

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Traduzione, Interpretazione e Interculturalità

Ciclo XXIX

Settore Concorsuale: 10/H1 - LINGUA, LETTERATURA E CULTURA FRANCESE

Settore Scientifico Disciplinare: L-LIN/04 - LINGUA E TRADUZIONE – LINGUA FRANCESE

TITOLO TESI

LA *SICILIANITÀ* DI GIUSEPPE TORNATORE DALL'ITALIA
ALLA FRANCIA: LA SFIDA (STRA)ORDINARIA DEL DIALETTO
ALLA TRADUZIONE AUDIOVISIVA.
STUDIO TRADUTTOLOGICO DELLE VERSIONI DOPPIATE
E SOTTOTITOLATE DI FILM PER IL CINEMA

Presentata da: Carmelo Maria La Ciacera

Coordinatore Dottorato

Raffaella Baccolini

Supervisore

Rachele Antonini

Co-supervisore

Chiara Elefante

Esame finale anno 2019

RINGRAZIAMENTI

Desidero esprimere la mia profonda e sincera gratitudine ai docenti che mi hanno guidato in questo percorso:

innanzitutto, alla Prof.ssa Rachele Antonini, che in questi anni mi ha seguito e mi ha ascoltato pazientemente, offrendomi la sua esperienza e competenza;

alla Prof.ssa Chiara Elefante, che, con gentilezza, mi ha manifestato fin dall'inizio la sua disponibilità e mi ha offerto i suoi preziosi ed essenziali consigli;

alla Prof.ssa Delia Chiaro, che, con grande esperienza, mi ha indicato la strada da percorrere, in una lunga chiacchierata, durante una passeggiata sotto un caldo sole di giugno per le vie di Forlì; voglio ringraziarla anche per i proficui confronti e scambi di idee, per avermi coinvolto in questioni interessanti, interessandosi al mio parere;

alla Prof.ssa Licia Reggiani e al Prof. Yannik Hamon, per il loro aiuto nella preparazione per la partecipazione al congresso di traduttologia a Parigi;

ai due coordinatori del corso di dottorato, che si sono avvicinati, la Prof.ssa Raffaella Baccolini e il Prof. Félix San Vicente Santiago, e a tutto il collegio dei docenti, per la loro comprensione;

alla Prof.ssa Nadia Minerva, che ha riconosciuto in me delle potenzialità, proponendomi e sostenendomi nell'intraprendere questo nuovo percorso di studi;

alla Prof.ssa Concettina Zaccaria e Léonie, per il loro prezioso contributo da esperte madrelingua francesi alla risoluzione delle incomprensioni nelle trascrizioni dei film.

Inoltre, sono molto riconoscente alle istituzioni e alle imprese che mi hanno offerto il loro sostegno, mettendomi a disposizione materiali molto utili ai fini della ricerca:

la Cinémathèque Nationale de France, per avermi concesso materiale editoriale aggiuntivo rispetto a quello richiesto;

la casa editrice francese Presses Universitaires de Rennes, per aver messo a disposizione gratuitamente una copia cartacea del testo di Jean-François Cornu, *Le doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique*;

il Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, per avermi concesso un'importante riduzione nel costo dell'opera *Lingue e culture in Sicilia*;

la casa editrice HarperCollins Italia, e la responsabile comunicazione e ufficio stampa dott.ssa Frida Sciolla, per aver messo a disposizione gratuitamente una copia digitale del testo di Tornatore, *Diario inconsapevole*.

Devo dire Grazie anche:

alla Dirigente dell'istituto comprensivo "R. Franceschi" di Milano, Prof.ssa Paola Gajotti, per avermi permesso di frequentare tutte le attività formative previste dal programma del corso e di partecipare ad altri incontri e iniziative di formazione aggiuntive, e ai miei colleghi della sezione A, negli anni scolastici 2016-2017 e 2017-2018, per la stima nei miei confronti;

ai miei cugini "milanesi", per la loro grande capacità di sopportazione in questi anni;

ai tecnici informatici del campus universitario di Forlì;

a Beatrice per essermi stata di sostegno e di incoraggiamento, per la profonda stima che nutre per me, e che io nutro per lei;

a mia sorella e alla sua famiglia congregazionale di Roma per avermi sempre fatto sentire a casa;

e, soprattutto, ai miei genitori che mi hanno sempre e incondizionatamente compreso e sostenuto, con grande pazienza e fiducia, specie nell'ultimo e intenso periodo.

Abbreviazioni e simboli

NCP: *Nuovo Cinema Paradiso / Cinéma Paradiso*

STB: *Stanno tutti bene / Ils vont tous bien !*

UdS: *L'uomo delle stelle / Marchand de rêves*

MA: *Malèna / Maléna*

BA: *Baarìa*

c/mx-i: *code mixing* a dominanza italiana

c/mx-d: *code mixing* a dominanza dialettale

c/mx-b: *code mixing* bilanciato

c/sw-i: *code switching* a dominanza italiana

c/sw-d: *code switching* a dominanza dialettale

c/sw-b: *code switching* bilanciato

d: interamente dialettale

i: italiano

lett.: letteralmente

TAV: traduzione audiovisiva

VVAA: versioni adattate

VO: versione originale

VVOO: versioni originali

VD: versione doppiata

VVDD: versioni doppiate

VS: versione sottotitolata

VVSS: versioni sottotitolate

xxx (*carattere corsivo*): *termini dialettali*

'xxx': 'termini italiani in traduzione letterale'

«xxx»: «termini francesi»

xxx: *termini in altre lingue* (latino, greco)

<xxx>: <*grafemi siciliani*>

<xxx>: <*grafemi italiani*>

[xxx]: [fonemi in trascrizione IPA]

ar.: arabo

arg.: argot

cap.: capitolo

cat.: catalano

es./ess.: esempio/esempi

fam.: familiare

Fig.: figura

fr.: francese

gr.: greco

mil.: milanese

nap.: napoletano

p./pp.: pagina/pagine

pop.: popolare

pt.: parte (in seno alle sequenze)

pl.: plurale

reg.: registro

rom.: romanesco

seq.: sequenza

seqq.: sequenze

s.m.: sostantivo maschile

s.f.: sostantivo femminile

SVC: Soggetto-Verbo-Complemento

Tab.: tabella

v.: vedi

INDICE

INTRODUZIONE	19
CAPITOLO I	
LE COORDINATE DELLA RICERCA: OBIETTIVI, IPOTESI, PRESUPPOSTI	23
1.1. Le ragioni della scelta dell'oggetto di ricerca	25
1.2. Gli obiettivi	26
1.3. Coordinate socio-economico-culturali della ricerca	28
1.3.1. La rivoluzione digitale, telematica e tecnologica e il mercato dell'audiovisivo	28
1.3.2. Effetti nel tempo sul pubblico. Il pubblico reale	40
1.3.3. Una società "glocalizzata" e le resistenze	43
1.4. I presupposti	49
1.5. La problematica	51
1.6. Gli interrogativi e l'ipotesi iniziale	51
1.7. Contributo alla ricerca e carattere innovativo della tesi	54
1.8. Le forme del dialetto nel cinema	58
1.9. Considerazioni conclusive	60
CAPITOLO II	
IL SOTTOTITOLAGGIO E IL DOPPIAGGIO NELLA TRADUZIONE AUDIOVISIVA, CON SPUNTI DI RIFLESSIONE SOCIOLINGUISTICA E DI SEMIOTICA DEI DIALOGHI FILMICI	61
2.1. La traduzione audiovisiva	65
2.2. Le modalità della traduzione audiovisiva	68
2.3. Le sfide della traduzione audiovisiva	69
2.4. La traduzione audiovisiva in Europa	71
2.5. La semiotica del prodotto audiovisivo: il testo filmico	72
2.6. Il sottotitolaggio	74
2.6.1. Una classificazione	76
2.6.2. Le fasi del processo	78
2.6.3. Le finalità e i vincoli	81
2.6.4. Il futuro della tecnologia	85
2.7. Il doppiaggio	86
2.7.1. Le fasi del doppiaggio	89
2.7.2. La rivoluzione tecnologica	91
2.7.3. Il doppiaggio nel contesto italiano	92
2.7.4. Il doppiaggio nel contesto francese	94
2.7.4.1. Cenni storici	94

2.7.4.2. Le peculiarità del doppiaggio francese	96
2.8. Il sincronismo	100
2.9. Il dibattito attorno alla questione: sottotitolaggio o doppiaggio?	102
2.10. Gli ambiti linguistico-culturali più investigati dagli studiosi della TAV	105
2.11. Gli ambiti meno indagati	110
2.11.1. Le varietà dialettali nella TAV	110
2.12. La realtà sociolinguistica in Italia	116
2.12.1. Il repertorio italo-romanzo medio	117
2.12.1.1. Il repertorio linguistico siciliano	119
2.12.2. La strada per il repertorio medio	119
2.12.3. Modelli del repertorio	122
2.13. La variazione linguistica secondo gli assi	124
2.13.1. La variazione diatopica in Italia	126
2.13.2. La variazione diastratica	129
2.13.2.1. L'italiano popolare	130
2.13.3. La variazione diafasica	132
2.13.4. La variazione diamesica	135
2.13.4.1. Alcune considerazioni diamesiche	140
2.14. Italiano e dialetto	145
2.15. Confronto con la situazione sociolinguistica francese	150
2.16. Il raccordo tra TAV e sociolinguistica: le varietà regionali nel cinema francese	156
2.17. Considerazioni conclusive	158
 CAPITOLO III	
TORNATORE E I FILM <i>SICILIANI</i>	161
3.1. Le ragioni della scelta	164
3.2. Giuseppe Tornatore	166
3.3. <i>Nuovo Cinema Paradiso</i>	168
3.3.1. La trama	168
3.3.2. I personaggi	170
3.3.3. I luoghi del film	173
3.3.4. La scheda del film	175
3.3.5. La critica in Italia e in Francia	177
3.4. <i>Stanno tutti bene</i>	180
3.4.1. La trama	181
3.4.2. I personaggi	182
3.4.3. I luoghi del film	184
3.4.4. La scheda del film	185
3.4.5. La critica in Italia e in Francia	188
3.5. <i>L'uomo delle stelle</i>	189

3.5.1. La trama	190
3.5.2. I personaggi.....	191
3.5.3. I luoghi del film	193
3.5.4. La scheda del film.....	194
3.5.5. La critica in Italia e in Francia	196
3.6. <i>Malèna</i>	198
3.6.1. La trama	199
3.6.2. I personaggi.....	200
3.6.3. I luoghi del film	202
3.6.4. La scheda del film.....	202
3.6.5. La critica in Italia e in Francia	205
3.7. <i>Baarìa</i>	207
3.7.1. La trama	209
3.7.2. I personaggi.....	211
3.7.3. I luoghi.....	215
3.7.4. La scheda del film.....	216
3.7.5. La critica in Italia e in Francia	220
3.8. Considerazioni conclusive	223
 CAPITOLO IV	
LA METODOLOGIA	225
4.1. Metodo di investigazione e approcci.....	227
4.2. Definizione del macro-contesto traduttivo.....	232
4.2.1. Repertorio investigativo.....	234
4.2.2. Dimensione estetica e categoriale.....	234
4.2.3. Dimensione geopolitica e linguistico-culturale.....	236
4.2.4. Dimensione diamesica	237
4.2.4.1. Reperimento materiali.....	239
4.2.4.2. La trascrizione del dialetto siciliano	241
4.2.4.3. La trascrizione dei dialoghi francesi.....	246
4.2.4.4. La trascrizione dei sottotitoli	249
4.2.5. Dimensione diacronica.....	249
4.2.6. Dimensioni: narrativa, normativo-professionale, diafasica e commerciale	251
4.3. Definizione del micro-contesto traduttivo	254
4.3.1. Criteri di scelta: il repertorio analitico	256
4.3.2. Tassonomia delle tattiche traduttive	261
4.3.3. Presentazione degli esempi.....	269
4.4. Considerazioni conclusive	271

