

---

## Il peso del dialetto nella (s)fortuna di Totò in Spagnolo

By Maria Carreras i Goicoechea (Università di Bologna)

### Abstract & Keywords

#### English:

As part of my current research on how Totò's films have been received in the Spanish-speaking world, I would like to present its most important points, that is the catalogue of the films that have been translated into Spanish (for Spain and South America), the techniques used (dubbing v. subtitling) and the problems encountered in translation due to Totò's own particular and idiomatic language.

As regards Totò's language, noting what has been written on the subject (Rossi 2002, 2003), we make a number of observations on the difficulties this leads to in translation. Spanish, the foreign language most frequently used by Totò in his films, works very well due to its affinities with Italian, above all if it is presented as a complete stereotype. Indeed one may say that it lends itself very readily to satire, and the best results are obtained in those films set in Spain where the characters speak in an amusing imitation of Spanish, where the Italian characters do not understand the Spanish ones and vice versa (the Italian public of course understanding both sides), thus giving rise to a series of misunderstandings that, from a translational viewpoint, are of great interest.

A backdrop to our research is Spanish film policy of the time which, from 1941 to 1947, imposed a ban on foreign language movies, and developed a strategy of co-production in reaction to the presence of the USA. There were three Italo-Spanish co-productions, *Totò, Vittorio e la dottoressa* [The Lady Doctor (USA)], *I ladri* [The thieves] and *Totò d'Arabia* [Totò of Arabia], and one Italo-French-Spanish co-production, *Totò, Eva e il pennello proibito* [Totò, Eva and the forbidden paintbrush]. This policy established a rigid censorship, banning from the movie theaters certain films such as *Uccellacci e uccellini* [The Hawks and the Sparrows (USA)] and manipulating quite markedly other films.

However what is of most interest here is not so much criticism of the translations as knowing what of Totò circulated in Spain.

#### Italian:

Data la mia attuale ricerca sulla fortuna di Totò in Spagnolo, vorrei presentare i punti più salienti della stessa, vale a dire il catalogo dei film tradotti in spagnolo (per la Spagna e per l'America Latina), le tecniche usate (doppiaggio vs. sottotitolaggio), e i problemi traduttivi dovuti al particolare linguaggio di Totò.

Ad oggi ci risulta che 38 dei 98 titoli della filmografia di Totò siano stati tradotti in spagnolo: 32 per la Spagna e 19 per l'America Latina. Tra i film di Totò, che sono apparsi tradotti in Spagna, troviamo un ampio ventaglio della sua filmografia, dalle opere legate al neorealismo comico a quelle della commedia all'italiana, dalle più commerciali al cinema d'autore. In questi film Totò a volte non è che un piccolo personaggio per arricchire il cast, altre volte partecipa a quei film a episodi che furono così di moda con una o due più apparizioni, altre volte ancora è il coprotagonista, assieme alle sue indimenticabili spalle, a volte, infine, è il protagonista assoluto. Non tutti i film proiettati in Spagna sono opere d'arte (basti pensare a *Gambe d'oro* o a *Totò d'Arabia*), ma numerosi sono quelli premiati o che sono stati nominati in premiazioni importanti (*Napoli milionaria*, *Guardie e ladri*, *I soliti ignoti*, *Racconti Romani*, etc.).

Se in America Latina in generale (tranne il Brasile) la tecnica normalmente usata per l'importazione del cinema straniero è stato il sottotitolaggio (Chaume 2003), in Spagna ha prevalso, come in Italia, il doppiaggio. Ciò nonostante, il primo film di Totò circolato in Spagna fu sottotitolato (*Fifa e arena/ Totò el matador*, 1948) come quelli che hanno circolato in Argentina, Messico e Venezuela. Interessanti in questo senso le doppie versioni: solo 6 film sono usciti unicamente in America Latina, tutti gli altri sia in America Latina che in Spagna, e dai loro titoli, a volte diversi, bisogna supporre che si tratti di altre traduzioni (*Risate di gioia*, ad esempio, uscì in Spagna con il titolo *Llegan los bribones* e in Messico con quello di *El ladrón apasionado*).

Per quanto riguarda la lingua di Totò, prendendo atto di quanto è stato scritto sull'argomento (Rossi 2002, 2003), rifletteremo sulle difficoltà che comporta la sua traduzione. Lo spagnolo, la lingua straniera più usata da Totò nei suoi film, funziona molto bene per via della sua affinità con l'italiano, soprattutto se ci viene presentato completamente stereotipato. Infatti, si presta particolarmente alla satira e i migliori risultati si ottengono nei film, ambientati in Spagna, dove i personaggi parlano in una divertente imitazione dello spagnolo; dove i personaggi italiani non capiscono quelli spagnoli e viceversa (mentre il pubblico italiano li capisce entrambi), provocando una serie di malintesi molto interessanti dal punto di vista della traduzione.

Fa da sfondo alla nostra ricerca la politica cinematografica spagnola dell'epoca, che vietò i film in lingua straniera dal 1941 al 1947, che sviluppò la strategia delle coproduzioni per reagire alla presenza americana (le 3 coproduzioni italo-spagnole, *Totò, Vittorio e la dottoressa*, *I ladri* e *Totò d'Arabia*, e la sola coproduzione italo-franco-spagnola, *Totò, Eva e il pennello proibito*, rientrano fra i film tradotti), e che stabilì una forte censura (vietando la proiezione di alcuni film, come *Uccellacci e uccellini*, e manipolando notevolmente alcuni testi).

