britanni.htm>.

Accanto alle inflessioni piuttosto insolite per i nostri eroi, il film pullula di formule che riproducono le strutture sintattiche tipiche della grammatica inglese e che suonano alquanto bizzarre alle orecchie di un non anglofono, come l'anteposizione dell'aggettivo al nome a cui si accompagna (*une magique potion* = 'una magica pozione', *les romaines légions/armées* = 'le romane legioni', *une bretonne spécialité* = 'una britanna specialità') o l'uso ricorrente di *tag questions*,¹³ costruzione sintattica propria della lingua inglese, emulata e adattata in francese.

Innumerevoli le espressioni che ricalcano consueti modi di dire inglesi:¹⁴

- *Secouons-nous la main!* < *Let's shake our hands!* (traduzione esatta: *Serrons-nous la main!*);
- *Bonté gracieuse!* < *Goodness (Good) gracious!* (traduzione esatta: *Bonté divine! / Mon Dieu!*);
- *Gentilhomme* < *gentleman* (traduzione esatta: *Gentleman / Homme du monde*);¹⁵
- *Une joyeuse bonne journée* < *A jolly good day!* (traduzione esatta: *Bonne journée! / Je vous souhaite une excellente journée!*);
- *Bonne chance, et toute cette sorte de choses!* < *Good luck, and all that sort of thing!* (traduzione esatta: *Bonne chance, et tout et tout! / et caetera!*);
- *Je dis* < *I say*, costruzione ricorrente nelle frasi inglesi per sottolineare qualcosa (usata soprattutto nell'alta società all'inizio del XX secolo). In francese corrisponde a marcatori discorsivi quali: *Eh bien!* (per esprimere sorpresa) / *Dites!* (per attirare l'attenzione);
- *Je demande votre pardon* < *I beg your pardon* (traduzione esatta: *Pardon?*, se non si è capito quel che ha detto l'interlocutore / *Pardon!* o *Je vous demande pardon*, per scusarsi);
- *Splendide* < *Splendid* (traduzione esatta: *Excellent! / Parfait!*);
- *Plutôt* < *Rather* (traduzione esatta: *Oui, c'est ça / Oui, en fait!*);
- *Certainement* < *Certainly* (la traduzione dell'avverbio è corretta, ma è una forma molto meno frequente rispetto a: *Bien sûr / Certes*).

3.3. Strategie traduttive nel doppiaggio

Procediamo ora con l'analisi delle strategie traduttive messe in atto durante la trasposizione del film in italiano. Il nostro intento sarà quello di dimostrare, in particolare,

¹³La *tag question* (o *question tag*) è una struttura sintattica utilizzata alla fine di una proposizione enunciativa o imperativa per trasformarla in domanda retorica; l'espressione corrispondente in francese sarebbe *n'est-ce pas?*: *She didn't leave, did she?* = *Elle n'est pas partie, n'est-ce pas?*.

¹⁴La quantità resta comunque inferiore rispetto a quelle presenti nel fumetto, sia in termini di varietà (mancano espressioni come *C'est un morceau de chance* < *That's a bit of luck* per *C'est de la chance!*, *Gardez votre lèvre supérieure rigide!* < *Keep a stiff upper lip!* per *Gardez votre sang froid!*, *Je suis reconnaissant à vous* < *I am grateful to you* per *Je vous suis reconnaissant*, *Être en dehors de ses esprits avec l'inquiétude* < *To be out of one's mind with worry* per *Être très inquiet*, ecc.), sia di frequenza di alcune costruzioni (7 sono ad esempio le occorrenze di *Je dis*, utilizzato dai Britannici del fumetto addirittura 21 volte), riduzione in parte compensata dalla maggiore frequenza di altre espressioni, come *gentilhomme* o *Une joyeuse bonne journée / nouvelle*, che ricorrono molto più spesso nel film.

¹⁵Il termine francese *gentilhomme* designa più specificatamente un 'nobile di nascita', mentre nell'accezione di 'uomo nobile d'animo, distinto nei modi e nel comportamento' è una forma letteraria o desueta.

come chi si occupa del doppiaggio di un prodotto audiovisivo oscilla strategicamente lungo un continuum che vede ai due poli opposti lo straniamento e l'addomesticamento teorizzati da Venuti. Parallelamente, visto che esiste una lunga tradizione delle traduzioni di *Astérix* in italiano (come, del resto, in tante altre lingue), ci interrogheremo su una possibile filiazione fra la traduzione a stampa degli album – per esattezza, dell'album *Asterix e i Britannici* da cui il film attinge in larga misura – e la traduzione filmica.¹⁶

Il dialoghista/adattatore si ritrova a lavorare su una sorta di terna linguistica – francese, inglese e italiano – a cui va ad aggiungersi una quarta componente che rappresenta un tratto distintivo della versione italiana del fumetto: la parlata romanesca, una variante regionale che connota i dialoghi dei Romani a livello diatopico e diafasico, introducendo un'ulteriore marca linguistica; una felice soluzione ideata dal primo traduttore della serie, Marcello Marchesi. Come vedremo, le scelte operate in italiano concorrono ad ancorare il testo doppiato alla realtà locale, arricchendo l'atmosfera di polivalenza culturale che può vantare il film, denso di riferimenti al contesto britannico intrecciati al clima francese di fondo.

A proposito degli elementi culturali di cui è intessuto un testo multimediale, Nergaard (2000, p. 440) osserva che:

[...] non solo la lingua verbale e il suo uso (norme e stili linguistici, convenzioni di genere ecc.) sono o possono essere *culture-specific*, ma anche gli altri linguaggi (visivo, sonoro ecc.) e il loro uso possono essere altrettanto legati a un contesto culturale specifico. Infine può essere *culture-specific* la costellazione di questi diversi linguaggi e la loro interazione.

L'apparato paralinguistico si rivela uno strumento prezioso per raggiungere o accrescere l'effetto comico del prodotto audiovisivo.