CAPITOLO V

LA SICILIANITÀ E IL DIALETTO NEI DIALOGHI FILMICI	273
5.1. <i>Sicilianità e/o sicilitudine?</i>	275
5.2. Il dialetto nel cinema italiano	281
5.3. Il siciliano: un dialetto o una lingua?	284
5.3.1. Breve storia delle dominazioni in Sicilia	287
5.3.2. Due classificazioni del dialetto siciliano	292
5.4. La funzione del dialetto nel cinema di Tornatore	295
5.5. Il siciliano nei dialoghi dei film	296
5.5.1. Fonetica e fonologia	298
5.5.1.1. Tratti soprasegmentali	299
5.5.1.2. Tratti segmentali	302
5.5.1.2.1. Pronuncia retroflessa (cacuminale) dei nessi consonantici	303
5.5.1.2.2. Metafonia	304
5.5.1.2.3. Pronuncia fricativa post-alveolare sorda di nessi consonantici	305
5.5.1.2.4. Assimilazione	307
5.5.1.2.5. Pronuncia indebolita e scomparsa per assimilazione di <r>	308
5.5.1.2.6. Indebolimento (“vocalizzazione”) o scomparsa di <g>	310
5.5.1.2.7. Sostituzione di <gl> <lj> con <gghi>	311
5.5.1.2.8. Sostituzione della dentale <d> con la vibrante <r>	312
5.5.1.2.9. Vocalizzazione di <l> preconsonantica in <u>	313
5.5.1.2.10. Betacizzazione	314
5.5.1.2.11. Nessi consonantici con <l> post-consonantica a inizio di parola	315
5.5.1.2.12. Suono consonantico fricativo [ç]	316
5.5.1.2.13. Sonorizzazione di [p] in [b]	317
5.5.1.2.14. Dall’affricata sonora <g> [dʒ] all’affricata sorda <c> [tʃ]	317
5.5.1.2.15. Altri fenomeni fonetici	318
5.5.1.2.16. Vocalismo	319
5.5.2. Morfologia	320
5.5.2.1. L’articolo	320
5.5.2.2. Il nome	321
5.5.2.3. L’aggettivo	323
5.5.2.4. Il pronome	328
5.5.2.5. Il verbo	331
5.5.2.6. L’avverbio	336
5.5.2.7. La preposizione	337
5.5.2.8. La congiunzione	337
5.5.2.9. L’interiezione	338
5.5.3. La sintassi	342
5.5.4. La pragmatica: i segnali discorsivi	347

5.5.5. Il lessico	348
5.5.5.1. Eredità preellenica.....	350
5.5.5.2. Eredità greca	351
5.5.5.3. Eredità latina	353
5.5.5.4. Eredità araba	354
5.5.5.5. Eredità galloromanza e galloitalica.....	356
5.5.5.6. Eredità iberoromanza	361
5.5.5.7. Eredità inglese e americana.....	362
5.5.5.8. Il turpiloquio	362
5.5.6. La semantica: le espressioni idiomatiche.....	365
5.5.7. La sicilianità nelle immagini e nella comunicazione non verbale	369
5.6. Considerazioni conclusive	376

CAPITOLO VI

ANALISI TRADUTTOLOGICA: LA STRATEGIA ADATTATIVA PARTE I.....	379
6.1. La strategia adattativa globale: due macro-alternative possibili (e praticabili?)	381
6.1.1. La simultaneità dei fattori e la trasversalità dell'analisi.....	385
6.2. Le marche dell'oralità informale e familiare.....	387
6.2.1. La fonetica-fonologia.....	387
6.2.1.1. La caduta della <e> - /ə/	388
6.2.1.2. La «liaison»	394
6.2.1.3. Un altro elemento fonetico: la resa dei possessivi «not'» e «vot'».....	397
6.2.1.4. Gli dialetti.....	399
6.2.2. La morfologia.....	403
6.2.2.1. La crasi pronome soggetto-verbo.....	404
6.2.2.2. L'omissione dell'avverbio «ne» nella negazione.....	407
6.2.2.3. L'omissione dell'avverbio «ne» nella costruzione restrittiva	409
6.2.2.4. Uso del pronome dimostrativo neutro «ça»	411
6.2.2.5. Pronome personale «on» per «nous»	413
6.2.2.6. «C'est» in sostituzione di «ce sont».....	415
6.2.2.7. «C'est... que...» in sostituzione di «il est... que...».....	418
6.2.2.8. L'avverbio «ouais»	422
6.2.2.9. «Y» in sostituzione del pronome C.O.I.	424
6.2.3. La sintassi.....	425
6.2.3.1. Ellissi del pronome soggetto.....	425
6.2.3.2. Particella pragmatica «hein» in finale di frase.....	432
6.2.3.3. «Quoi» polivalente.....	435
6.2.3.4. Costruzione imperativa “verbo«-moi» + aggettivo dimostrativo + sostantivo” o “verbo«-moi» + «ça»”	441
6.2.3.5. Frase interrogativa di 1° tipo	443

6.3. La modulazione dei registri nella scelta lessicale	443
6.3.1. Registro familiare.....	445
6.3.2. Registro popolare	451
6.3.3. Registro triviale/volgare.....	454
6.3.4. Registro argotico	456
CAPITOLO VII	
ANALISI TRADUTTOLOGICA: LA STRATEGIA ADATTATIVA PARTE II.....	461
7.1. Prestito diretto	463
7.2. Prestito mediato (o modulazione del prestito).....	469
7.2.1. Italianizzazione	470
7.2.2. Lingua inventata.....	473
7.2.3. Eliminazione L3	475
7.3. Calco	476
7.4. Traduzione letterale.....	479
7.5. Cambiamento parziale.....	481
7.5.1. Variazione	483
7.5.2. Tipologia di frase	486
7.5.3. Esplicitazione vs implicitazione.....	487
7.5.4. Generalizzazione (iperonimo) vs specificazione (iponimo).....	489
7.5.5. Perifrasi	490
7.5.6. Neutralizzazione.....	492
7.6. Equivalenza	493
7.6.1. Equivalenza convenzionale.....	495
7.6.2. Equivalenza funzionale	498
7.7. Compensazione (idiomatica).....	502
7.8. Cambiamento totale	506
7.9. Aggiunta	508
7.10. Detrazione	510
7.10.1. Condensazione	511
7.10.2. Riduzione	513
7.10.3. Omissione totale.....	515
7.11. Considerazioni conclusive.....	518
CAPITOLO VIII	
RISULTATI E DISCUSSIONE.....	521
8.1. Metodi e strumenti	523
8.1.1. La metodologia	523
8.1.2. Gli strumenti	524
8.2. Omogeneizzazione e omologazione linguistica, non appiattimento variazionale.....	525
8.2.1. La neutralizzazione della variazione diatopica	526

8.2.2. Un rimedio alla neutralizzazione e alla standardizzazione	527
8.2.3. Un ricco repertorio di tratti del francese parlato e informale.....	529
8.2.4. La vivace variazione stilistica del lessico	529
8.2.5. E il sottotitolaggio?	530
8.3. Una compensazione su vasta scala.....	531
8.4. Un piccolo passo in avanti	533
8.5. L'attenzione al senso dei dialoghi.....	534
8.6. Il ruolo delle immagini e la creatività	536
8.7. Considerazioni sui vincoli: il sincronismo e lo <i>spotting</i>	537
CAPITOLO IX	
CONCLUSIONI.....	539
9.1. Per riassumere	541
9.2. Criticità del presente studio.....	542
9.3. Il futuro della ricerca.....	544
9.3.1. Doppiaggio, sottotitolaggio e dialetti in prospettiva diacronica	544
9.3.2. Quale modalità adattativa per il futuro?.....	547
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI.....	553
SITOGRAFIA	577
APPENDICE A.....	581
APPENDICE B.....	643
APPENDICE C.....	663

INDICE DELLE FIGURE

Figura 1.1. Storico ingressi nei cinema americani	30
Figura 1.2. Ingressi e incassi delle sale cinematografiche in Italia	30
Figura 1.3. Ingressi e incassi delle sale cinematografiche in Francia	31
Figura 1.4. Home Entertainment Italia - La composizione del fatturato 2017	34
Figura 1.5. Storico del fatturato Italia (supporto fisico) per aree commerciali	34
Figura 1.6. Storico delle vendite video (2008-2017) su supporto fisico (Francia)	35
Figura 1.7. Evoluzione storica delle vendite di video al dettaglio (Francia)	36
Figura 1.8. Evoluzione delle vendite video su supporto fisico secondo il contenuto	37
Figura 1.9. Vendite video su supporto fisico secondo il contenuto, anno 2017	37
Figura 1.10. Evoluzione della nazionalità dei film contenuti nel supporto fisico	38
Figura 1.11. Evoluzione del mercato del video su supporto fisico e streaming on demand	38
Figura 1.12. Percentuali di uso degli schermi	45
Figura 1.13. Tempo medio per individuo passato ogni giorno davanti agli schermi	47
Figura 1.14. Evoluzione delle vendite video fino al 2011 (unità)	55
Figura 1.15. Evoluzione delle vendite video fino al 2011 (fatturato)	56
Figura 2.1. “The dubbing cycle”	89
Figura 2.2. <i>Bande mère</i>	97
Figura 2.3 <i>Bande rythmo</i>	97
Figura 2.4. La <i>bande rythmo</i> digitale	98
Figura 2.5. La catena del doppiaggio francese	99
Figura 2.6. L’ambito di indagine	111
Figura 2.7. Il contatto tra italiano e dialetto (1)	121
Figura 2.8. Il contatto tra italiano e dialetto (2)	122
Figura 2.9. Modello di Pellegrini	123
Figura 2.10. Modello iniziale di Berruto	123
Figura 2.11. Modello ad assi della variazione sociolinguistica dell’italiano	124
Figura 2.12. Modello a fasci della variazione sociolinguistica dell’italiano	125
Figura 2.13. La “Carta dei dialetti d’Italia” di Pellegrini	128
Figura 2.14. La “Carta dei dialetti d’Italia”	129
Figura 2.15. Il modello variazionale secondo la diafasia	133
Figura 2.16. Le varietà diamesiche	138
Figura 2.17. Il modello variazionale completo di Berruto	139
Figura 2.18. La catena emittente-destinatario	142
Figura 2.19. Modello di architettura del dialetto	146
Figura 2.20. Modello di influenza italiano-dialetto	147
Figura 2.21. “Prospetto 1. Persone di 6 anni e più secondo il linguaggio abitualmente usato in diversi contesti relazionali. Anni 1987/88, 1995, 2000, 2006 e 2015 (per 100 persone di 6 anni e più)”	149
Figura 2.22. Carta delle varietà regionali del francese	155
Figura 4.1. Schema delle tattiche traduttivo-adattative	264

INDICE DELLE TABELLE

Tabella 1.1. Incassi e presenze (Italia) per i film del repertorio investigativo	32
Tabella 1.2. Presenze (Francia) per i film del repertorio investigativo	32
Tabella 1.3. Presenze (tutti i paesi) per i film del repertorio investigativo	32
Tabella 1.4. Evoluzione del fatturato degli editori video fino al 2001	55
Tabella 2.1. Le componenti di un testo audiovisivo	73
Tabella 2.2. Le caratteristiche di diglossia, dilalia e bidialettismo	118
Tabella 2.3. Le differenze tra parlato-parlato e parlato-recitato	144
Tabella 2.4. Le analogie tra parlato-parlato e parlato-recitato	144
Tabella 5.1. Le popolazioni all'arrivo dei greci in Sicilia	288
Tabella 5.2. I tratti segmentali	303
Tabella 5.3. Gli articoli determinativi	321
Tabella 5.4. Gli articoli indeterminativi	321
Tabella 5.5. Desinenze dei nomi	322
Tabella 5.6. Desinenze degli aggettivi	323
Tabella 5.7. Gli aggettivi possessivi	325
Tabella 5.8. Gli aggettivi dimostrativi	325
Tabella 7.1. Legenda delle sigle	470
Tabella 7.2. Legenda delle formule dei procedimenti	470
Tabella 7.3. I procedimenti di equivalenza	495
Tabella 7.4. I procedimenti della detrazione	511
Tabella 9.1. I vantaggi del sottotitolaggio	549

INTRODUZIONE

La sala, la cabina di proiezione, il buio, le immagini e i suoni fanno del cinema un luogo di vita, di divertimento e di magia; la visione di un film al cinema fa parte dell'esperienza di ciascuno di noi. È proprio alla magia che si compie sullo schermo, davanti agli occhi degli spettatori, che rivolgiamo il nostro sguardo, non da semplici spettatori, ma facendone oggetto di studio.

Eppure, questo luogo, che appartiene all'immaginario collettivo di tutti gli individui, che costituisce un fenomeno socio-culturale con un ruolo importante nella storia di moltissimi paesi, sta attraversando un periodo di sofferenza che, con varie fasi, ha avuto inizio negli anni Ottanta del secolo scorso e sembra non essersi più arrestato¹, dopo aver goduto per decenni di un grandissimo successo. La crisi del cinema, così viene definita, viene fatta coincidere con l'avvento delle videocassette (VHS) e la possibilità di noleggiarle, accompagnata dalla televisione, che hanno portato la fruizione del cinema nelle case. Si è trattato di una vera rivoluzione che ha avuto come effetto la chiusura di molti cinema (Zagarrio 2005, 329), così come, nel film di Tornatore, *Nuovo cinema Paradiso*, Spaccafico spiega a Salvatore, ormai adulto e regista di successo, il motivo che ha portato alla chiusura del cinema del paese. Successivamente, il mercato dell'audiovisivo ha visto l'immissione sul mercato del DVD ("Digital Versatile Disk"), un supporto digitale molto versatile, meno ingombrante e più capiente delle vecchie videocassette, che hanno permesso di raggiungere standard qualitativi di immagine e suono molto elevati, fino a raggiungere il grado massimo con un tipo particolare di DVD, il *Blu-ray*, che però non è riuscito ad affermarsi pienamente. Probabilmente, per la concomitanza di un'altra fase del lento e costante declino dei cinema come luoghi del sogno che sta consumandosi oggi. Ci riferiamo alla rivoluzione digitale e dei mezzi di comunicazione e informazione e l'avvento delle piattaforme streaming, *Netflix* prima fra tutte, con produzioni esclusive di film che non raggiungono più i circuiti tradizionali delle sale

¹ Dai dati degli osservatori sul cinema e l'audiovisivo di Italia (ANICA), Francia (CNC), i due paesi coinvolti nello studio, e Stati Uniti, il maggiore produttore cinematografico mondiale, (Box Office Mojo), emerge un costante calo di presenze in termini di biglietti venduti.

cinematografiche, come è emerso già dalla 75^a Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia² e dall'ultima festa del cinema svoltasi a Roma³.