Ci interessa, più che criticare le traduzioni, capire quale Totò è passato in Spagna.

**Keywords:** subtitling, dubbing, sottotitolaggio, doppiaggio, totò, italian, spanish, catalan, italiano, spagnolo, catalano

## 1. Introduzione

Data la nostra attuale ricerca sulla fortuna di Totò in Spagnolo, vorremmo presentare in questa sede i punti più salienti della stessa, vale a dire il catalogo, ancora provvisorio, dei film tradotti in spagnolo (per la Spagna e per l'America Latina) e i problemi traduttivi dovuti al linguaggio di Totò, nello specifico all'uso del dialetto o della sua imitazione. Fa da sfondo la politica cinematografica spagnola dell'epoca, che vietò i film in lingua straniera dal 1941 al 1947, sviluppò la strategia delle coproduzioni per reagire alla forte presenza del cinema americano, specie negli anni '50, che stabilì una doppia censura (politica e religiosa) vietando la proiezione di alcuni film per motivi morali (è il caso di *Totò, Peppino e la Malafemmina*) e di altri per ragioni politiche (come successe a *Uccellacci e uccellini*) e, infine, ne manipolò notevolmente altri che invece ottennero l'autorizzazione ad essere proiettati (un esempio per tutti è la coproduzione italo-spagnola *La culpa fue de Eva* (Carreras, 2007b)).

## 2. Un catalogo in fieri

Ad oggi ci risulta che 41 dei 98 titoli della filmografia di Totò sono stati tradotti in spagnolo, di cui 31 sono usciti in Spagna e 22 in America Latina. Nella Tabella 1 raccogliamo questi 41 titoli indicando l'anno di uscita in Italia, il regista, e i 3 paesi di lingua spagnola (Spagna, Argentina e Messico) per i quali sono uscite le traduzioni finora localizzate. Uno degli aspetti che hanno contribuito a rendere difficile la catalogazione delle traduzioni spagnole è l'uso dei doppi titoli: si veda, evidenziato in azzurro, il doppio titolo utilizzato in uno stesso paese, in questo caso la Spagna, per riferirsi ad un unico film (1959 *La culpa fue de Eva* vs. *Totò en Madrid*) che all'inizio ci aveva portati a pensare che si trattasse di due film diversi. Questo uso, solitamente frutto delle campagne promozionali dei film, è più frequente nella titolazione originale e ricorre anche in alcune traduzioni verso altre lingue. Abbiamo segnato in rosa le coproduzioni dei film di Totò che coinvolsero la Spagna (1957 *Totò, Vittorio e la dottoressa*; 1959 *I ladri*; 1959 *Totò, Eva e il pennello proibito*; e 1965 *Totò d'Arabia*): questi quattro film ci interessano perché spesso nascono già come doppie versioni e subiscono una notevole influenza della censura spagnola. Si noti che in tre casi su quattro il titolo spagnolo e quello italiano non hanno nulla in comune.



Totò arriva in Spagna con il suo ottavo film, un campione d'incassi in Italia (4 milioni e mezzo di spettatori alla sua uscita), che segnò il suo grande successo trasformandolo in "divo numero uno del cinema italiano" (Caldiron, 2003: 9). Siamo nell'anno del neorealismo per eccellenza (1948), subito dopo la fine del divieto spagnolo di proiettare film stranieri in lingua originale e, curiosamente, probabilmente a causa di un vuoto legislativo, questa pellicola esce in versione originale con i sottotitoli in spagnolo. L'ultimo film ad arrivare al pubblico spagnolo sarà la favola di Pasolini *Uccellacci e uccellini*, uno degli ultimi girati da Totò e uscito in Italia nel 1967. La versione spagnola ebbe l'autorizzazione ad essere proiettata nelle sale commerciali 13 anni dopo, cioè 4 anni dopo la morte di Franco. Non sappiamo invece quando Totò arriva per la prima volta in America Latina, né ci aiuta in questo senso la scheda di valutazione morale della versione sottotitolata di *Tempi nostri* pubblicata nella "Guía Cinematográfica 1955", rivista cubana edita dal Centro Católico de Orientación cinematográfica, perché in questa versione l'episodio di Totò è stato escluso[1].

Tra tutti i film dell'attore napoletano che sono stati tradotti in Spagna, troviamo un ampio ventaglio della sua filmografia, dalle opere legate al neorealismo comico a quelle della commedia all'italiana, dalle più commerciali al cinema d'autore. In alcuni di questi film Totò non è che un piccolo personaggio per arricchire il cast, spesso partecipa semplicemente a episodi che furono così di moda con una o più apparizioni, altre volte ancora è un coprotagonista, assieme alle sue indimenticabili spalle; a volte, infine, ne è il protagonista assoluto. Non tutti i film proiettati in Spagna sono opere d'arte (basti pensare a *Gambe d'oro* o a *Totò d'Arabia*), ma numerosi sono quelli premiati o che sono stati nominati in premiazioni importanti (*Napoli milionaria*, *Guardie e ladri*, *I soliti ignoti*, *Racconti Romani*, etc.). Alcuni hanno avuto un indiscutibile influsso sul cinema spagnolo dell'epoca, come *Rufufù*, traduzione spagnola di *I soliti ignoti*, che fa da contrappunto al cinema del cosiddetto *desarrollismo* e ispira produzioni locali come *Los tramposos* (Pedro Lazaga, 1959) [2]. Ovviamente, tutte le coproduzioni italo-spagnole sono state tradotte in spagnolo.