In ragione di quanto sopra, il doppiaggio del parlato filmico in oggetto comporta prima di tutto un accurato lavoro a livello fonologico da parte degli attori doppiatori, con una forte caratterizzazione dei personaggi britannici sul piano della pronuncia, come d'altronde accade nella versione francese:¹⁷ dai tratti soprasegmentali quali accento, intonazione, isocronia, alla realizzazione dei fonemi consonantici e vocalici secondo il sistema fonetico inglese; in particolare, le occlusive alveodentali /t/ e /d/ si spostano verso una pronuncia spiccatamente alveolare, mentre, tra le vocali, sono frequenti le posteriori aperte arrotondate [ɒ] e le semiaperte arrotondate [ɔ:], oltre alle anteriori semiaperte non arrotondate [ɛ] e quasi aperte non arrotondate [æ]. In tal modo, si cerca di far riecheggiare l'atmosfera sonora tipica del mondo inglese; l'aspetto fonologico riveste in effetti un ruolo rilevante nel corso del processo traduttivo e contribuisce a connotare un testo (letterario o audiovisivo che sia), stimolando nei destinatari le stesse "sensazioni uditive" (Faini 2004, p. 159) del contesto rappresentato.

¹⁶ Come accade in casi analoghi (si pensi alle numerose trasposizioni cinematografiche di celebri opere letterarie), l'operazione di doppiaggio deve qui tener conto non solo della sceneggiatura del film, ma anche delle versioni in francese e in italiano del fumetto da cui è tratto.

¹⁷ Da registrare, in francese, oltre alla pronuncia alveolare dell'occlusiva alveodentale /t/, la pronuncia della medesima consonante in finale di parola, laddove dovrebbe essere muta, nonché la tendenza ad una maggiore apertura del suono schwa [ə] o /e/ muta in finale di parola e alla dittongazione in [ei] del suono chiuso [e].

Per quanto riguarda il piano prettamente verbale, nella fattispecie la resa traduttiva delle espressioni riprodotte in francese secondo le regole della grammatica inglese, abbiamo individuato otto strategie principali.¹⁸

In ben 21 casi (esempi n. 1-20)¹⁹ si è optato per una *traduzione letterale* che lascia invariata la struttura di partenza, già di per sé frutto di un sistematico *pastiche* delle tendenze sintattico-lessicali dell'inglese, al fine di suscitare negli spettatori della versione doppiata il medesimo effetto umoristico, quale tratto saliente del film preso in esame. Da questo punto di vista, il doppiaggio resta abbastanza aderente alla linea traduttiva seguita per il fumetto. Possiamo però fare alcune osservazioni in merito: non viene utilizzata nemmeno una volta l'espressione 'Del cielo numi!' che nella versione italiana dell'album traduce *Bonté gracieuse!* (esempi n. 2 e 35 della nostra analisi) né 'e tutta questa specie di cose' corrispondente a *et toute cette sorte de choses* (esempi n. 15, 16 e 32); l'unica occorrenza di *gentils hommes* nel fumetto è tradotta con 'gentili uomini', mentre nel film doppiato si impiegano i termini 'gentiluomo' (esempi n. 3, 4, 5, 6, 7 e 8) e *gentleman* (esempi n. 21, 22, 23, 24 e 25); per quanto riguarda *Je dis*, puntualmente tradotto con 'Dico' nel fumetto (eccetto in tre casi),²⁰ solo una volta dà luogo a traduzione letterale nel film (esempio n. 17), mentre nei restanti sei casi il dialoghista ricorre ad altre soluzioni (esempi n. 33, 34, 37, 38, 39 e 40).

- (1) (12:39) Fr. Jolitorax: *Enchanté! Secouons-nous la main!*
(12:37) It. Beltorax: Piacere! Scuotiamoci la mano!
- (2) (45:51) Fr. Jolitorax: *Bonté gracieuse!*
(45:49) It. Beltorax: Bontà benevola!
- (3) (51:53) Fr. Jolitorax: *Ma conduite est en tous points celle d'un gentilhomme breton, Ophélie. Et si cela ne vous convient pas, c'est que nous ne sommes pas faits l'un pour l'autre.*
(51:51) It. Beltorax: La mia condotta è quella di un classico gentiluomo britannico, Ofelia. E se non è di vostro gradimento, significa che non siamo fatti l'uno per l'altra.
- (4) (01:03:00) Fr. Ophélie: *Comme vous pouvez le constater, Miss Macintosh a transformé Monsieur Têtedepiaf en parfait gentilhomme.*
(01:02:59) It. Ofelia: Come potete constatare, Miss Macintosh ha trasformato Mister Têtedepiaf in un perfetto gentiluomo.
- (5) (01:06:22) Fr. Miss Macintosh: *Je lui ai fait comprendre qu'il n'était pas prévu pour le déjeuner et en parfait gentilhomme il n'a pas voulu abuser de mon hospitalité et a préféré prendre congé. C'est tout.*
(01:06:19) It. Miss Macintosh: Gli ho fatto sottilmente capire che non era previsto per la colazione e da perfetto gentiluomo non ha voluto abusare della mia ospitalità e ha preferito congedarsi. È tutto.

¹⁸ Per approfondimenti sulle tecniche di doppiaggio, oltre ai testi già menzionati sopra, si vedano Di Fortunato e Paolinelli 2005; Pavesi 2005.

¹⁹ In questi 21 casi, abbiamo computato anche l'esempio n. 2, dove *gracieuse* è tradotto non con 'graziosa', traduzione palesemente letterale del lemma francese, ma con 'benevola', che è comunque il secondo traduttore repertoriato dal dizionario per l'accezione 'bon, bienveillant', e la doppia occorrenza di 'gentiluomo' nell'esempio n. 18.

²⁰ In un caso viene omissa (p. 17), in un altro è tradotto con: 'Scocciaturissima, direi!' (p. 21), dove si riprende il sostantivo usato in una battuta precedente, nel terzo caso viene reso con 'Scusate...' (p. 33).