Tutte queste realtà filmiche, sia che esse prendano vita sul grande o sul piccolo schermo, mostrano di possedere diversi elementi in comune: in special modo, i prodotti trasmessi condividono la natura audiovisiva e spesso sono soggette all'intervento di processi traduttivo-adattativi, mediante le modalità della traduzione audiovisiva più in un uso in questo ambito, il doppiaggio e il sottotitolaggio. Ciò si rende necessario quando il paese d'origine, di produzione, e quindi la/e lingua/e dei dialoghi, sono diversi da quello/i di destinazione. Invero, al giorno d'oggi, per "versione originale" dei prodotti audiovisivi si tende a non riferirsi più a quella concepita per il primo mercato di destinazione, nel senso tradizionale del termine, bensì si considera sempre più la combinazione linguistica della componente verbale in essi contenuta, come conseguenza dello scardinamento dei circuiti tradizionali di distribuzione e fruizione dei film; a tal punto che film, sebbene allo stato attuale ciò riguarda serie televisive, possono raggiungere più paesi contemporaneamente grazie ad adattamenti realizzati in tempo reale.

Le combinazioni linguistiche, cui accennavamo pocanzi, annoverano, oggi più che nel passato e soprattutto in maniera diversa, varietà dialettali e lingue minoritarie. Su di esse sembrano essersi riaccessi i riflettori della sensibilità di registi e sceneggiatori, col beneplacito di contesti politico-sociali favorevoli. Va detto, però, che per alcuni cineasti l'uso di lingue come quelle citate ha costituito un elemento fisso dei loro film, quasi avessero ingaggiato una specie di missione di salvataggio. Tra di essi un posto di riguardo lo occupa il siciliano Giuseppe Tornatore, per il quale l'uso del dialetto siciliano, il suo dialetto originario, ha rappresentato un tratto distintivo di parte della sua produzione cinematografica fin dagli esordi.

In Italia, paese che ha da sempre vantato, fino ancor prima della sua nascita come nazione, nel senso moderno del termine, una ricchissima e variegata tradizione linguistica di dialetti e enclave minoritarie, queste varietà sono via via di più percepite come componenti irrinunciabili dell'identità culturale delle varie comunità di parlanti

² Dal 29 agosto al 8 settembre 2018, con il leone al film *Roma* del regista messicano Alfonso Cuarón e distribuito da Netflix.

³ Dal 18 al 28 ottobre 2018.

cui esse appartengono, come testimoniano, per il dialetto siciliano, le iniziative legislative del governo regionale (v. *infra* cap. V, § 5.3.). La coscienza della loro essenzialità, a dire il vero, è stata condivisa dagli studiosi, e da alcuni artisti come abbiamo accennato, nel corso degli anni; di recente, però, la classe politica ha cercato di portare la questione all'attenzione dell'opinione pubblica⁴. Si registra, infatti, un sensibile aumento di prodotti audiovisivi che sfruttano le varietà regionali. Lo scopo è, tra l'altro, tentare di resistere alle dinamiche fagocitanti e asfissianti della globalizzazione, della quale, d'altro canto, si cercano di sfruttare i canali di azione che ne hanno innescato i meccanismi e la rendono man mano più forte, la rete e i mezzi di comunicazione.

Tutti questi fattori entrano in contatto e, in misure diverse, si intrecciano, dando vita al nostro lavoro che ci accingiamo a presentare.

La tesi si struttura in sette capitoli. Nel primo di essi, dopo aver spiegato i motivi della scelta dell'oggetto da indagare, inquadrando l'argomento della ricerca, esponiamo l'ipotesi che ne sta alla base, insieme ai presupposti e agli obiettivi, primari e secondari, che intendiamo raggiungere sviluppando le varie parti.

Il secondo capitolo è dedicato alla trattazione dell'inquadramento teorico delle discipline che costituiscono il fondamento della nostra ricerca, tracciando un ritratto dello stato dell'arte nel campo della traduzione audiovisiva (d'ora in poi TAV), quella che Gambier definisce "transadaptation" (cfr. Gambier, 2004), in modo particolare per il doppiaggio e il sottotitolaggio, in Italia e in Francia, i due paesi coinvolti nell'indagine, e dando uno sguardo all'ambito sociolinguistico di entrambi i paesi, con specifico riguardo alla connessione tra TAV e uso delle varietà regionali in prodotti audiovisivi, nel nostro caso quella siciliana, nell'ottica della speciale lingua in uso nei film.

Nel terzo capitolo, invece, l'attenzione si sposta sul regista siciliano Giuseppe Tornatore e sui suoi cinque film "siciliani" (*Nuovo Cinema Paradiso*, *Stanno tutti bene*, *L'uomo delle stelle*, *Malèna* e *Baarìa*) che sono l'oggetto della nostra analisi. Vengono fornite tutte le informazioni utili a delineare con sufficiente chiarezza il contesto all'interno del quale operiamo, organizzate in schede che ne facilitano la

⁴ Si pensi, solo per fare un esempio, alle numerose iniziative del governo della regione Sicilia, che approfondiremo nel capitolo V.

consultazione. Inoltre, esplicitiamo le motivazioni alla base della scelta di questi film e presentiamo un compendio della rassegna critica di ciascun film sia per l'Italia che per la Francia.

Il quarto capitolo contiene l'illustrazione della metodologia adottata per condurre l'analisi traduttologica. In esso descriviamo il macro e il micro-contesto traduttivo, discutiamo degli approcci cui facciamo riferimento, esplicitiamo le fasi in cui si è articolata l'analisi, insieme alle modalità e alle convenzioni di cui ci siamo avvalsi per la trascrizione dei dialoghi dei film, per la scelta degli esempi con cui sostanziare l'analisi, e alla tassonomia di tattiche traduttivo-adattive seguite dai professionisti adattatori, dialoghisti e sottotitolatori, per la resa dei dialoghi passando da un sistema linguistico-culturale a un altro.

Nel quinto capitolo riflettiamo sul concetto chiave di *sicilianità*, tentando di darne una definizione. L'intenzione è quella di dar conto della prospettiva principale dalla quale consideriamo le pratiche del doppiaggio e del sottotitolaggio. Pertanto, della varietà del dialetto siciliano presente nei dialoghi dei film presi in esame sarà offerta una descrizione dei vari livelli linguistici costitutivi. Questa ampia sezione sarà preceduta da un excursus diacronico circa l'uso che delle varietà dialettali è stato fatto nel cinema dall'avvento del sonoro, da un breve percorso dei provvedimenti legislativi da parte del governo regionale siciliano a sostegno della lingua autoctona, dall'illustrazione dei tentativi di classificazione delle varietà interne al dialetto stesso, dalla esplicitazione della funzione che l'uso del siciliano assolve nei film di Tornatore.

Gli ultimi due capitoli, il sesto e il settimo, saranno la sede in cui spiegheremo la strategia traduttivo-adattativa globale che emerge dall'analisi integrale comparata tra le versioni originali e i rispettivi adattamenti doppiati e sottotitolati, con un riferimento continuo alle immagini, il cui ruolo verrà messo in evidenza in quelle occasioni in cui potrebbero aver influito nella scelta di una soluzione. La spiegazione verrà sostanziata con esempi di battute tratte dai film, seguite dalle corrispondenti versioni doppiate e sottotitolate.

Infine, le sezioni conclusive ci daranno la possibilità di riferire i risultati ottenuti dall'analisi traduttologica e dal confronto tra gli adattamenti e, contestualmente, di discutere di essi, così da poter rispondere agli interrogativi che ci poniamo e confermare o smentire l'ipotesi iniziale.

CAPITOLO I

LE COORDINATE DELLA RICERCA: OBIETTIVI, IPOTESI, PRESUPPOSTI

Il primo capitolo della tesi è dedicato alla presentazione dei motivi che ci hanno condotto a scegliere l'oggetto specifico della ricerca, delle coordinate che permettono di inquadrare il nostro lavoro di indagine nel contesto storico e socioculturale attuale, per poi passare all'illustrazione dei presupposti, della problematica di base, dell'ipotesi di partenza e degli obiettivi che intendiamo raggiungere sviluppando le varie parti dell'elaborato.

1.1. Le ragioni della scelta dell'oggetto di ricerca

Prima di procedere all'esposizione della prospettiva socioculturale dalla quale abbiamo scelto di affrontare la ricerca, ci è parso appropriato esporre le motivazioni che ci hanno spinto alla scelta della tematica specifica e dell'oggetto preso in esame.

In primo luogo, la traduzione – intesa come processo e come prodotto¹, con un'attenzione concentrata sul primo, allo scopo di tentare di comprendere cosa determini le scelte del traduttore, cui le ricerche di Toury (e Even-Zohar) hanno contribuito in maniera significativa, per questo si rinvia al quarto capitolo (v. *infra* cap. IV, § 4.1.), ma senza in alcun modo tralasciare e trascurare il secondo – ha da sempre esercitato su chi scrive una fortissima attrazione intellettuale sin dai primissimi studi universitari, per il fascino dello spettacolo prodotto dall'incontro tra lingue e culture diverse, a cui si è successivamente aggiunta la curiosità di scoprire i meccanismi che ne regolano l'applicazione ai prodotti audiovisivi. Questo progetto di ricerca ha rappresentato, dunque, un'opportunità preziosa di approfondire la conoscenza delle sfide di grande creatività e complessità cui sono chiamati i traduttori e gli adattatori della TAV e di contribuire, seppur in minima parte, agli studi in questo ambito disciplinare. Accade spesso, infatti, di ascoltare o leggere critiche sugli adattamenti di film stranieri realizzati nei paesi di destinazione, per lo più superficiali e senza alcun interesse o esigenza a conoscere i meccanismi che ne stanno alla base.

¹ Negli ultimi decenni si è sviluppato un vivace dibattito attorno a questi due modi di concepire la traduzione. È a partire dagli anni Settanta del secolo scorso in poi che l'interesse degli studiosi si è rivolto preminentemente al procedimento traduttivo rispetto al prodotto, inteso come il risultato dell'attività traduttiva. Questo sostanziale cambiamento di prospettiva ha avuto luogo in seguito alla fondamentale presa di coscienza circa il coinvolgimento dei processi e delle attività psichiche, nonché della loro complessità, operanti nella mente del traduttore (cfr. Agorni (2014; 2005), Morra (2008), Palumbo (2007; 2006), Veschi (1998). Condividiamo qui la medesima concezione espressa più volte da Admiral nei suoi contributi, tra i quali citiamo qui (2013/2009, 111).

In secondo luogo, il nostro vissuto ha svolto un ruolo determinante affinché concentrassimo l'attenzione su un altro elemento ad esso molto vicino, vale a dire il dialetto - in particolare quello siciliano - che va inteso, non solo come varietà linguistica, ma anche come fattore chiave dell'identità di un individuo, che lo lega intimamente alla sua comunità d'origine e che sostanzia il suo senso di appartenenza all'ambiente in cui è nato e cresciuto; tutte circostanze queste che descrivono la realtà dello scrivente, il quale, da una iniziale situazione di inconsapevolezza che ha caratterizzato l'infanzia e l'adolescenza, ha acquisito gradualmente coscienza dello statuto sociolinguistico del siciliano nel panorama linguistico italiano - e dei dialetti in generale come varietà diatopiche, grazie anche al contatto e all'osservazione di altre realtà linguistiche italiane e straniere, nel corso degli studi universitari, fino a farne oggetto di studio formale e applicato ai prodotti audiovisivi durante il percorso del dottorato di ricerca.

Alle due motivazioni di fondo appena esposte se ne aggiunge una terza legata da una parte alla passione per il cinema, italiano e internazionale, i suoi generi, le sue tecniche, dall'altra alla predilezione e al gusto personale per il regista siciliano Giuseppe Tornatore, il suo stile, le sue storie, il suo sentire, la sua personalità, il suo modo di guardare il mondo e la Sicilia, l'attaccamento alla sua terra.

In definitiva, si è offerta un'occasione preziosa per armonizzare insieme questi elementi e svilupparli congiuntamente.

1.2. Gli obiettivi

Al fine di fornire risposte soddisfacenti e adeguate alle domande che ci siamo posti e di verificare l'ipotesi iniziale che esporremo di seguito (v. *infra*, § 1.6.), abbiamo individuato obiettivi generali realistici, stimolanti e percorribili. Questi obiettivi primari hanno generato a loro volta una serie di obiettivi secondari specifici, che hanno guidato il nostro lavoro di ricerca e di analisi, permettendoci di concentrare lo sguardo sulla meta e di non allontanarci dalla problematica di base, poiché spazi e tempi a disposizione non sono illimitati.