Per quanto riguarda i film di Totò che sono usciti in lingua spagnola in America Latina, un terzo di essi (9/24) non compare nell'elenco di quelli proiettati nelle sale iberiche. Nel caso di *Totò, Peppino y la malafemina*, la versione per la Spagna (*Totó, Peppino y la bailarina*) non ottenne la necessaria *licencia de exhibición*. Come abbiamo cercato di spiegare in un'altra sede (Carreras, 2007b), la risposta ad alcune di queste assenze va cercata nei contenuti dei film, poco morali per il giudizio della pressante censura spagnola, in particolare per quella ecclesiastica (dovrebbe essere il caso di *Una cualquiera* e di *Cama para tres*) o troppo esposti politicamente (come ad esempio la satira *Los fanfarrones* o il già citato *Uccellacci e uccellini*). Altri sono invece dei film piuttosto scadenti, come *Totó en París*, che ebbe critiche tremende sull'"Avanti" e sul "Corriere lombardo", o *Totó Tarzán* (con una giovanissima Loren), o i più legati alla cultura di partenza, cioè più napoletani, come la parodia del film di Jean Gabin, *Pepe le Mokò*.

Sommando i titoli spagnoli dell'Europa e quelli dell'America Latina arriviamo a 53, una cifra che non ci deve ingannare perché ben 14 hanno avuto una versione per ognuno dei due continenti[3]. Si confrontino a questo proposito i numerosi doppi titoli: *El fantasma es un vivo* vs. *47 el muerto que habla*, *Guardias y ladrones* vs. *Mi amigo el ladrón*, *Totó médico de locos* vs. *El medico dei pazzi*, *Cuentos de Roma* vs. *Cuentos romanos*, *Rufufù* vs. *Los desconocidos de siempre*, *Totó y Pablito* vs. *Totó y Marcelino*, *La letra* vs. *Amor a crédito*, *La culpa fue de Eva* vs. *Totó y la Maja desnuda*, *Llegan los bribones* vs. *El ladrón apasionado*, *Pajaritos y pajarracos* vs. *Pajarracos y pajaritos*, *Arreglo de cuentas en San Gennaro* vs. *Operación San Genaro* e *Las brujas* vs. *Nadie engaña a una mujer* dove il primo titolo è quello spagnolo e il secondo quello dell'America Latina. Come consuetudine, mentre in Spagna questi sono stati doppiati tutti, in America Latina sono stati sottotitolati[4].

Ora, questi dati possono ancora variare (come è già successo più di una volta) perché non esiste una catalogazione completa delle traduzioni spagnole dei film di Totò, anzi è quello che stiamo tentando di fare nonostante le grosse difficoltà incontrate, soprattutto per l'America Latina. Infatti, pur essendoci serviti di diverse

fonti che abbiamo poi incrociato, ad oggi non abbiamo la certezza di avere individuato tutte le traduzioni esistenti[5]. Ci vengono in aiuto le locandine che sembrano confermare le versioni dell’America e la loro uscita in sala benché queste contengano a volte dei dati incorretti o non sia facile distinguere le locandine cinematografiche dalle mascherine da videocassetta, le quali spesso, tra l’altro, riproducono delle vere locandine. Il problema non è banale perché una mascherina dimostra la riproduzione in videocassetta ma non necessariamente l’uscita del film al cinema.

### 3. Il dialetto nel linguaggio di Totò

È ben nota la predilezione di Totò nel mescolare lingue e dialetti, nel deformarli e contaminarli fino all’assurdo. Dell’uso dei dialetti, ora per estraniare ora per denunciare, hanno parlato in tanti, tra cui ricordiamo in particolare Rossi (2002, 2003). Abbiamo analizzato le difficoltà di traduzione di questo particolare linguaggio (anche quello non verbale) per cercare di capire se la comicità poteva andare oltre la semplice parola (Carreras, 2007a), e abbiamo visto che in generale la scelta tra doppiaggio e sottotitolaggio non ha influito particolarmente sul risultato (Carreras, 2007c). Va ricordato che si tratta, nel nostro caso, di una percentuale elevatissima di film comici dove il pubblico si può identificare nello stereotipo dell’italiano medio tante volte messo in scena da Totò, o dove lo spettatore può riconoscere gli attacchi che Totò sferra al potere attraverso tutti i prepotenti da lui impersonati. Spesso questi film sono dedicati a tematiche di attualità al momento della loro uscita e molte volte sono presenti, sotto forma più o meno leggera, i conflitti tra nord e sud.