- (6) (01:22:05) Fr. Obélix: *Non, je me suis engagé et un gentilhomme ne revient pas sur ses engagements.*
 (01:22:02) It. Obelix: No, ho preso un impegno e un gentiluomo non torna indietro mai sui suoi impegni.
- (7) (01:22:22) Fr. Astérix: *Môssieur a des sentiments, maintenant. Môssieur devient un vrai gentilhomme, umh...*
 (01:22:21) It. Asterix: Il signore ha dei sentimenti, adesso. Il signore è diventato un vero gentiluomo, uhm...
- (8) (01:36:38) Fr. Miss Macintosh: *Dans l'hypothèse où un gentilhomme abandonne une dame au bon milieu d'un engagement social infligeant de la sorte à la dame les humiliantes moqueries de toutes ses amies, l'affront est tel qu'il ne peut être considéré plus longtemps comme un véritable gentilhomme.*
 (01:36:37) It. Miss Macintosh: Nell'ipotesi in cui un gentiluomo abbandoni una dama nel bel mezzo di un impegno sociale infliggendo alla dama umilianti derisioni da parte di tutte le amiche, allora l'affronto è tale che gli non può più essere reputato persona degna di essere chiamata gentiluomo.
- (9) (50:30) Fr. Jolitorax: *Une joyeuse bonne journée,²¹ ami étranger!*
 (50:28) It. Beltorax: Una felice bella giornata, amico straniero!
- (10) (01:01:10) Fr. Obélix: *Une joyeuse bonne journée!*
 (01:01:08) It. Obelix: Una felice bella giornata!
- (11) (01:06:40) Fr. Têtedepiaf: *Une joyeuse bonne journée!*
 (01:06:38) It. Têtedepiaf: Una felice bella giornata!
- (12) (01:07:52) Fr. Têtedepiaf: *Une joyeuse bonne journée, chef!*
 (01:07:51) It. Têtedepiaf: Una felice bella giornata, capo!
- (13) (01:15:47) Fr. Jolitorax: *Miss Macintosh... Joyeuse belle journée, n'est-ce pas?*
 (01:15:46) It. Beltorax: Miss Macintosh... Felice bella giornata, nevvero?²²
- (14) (01:24:10) Fr. Calédonie: *Quelle joyeuse bonne nouvelle!*
 (01:24:09) It. Cordelia: Che felice bella notizia!
- (15) (45:31) Fr. Décurion pedagogue patrouille: *Une joyeuse bonne journée, et toute cette sorte de choses, amis Bretons!*
 (45:30) It. Decurione pedagogo pattuglia: Una felice buona giornata, e ogni sorta di queste cose, amici Britanni!
- (16) (01:10:05) Fr. Miss Macintosh: *Remonte ici! Créatin! Abruti! Demeuré! Toi et les tiens, vous n'êtes qu'un troupeau d'attardés! Des sauvages, des vandales, des porcs! Que dis-je?... Du bacon sur pattes avec du lait caillé dans la tête! Et toute cette sorte de choses.*
 (01:10:03) It. Miss Macintosh: Buono a nulla! Cretino! Imbecille! Mentecatto! Tu e i tuoi amici siete solo un branco di ritardati! Dei selvaggi, dei vandali, dei porci! Che dico?... Avete bacon nelle gambe e latte cagliato nella testa! E ogni sorta di queste cose.

²¹ Le espressioni analoghe presenti nell'album: *C'est un joyeux bon garçon* e *Joyeuse bonne idée* (due occorrenze) sono tradotte rispettivamente con 'Egli è un gran caro ragazzo' (p. 24), 'Felice buona idea' (p. 32) e 'Gioiosa buona idea!' (p. 45).

²² Non abbiamo inserito questa occorrenza di 'nevvero' tra i casi di resa traduttiva delle *tag questions* (si vedano gli esempi n. 28 e 30) in quanto nell'originale è presente la forma interrogativa standard *n'est-ce pas?* e non la versione adattata della struttura inglese.

- (17) (05:43) Fr. Sentinelle bretonne: *Je dis: nous devrions donner l'alerte.*
 (05:41) It. Sentinella britanna: Dico, non dovremmo dare l'allarme?
- (18) (12:51) Fr. Jolitorax: *Splendide! Quelle force!*
 (12:49) It. Beltorax: Splendido! Che forza!
- (19) (24:58) Fr. Jolitorax: *Plutôt, oui. Nous voudrions quatre sangliers. C'est possible?*
 (24:57) It. Beltorax: Piuttosto, sì. Vorremmo quattro cinghiali. È possibile?
- (20) (25:02) Fr. Tavernier: *Certainement! Asseyez-vous là-bas.*
 (25:01) It. Taverniere: Certamente! Accomodatevi laggiù.

In 5 casi (esempi n. 21-25), come già ricordato, si è preferito il *prestito* inglese *gentleman*, ormai entrato nel vocabolario italiano, che corrobora l'atmosfera *british* del film.

- (21) (05:49) Fr. Sentinelle bretonne: *Ne serait-il pas préférable de courir?*
 Sentinelle bretonne: *Si, mais un gentilhomme ne court jamais.*
 (05:48) It. Sentinella britanna: Non sarebbe forse meglio svignarcela?
 Sentinella britanna: Sì, ma un gentleman non svigna mai.
- (22) (38:16) Fr. Jolitorax: *Un gentilhomme ne doit en aucun cas mettre sa fiancée dans l'embarras par une présence... Comment dirais-je? Trop appuyée.*
 (38:15) It. Beltorax: Un gentleman non deve in alcun caso mettere la sua fidanzata in imbarazzo come posso spiegarvi... con un atteggiamento troppo insistente.
- (23) (46:11) Fr. Jolitorax: *Désolé, Astérix, mais un gentilhomme ne court jamais.*
 (46:10) It. Beltorax: Desolato, Asterix, ma un gentleman non corre mai.
- (24) (01:11:33) Fr. Miss Macintosh: *Finalemment il semblerait que vous soyez un gentilhomme, après tout.*
 (01:11:32) It. Miss Macintosh: In fin dei conti sembrerebbe che voi siate un gentleman, dopotutto.
- (25) (01:18:10) Fr. Jolitorax: *Ce n'est pas un gentilhomme.*
 (01:18:09) It. Beltorax: Non mi sembra un gentleman.