Innanzitutto, il primo obiettivo generale è quello di inquadrare il tema della variazione linguistica, applicato al contesto specifico della TAV. Questo obiettivo ha dato luogo ai seguenti obiettivi secondari:

- Ripercorrere la letteratura accademica riguardante il doppiaggio e il sottotitolaggio, con particolare attenzione alla produzione riguardante l'adattamento della variazione diatopica.
- Presentare e riflettere sulle caratteristiche peculiari di ciascuna tecnica.
- Identificare le aree disciplinari coinvolte nella ricerca e la loro interazione.
- Scoprire quali sono le variazioni linguistiche possibili, dando uno sguardo alla realtà sociolinguistica italiana e confrontandola con quella francese.

In secondo luogo, ci preme tracciare le coordinate dei film oggetto di analisi, al fine di inserirli nel loro rispettivo contesto di realizzazione e ricezione, trattandosi a nostro avviso di un fattore indispensabile per una corretta interpretazione del loro messaggio, che implica a sua volta propositi quali:

- Conoscere il percorso personale del regista Tornatore, le cui vicende si trasferiscono non di rado nei suoi film siciliani e non solo.
- Descrivere gli aspetti salienti di ciascun film, fornendo notizie anche sull'accoglienza critica nei due paesi d'origine e di destinazione.

Inoltre, come terzo obiettivo generale, nasce in noi l'esigenza di chiarire cosa debba intendersi per "uso del dialetto nel cinema", ovvero nei film, e di riflettere sulla specifica condizione delle opere prese in esame; ad essa sono correlati i seguenti sotto-obiettivi:

- Osservare l'uso del dialetto nel cinema italiano in una prospettiva diacronica.
- Individuare e delineare la funzione della variazione diatopica nei film di Tornatore.
- Esporre i caratteri distintivi del dialetto siciliano presente nei dialoghi ai vari livelli linguistici, con cenni alla sua vicenda storica.

Infine, non certo in ordine di importanza, il quarto obiettivo individuato, che si configura come chiave di volta dell'intera struttura del nostro elaborato è quello di assicurarsi che sia effettivamente possibile tradurre le variazioni linguistiche, prima fra tutte quella dialettale, in maniera "adeguata" e "accettabile" e coerente e che si mostri rispettosa delle due culture coinvolte. In altri termini, se si possa conservare lo

stesso messaggio e riprodurre le medesime funzioni comunicative e gli stessi effetti delle versioni originali. Tale accertamento necessita di:

- Realizzare un'analisi traduttologica dei passaggi selezionati con criteri specifici e che costituiranno il repertorio analitico (v. *infra*, § 1.8.; cfr. *infra* cap. IV, § 4.3.1.) per esaminare ed esplicitare le soluzioni adottate dai professionisti adattatori, e contestualmente di
- Confrontare tra loro il doppiaggio e il sottotitolaggio dei film.
- Ipotizzare sviluppi nelle modalità di adattamento e nelle preferenze delle stesse.

1.3. Coordinate socio-economico-culturali della ricerca

1.3.1. La rivoluzione digitale, telematica e tecnologica e il mercato dell'audiovisivo

La società contemporanea annovera tra le sue caratteristiche fondamentali la sorprendente rapidità con cui avvengono i cambiamenti in tutti i campi. A tali cambiamenti corrispondono altrettante etichette che vengono attribuite nel tentativo di descriverli: una “face-down society”² fatta di/che produce “face-down people”³, altrimenti definiti “Look down Generation”⁴, una società, dunque, di individui il cui sguardo è rivolto verso gli innumerevoli dispositivi dotati di uno schermo, che sembra essere diventato l’interlocutore privilegiato dell’essere umano. Sia esso piccolo o grande, stretto o largo, fisso o portatile (dal video-proiettore all’orologio da polso), tutti facciamo esperienza – ormai quasi inconsapevolmente – della realtà, dagli ambiti più ampi della sfera pubblica ai contesti più ristretti di quella privata, attraverso gli schermi, la cui invasione costituisce uno dei risultati più evidenti e sorprendenti della

² <<http://www.waccglobal.org/articles/engaging-the-face-down-society>> ultimo accesso dicembre 2018. “Società dei visi abbassati”, traduzione nostra.

³ “Speciale TG1” del 29 gennaio 2017. Rubrica di approfondimento settimanale della testata giornalistica del primo canale della televisione di stato (Rai 1). [<<http://www.tg1.rai.it/dl/tg1/2010/rubriche/ContentItem-9b79c397-b248-4c03-a297-68b4b666e0a5.html>> (00:17:20), ultimo accesso gennaio 2019]

⁴ Dal titolo di un intervento tenuto da Lorenzo Coveri, “Look down Generation. *I linguaggi giovanili in Italia nella Rete*” (corsivo nell’originale), in occasione della giornata di studio organizzata dall’Istituto italiano di Cultura di Belgrado per la “XVIII Settimana della Lingua Italiana nel Mondo” e pubblicizzata sul sito dell’Accademia della Crusca <<http://www.accademiadellacrusca.it/it/eventi/incontro-look-down-generation-linguaggi-giovanili-italia-rete>> ultimo accesso settembre 2018.

rivoluzione digitale (cfr. Gambier 2004), telematica e tecnologica realizzatasi nei decenni recenti.

Questo cambiamento epocale ha investito tutti settori della società, anche e soprattutto quello sempre più ampio e variegato dell'intrattenimento e dello svago, il cui ruolo nella vita degli individui ha assunto e continua ad assumere sempre maggiore importanza. Uno dei comparti di questo settore che ha risentito in misura consistente delle innovazioni in campo digitale e tecnologico è quello dell'industria dell'audiovisivo, dal cinema alla televisione, dai video-giochi ai video clip musicali per citarne le sezioni più rilevanti. In particolare, i primi due, il cinema – che ci interessa più da vicino, in quanto coinvolto nel nostro studio – e la televisione, sono stati investiti da veri e propri sconvolgimenti dei processi produttivi, distributivi, traduttivo/adattativi e di fruizione. La tendenza che si registra è quella di un'accentuazione del carattere individualistico della società, con una prospettiva sempre più orientata al contesto privato del singolo individuo, in quanto consumatore-fruitor dotato di dispositivi tecnologici personali provvisti di schermo e connessi alla rete telematica globale. Si tratta di un processo che si è realizzato in tappe successive consumatesi però in lasso di tempo molto breve. Per rendersi conto di quanto breve esso sia stato, basti pensare che tra l'avvento del DVD⁵, che ha sostituito il supporto analogico della videocassetta (VHS)⁶, e il lancio del servizio streaming dalla prima piattaforma (Netflix⁷), che in origine è stata un'azienda di noleggio di DVD a distanza, sono passati all'incirca dieci anni. Se ne ricava, dunque, l'importanza della tappa

⁵ Successivamente affiancato dal Blu-ray, supporto che offre migliori standard qualitativi delle immagini, sebbene il mercato non sia mai riuscito a raggiungere i livelli sperati. Secondo i rapporti annuali sul sito UNIVIDEO (Unione Italiana Editoria Audiovisiva) <<https://www.uni-video.org/settore-editoria-audiovisiva.html>> (ultimo accesso dicembre 2018), in Italia il DVD si attestò negli ultimissimi anni Novanta, per essere definitivamente consacrato negli anni 2002-2003. Per la Francia, il primo film ad essere distribuito in DVD fu *Microcosmos* del luglio 1997, <<http://www.editions-montparnasse.fr/propres-des-editions-montparnasse>> ultimo accesso aprile 2018.

⁶ Per maggiori dettagli circa il passaggio graduale dall'analogico (VHS) al digitale con l'introduzione del DVD in Italia è possibile consultare i rapporti annuali sul sito UNIVIDEO (v. nota precedente).

⁷ Il servizio in streaming è stato lanciato per gli Stati Uniti nel 2007. È arrivato in Italia nel 2015, in Francia nel 2014 ed è disponibile in tutto il mondo dal 2016, <<https://media.netflix.com/it/about-netflix>> (ultimo accesso dicembre 2018). In particolare, è significato citare brevemente la vicenda legata all'apertura di una filiale di Netflix in Francia. Nel 2016, l'azienda decide di chiudere un piccolo ufficio a Parigi per i bassi ricavi rispetto agli altri paesi in cui operava (Regno Unito, Olanda) e per la tendenza al protezionismo delle politiche locali nei confronti delle produzioni francesi. Una nuova filiale è stata aperta nel mese di settembre 2018, a seguito di una trattativa durata mesi con il Cnc (Centre National du Cinema et de l'Image Animée) al termine della quale Netflix ha accettato di versare al fisco locale il 2% dei ricavi dello streaming generato in Francia <<https://www.primaonline.it/2018/09/28/278167/netflix-nuova-sede-a-parigi-e-la-terza-in-europa/>> ultimo accesso dicembre 2018.

dell'immissione sul mercato del supporto fisico digitale per la rivoluzione digitale nel comparto dell'audiovisivo.

Tuttavia, i cambiamenti innescati da questo passaggio hanno avuto dei risvolti non sempre positivi. Il risvolto della medaglia è consistito, tra l'altro, in una contestuale diminuzione delle presenze nelle sale cinematografiche, nell'ottica della predominanza della sfera privata e individuale dell'individuo. Riportiamo di seguito i dati che evidenziano questa tendenza in atto.

Innanzitutto, presentiamo un grafico (Fig. 1.1.) relativo al trend di vendita dei biglietti nei cinema del nord America, Canada e Stati Uniti, questi ultimi il principale produttore mondiale di audiovisivo, soprattutto nel settore cinematografico.

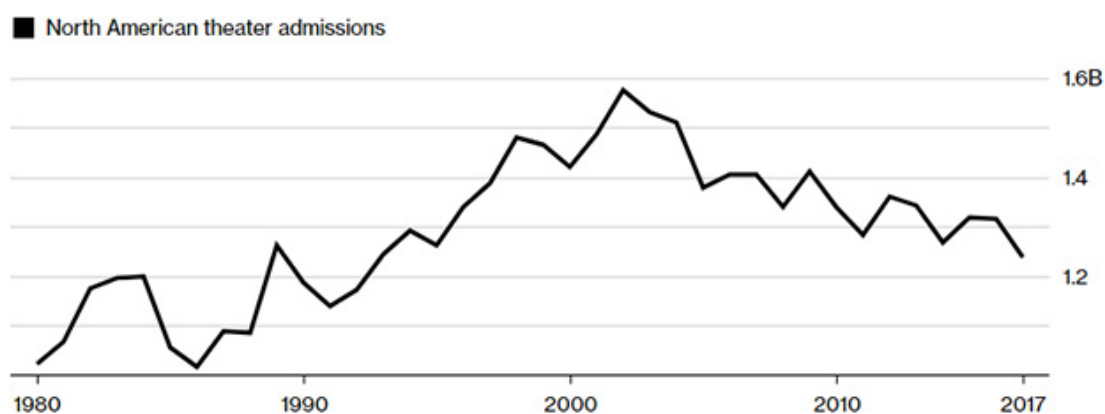


Fig. 1.1.⁸ Storico ingressi nei cinema americani

Un trend condiviso parimenti dall'Europa, con l'Italia, cui si riferisce il primo dei due grafici inseriti di seguito (Fig. 1.2.), che mostra un calo del 12% nel 2017, sia in termini di presenza che di incassi, e la Francia, cui si riferisce il secondo (Fig. 1.3.), da cui si rileva un calo meno marcato rispetto all'Italia, ma pur sempre una flessione, e un mercato ben più florido rispetto a quello italiano. Si tratta in entrambi i casi di paesi con lunghe tradizioni cinematografiche.

MERCATO SALA			
Tab. 9) Risultati anno (2017-2016)			
	2016	2017	variazioni %
PRESENZE	105.385.195	92.336.963	- 12
INCASSO	661.844.025	584.843.610	- 12

Fig. 1.2.⁹ Ingressi e incassi delle sale cinematografiche in Italia

⁸ Box Office Mojo, <<https://www.boxofficemojo.com/>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁹ <<http://www.anica.it/news/8585>> ultimo accesso dicembre 2018.

Fréquentation des salles : 209,4 millions			
	2016	2017	évolution
entrées (millions) ¹	213,2	209,4	-1,8%
recettes (M€) ¹	1 388,6	1 380,6	-0,6%
recette/entrée (€) ¹	6,51	6,59	+1,2%
entrées films français (millions) ²	75,6	77,1	+2,0%
entrées films américains (millions) ²	111,0	101,2	-8,8%

¹ long métrage, court métrage, hors film. ² Long métrage. Source : CNC

Fig. 1.3.¹⁰ Ingressi e incassi delle sale cinematografiche in Francia

In questa sede, ci sembra adeguato fornire i dati ufficiali sui risultati ottenuti – ingressi, incassi¹¹, premi e riconoscimenti – dai film del nostro repertorio investigativo in Italia e in Europa. Si tratta a nostro avviso di dati significativi che giustificano l’impegno delle case di distribuzione nel realizzare gli adattamenti, per l’uscita nelle sale prima e per i DVD dopo, tenuto conto anche del mercato dei supporti fisici nell’ambito dell’home entertainment (v. *infra*).