Per alcuni autori l’uso del dialetto sarebbe un modo di reagire all’ideologia dominante, rappresentata dalla grammatica (Brunetta, 2003: 198; Pinto, 2003), per altri Totò si limiterebbe a riprodurre la percezione reale, benché esagerata dal suo espressionismo, che ha della propria lingua l’italiano medio del dopoguerra (De Mauro, 1993: 122; Rossi, 2002: 53, 63). Quello che è certo è che in quasi tutti i suoi film appare il dialetto, o in bocca sua o in bocca degli altri. Infatti, per fare solo qualche esempio tratto dai film presenti nel nostro catalogo, in *Miseria e nobiltà*, ambientato a Napoli, troviamo una vicina piemontese; in *I soliti ignoti* ci sono un ladro con inflessione romana, uno che parla con marcato accento siciliano e uno emiliano, come il Corvo, la voce narrante di *Uccellacci e uccellini*. Un’altra voce narrante dialettale è quella di Nino Manfredi che parla ciociaro in *Totò, Fabrizi e i giovani d’oggi*. In tutti questi casi, come accade di solito in ambito cinematografico, più che di un vero e proprio uso del dialetto dobbiamo parlare di un italiano regionale[6] che, tra l’altro, si trova in molti altri film italiani dello stesso periodo. Vedremo più avanti come sono stati resi questi personaggi nelle versioni spagnole.

Abbiamo detto che Totò vuole ridicolizzare l’italiano standard attraverso quei personaggi che scelgono di parlare un italiano altisonante, personaggi che criticano l’uso del dialetto da parte del popolo ignorante, accusandoli ora di essere polentoni, ora di essere terroni. Tra i numerosi esempi, si veda la battuta “Qui si parla italiano/ ostrega” usata in più di un film, dove l’attacco al dialetto si contraddice da solo con l’uso dell’espressione veneta. Totò richiama con frequenza le sue mogli all’uso dell’italiano al posto del dialetto (*Totò le Mokò, Gambe d’Oro*). Tuttavia il De Curtis, che parla senza alcun accento nella maggior parte dei suoi film[7], si serve qua e là di voci dialettali anche a mo’ di intercalari, senza alcuna intenzione censoria (Rossi, 2002: 67). Tra questi nel nostro corpus risultano il piemontesismo *cerèa*, ‘arrivederci’ (*Gambe d’Oro*), *magner* (*Fifa e arena*), in assonanza con lo spagnolo *comer*, e *ostrega* e *ostregghetta* (FA, MN, GL, *Il medico dei pazzi*), *neh* (TLM) e il famoso *ca/ nisciun è fesso!* (*I ladri, Totò contro i quattro, Totò d’Arabia*). Rossi (2002: 68) riconosce soltanto un caso di esaltazione del dialetto nei confronti dell’italiano e delle lingue straniere, in MN, dove di fronte al rifiuto del francesismo *charcutiere* deformato solo i sinonimi italiani *pizzicagnolo* e *salumiere* permettono all’interlocutore di Totò di capire: “Il casadduoglio?” (esclama con accento napoletano) “E parla chiaro!”. Una sfida impossibile per chiunque lo debba tradurre, come vedremo sotto. Come ci ricorda lo stesso Rossi (2002: 63-75), spesso si confondono i dialetti con altri dialetti. Un esempio per tutti è quello di una voce che si sente nel buio della notte, in un campo di concentrazione: benché abbia un marcato accento siciliano, Totò dice che “è uno dell’alta Italia” (*Siamo uomini o caporali*[8]). Ma anche il sardo e il pugliese sono continuamente oggetto di battute comiche. Altre volte i dialetti si confondono con le lingue straniere (famosa la confusione della scritta inglese sul trattore dei fratelli Caponi con il milanese in *Totò, Peppino e... la Malafemmina*) o con il latino o viceversa (in *Letto a tre piazze statu quo* e *brevi manu* vengono presi per sardo e altre espressioni latine per siciliano).

### 4. Le traduzioni per la Spagna[9]

Ora, appare chiaro come la traduzione degli esempi fin qui citati non sia per niente facile, sia che essi abbiano una funzione ludica o realistica, sia che esprimano una “volontà ideologica di Totò di opporre il dialetto all’italiano ufficiale e pomposo” (Rossi, 2002: 63). In ogni film abbiamo da una parte, come testo a sé, con la sua trama e le sue tematiche, una contestualizzazione specifica e una serie di personaggi; dall’altra parte abbiamo una cifra autorale, ben riconoscibile in quasi tutte le partecipazioni di Totò, senza soluzione di continuità con il Totò del teatro di avanspettacolo, cifra che si ritroverà anche nel Totò per la TV. Se pensiamo che la maggior parte dei film di cui stiamo parlando è uscita in Spagna poco tempo dopo la prima proiezione italiana, va da sé che ci troviamo di fronte a delle traduzioni che non hanno potuto tenere conto di questa cifra. Tra l’altro, molte delle versioni spagnole (tranne i *Uccellacci e uccellini*) sono state portate in sala durante il regime di Franco. Senza soffermarci sul ruolo della censura, che abbiamo studiato altrove[10], vogliamo ricordare qui alcuni aspetti della politica cinematografica spagnola dell’epoca che ci possono aiutare a capire le difficoltà dei traduttori che si trovavano ad affrontare questi testi. Infatti, tra i suoi obiettivi troviamo l’esaltazione delle caratteristiche nazionali (usi, costumi, bellezze naturali e architettoniche, e quant’altro) come reazione all’invasione culturale e commerciale americana. Questo si può osservare molto bene nella versione spagnola della coproduzione italo-franco-spagnola *Totò, Eva e... il pennello proibito*, del 1959, dove il testo spagnolo è pieno di elementi della cultura iberica che non sono presenti nella versione italiana (difficile qui parlare di testo originale e di traduzione, più indicato parlare di doppia versione) per questa volontà di esaltazione nazionale che nel film, ambientato in gran parte a Madrid, trova maggiori spunti che in altri.