Un caso di *trasferimento diretto* è riscontrabile nell'esempio n. 26, in cui *fair play*, già presente nella versione francese e introdotto dall'ausiliare *être*, è riportato anche in italiano, preceduto dal verbo 'fare'. In questo caso, è il film originale a differire dal fumetto, dove invece la locuzione inglese viene ricalcata dall'espressione *Franc jeu!* in funzione aggettivale (*Ils n'ont pas été franc jeux!*, p. 44) anziché come avverbio nella forma corretta *jouer franc jeu*; in italiano si ha una parafrasi: 'È stato un gioco sleale'.

- (26) (01:28:02) Fr. Astérix: *Ave, euh... Ave, Romain. Non, je voulais juste être fair play comme disent nos amis bretons!*
 (01:28:00) It. Asterix: Ave... Ave, Romano. No, volevo solo fare del fair play come dicono i nostri amici britanni.

Nei 4 esempi che seguono (n. 27-30) si è ritenuto opportuno ricorrere a una *variazione* con l'utilizzo di formule leggermente diverse, ma che non si discostano dallo spirito dell'originale, in modo da garantire l'equivalenza pragmatico-funzionale. Nel primo esempio si gioca sull'anteposizione dell'avverbio 'bene' al participio passato del verbo, in luogo dell'abituale collocazione posposta (almeno che non si opti per la forma troncata 'ben'); nella versione italiana del fumetto, in corrispondenza della medesima espressione

francese, si opta in un caso per la forma letteraria ‘Chiedo venia’ (p. 6), mentre in un altro viene confermata la traduzione letterale ‘Io domando il vostro perdono?’ (p. 9).

Un discorso a parte meritano le *tag questions*, struttura tipicamente inglese che non trova un esatto corrispettivo – formale o funzionale – in italiano dove si adottano soluzioni lessicali alternative, arrivando talvolta all’omissione; tra le modalità più frequentemente impiegate nel doppiaggio, la formula interrogativa: ‘vero? / non è vero?’ posta in fine di periodo (Chiaro 2000). Negli esempi in questione (n. 28 e 30), abbiamo due occorrenze di ‘nevvero’, forma concentrata di ‘(no)n’è vero’, utilizzata con valore interrogativo alla fine di una frase, o anche come inciso, per chiedere conferma di ciò che si dice o sottolineare un’affermazione; questa locuzione, d’uso soprattutto in alcune regioni dell’Italia settentrionale, si rivela particolarmente efficace per richiamare la domanda retorica inglese e instaurare con l’interlocutore un rapporto di empatia in termini conversazionali. Nell’esempio n. 29, la *tag question* è stata abilmente resa con una formula affine dal punto di vista grammaticale, nonché in termini di sincronismo articolatorio, ma che non abbiamo catalogato come traduzione letterale, poiché il passaggio dalla forma affermativa + interronegativa alla forma affermativa + negativa annulla la valenza di domanda retorica e accentua il valore dubitativo. Inoltre, l’intonazione ascendente della battuta dell’originale orienta positivamente l’enunciato (presume cioè una risposta positiva da parte dell’interlocutore), mentre l’affermazione in italiano risulta più sfumata.

Rispetto alla traduzione dell’album, registriamo una maggiore libertà del dialoghista/adattatore che, presumibilmente per ragioni di fluidità e sincronismo del parlato, è rimasto meno vincolato alla costruzione inglese (si veda anche l’esempio n. 36), laddove il traduttore del fumetto ha scelto di riprodurla il più possibile alla lettera, giocando ripetutamente sull’alternanza tra forma affermativa e interronegativa.²³

- (27) (13:04) Fr. Jolitorax: *Je demande votre pardon.*
(13:02) It. Beltorax: Scusate, non ho bene capito.
- (28) (23:48) Fr. Calédonie: *Excellent nouvelle! N’est-il pas, mes chéris?*
(23:47) It. Cordelia: Eccellente notizia! Nevvero, tesori miei?
- (29) (51:05) Fr. Ophélie: *Oh c’est affreux!*
Jolitorax: Il l’est, n’est-il pas?
(51:04) It. Ofelia: Ma è orribile!
Beltorax: Lo è, non lo è...
- (30) (01:38:38) Fr. Calédonie: *C’est fou l’énergie qu’il y a ici, n’est-il pas?*
(01:38:37) It. Cordelia: È incredibile quanta energia c’è qui, nevvero?

²³ Qui di seguito gli esempi tratti dal fumetto: *Il est, n’est-il pas?*, ‘Lo è, esso è nevvero?’, *Je pense qu’il va être l’heure, n’est-il pas?*, ‘Io penso che sia venuta l’ora; che non sia?’ (p. 6), *Il a un état normal, a-t-il?*, ‘È mai egli in uno stato normale, lo è mai egli?’ (p. 27), *Joyeuse bonne idée*, ‘Felice buona idea; non è buona?’ (p. 32), – *Nos voisins sont étrangement bruyants aujourd’hui, n’est-il pas, Pétula?* – *Il est.* ‘– Pare che i nostri vicini siano piuttosto chiassosi, oggi, vero Petula? – È vero...’ (p. 34), *La saison est finie pour lui, n’est-il pas?* ‘Per lui la stagione è finita; non è finita?’ (p. 39), *Je dis, vieil homme, c’est bien toi qui m’a piétiné la figure, n’est-il pas?*, ‘Dico, vecchio mio, sei tu che prima mi hai dato una pettinata, non me l’hai data?’ (p. 40), – *Nous sommes sauvés. N’est-ce pas merveilleux? – C’est! – Vraiment, c’est!* ‘– Siamo salvi! Non è meraviglioso? – Lo è. – Veramente lo è.’ (p. 45). In due casi, ‘nevvero’ è usato come traducete di *Quoi?*.