È necessaria una premessa. I dati per l’Italia (Tab. 1.1.) ci sono stati gentilmente forniti da Cinetel¹² dietro esplicita richiesta e soltanto per gli ultimi tre film nell’ordine cronologico di produzione, poiché la società è nata nel 1995. Per gli altri due film antecedenti a tale data facciamo riferimento per l’Italia, come per la Francia (Tab. 1.2.) e il totale dei paesi in cui i film sono stati programmati (Tab. 1.3.), ai dati presenti sul database LUMIERE¹³ curato dallo “European Audiovisual Observatory”, che a sua volta li raccoglie a partire dal 1996. Ne consegue, che dal 1988 al 1995 non disponiamo ad oggi di alcun dato per i primi due film del nostro repertorio investigativo. A tal proposito abbiamo anche contattato la casa di produzione, Cristaldi Film, senza ricevere alcuna risposta.

¹⁰ <<https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/bilans>> ultimo accesso dicembre 2018.

¹¹ Dati degli incassi presenti solo per l’Italia e solo per tre film. I valori sono in euro.

¹² È una società partecipata dall’Associazione Nazionale Esercenti Cinema (ANEC) e da ANICA Servizi. Cura giornalmente la raccolta degli incassi e delle presenze in un campione di sale cinematografiche di prima visione in tutta Italia e li ridistribuisce su abbonamento ai principali operatori del settore.

¹³ <<http://lumiere.obs.coe.int/web/search>> ultimo accesso settembre 2018.

FILM	INCASSI	PRESENZE
<i>Nuovo Cinema Paradiso</i>	-	-
<i>Stanno tutti bene</i>	-	-
<i>L'uomo delle stelle</i>	2.610.962	519.263
<i>Malèna</i>	3.944.507	713.216
<i>Baaria</i>	10.550.058	1.806.992

Tab. 1.1. Incassi e presenze (Italia) per i film del repertorio investigativo

Per la Francia:

FILM	PRESENZE
<i>Cinéma Paradiso</i>	5.924
<i>Ils vont tous bien !</i>	-
<i>Marchand de rêves</i>	25.706
<i>Maléna</i>	78.505
<i>Baaria</i>	24.432

Tab. 1.2. Presenze (Francia) per i film del repertorio investigativo

I dati complessivi per tutti i paesi di programmazione:

FILM	PRESENZE
<i>Nuovo Cinema Paradiso</i>	69.328
<i>Stanno tutti bene</i>	13 ¹⁴
<i>L'uomo delle stelle</i>	470.154
<i>Malèna</i>	2.032.239
<i>Baaria</i>	1.982.147

Tab. 1.3. Presenze (tutti i paesi) per i film del repertorio investigativo

¹⁴ Censite solo in Spagna.

Riguardo ai premi e ai riconoscimenti ottenuti dai film rimandiamo alle schede dei film contenute nel capitolo III della tesi.

In considerazione del fatto che il nostro studio si avvale esclusivamente di materiali contenuti su supporti DVD, una scelta in parte influenzata da alcuni motivi non dipesi dalla nostra volontà e che verranno approfonditi nel capitolo IV dedicato alla metodologia (v. *infra* cap. IV, § 4.2.4.), riteniamo sia essenziale dare uno sguardo alle caratteristiche del mercato del DVD in Italia e, soprattutto, in Francia. Riportiamo di seguito i dati più significativi per i due paesi che, come per il valore delle presenze nelle sale cinematografiche, registrano una flessione del mercato del supporto fisico, a fronte di un aumento della fruizione mediante il servizio streaming (digitale).

Al fine di confrontare le due realtà nazionali riguardo alla fruizione-consumo di prodotti audiovisivi, consideriamo prima il mercato italiano. Nell'introduzione all'ultimo rapporto pubblicato da Univideo leggiamo:

Nonostante gli ultimi dati di mercato, riferiti alla vendita di DVD e Blu-ray nell'ultimo anno, facciamo registrare un calo di fatturato rispetto al 2016, il prodotto fisico rimane stabile, affiancato da un'offerta digitale in evoluzione. Per gli italiani l'Home Entertainment rappresenta una sicurezza in termini di catalogo, di qualità e di coinvolgimento: a Milano si predilige il fisico mentre a Roma il digitale¹⁵.

A conferma di quanto appena riportato nella citazione precedente, intervengono i dati forniti nello stesso rapporto: nel 2017 viene registrato un calo globale di fatturato di poco meno dell'11%, rispetto al 2016, con 340,2 milioni di euro, di cui il 75% (255 milioni di euro) rappresentato dal prodotto fisico e il 25% (85,2 milioni di euro) dal prodotto digitale¹⁶, come è possibile osservare nel grafico (fig. 1.4.) riportato sotto, che mostra anche la differenziazione per aree commerciali e un confronto con il 2016. Mentre il grafico successivo (fig. 1.5.), mostra l'evoluzione storica, dal 2013 al 2017, del fatturato italiano dell'home entertainment su supporto fisico, distinguendo per aree commerciali.

¹⁵ Pubblicato il 27 giugno 2018, <<https://www.univideo.org/news-32-rapporto-univideo-2018-sullo-stato-delleditoria-audiovisiva-in-italia.html?read=true>> ultimo accesso dicembre 2018.

¹⁶ <<https://www.univideo.org/settore-editoria-audiovisiva.html>> ultimo accesso dicembre 2018.

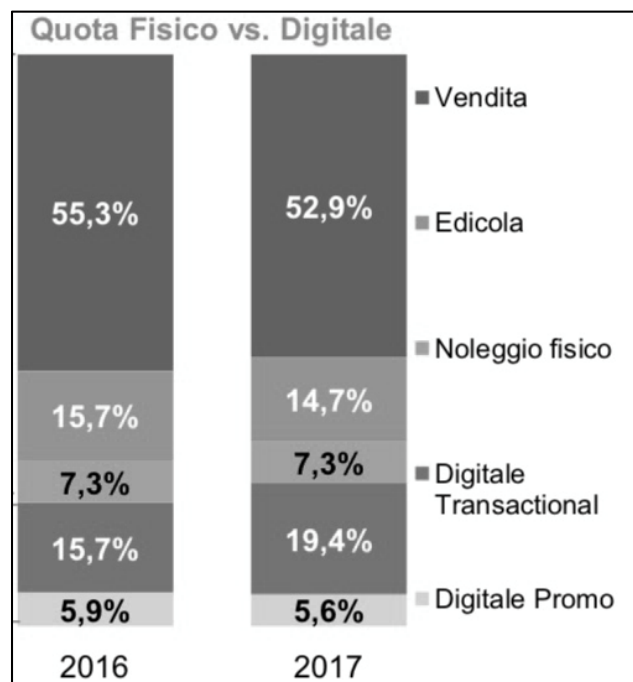


Fig. 1.4. (Ibid.) Home Entertainment Italia - La composizione del fatturato 2017

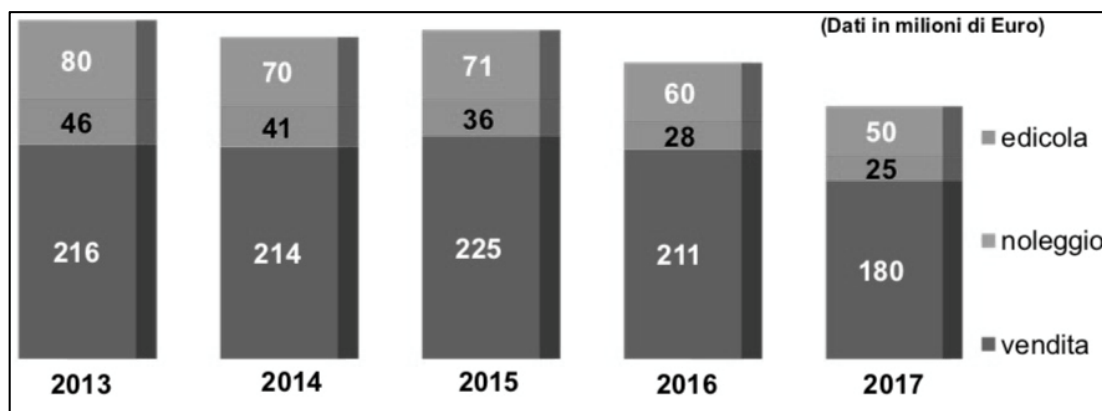


Fig. 1.5. (Ibid.) Storico del fatturato Italia (supporto fisico) per aree commerciali

Il calo delle vendite dei DVD non fa ben sperare per il loro futuro, oltre che per l'incremento della fruizione in digitale tramite lo streaming¹⁷, anche in considerazione del fatto che i costruttori dei computer non inseriscono più sui nuovi dispositivi l'unità

¹⁷ In ritardo in Italia, poiché ha dovuto fare i conti con un ritardo nella diffusione sul territorio delle infrastrutture a supporto della banda larga <https://www.wired.it/economia/business/2018/06/29/italia-dvd-streaming-video/?refresh_ce=> ultimo accesso dicembre 2018.

ottica per la lettura dei CD-ROM, in cui si introducevano anche i DVD. Tuttavia, alcuni vedono nel mercato del collezionismo la possibilità di una “seconda primavera” (*Ibid.*) per il DVD.

Adesso, spostiamo la nostra attenzione sul mercato francese, per il quale forniamo qualche dettaglio in più, poiché ci interessa maggiormente ai fini del nostro studio, considerato che tra i materiali analizzati vi sono gli adattamenti francesi realizzati per i DVD dei film di Tornatore in vendita in Francia.

Innanzitutto, come possiamo vedere dalla tabella e dal grafico inseriti sotto, il mercato del DVD in Francia è più vasto e florido che in Italia, sebbene condivida il calo delle vendite negli ultimi anni. In particolare, la tabella (fig. 1.6.) mostra lo storico delle vendite, dal 2008 al 2017, fornendo dati distinti per tipologia di supporto, DVD e Blu-ray.

Ventes ¹ de vidéo physique selon le support ²						
	volume (millions d'unités)			valeur (M€)		
	DVD	Blu-ray ³	total	DVD	Blu-ray ³	total
2008	126,0	2,2	128,2	1 331,0	51,5	1 382,4
2009	135,6	5,3	140,9	1 277,0	107,3	1 384,4
2010	134,4	9,7	144,1	1 211,7	173,7	1 385,4
2011	116,2	12,6	128,8	1 018,2	204,7	1 222,9
2012	105,8	14,2	120,0	891,9	224,1	1 116,0
2013	89,9	13,2	103,1	723,9	205,2	929,1
2014	79,6	13,1	92,8	618,2	188,8	807,0
2015	75,0	13,4	88,4	536,8	170,7	707,5
2016	68,3	12,9	81,3	446,7	148,3	595,1
2017	60,1	12,2	72,3	393,6	143,0	536,6
structure 2017	83,1 %	16,9 %	100,0 %	73,4	26,6 %	100,0 %
évol. 17/16	-12,0 %	-5,6 %	-11,0 %	-11,9 %	-3,6 %	-9,8 %

¹ Ventes toutes taxes comprises.
² La VHS est exclue et les supports haute définition sont inclus.
³ Le Blu-ray s'est imposé en 2008 comme le support de référence pour la haute définition.
⁴ Données mises à jour.
Source: CNC – GfK.

Fig. 1.6. Storico delle vendite video (2008-2017) su supporto fisico (Francia)

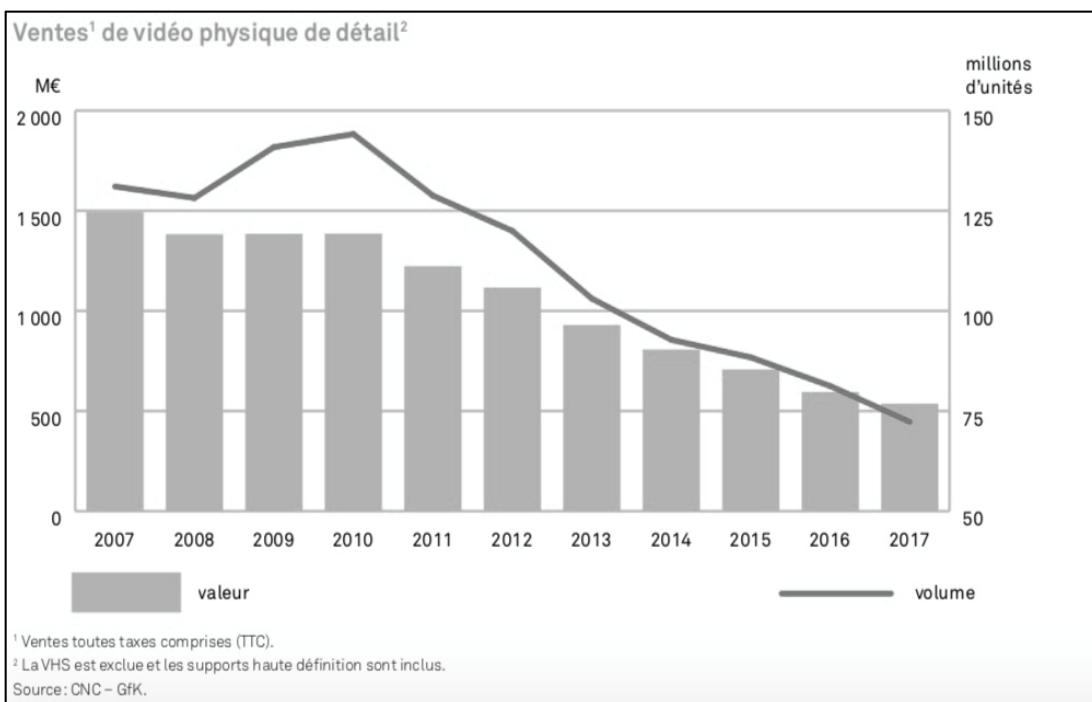


Fig. 1.7.¹⁸ Evoluzione storica delle vendite di video al dettaglio (Francia)

Per rendere più immediata la lettura della tabella (figura 1.6.), abbiamo inserito il grafico (figura 1.7.), che rappresenta visivamente l'evoluzione delle vendite, dal 2007 al 2017, in termini di unità e di fatturato.