Ora, si pensi quanto può essere stata problematica la questione dei dialetti in un contesto simile: la Spagna di Franco non riconosceva le altre lingue parlate in Spagna e faceva di tutto per ridurle a semplice folklore, cercando di mettere in evidenza l’unità nazionale, non le sue differenze. Di conseguenza, tutto si traduceva in uno spagnolo standard, caso mai particolarmente *castizo*, che non lasciava spazio al dialetto di Totò, qualunque fosse la sua ragione d’essere nel testo originale.

Vedremo qui di seguito come vengono tradotti alcuni degli esempi accennati sopra e rifletteremo sul loro peso relativamente alla fortuna che ha avuto la filmografia di Totò in Spagna.

#### 4.1 *Fifa e arena* (1948) / *Totò el matador*

In questo film, ambientato in parte a Siviglia, il dialetto compare solo poche volte: la prima, quando Totò/Nicolino Capece [T] da poco sistemato in albergo, ancora mascherato da hostess per fuggire dall'Italia, teme di diventare l'oggetto del desiderio di Mario Castellani [C]:

##### Versione originale

C: -Finalmente... soli

T: -E adesso?

C: -Eh... e adesso...

T: -Un momento, señor... Oddio, signor, io non sono una muchacha. Io sono un muchacho, anzi, un muchachone, ostrega!

##### Versione doppiata in spagnolo

C: -Al fin solos.

T: -¿Y ahora?

C: -Ahora...

T: -Un momento, señor. Yo no soy una muchacha. / Soy un muchacho, mejor dicho, / un muchachote

#### 4.2 *Miseria e nobiltà* (1954) / *Miseria y nobleza*

Passiamo ora ad un altro film, *Miseria e nobiltà*. Abbiamo detto prima che in questo film, ambientato a Napoli, appare una vicina piemontese. Si tratta della sartina che abita sotto la mansarda dove vivono alla bell'e meglio i protagonisti, due famiglie poverissime che incarnano lo stereotipo del napoletano. In una delle sequenze iniziali i due capifamiglia, Felice Scosciamoscia (Totò) e Pasquale (Enzo Turco) si nascondono nell'appartamento della vicina per evitare di essere visti dal padrone di casa che viene a riscuotere l'affitto. La vicina parla con il suo cane con una marcata inflessione settentrionale e usa alcune parole in dialetto per rimproverarlo (**brüt balës**). Nella versione tradotta il suo spagnolo è identico a quello dei personaggi napoletani, cioè standard, sia dal punto di vista della pronuncia che per quanto riguarda il lessico (**pillo malo**). Quando la vicina si accorge del bambino dei suoi vicini si copre le spalle con una mantellina esclamando "Oh, mimi, ma io sono troppo nuda neh?", e anche questo **neh**, forma dialettale per **vero?**, da **nevvero?**, nella versione spagnola scompare ("Oh, estoy demasiado desnuda..."). Nella stessa scena, la vicina chiede un favore a Felice e, di fronte alla sua premura nell'aiutarla, esclama in dialetto:

##### Versione originale

Vicina piemontese: - Ma lo sa che lei è un gran simpaticone? Em pias tant, tant, tant.

Totò: -Pasquà, alla signora le piace il tam tam.

Pasquale: -No, gli piaci tanto, tanto, tanto

##### Versione doppiata in spagnolo

Vicina piemontese: -Gracias señor Felice. Es Ud. muy simpático. ¡Me gusta, me gusta, me gusta!

Totò: -Pasquà, a la señora le gustas, le gustas

Pasquale: -No, tú le gustas mucho mucho mucho

La sequenza si chiude dopo una piccola conversazione tutta giocata sulla fame e i doppi sensi riguardo alla cosa desiderata, la colazione esposta sul tavolino e la sartina. Alla fine, l'unico che mangerà qualcosa, con gran disappunto di suo padre (Totò), è il bambino, non ancora in grado di avere altri appetiti.