Ritroviamo forme dell'italiano standard in 4 casi (n. 31-34), nei quali viene neutralizzata la struttura inglese tramite una *parafrasi* che riformula l'enunciato e inevitabilmente lo appiattisce, producendo un lieve residuo traduttivo.

- (31) (07:49) Fr. Calédonie: *Ben... C'est une joyeuse bonne idée, Jolitorax!*
(07:48) It. Cordelia: Ma certo, è un'ottima idea, Beltorax!
- (32) (08:35) Fr. Calédonie: *Bonne chance, Jolitorax, et toute cette sorte de choses!*
(08:34) It. Cordelia: Buona fortuna, Beltorax, eccetera eccetera eccetera!
- (33) (01:21:50) Fr. Jolitorax: *Je dis: allons-y sans tarder.*
(01:21:49) It. Beltorax: Certo, andiamo, è già abbastanza tardi.
- (34) (01:38:45) Fr. Calédonie: *Je dis: c'est fou l'énergie qu'il y a ici.*
(01:38:44) It. Cordelia: Ho detto: È incredibile quanta energia c'è qui.

Si è adottata la tecnica della *sostituzione* negli esempi n. 35 e 36. Nel primo caso, l'originale è stato completamente modificato a beneficio dell'espressione 'sogno o son desto', interrogativo della filosofia moderna pronunciato da Cartesio, oggi usato come domanda retorica per esprimere stupore e incredulità. Situazione analoga nell'esempio successivo, dove la struttura della *tag question* presente nella versione francese è stata sostituita in italiano da un'espressione del tutto diversa sul piano sintattico e lessicale; ciò ha comportato anche una rimodulazione della battuta pronunciata dalla prima sentinella, caratterizzata dall'uso di un registro più informale, con conseguente variazione diafasica.

- (35) (04:41) Fr. Sentinelle bretonne: *Bonté gracieuse!*
(04:39) It. Sentinella britanna: Sogno o son desto?
- (36) (04:42) Fr. Sentinelle bretonne: *Ce spectacle est étonnant!*
Sentinelle bretonne: *Il l'est, n'est-il pas?*
(04:40) It. Sentinella britanna: Ma quanti diavolo sono?
Sentinella britanna: Una marea, oserei dire.

Possiamo altresì rintracciare 2 esempi di *compensazione* (n. 37 e 38), dove alla mancata resa in italiano della costruzione introduttiva *Je dis* fa da contrappunto nel primo caso l'anteposizione dell'aggettivo 'giusto' al nome a cui si riferisce (oltre a rimarcare, con l'aggettivo 'netta', l'idea di 'impressione' espressa dal verbo *sembler*), e nel secondo caso, la posposizione dell'aggettivo indefinito 'alcuno', la cui collocazione canonica sarebbe dopo il sostantivo.

- (37) (12:07) Fr. Jolitorax: *Je dis: il semblerait que je sois au bon endroit.*
(12:05) It. Beltorax: Ho la netta impressione di essere capitato nel giusto posto.
- (38) (12:58) Fr. Jolitorax: *Je dis: avec une pareille force on n'aura aucun mal à repousser les romaines armées.*
(12:57) It. Beltorax: Con uno così potente non avremo problema alcuno a respingere le romane armate.

Due sono infine i casi di *omissione* (n. 39 e 40) con inevitabile entropia, sebbene parzialmente attenuata a livello visivo grazie alla non inquadratura di Beltorax nel primo caso e al modo pacato con cui la regina proferisce le sue parole nel secondo, il che permette di ovviare al problema del sincrono.

- (39) (24:37) Fr. Jolitorax: *Je dis: voici un endroit calme et tranquille où nous pourrons nous restaurer.*
 (24:36) It. Beltorax: *Ø* Ecco un luogo calmo e tranquillo dove potremo ristorarci.
- (40) (01:28:42) Fr. Calédonie: *Je dis: votre ami n'a pas l'air d'aller très bien.*
 (01:28:40) It. Cordelia: *Ø* Il vostro amico non sembra stare molto bene.

Il grafico che segue (Figura 2), nel quale sono riportati i dati appena illustrati, consente di visualizzare meglio come sia stata globalmente mantenuta una prospettiva *source-oriented*, pur con talune significative eccezioni:

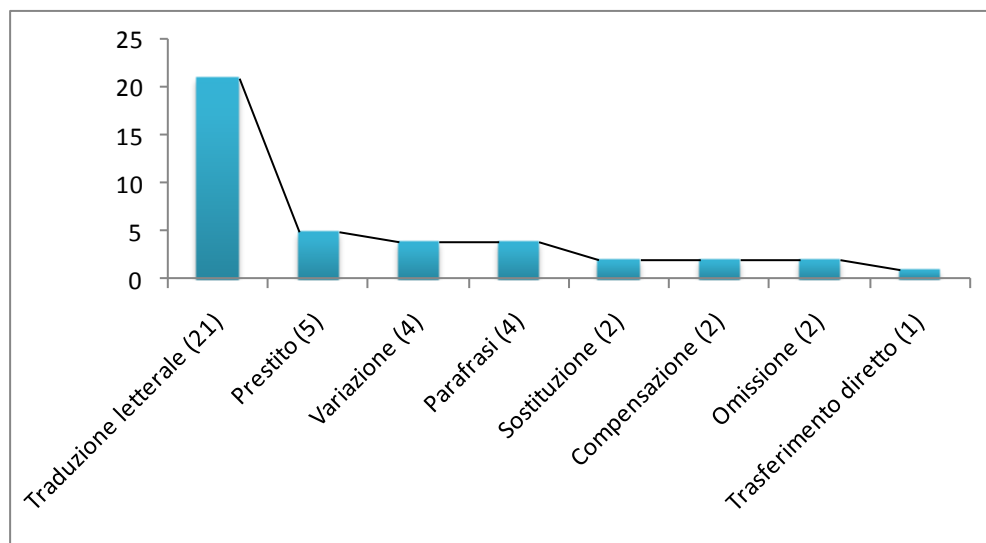


Figura 2
 Strategie traduttive adottate nella trasposizione degli anglicismi.