Riguardo alle vendite per genere di prodotto audiovisivo presente sui DVD e Blu-ray, sebbene in dieci anni il mercato si sia più che dimezzato, come abbiamo appena visto (figure 1.6 e 1.7.) il valore maggiore è sempre detenuto dai film cinematografici, come è possibile rilevare dalla tabella (figura 1.8.), inserita di seguito, in cui è illustrata l'evoluzione, dal 2008 al 2017, delle vendite video su supporto fisico, operando una distinzione secondo il contenuto, tra film, prodotti diversi dal film (p. es. documentari ecc.) e operazioni promozionali. Il grafico successivo (figura 1.9.), invece, rappresenta le percentuali delle vendite di video su supporto fisico per l'anno 2017, distinguendo ugualmente le tipologie di prodotto presenti sui supporti, tra film, prodotti diversi dai film e operazioni promozionali. Quasi due supporti su tre contengono film, a fronte di meno di uno che contiene un prodotto diverso da film.

¹⁸ <https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/bilans/bilan-2017-du-cnc_559489> ultimo accesso dicembre 2018.

Ventes ¹ de vidéo physique selon le contenu ²								
	volume (millions d'unités)				valeur (M€)			
	films	hors film	O.P. ³	total	films	hors film	O.P. ³	total
2008	58,5	63,5	6,3	128,2	772,6	576,4	33,4	1 382,4
2009	66,7	65,4	8,7	140,9	808,4	532,7	43,2	1 384,4
2010	71,3	64,7	8,1	144,1	849,6	495,0	40,8	1 385,4
2011	64,6	57,0	7,2	128,8	753,5	429,3	40,1	1 222,9
2012	59,7	53,4	6,8	120,0	691,9	380,7	43,4	1 116,0
2013	48,2	48,6	6,3	103,1	560,4	328,4	40,3	929,1
2014	41,0	45,1	6,6	92,7	479,4	290,3	37,3	807,0
2015 ⁴	39,6	42,5	6,2	88,4	420,8	250,0	36,7	707,5
2016	35,7	41,0	4,5	81,2	351,8	214,3	29,0	595,1
2017	32,3	36,0	3,9	72,3	339,7	172,9	24,0	536,6
structure 2017	44,7 %	49,9 %	5,4 %	100,0 %	63,3 %	32,2 %	4,5 %	100,0 %
évol. 17/16	-9,4 %	-12,2 %	-12,7 %	-11,0 %	-3,5 %	-19,3 %	-17,4 %	-9,8 %

¹ Ventes toutes taxes comprises (TTC).
² La VHS est exclue et les supports haute définition sont inclus.
³ Opérations promotionnelles sans distinction de titres (titres vendus sous le même code EAN).
⁴ Données mises à jour.
Source : CNC – GfK.

Fig. 1.8. (*Ibid.*) Evoluzione delle vendite video su supporto fisico secondo il contenuto



Fig. 1.9. (*Ibid.*) Vendite video su supporto fisico secondo il contenuto, anno 2017

Per quanto riguarda la nazionalità dei film presenti sui DVD, a parte la significativa contrazione del mercato registrata su tutti i fronti, come abbiamo visto, dal grafico (fig.

1.10.) si evince come in proporzione la percentuale di quelli europei si mantenga comunque stabile e come la percentuale maggiore sia sempre rappresentata dai film americani.

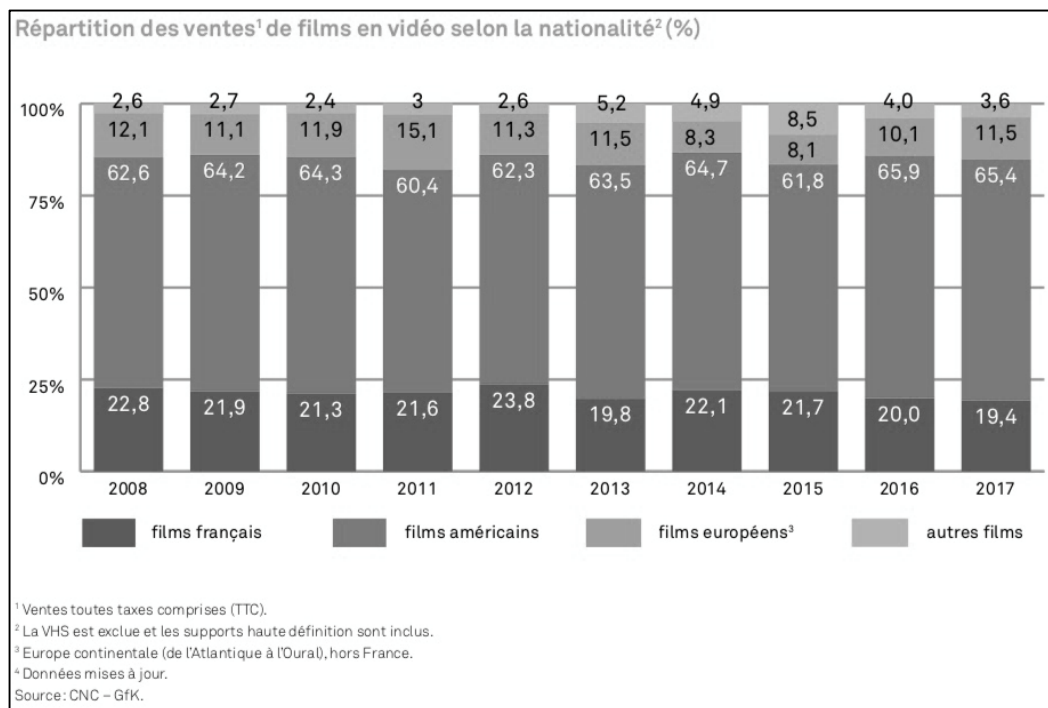


Fig. 1.10. (*Ibid.*) Evoluzione della nazionalità dei film contenuti nel supporto fisico

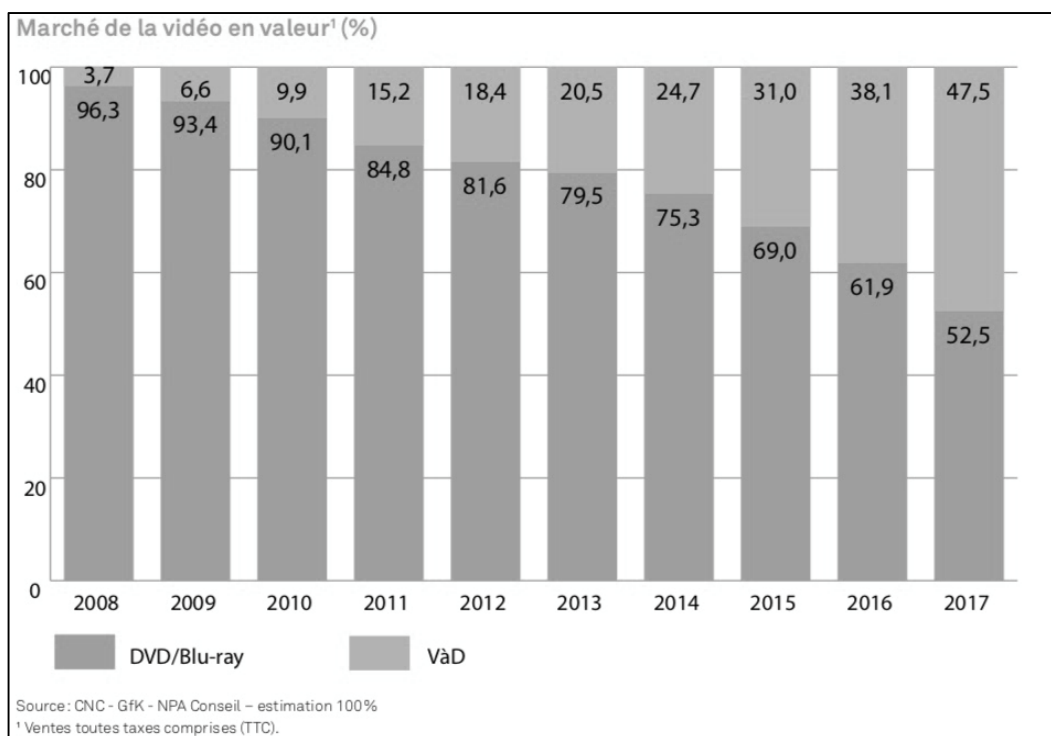


Fig. 1.11. (*Ibid.*) Evoluzione del mercato del video su supporto fisico e streaming on demand

Infine, dal grafico in figura (1.11.), si evince, in modo rilevante per il nostro studio, come solo nel 2017 le quote relative a supporti fisici e streaming si siano eguagliate, segno che il DVD è stato e continua a essere forte, nonostante il calo di vendite.

Mediante i dati sin qui esposti è stata tratteggiata una situazione in cui il mercato del DVD di oggi, tanto in Italia quanto in Francia, ha subito una considerevole contrazione rispetto a qualche anno fa. Ciononostante, giungiamo a due conclusioni: da un lato, possiamo sostenere che esso era florido nel periodo di uscita sul mercato dei DVD dei nostri film; dall'altro, che comunque lo è ancora oggi in Italia e in Francia, sebbene in combinazione con altri prodotti e servizi e in quantità diverse.

A questo punto è essenziale precisare come nei dati fin qui presentati e analizzati non siano compresi i valori del download e, soprattutto, dello streaming illegale, del quale si usufruisce mediante piattaforme che forniscono gratuitamente i contenuti offerti a pagamento delle piattaforme legali, provocando così sia alle aziende che gestiscono quest'ultime sia alle case di produzione un danno non indifferente. In un articolo dell'aprile 2018, in cui la giornalista si basa su rigorosi studi di settore leggiamo:

Secondo ACE (Alliance for Creativity and Entertainment), coalizione di 30 major del settore intrattenimento, nata nello stesso periodo in cui la Corte di Giustizia UE ha emesso la sua decisione relativamente al caso "The Pirate Bay", da una parte, i servizi on demand legali attualmente attivi in tutto il mondo sono circa 480, la creazione dei contenuti genera 1.200 miliardi di dollari solo negli USA e oltre 5,5 milioni di posti di lavoro ogni anno.

Dall'altra, le visite ai siti per lo **streaming illegale** sono state 21,4 miliardi, sommando sia i computer desktop sia i dispositivi mobile, e hanno sottratto 107,9 miliardi al mercato legale.¹⁹

Eppure, c'è da notare che fino a qualche anno fa qualcuno la pensava diversamente, come possiamo leggere in un'inchiesta²⁰ pubblicata sul quotidiano *la Repubblica*, nell'agosto 2014. Nell'articolo, infatti, si sostiene che lo streaming e il download illegali non solo non abbiano arrecato alcun danno alle imprese, ma addirittura abbiano salvato il cinema.

¹⁹ <https://www.cyberlaws.it/2018/profili-giuridici-streaming-illegale-online/#_ftn5> ultimo accesso dicembre 2018. Grassetto nell'originale.

²⁰ <https://inchieste.repubblica.it/it/repubblica/rep-it/2014/08/18/news/pirateria_download-94027777/> ultimo accesso dicembre 2018.

Quel che c'è di sicuro, è che le iniziative messe in campo dalle forze dell'ordine e dalle istituzioni preposte, tanto in Italia quanto in Francia, si sono rivelate fallimentari e assolutamente inefficaci ad arginare il fenomeno dilagante.