Si è già detto che nelle versioni spagnole il dialetto e i regionalismi scompaiono per motivi legati alla politica cinematografica dell'epoca. Infatti, altri tre **neh** usati dalla vicina sono stati tradotti con lo spagnolo **¿eh?** o **eh...** per esigenze di sincronismo labiale più che di senso, dato che nella versione originale servivano solo a caratterizzare maggiormente il personaggio in quanto proveniente dal nord del Paese. Siccome nella versione tradotta si è scelto di eliminare ogni traccia linguistica, nella traduzione della sequenza riportata sopra bisogna riformulare completamente lo scambio di battute per mantenere la comicità. Una comicità non particolarmente brillante, se vogliamo, ma senz'altro legata a quel filo rosso che costruisce lungo tutta la filmografia il particolare umorismo di Totò così noto agli spettatori italiani (la sua fame, vera, ricordata continuamente, e la passione per le belle donne, anche questa presente in molti dei suoi film). Filo rosso che dà coesione a tutta la sequenza (a Totò-Felice piace la vicina, alla vicina piace Totò). La versione spagnola ha tradotto in castigliano standard la parte marcata diatopicamente e ha eliminato il gioco di assonanza tra l'avverbio e il rumore del tamburo, proprio quello che dava luogo alla comicità della battuta. Perché, se è vero che la battuta di Totò non ha senso, è proprio nel suo contesto originale che fa ridere: la signora è piemontese, quindi provenendo da fuori, è un'estranea. Tra l'altro fa la sartina ma si veste come una vedette. Infatti, come tante altre volte, la donna che viene dall'esterno è destinataria di tutti i pregiudizi sociali possibili e immaginabili (la dottoressa americana di Totò, Peppino e la dottoressa, sospettata di qualcosa di sconveniente dalle zie del marito; la ballerina tedesca di Totò, Peppino e la malafemmina, anch'essa vista come un pericolo per il fidanzato; l'attrice americana di *Fifa e arena*, mangiatrice di uomini, etc.) e quindi se le piace il tam tam (che sarà mai? qualcosa che non si può nominare?) si conferma la sua stranezza, la sua diversità. Tra l'altro è del nord, ha delle strane abitudini (come mettere il burro nel caffèlatte), e parla in modo strano. Purtroppo la battuta spagnola "alla signora, le piaci" non solo non tiene conto di tutto ciò, ma offre l'immagine di un Totò diverso da quello che conosciamo, uno che non solo non coglie i complimenti della vicina, come nel testo originale, ma che crede persino che siano destinati ad un altro (a Pasquale) nella versione tradotta.

Per quanto riguarda il gioco di parole che abbiamo commentato sopra (infra 3.) dove si poteva ravvisare una certa esaltazione del dialetto napoletano nei confronti del gallicismo *charcuttiere*, bisogna dire che si perde completamente nella versione spagnola:

##### Versione originale

Pasquale: -Siccome il Monte di Pietà era chiuso, vai dallo charcuttiere qui alla cantonata eh?

Felice: -Da chi?

P: -Dallo charcuttiere alla cantonata.

F: -E chi è questo sciaquettiere?

P: -Il pizzicagnolo, il salumiere!

F: -Il casadduoglio?

P: -Eh!  
F: -E parla chiaro  
P: -Il bottegaio

#### Versione doppiata in spagnolo

Pasquale: -Ya que el Monte de Piedad está cerrado, vete al charcutier de la esquina, ¿eh?  
Felice: -¿A dónde?  
P: -Al charcutier de la esquina.  
F: -¿Y qué es un charcutier?  
P: -¿Un charcutero, un carnicero!  
F: -¿El de la carne?  
P: -¿Eso!  
F: -¿Habla claro!  
P: - El tendero

Questa traduzione perde di comicità e lo scambio di battute si salva solo grazie alle immagini che rendono l'espressività del viso di Totò e all'elenco di cose, in chiusura, assurdo per la sua lunghezza, che Pasquale propone di acquistare a Totò/Felice in cambio di un suo vecchio cappotto. Infatti, benché il francese **charcuterie** sia penetrato tardi nello spagnolo con le forme **charcutería y charcutero**, che sono venute a sostituire il patrimoniale **chacinería** (RAE, 1992), l'uso del francesismo non ha la stessa lettura che nell'originale: appartiene infatti ad un atteggiamento particolarmente snob della borghesia napoletana, come ci ricorda questo stesso film in altri momenti. Ma se il foresterismo mantiene in qualche modo il suo ruolo di elemento estraniante, manca un corrispondente credibile delle forme dialettali **sciacquettiere** e **pizzicagnolo**.

#### 4.3 I soliti ignoti (1958) / Rufufù

Il film *I soliti ignoti* fu presentato al festival del cinema di San Sebastián (30-6-1958), dove vinse la Concha de Plata riscuotendo un gran successo, e fu proiettato nelle sale commerciali spagnole a novembre dello stesso anno. In *Rufufù* l'accento romano di De Sica e quello emiliano di Capannelle scompaiono, mentre il siciliano Michele Ferribotte non ha più l'accento ma usa un'espressione di saluto che vuole essere arcaica per compensare in qualche modo questa perdita: "Se os saluda". Si mantengono invece le battute dove si fa confusione tra i dialetti e le lingue straniere e quelle in cui si collocano le lingue d'Italia fuori posto (il siciliano Ferribotte dice "Es abrucense, gente del Norte y con mucho orgullo"), anche se lo spettatore spagnolo potrebbe essere ancora meno preparato sulla geografia italiana di quanto non lo fosse quello italiano dell'epoca, ed avere quindi qualche problema addirittura a capirle. In ogni caso, il livello del cast e la tematica trattata sono stati abbastanza rilevanti da non impedire la fortuna di questo film nella sua versione tradotta, rimanendo le perdite segnalate in un secondo piano. È anche vero che Totò in questo film fa solo tre piccole comparse per cedere la mano, o lo scettro, a Vittorio De Sica.

#### 4.4 Gambe d'Oro (1958) / Piernas de oro

Anche in questo film vi sono diversi personaggi che parlano un italiano marcato da una pronuncia regionale (soprattutto milanese), tra i quali la moglie del barone impersonato da Totò. Come ha già osservato Rossi (2002: 64), "razzismo antimeridionale si ravvisa nella moglie di Totò in *Gambe d'Oro*, 1958, allorché la donna, milanese, dà del **terrone** al marito, il quale, però, a sua volta, le dà della **mangiapolenta**, della **barbara** e della **longobarda**.