Possiamo quindi appurare che la macrostrategia privilegiata è la *foreignization*, atta a preservare l'alone esotico della pellicola e restituire abbastanza fedelmente la connotazione ambientale e la rappresentazione in chiave umoristica della realtà culturale inglese.

Nondimeno, si registrano vari esempi di *domestication*, con interventi realizzati ancora una volta sul piano prosodico, abbinati a scelte lessicali e stilistiche; più precisamente, è una *adaptation ponctuelle* (Podeur 2008, pp. 83 e ss.) che va a toccare determinati segmenti testuali, segnatamente le battute di alcuni soldati romani connotate con la parlata romanesca: accento e vari tratti fonetici, quali il rotacismo, ossia la conversione della laterale alveodentale /l/ in vibrante /r/, la forma apocopata delle parole, la caduta di vocali o consonanti iniziali o all'interno delle parole, la riduzione del gruppo consonantico 'gli' in [j], il raddoppiamento fonotattico. Come già segnalato nel paragrafo 3.2.3., si tratta di una soluzione traduttiva non specifica dell'operazione di doppiaggio, ma tipica della trasposizione in italiano di *Astérix* (sia degli album sia degli adattamenti cinematografici).

Tale strategia, che si iscrive nel quadro generale di un approccio familiarizzante di tipo *target-oriented*, introduce una nota di colore e un elemento supplementare di comicità nel testo doppiato, contribuendo nel contempo a rafforzare il sentimento di vicinanza e complicità con il pubblico di arrivo. L'esito finale è una commistione linguistica che conferisce vivacità alla versione italiana.

- (41) (44:20) Fr. Légionnaire romain: *Eh ben... Ça, c'est un copain, ça!*
 (44:18) It. Legionario romano: Questo... si è bevuto er vino mio!
- (42) (47:02) Fr. Légionnaire romain: *C'est l'un des Gaulois recherchés par César.*
 Légionnaire romain: *Allez, ramassez-le!*
 (47:01) It. Legionario romano: Guardate, sembra uno dei Galli ricercati.
 Legionario romano: Tiratelo su, portamolo via!
- (43) (52:30) Fr. Centurion romain: *Toi, viens avec moi. Allez!*
 Pindépis: *Pardon, Monsieur. Est-ce que je pourrais avoir un petit peu d'eau pour ma plante? Elle a soif.*
 Centurion romain: [il piétine la plante] *Voilà, elle n'en a plus besoin!*
 (52:29) It. Centurione romano: Biondo, vie' co' mme. Daje!
 Pindepis: Gentile centurione, potrei avere un po' di acqua per la mia pianta? Ha sete, poverina.
 Centurione romano: [calpesta la pianta] Ecco, mo' no' je serve più!
- (44) (59:54) Fr. Bourreau: *Alors, Gaulois, où il est le tonneau? [...] Où il est, le tonneau?*
 (59:53) It. Boia: Allora, Gallo, ndo' sta 'a bbotte? [...] Ndo' sta 'a bbotte?

Possiamo menzionare altri casi interessanti di adattamento, in cui la versione francese viene italianizzata, 'addomesticata' alle consuetudini lessicali del contesto di arrivo:

- (45) (38:59) Fr. Goudurix: *Tu veux vraiment lui plaire à Miss machin?*
 (38:59) It. Goudurix: Vuoi davvero piacere a Miss cozza?
- (46) (46:39) Fr. Femme bretonne: *J'adore les Gaulois. Vous êtes tellement plus amusants que les Bretons.*
 (46:37) It. Donna britanna: Io adoro i Galli. Siete più divertenti di questi rimbambiti dei Britanni.
- (47) (50:56) Fr. Ophélie: *Oh... Goudurix a été enlevé par les Normands. Je suis très inquiète pour lui.*
 Jolitorax: *À juste titre, ma chère. À l'heure qu'il est, il a dû déjà être transformé en biscotte.*
 (50:56) It. Ofelia: Oh... Goudurix è stato rapito dai Normanni. Sono così preoccupata per lui.
 Beltorax: A giusto titolo, mia cara. Credo che a quest'ora sarà già stato trasformato in galletto.

Nell'esempio n. 45 ritroviamo un'espressione tipica dello slang giovanile italiano con cui si etichetta una donna tutt'altro che avvenente; nel caso n. 46 è introdotto *ex novo* un commento poco lusinghiero nei confronti del popolo britannico. L'ultimo esempio offre un gioco di parole ricorrente nella serie, qui nella sua forma vezzeggiativa: è un *calembour* semico costruito attorno ai due omonimi 'gallo / Gallo' (uccello domestico / abitante, nativo della Gallia). L'adattamento si conferma dunque una pratica consolidata nel doppiaggio, funzionale al contesto comunicativo.

4. Riflessioni conclusive

Dall'analisi sin qui condotta si evince che la traduzione audiovisiva, segnatamente il doppiaggio, si colloca al crocevia di istanze plurime e richiede pertanto un approccio interdisciplinare, che tenga conto di tutte le componenti presenti nel testo di partenza.

Una sfida appassionante per qualunque traduttore, posto sovente dinanzi a difficoltà che sembrano insormontabili, ma, come ribadisce Bollettieri Bosinelli (2002, p.

87), “non esistono traduzioni impossibili” e per quanto problematica possa essere la traduzione per il cinema, spesso accompagnata da inevitabili perdite, una solida formazione culturale e professionale e una seria competenza degli addetti al settore possono garantire la riuscita dell’operazione, grazie a soluzioni appropriate e soddisfacenti.