1.3.2. Effetti nel tempo sul pubblico. Il pubblico reale

Questi cambiamenti significativi in atto, illustrati nel paragrafo precedente, hanno ripercussioni significative anche sulle modalità di fruizione dei prodotti audiovisivi, con al primo posto i film, sia “autoctoni” che stranieri. Ad ogni modo, per quel che concerne i film stranieri, ma anche le serie televisive, la fetta maggiore di mercato appartiene sempre agli Stati Uniti, con i paesi europei che arrancano poiché non sono in grado di competervi. Inevitabile conseguenza dei mutati canali di fruizione è l'insorgere di trasformazioni nel pubblico e nelle sue abitudini. Ciò che ci interessa qui è soprattutto riflettere sul ricorso, per la fruizione di questi prodotti stranieri, alle versioni sottotitolate: da quelle contenute nei DVD, a quelle offerte dalle piattaforme streaming legali e a quelle realizzate da amatori non professionisti e fruibili su piattaforme illegali, come visto nel paragrafo precedente, che determinano a loro volta un'evoluzione/cambiamento nelle modalità di adattamento predilette in due paesi come Italia e Francia storicamente e culturalmente avvezze alle versioni doppiate per la visione di prodotti stranieri. Certamente, è necessario fare delle precisazioni riguardo a una situazione complessa.

Innanzitutto, per quel che riguarda l'Italia, dalla nostra esperienza personale, di confronto con colleghi di lavoro (insegnanti) di una città del nord Italia come Milano, e con famigliari²¹ della nostra città d'origine, un centro di medie-piccole dimensioni, situato lontano dai grandi centri urbani siciliani, sembra emergere che non tutto il pubblico è ben disposto a fruire dei film, molto meno delle serie TV, attraverso lo streaming legale, men che meno attraverso quello illegale. Parliamo delle generazioni di individui appartenenti alla fascia d'età che vanno dai 60 anni in su, di reddito medio e medio-alto, che vivono più in piccoli centri piuttosto che in grandi città, di livello d'istruzione anche medio-alto ma che non possiedono molta dimestichezza con nuove

²¹ Colleghi e famigliari con circa il doppio degli anni rispetto a chi scrive (33 anni).

tecnologie informatiche. Nelle regioni meridionali d'Italia, in cui, per di più, i cinema che propongono proiezioni di film stranieri in lingua originale con i sottotitoli sono pressoché inesistenti, più che in quelle settentrionali. Anche quando essi si servono del DVD o dello streaming legale non è detto che ricorrano alla versione con sottotitoli, in quanto fortemente legati all'habitus del doppiaggio. Diversi studiosi confermano questa tendenza generale dello spettatore medio a rimanere fedele alla modalità più in voga nel proprio paese e a cui è avvezzo fin dalla giovanissima età; tra questi ricordiamo sicuramente Ivarsson, che definisce gli spettatori come "creatures of habit" (1992, 66), e Karamitroglou, i cui studi gli hanno permesso di affermare che l'abilità nel leggere i sottotitoli a una certa velocità, superiore alla lettura normale, si apprenderebbe a partire dai dieci anni d'età (cfr. 2000, 241), per cui l'insieme di spettatori cui facevamo riferimento non sono abituati al ritmo di lettura dei sottotitoli e non sono molto disposti a sforzarsi.

Tuttavia, in considerazione della tipologia di prodotto nel quale rientrano i nostri film in Francia, vale a dire cinema straniero d'autore non di massa, è possibile ipotizzare che il pubblico francese se ne serva in qualche misura, per questo ci preme fornire qualche indicazione in più riguardo al pubblico reale francese degli adattamenti analizzati.

Un pubblico colto, di adulti appassionati e cultori, anche del genere cinematografico e/o del regista in particolare ma non necessariamente, di età media compresa tra i 40 ai 60 anni, di reddito medio e/o medio-alto, che vivono in grandi città, ricche di stimoli culturali, piuttosto che in piccoli centri urbani, di alto livello d'istruzione e con una discreta dimestichezza con le nuove tecnologie, servendosi del DVD o dello streaming legale (pay-tv o piattaforme) possono verosimilmente guardare film stranieri e serie TV in versione originale con i sottotitoli in francese. Ci è stato possibile desumere queste informazioni per la Francia, ed elaborare successivamente nostre ipotesi, grazie ai dati ricavabili dal sito *Dans mon labo*²² e a brevi interviste telefoniche ai gestori di sale cinematografiche che prevedono sessioni in lingua originale con sottotitoli.

²² Cfr. <<https://dansmonlabo.com/2017/07/20/la-france-de-la-vo-et-celle-de-la-vf-les-cartes-dune-fracture-francaise-1399/>> ultimo accesso settembre 2018.

Le generazioni più giovani, infine, sia in Italia, come emerge dai dati CENSIS²³, che in Francia, al di sotto dei 35 anni, di livello d'istruzione e reddito medio-alto e alto, sono da considerarsi i veri fruitori dei film e delle serie TV, per lo più di massa come le grandi produzioni statunitensi, con grandi investimenti in promozione e in ingaggi per le star di grande fama, attraverso lo streaming sia legale sia illegale. È soprattutto quest'ultimo ad aver svolto un ruolo importante nell'imprimere un cambiamento nella fruizione. Spesso, infatti, molti giovani, fortemente attratti e coinvolti dalle trame avvincenti delle serie TV, sono stati disposti a fruire delle nuove stagioni delle loro serie preferite anche in lingua originale con sottotitoli realizzati da amatori appassionati non professionisti, messi a disposizione sulle piattaforme illegali, piuttosto che attendere gli adattamenti ufficiali; trasferendo, poi, questa abilità acquisita anche ai film.

Pertanto, i DVD non sono l'unica possibile fonte di un cambiamento in questa direzione, ma hanno comunque contribuito a introdurlo, tant'è vero che sui siti più importanti di commercio elettronico in Francia (Amazon, Fnac, Ebay) effettuando una navigazione riguardo ai DVD dei nostri film, ci è capitato spesso di imbatterci in prodotti sprovvisti di versione sottotitolata con commenti degli utenti che ne sconsigliavano l'acquisto proprio per questo motivo, segno che alla presenza della VO con i sottotitoli si dà una certa importanza.

Un'altra precisazione riguarda anche l'evoluzione che si è avuta nella classificazione dei film da parte della censura. Per i film del nostro repertorio investigativo (v. *infra* cap. IV, § 4.2.1.) le case di distribuzione italiane e francesi hanno apposto ufficialmente sulle copertine dei DVD rispettivamente le etichette "Film per tutti"²⁴ ("T") e «Tous publics» («TP») secondo le regole del "visto censura". Tali indicazioni, quindi, certificano che si tratta di film con caratteristiche (di immagini e dialoghi) esenti da violenza, linguaggio osceno, uso di droga, sesso esplicito, razzismo e discriminazione etc., teoricamente adatte a pubblici di tutte le età, anche ai bambini, sia nelle versioni di partenza che in quelle adattate.

²³ <<https://www.primaonline.it/2018/10/12/278949/il-trionfo-dei-nuovi-media-segna-la-fine-dello-star-system-dati-censis-infografiche/>> ultimo accesso ottobre 2018.

²⁴ Da parte nostra, però, nutriamo qualche dubbio sull'adeguatezza di questa classificazione "per tutti" per il film MA, tenuto conto delle scene di nudo e di sesso anche se non esplicito, ma soprattutto per il linguaggio fortemente scurrile e volgare contenuto nei dialoghi, e per alcune scene violente o che possono impressionare del film *Baaria*.

In più, come ha sostenuto Gambier (2009a; 2007a), si potrebbe pensare a giovani-adulti impegnati nell'apprendimento di una lingua straniera e delle varietà diatopiche, vista la presenza del dialetto. Giovani-adulti, cioè, che studiano l'italiano a un livello avanzato e hanno interesse a scoprirne e conoscerne le varietà regionali, sebbene l'incidenza di questa tipologia di utenti sul totale degli spettatori sia da ritenere limitata.

In definitiva, rispetto al pubblico potenziale che include tutte le tipologie di spettatori, il pubblico reale, ovvero gli effettivi fruitori dei nostri film, possiamo immaginarlo costituito da spettatori adulti fortemente interessati e motivati al genere cinematografico sia per l'Italia che per la Francia, quindi situabile nella fascia intermedia delle tre individuate poco sopra.

1.3.3. Una società “glocalizzata” e le resistenze

La rivoluzione digito-telematico-tecnologica, che abbiamo visto realizzarsi recentemente, ha reso la nostra stessa società ancor più “glocalizzata”. Elaborato in Giappone negli anni Ottanta del secolo scorso, il concetto di “glocalizzazione” è stato successivamente tradotto in inglese dal sociologo Robertson e ulteriormente elaborato dal sociologo polacco Bauman (2005), dal quale mutuiamo la breve spiegazione che segue. Il termine “glocalizzazione” è stato preferito a quelli di “globalizzazione” o “mondializzazione”, in quanto permetterebbe di spiegare meglio le relazioni complesse tra le due dimensioni di “locale” e “globale”, che possono essere considerate come due facce della stessa medaglia. Bauman sostiene inoltre che la pietra miliare della società sia sempre stata e continui ad esserlo la comunità locale, l'interazione di individui organizzati in gruppi via via più ampi e numerosi che occupano un dato territorio. La glocalizzazione pone al centro della propria “filosofia” l'uomo, il patrimonio locale materiale e immateriale della persona e del gruppo di appartenenza. Al tempo stesso, essa cerca di rendere conto della dialettica che si origina dall'incontro-scontro dei differenti gruppi. Quindi, in questo contesto di relazioni reciproche, il “locale” diventa “globale” grazie ai mezzi tecnologici derivati dalla rivoluzione digitale e in molti casi le forze locali si battono per attenuare l'impatto dei processi mondiali, dai quali vengono a loro volta influenzati.

In questa prospettiva, nella produzione cinematografica internazionale recente si rileva una nuova propensione. Infatti, una frequentazione più o meno assidua delle sale cinematografiche in Italia e all'estero, anche in occasione dei festival più o meno celebri nel resto del mondo, una ricerca su Internet, sui siti della stampa nazionale, o una visita ai numerosi siti specializzati di cinema permettono di scoprire un tentativo di ritorno alle origini e un recupero delle radici che ha come obiettivo il voler preservare la diversità linguistica e culturale attraverso le opere di numerosi registi. Tra questi, soprattutto i più giovani e i debuttanti si cimentano in cortometraggi o brevi documentari incentrati su materie o elementi della loro cultura locale. Non è raro che queste opere sbarchino nei tanti festival specializzati a livello nazionale e mondiale. Si tratta di un ritorno al passato da intendersi soprattutto – ma non solo – sul piano linguistico: i registi italiani che sfruttano un dialetto o un miscuglio di varietà regionali nei dialoghi dei loro film sono sempre più numerosi (De Gregorio 2016). Parallelamente, la scelta di un'ambientazione scenografica reale o la ricostruzione di un contesto fittizio, ma che ricordi quello autentico del passato (o del presente), contribuisce al recupero attraverso il canale visivo.

Questo sguardo al contesto locale, in opposizione all'omologazione culturale, sia che si configuri come una sensibilità (cfr. Marcato 2014) riaccesa o come un interesse sempre vivo per i dialetti, deve fare i conti con la rivoluzione digitale cui abbiamo accennato poco sopra (v. *supra*, § 1.2.1.). Le nuove tecnologie, infatti, hanno determinato lo scardinamento dei meccanismi di distribuzione e fruizione dei film nelle loro accezioni tradizionali. È sufficiente trovarsi a viaggiare in un qualsiasi mezzo di trasporto pubblico, metropolitana, autobus, treno, aereo per accorgersi delle tante persone intente ad usare dispositivi elettronici, smartphone, tablet e computer portatili per gli scopi più disparati e spesso per guardare film e serie televisive. In base a un rapporto pubblicato dall'Osservatorio Social Tv²⁵, come illustrato dal grafico nella figura 12, il dispositivo, dotato di schermo, prediletto dagli italiani per la fruizione di contenuti televisivi, dopo lo schermo della TV, è lo smartphone:

²⁵ <<http://www.osservatoriosocialtv.it/il-report-2/>> ultimo accesso dicembre 2018. L'osservatorio Nato nel 2013 presso il Centro Interdipartimentale Digilab dell'Università "La Sapienza" di Roma.