La sequenza che riportiamo sopra è piena di contraddizioni e sono queste a provocare la comicità: tanto per cominciare, il barone impersonato da Totò è particolarmente parsimonioso, una caratteristica solitamente inglobata dallo stereotipo settentrionale. Poi, usa espressioni tipicamente settentrionali (**ma va là, cerèa**) e, *dulcis in fundo*, mangia cibo settentrionale, risotto e cotolette alla milanese, anche se si rifiuta di chiamarle così. Infine, mentre le migrazioni sono state tradizionalmente dal sud verso il nord, accusa i settentrionali di avere invaso il sud. Stravolgendo lo stereotipo si ottiene l'effetto comico poiché lo spettatore è in grado di riconoscere sé stesso (sia esso del nord o del sud) e gli stereotipi che gli vengono di solito affibbiati. Il gioco comico è quindi di tipo culturale e di conseguenza difficile da trasporre in un'altra lingua, non tanto per le difficoltà linguistiche date dalla presenza del dialetto (la cameriera è molto connotata con la sua pronuncia fortemente meridionale, mentre Totò e sua moglie hanno, sì, cadenza meridionale l'uno e settentrionale l'altra, ma senza esagerazioni di sorta) quanto per la condivisione dei sottintesi che non può avere il pubblico spagnolo. La sequenza funziona per la digressione, completamente fuori luogo, dei nordisti e i sudisti e la schiavitù, chiaro riferimento all'America, che sorprende allo stesso modo, e quindi fa ridere, lo spettatore italiano e quello spagnolo. Per quanto riguarda le voci del film connotate negativamente in rapporto alle origini geografiche, **mangiapolenta** in questa sequenza, e **longobardi** e **terrone** più avanti, solo la prima è tradotta con un insulto nella versione spagnola (**sinvergüenzas**), anche se si perde il riferimento geografico, mentre le altre due vengono addirittura completamente neutralizzate (**lombardos, surista**).

### 5. Quale Totò arriva al nuovo destinatario?

A poca distanza dal quarantesimo anniversario della sua morte (15 aprile 1967), ci ritroviamo ancora a parlare di Totò, il più grande comico italiano del Novecento. La sua rivalutazione in Italia ebbe luogo tanto tempo fa, ma per quanto riguarda l'estero sembra non se ne stia ancora occupando nessuno. Dopo avere visto *Fifa e arena* nella versione sottotitolata in spagnolo capimmo quanto fosse difficile tradurre Totò, e credemmo che non poteva aver avuto un particolare successo in Spagna.

Per quanto riguarda le difficoltà linguistiche, bisogna dire che spesso e volentieri le versioni spagnole tagliano quelle sequenze dove non vi è funzione narrativa alcuna e dove il gioco linguistico è fine a sé stesso, ma così facendo si perdono quegli elementi che contribuiscono a fare di Totò quel comico così amato dal pubblico popolare. La scelta di tradurre tutto con uno spagnolo standard elimina altre sfumature del particolare linguaggio di Totò, come la sua passione per i tecnicismi, soprattutto se usati a sproposito o deformati (così l'incapacità di Felice di dire **anofele** si perde con la sua traduzione con il meno tecnico **malaria** tra l'altro perfettamente pronunciato, MN). Per quanto riguarda le lingue straniere, bisogna dire che queste in generale rimangono nelle traduzioni, anche se lo spagnolo, la lingua che funziona meglio tra tutte per la sua affinità con l'italiano, rende molto difficili proprio le versioni in questa lingua. A volte basta sostituirlo con altre lingue, come nella battuta "signora/ se vuole parlare in italiano/ perché noi/ lo spagnolo non lo capiamo" (TPD) rivolta da Totò, che si finge cameriere di un ristorante, ad una coppia chiaramente tedesca. Infatti la soluzione "Señora/ por favor/ ¿quiere

hablar en cristiano? Porque el árabe no lo entendemos” funziona alla perfezione, benché oggi non sarebbe considerata politicamente corretta. Il latino funziona bene nelle versioni spagnole, tranne in quelle occasioni in cui ha una seconda lettura che allude a qualche cosa di particolarmente legato alla cultura italiana (come nel caso di **pro formia**, in riferimento alla squadra di locale calcio).

Per quanto riguarda i dialetti, infine, anche se non tutti sono d'accordo sulla funzione svolta nei film di De Curtis (di denuncia o semplicemente realistica), è chiaro che questi contribuiscono a provocare l'ilarità in tanti modi: o perché vengono confusi con lingue straniere, con altri dialetti o addirittura con il latino, o perché hanno un ruolo semplicemente estraniante. La scelta della politica cinematografica spagnola dell'epoca franchista di esaltare i valori nazionali, primo tra tutti la lingua castigliana standard il più *castiza* possibile, ha delle conseguenze non indifferenti, perché la perdita del dialetto a volte è ben compensata ma, in generale, implica un'altra perdita di quella cifra linguistica che caratterizza il nostro attore, di quel filo rosso che permette allo spettatore italiano di riconoscere ogni volta il suo Totò[11].

## Bibliografia

Ávila, A. (1999) *El doblaje*. Madrid: Cátedra.

Ballester, A. (2000) “Buscando guiones desesperadamente: un intento de sistematización de estrategias de traducción en el doblaje”, *Trasvases Culturales*, 3: 81-92.