Nel presente articolo abbiamo constatato come, in un costante alternarsi di strategie stranianti (a tratti prevalenti) e addomesticanti, il doppiaggio di *Astérix et Obélix: Au service de Sa Majesté* abbia cercato di lasciare inalterate le specificità culturali e umoristiche dell’originale, facendo affidamento su una conoscenza condivisa tanto da parte del pubblico francese quanto di quello italiano del repertorio linguistico, sociale e culturale inglese evocato nel film. Ciò è emerso abbastanza chiaramente innanzitutto dal lavoro compiuto in fase di doppiaggio a livello prosodico, attraverso la caratterizzazione dei personaggi provenienti dalla Britannia con la classica pronuncia inglese, per poi proseguire con le soluzioni traduttive adottate nel transfert dei tanti anglicismi che scandiscono i dialoghi: 21 casi di traduzione letterale, 5 di prestito (termine inglese) e 1 di trasferimento diretto (ancora un’espressione inglese), a fronte di 4 casi di variazione (nei quali viene comunque salvaguardato lo spirito generale del film), 4 di parafrasi, 2 di sostituzione, 2 di compensazione e 2 di omissione.

Questi dati attestano una consapevole e ricercata permeabilità del testo doppiato alla versione francese, a sua volta impregnata di locuzioni e costrutti propri del contesto linguistico-culturale inglese; nel contempo, è stata mantenuta una certa simmetria con la traduzione italiana del fumetto che fornisce già una pista entro cui muoversi, pur senza rimanerne ingabbiati.

Parallelamente, i vari esempi di adattamento hanno conferito quel tocco di colore locale che contribuisce a rendere più fruibile il film, avvicinandolo emotivamente agli spettatori italiani. A partire dalla connotazione dei soldati romani con la parlata romanesca – tratto peculiare, ricordiamo, della versione italiana del fumetto nonché delle trasposizioni filmiche da esso scaturite – alla contaminazione dei dialoghi con elementi colloquiali più familiari e conformi ai gusti del pubblico di arrivo (‘Biondo...’, ‘Miss cozza’, ecc.), si è voluto perseguire l’effetto di naturalezza e spontaneità della versione italiana.

In conclusione, non possiamo che confermare quanto anticipato all’inizio del nostro lavoro, ossia che l’abilità del traduttore audiovisivo si esplica nel saper gestire con intelligenza ed equilibrio, quasi fosse un funambulo, le diverse strategie a sua disposizione a seconda dei casi puntuali da trasporre, evitando da un lato una manipolazione arbitraria e ingiustificata che banalizzi e snaturi il prodotto, garantendo dall’altro una fluida ricezione del film presso i destinatari finali.

Riferimenti bibliografici

Articoli e monografie

- Baldry A. and Thibault P.J. 2006, *Multimodal Transcription and Text Analysis. A Multimedia Toolkit and Coursebook with Associated On-line Course*, Equinox, London/Oakville.
- Bollettieri Bosinelli M.R. 2002, *Tradurre per il cinema*, in Zacchi R., Morini M. (a cura di), *Manuale di traduzioni dall'inglese*, Bruno Mondadori, Torino, pp. 76-88.
- Chaume F. 2004, *Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation*, in "Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal" 49 [1], 2004, pp. 12-24. <http://id.erudit.org/iderudit/009015ar> (24.08.2015).
- Chiaro D. 2000, *The British will use question-tags, won't they? The case of "Four Weddings and a Funeral"*, in Taylor C. (a cura di), *Tradurre il cinema*, Atti del convegno organizzato da G. Soria e C. Taylor, 29-30 novembre 1996, Università degli Studi di Trieste, Dipartimento di scienze del linguaggio, dell'interpretazione e della traduzione, Trieste, pp. 27-39.
- Di Fortunato E. e Paolinelli M. 2005, *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Hoepli, Milano.
- Díaz Cintas J. 2008, *Audiovisual translation comes of age*, in Chiaro D., Heiss C. and Bucaria C. (eds.), *Between text and image: updating research in screen translation*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, pp. 1-9.
- Díaz Cintas J. 2009, *Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential*, in Díaz Cintas J. (ed.), *New trends in audiovisual translation*, Multilingual Matters, Bristol – Buffalo – Toronto, pp. 1-18.
- Díaz Cintas J. and Anderman G. 2009, *Introduction*, in Díaz Cintas J. and Anderman G. (eds.), *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*, Palgrave Macmillan, Basingstoke (Houndmills)/New York, pp. 1-17.
- Díaz Cintas J. and Remael A. 2014, *Audiovisual Translation: Subtitling* (first published 2007), Routledge, London and New York.
- Faini P. 2004, *Tradurre. Dalla teoria alla pratica*, Carocci, Roma.
- Fois E. 2012, *Traduzione audiovisiva, teoria e pratica*, in "Between" II [4], pp. 1-15. <http://www.Between-journal.it/> (26.04.2015).
- Galassi G.G. 2000, *Fottiti amico*, in Taylor C. (a cura di), *Tradurre il cinema*, Atti del convegno organizzato da G. Soria e C. Taylor, 29-30 novembre 1996, Università degli Studi di Trieste, Dipartimento di scienze del linguaggio, dell'interpretazione e della traduzione, Trieste, pp. 3-8.
- Gambier Y. 2004, *La traduction audiovisuelle: un genre en expansion*, in "Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal" 49 [1], pp. 1-11. <http://id.erudit.org/iderudit/009015ar> (12.04.2015).
- Gambier Y. 2006, *Multimodality and Audiovisual Translation*, in Carroll M., Gerzymisch-Arbogast H. and Nauert S. (eds.), *Audiovisual Translation Scenarios*, Proceedings of the Marie Curie Euroconferences *MuTra: Audiovisual Translation Scenarios – Copenhagen 1-5 May 2006*, pp. 1-8. http://euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Gambier_Yves.pdf (22.08.2015).
- Gambier Y. 2008, *Recent developments and challenges in audiovisual translation research*, in Chiaro D., Heiss C. and Bucaria C. (eds.), *Between text and image: updating research in screen translation*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, pp. 11-33.
- Gottlieb H. 1998, *Subtitling*, in Baker M. (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London/New York, pp. 244-248.
- Heiss C. 2000, *La traduzione filmica come pratica didattica*, in Bollettieri Bosinelli R.M., Heiss C., Soffritti M. e Bernardini S. (a cura di), *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?*, Atti del convegno internazionale, Forlì, 2-4 aprile 1998, CLUEB, Bologna, pp. 183-196.
- Lambert J., Delabastita D. 1996, *La traduction de textes audiovisuels: modes et enjeux culturels*, in Gambier Y. (éd.), *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, pp. 33-58.
- Margarito M.G. 2012, *Aspetti culturali in un testo filmico: traduzione, adattamento...*, in Buffagni C. and Garzelli B. (eds.), *Film translation from East to West. Dubbing, subtitling and didactic practice*, Peter Lang, Bern, pp. 117-132.
- Martínez Sierra J.J. 2006, *La manipulación del texto: sobre la dualidad extranjerización / familiarización en la traducción del humor en textos audiovisuales*, in "Sendebarr" 17, pp. 219-231. http://webs.ono.com/martinez_sierra/Juan%20Jos%20E9%20Mart%20EDnez%20Sierra.pdf (28.04.2015).