Caparrós Lera, J. M. (2000) *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941-1964)*. Valladolid: Fancy Ediciones.

Carreras i Goicoechea, M. (2007a) “Cuando la comicidad atraviesa las fronteras lingüísticas: el cine de Totò en español”, *Linguistica contrastiva tra italiano e lingue iberiche. Atti del XXIII Convegno Aispi (Palermo, 6-8 ottobre 2005)*, Volume II (a cura di Lorenzo Blini, Maria Vittoria Calvi, Antonella Cancellieri), Madrid: Instituto Cervantes / Associazione Ispanisti Italiani 2007. (in corso di stampa)

Carreras i Goicoechea, M. (2007b) “Traducción y comicidad bajo la censura: la recepción de Totò en la España franquista”, *Lingua cultura e ideologia nella traduzione di prodotti multimediali (cinema, televisione, web)*, a cura di M.G. Scelfo e S. Petroni, Roma: Aracne Editrice.

Carreras i Goicoechea, M. (2007c) “Sottotitolaggio vs. doppiaggio: Totò in catalano e in spagnolo”, in *Rivista Italiana di Linguistica Applicata*, volume monografico a cura di A. Baicchi.

Chaume F. (2003) *Doblatge i subtitulació per a la TV*. Vic: Eumo.

Gavagnin, G. (in corso di stampa) “I linguaggi di Totò a Barcellona: le ragioni di un convegno”.

González Ballesteros, T. (1981) *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España con especial referencia al periodo 1936-1977*. Madrid: Editorial Complutense.

Gubern, R. /Monterde J. E./Pérez Perucha J./Rimbau E./Torreiro C. (1995) *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

Gutiérrez-Lanza, C. (2000) “Proteccionismo y censura durante la etapa franquista: Cine nacional, cine traducido y control estatal.” *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985*, a cura di R. Rabadán, 23-59.

Mayoral Asensio, R. (1999) *La traducción de la variación lingüística*, Valladolid: Servicio de Publicaciones, Universidad de Valladolid.

Pérez Merinero, C./Pérez Merinero D. (1975) *Cine y control*. Madrid: Miguel Castellote.

Rabadán, R. (2000) *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985. Estudio preliminar*. León: Universidad de León.

## Note

[1]Il film ebbe un giudizio con riserva (Para mayores con reparos”) e, insieme ad altri 4, manca lo sketch di Totò, tra l'altro censurato anche in alcune delle copie che circolarono in Italia.

[2]Gubern, Monterde, Pérez Perucha, Rimbau, Torreiro (1995: 273).

[3]Nella tabella non indichiamo altri paesi dell'America Latina come Cuba e il Venezuela o il Cile perché i titoli trovati non aggiungono nessun nuovo dato al catalogo.

[4]Un caso a parte sono le versioni sottotitolate in catalano (cfr. Carreras, 2007c).

[5]In particolare, sono stati utilissimi il data base dei film del Ministero di Cultura spagnolo (BdP-MCE, [url=<http://www.mcu.es>]<http://www.mcu.es>),[url] che raccoglie 22 titoli; il sito della RAI (<http://www.archivio.raiuno.it>) che pubblica delle schede abbastanza complete di ogni film di Totò; l'Internet Movie Database (IMDB, [url=<http://www.imdb.com>]<http://www.imdb.com>),[url] che raccoglie molte delle versioni dei film di Totò tradotte in oltre dieci lingue straniere e da dove abbiamo ottenuto interessanti notizie sulle date delle prime proiezioni; il sito Antonio de Curtis (<http://www.antoniodecurtis.com>), continuamente aggiornato con nuove locandine originali delle versioni tradotte e che ci ha fornito ancora 2 nuovi titoli per questa comunicazione; il sito El doblaje (<http://www.eldoblaje.com>), che raccoglie informazioni sugli studi di doppiaggio, sui doppiatori, etc. anche se per quanto riguarda Totò le poche schede esistenti sono molto incomplete; il sito della Guía Cinematográfica cubana (<http://www.guije.com>), e il sito della videoteca argentina New Planet ([newplanet.com.ar](http://www.newplanet.com.ar)). Ci sono stati utili anche il sito [www.cinematoca.es](http://www.cinematoca.es) e [www.mundocine.net](http://www.mundocine.net)

[6]Mengaldo (1994: 70-71).

[7]Rossi (2002: 63). Invece, in *La terra vista dalla luna* Totò parla con accento romano per espressa volontà di Pasolini.

[8]Inseriamo questo film nel nostro corpus perché esiste una proposta di sottotitolaggio spagnolo inedita (Monterubbianesi, 2006).

[9]Ci limitiamo in questa sede alle versioni per la Spagna dato che abbiamo solo visto due delle traduzioni per l'America Latina.

[10]Cfr. Carreras (2007b).

[11]Un Totò che addirittura aveva voci diverse, perché non veniva sempre doppiato dallo stesso attore come abbiamo potuto riscontrare dai pochi dati a nostra disposizione per quanto riguarda gli aspetti tecnici del doppiaggio.

---

©inTRAlinea & Maria Carreras i Goicoechea (2009).

"Il peso del dialetto nella (s)fortuna di Totò in Spagnolo", *inTRAlinea* Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia.

**Stable URL:** <http://www.intralinea.org/specials/article/1708>