- Martínez Sierra J.J. 2009, *Doblar o subtitular el humor, esa no es la cuestión*, in “The Journal of Specialized Translation” 12, pp. 180-198. http://www.jostrans.org/issue12/art_martinez_sierra.pdf (28.04.2015).
- Nergaard S. 2000, *Un approccio semiotico alla traduzione multimediale*, in Bollettieri Bosinelli R.M., Heiss C., Soffritti M. e Bernardini S. (a cura di), *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?*, Atti del convegno internazionale, Forlì, 2-4 aprile 1998, CLUEB, Bologna, pp. 431-449.
- Nida E. 1964, *Toward a Science of Translating*, Brill, Leiden.
- Pavesi M. 2005, *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*, Carocci, Roma.
- Pavesi M., Perego E., 2006, *Profiling Film Translators in Italy: A Preliminary Analysis*, in “The Journal of Specialized Translation” 6, pp. 99-114. http://www.jostrans.org/issue06/art_pavesi.pdf (31.08.2015).
- Perego E. e Taylor C. 2012, *Tradurre l'audiovisivo*, Carocci, Roma.
- Pettit Z. 2008, *Le Sous-titrage: le rôle de l'image dans la traduction d'un texte multimodal*, in Lavaur J.M., Şerban A. (éds.), *La Traduction audiovisuelle: Approche interdisciplinaire du sous-titrage*, De Boeck, Bruxelles, pp. 101-111.
- Podœur J. 2008, *Jeux de traduction. Giochi di traduzione*, Liguori Editore, Napoli.
- Pym A. 2010, *Translation and Text Transfer. An Essay on the Principles of Intercultural Communication*, Revised edition (First published 1992), Intercultural Studies Group, Tarragona.
- Ramière N. 2006, *Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation*, in Díaz Cintas J., Orero P. & Remael A. (eds.), *Audiovisual Translation*, Special Issue of “The Journal of Specialized Translation” 06, pp. 152-166. http://www.jostrans.org/issue06/art_ramiere.pdf (20.04.2015).
- Ranzato I. 2011, *La traduzione audiovisiva. Analisi degli elementi culturospecifici*, Bulzoni Editore, Roma.
- Rollo A. 2010, *Doppiare “Astérix et les Vikings”*, in De Rosa G.L. (a cura di), *Dubbing Cartoonia. Mediazione interculturale e funzione didattica nel processo di traduzione dei cartoni animati*, Loffredo Editore, Napoli, pp. 93-107.
- Rollo A. 2012, *Bande dessinée et jeux de mots. Enjeux et stratégies traductives dans la traduction italienne d’“Astérix”*, ARACNE Editrice, Roma.
- Rollo A. 2014, *Humour e giochi di parole in “Astérix et Obélix: Mission Cléopâtre”*. *Quali strategie nella traduzione audiovisiva?*, in De Rosa G.L., Bianchi F., De Laurentiis A. & Perego E. (eds.), *Translating Humour in Audiovisual Texts*, Peter Lang, Bern, pp. 129-154.
- Şerban A. et Lavaur J.M. 2011, *Introduction*, in Şerban A. et Lavaur J.M. (éds.), *Traduction et médias audiovisuels*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, pp. 11-18.
- Ulrych M. 2000, *Domestication and foreignisation in film translation*, in Taylor C. (a cura di), *Tradurre il cinema*, Atti del convegno organizzato da G. Soria e C. Taylor, 29-30 novembre 1996, Trieste, Dipartimento di scienze del linguaggio, dell'interpretazione e della traduzione, Trieste, pp. 127-144.
- Venuti L. 1995, *The Translator's Invisibility: History of Translation*, Routledge, London and New York.
- Zabalbeascoa P. 2008, *The nature of the audiovisual text and its parameters*, in Díaz Cintas J. (ed.), *The Didactics of Audiovisual Translation*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, pp. 21-38.

Album a fumetti

- Gosciny R. et Uderzo A. 2006, *Astérix et les Normands* (textes de René Goscinny, dessins d'Albert Uderzo), Hachette (Édition 12), Paris.
- Gosciny R. et Uderzo A. 2008, *Astérix chez les Bretons* (texte de René Goscinny, dessins d'Albert Uderzo), Hachette (Édition 07), Paris.
- Gosciny R. et Uderzo A. 2011, *Asterix e i Normanni* (testo di René Goscinny, disegni di Albert Uderzo, traduzione di Luciana Marconcini), Arnoldo Mondadori Editore (I ed. 1986), Milano.
- Gosciny R. et Uderzo A. 2005, *Asterix e i Britannici* (testo di René Goscinny, disegni di Albert Uderzo, traduzione di Luciana Marconcini), Arnoldo Mondadori Editore (I ed. 1969), Milano.

Sitografia

<http://www.asterix.com/la-collection/les-albums/>

<http://www.asterixweb.it/britanni.htm>

<http://www.premiere.fr/film/Asterix-et-Obelix-Au-service-de-Sa-Majeste-234589/%28affichage%29/press>