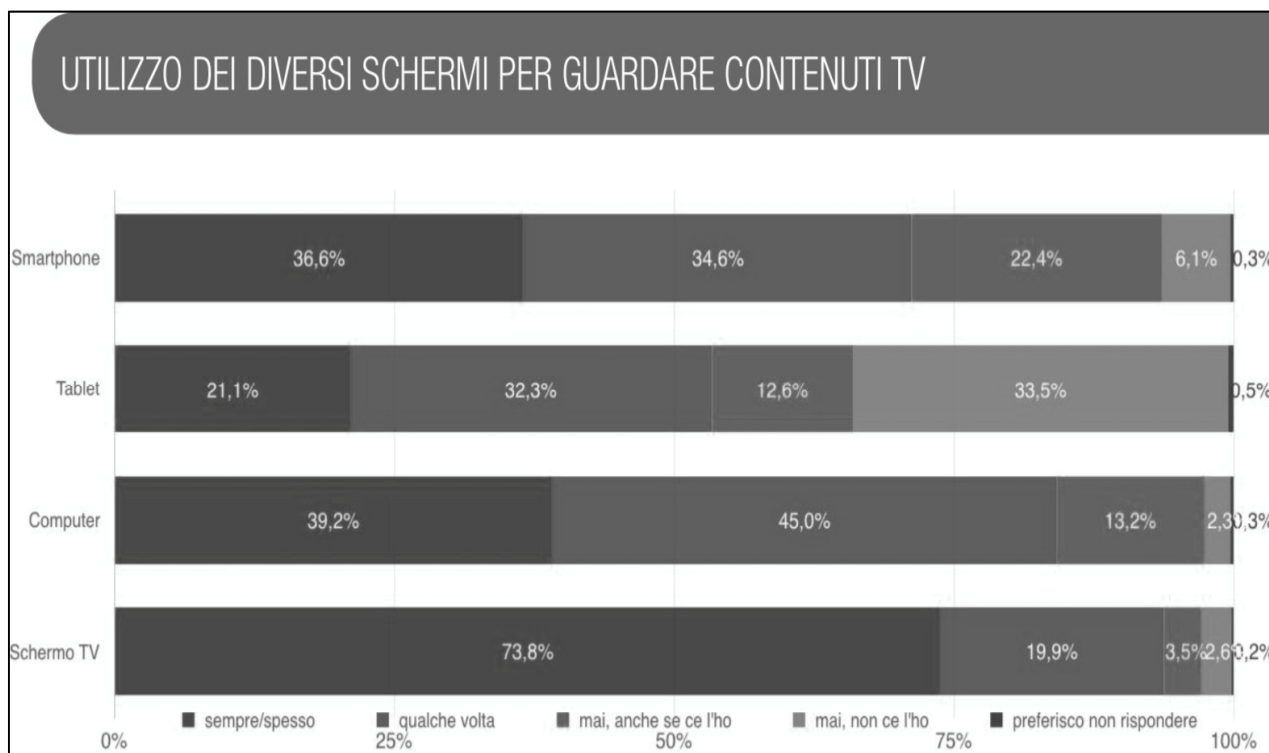


Fig. 1.12. (*Ibid.*) Percentuali di uso degli schermi

Nello stesso rapporto, che abbiamo appena citato, leggiamo:

È interessante, in questo senso, la crescita di popolarità dello smartphone e del computer per la visione di programmi e parti di essi: in particolare lo smartphone viene ormai utilizzato con elevata frequenza da una parte considerevole degli intervistati, con percentuali che oscillano tra il 36 e il 39% (se si considera anche il comportamento non abituale, le percentuali salgono rispettivamente al 70 e 85% circa) (*Ibid.*).

La preferenza sempre maggiore degli italiani per lo smartphone è confermata anche da un'altra ricerca, come possiamo leggere da un articolo del febbraio 2018, che presenta i risultati di un'indagine condotta dall'*Osservatorio Mobile B2c Strategy* della *School of Management* del Politecnico di Milano, gli italiani preferiscono utilizzare i dispositivi mobili per navigare sul web. L'articolo prosegue affermando che:

Nel report viene affermato come siano **oltre 31 milioni gli italiani che accedono mensilmente a Internet da uno smartphone o tablet**. Di questi 31 milioni, il 37% utilizza esclusivamente i dispositivi mobili preferendoli al PC. Particolarmente alto il tempo medio speso all'interno delle app: secondo lo stesso report, infatti, gli italiani passano circa l'88% del tempo utilizzando un'app (le più utilizzate quelle di proprietà di Google e

Facebook). Il tempo medio trascorso a navigare sul web è pari a circa **45 ore al mese** - ovvero quasi due giorni.²⁶

In Francia si rileva una medesima situazione in due studi condotti dall'agenzia «Médiamétrie». Del primo, che riguarda un progetto intitolato "Screen 360", finalizzato all'analisi della diffusione e dell'uso degli schermi tra gli utenti del web, sono stati resi noti i risultati in un rapporto pubblicato nell'aprile del 2018. In esso leggiamo, a partire dal titolo:

Screen 360: More than half of web users have enriched their TV experience via another screen.

There are now more and more screens, but each is quite different. Each home has an average of 6.4 screens. What are they used for, and how does the public prefer to use them?

The television set is the preferred screen on the whole for web users aged 6 years and over (91%), followed by the computer (55%). Tablets are the true favourite of children: in one year, the number of 6-14 year olds using a tablet grew by 10 percentage points to 67% (compared to 46% for those aged 6 years and over). **As for smartphones, 84% of web users consider them an essential part of their daily lives.**²⁷

Anche del secondo, «L'Année Internet 2017», è stato pubblicato un rapporto nel febbraio del 2018, il quale giunge a dei risultati molto simili. Leggiamo in un paragrafo del rapporto:

Une population sur tous les écrans mais mobile first

En 2017, 92% des foyers en France sont équipés d'au moins un écran internet : smartphone, tablette ou ordinateur. Et s'il reste encore 17% de non connectés, Internet est devenue une activité quotidienne pour une large majorité : 2/3 des Français se connectent tous les jours et le temps passé sur la toile est d'1h28 par jour et par personne avec des disparités entre les individus : ce sont les CSP+²⁸ et les 25-49 ans qui tirent la consommation vers le haut avec respectivement 2h15 et 2h12 de surf quotidien. De plus, il existe de vrais aficionados du web puisque les 15% des Français les plus

²⁶ <<https://mobile.hdblog.it/2018/02/15/italiani-utilizzo-smartphone-2017-web-mobile/>> ultimo accesso dicembre 2018. Enfasi nell'originale.

²⁷ <<http://www.mediametrie.com/comportements/communiqués/screen-360-more-than-half-of-web-users-have-enriched-their-tv-experience-via-another-screen.php?id=1805>> ultimo accesso dicembre 2018. Enfasi nostra. Scansione in paragrafi nell'originale.

²⁸ «Catégories socio-professionnelles favorisées» in Francia, secondo la nomenclatura dell'Insee («Institut national de la statistique et des études économiques»).

consommatori contabilizzano a loro soli quasi la metà del tempo totale trascorso su internet.

Con più di 30 milioni di utenti ogni giorno (48%), **lo smartphone è lo schermo numero 1 per collegarsi quotidianamente**, davanti al computer. Praticamente 1 su 5 non utilizza nemmeno il proprio telefono per navigare. Lo smartphone rappresenta il 40% del tempo trascorso su Internet, e il 65% tra i giovani (15-24 anni).²⁹

Per quanto riguarda il tempo medio trascorso davanti a uno schermo per navigare in rete, uno schema (fig. 1.13.) fornito nella «Netletter» del mese di novembre 2018, sempre da «Médiamétrie», ci permette di affermare che in media ogni giorno quasi il 70% della popolazione francese trascorre circa 43 minuti davanti a uno smartphone e circa 32 minuti davanti a un computer portatile.

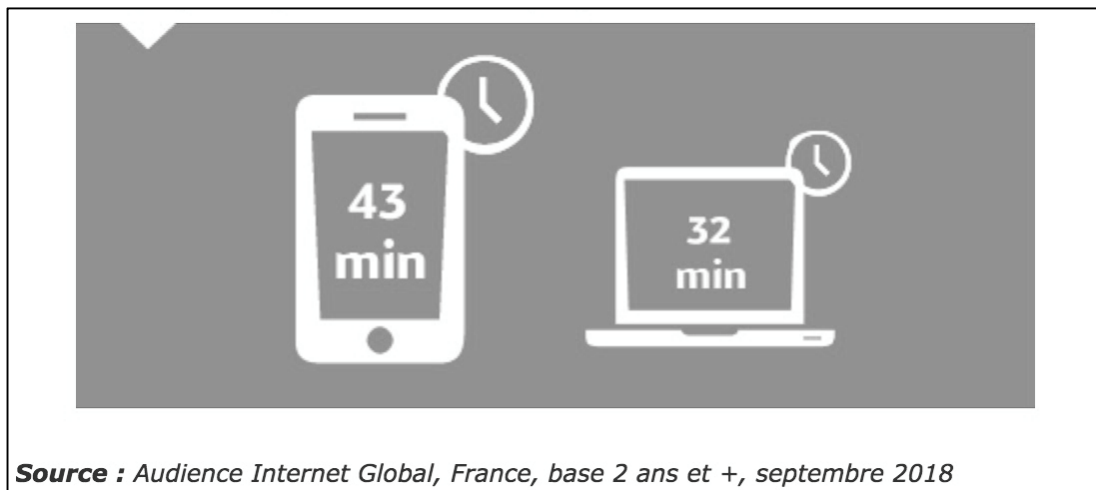


Fig. 1.13.³⁰ Tempo medio per individuo trascorso ogni giorno davanti agli schermi

Pertanto, se consideriamo l'equazione secondo cui la circolazione di prodotti audiovisivi equivale alla circolazione della lingua che sua volta equivale alla circolazione della cultura, la traduzione si configura ora come un'opportunità ora come una minaccia.

Un'opportunità per i professionisti TAV del paese di destinazione soprattutto di impiego ma anche di conoscenza, di crescita professionale e personale; un'opportunità

²⁹ <<https://www.mediametrie.fr/internet/communiqués/l-annee-internet-2017.php?id=1830>> ultimo dicembre 2018. Enfasi e scansione in paragrafi nell'originale.

³⁰ <https://www.mediametrie.fr/internet/pages/la-netletter-de-novembre2018.php?rubrique=&p=3,147-&page=264> ultimo accesso dicembre 2018.

potenziale per le culture minoritarie di potersi fare conoscere all'estero (sebbene si tratti di una circostanza che deve confrontarsi con lo strapotere dei paesi anglofoni e l'invasione dei loro prodotti). Al tempo stesso, da quest'ultima considerazione deriva il pericolo per le realtà linguistico-culturali minoritarie che potrebbero mancare delle risorse, dei mezzi per scongiurare il soccombere della produzione audiovisiva locale e la contaminazione del sistema linguistico e culturale, sotto l'influenza pervasiva della potente industria anglofona: in Italia se ne ha un esempio lampante nel cosiddetto "doppiaggese", la lingua artificiale creata dai doppiatori che si riversa nella lingua d'uso quotidiano e la condiziona in modo consistente (cfr. Rossi 2012³¹; Sileo 2015; 2012). È questa una conseguenza della estrema e facile penetrabilità nella lingua italiana dei termini di origine straniera.

In Francia, si osserva una tendenza diversa da quella italiana, data la ben nota strenua difesa della purezza della lingua, scarsamente permeabile ai forestierismi, specie quelli di origine anglo-americana, a cui si aggiunge il centralismo della varietà dell'area di Parigi, per cui è questa che viene trasposta spesso nei film, insieme agli argot giovanili delle *banlieues*. Infatti, poiché il mercato audiovisivo nazionale in Francia condivide con quello italiano la predominanza di prodotti filmici americani, tale prevalenza esercita un'influenza anche sul francese del doppiaggio. Tuttavia, mentre per l'italiano i forestierismi si rilevano al livello del lessico, delle formule fisse, delle interiezioni/marcatori del discorso, l'artificialità del francese del doppiaggio si concentrerebbe su aspetti fonetico-fonologici non verbali: false esitazioni («eeeet», «mmm») che vengono inserite nell'adattamento mentre nella VO non sono presenti, e intonazione prima di tutto, tanto che il fenomeno prende il nome di «ton doublage» (Cornu 2014, 313-314), proprio perché i doppiatori francesi tenderebbero a riprodurre nella loro lingua i profili intonativi tipici dell'americano, applicandola indistintamente a tutti i film stranieri. Tali caratteristiche distintive si affermano nel doppiaggio francese a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso; nei primi decenni dall'avvento del sonoro, invece, le voci per il doppiaggio si caratterizzavano per essere teatrali e dotate di una estrema accuratezza nella dizione (*Ibid.*, 312).

³¹ <http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/doppiaggio/Rossi.html> ultimo accesso settembre 2018.

In Germania, si presenta una situazione ancora diversa, per nella costante preminenza dei prodotti anglo-americani nel mercato audiovisivo interno. Tant'è che, proprio analizzando il doppiaggio in tedesco di serie televisive di produzione inglese e americana, Herbst ha rilevato delle scelte da parte dei dialoghetti poco coerenti con la lingua parlata e più inerenti con la lingua scritta (Herbst 1997, 298). Dal lessico e agli altri livelli linguistici allo stile, il doppiaggio in tedesco sembra suggerire maggiormente la lingua scritta:

one of the key features of the language of films dubbed into German is a tendency to aim for a stylistic level which is too formal to be appropriate to the spoken language of film dialogue (*Ibid.*, 299).

Va rilevato, infine, come anche spesso l'accademia, ovvero gli studiosi, con le loro ricerche e i relativi risultati, nonché la professionalità degli addetti alla TAV, traduttori-adattatori, dialoghetti e sottotitolatori, non riescano a tenere il passo dell'evoluzione del mondo e del mercato dell'audiovisivo, anche quando i segni emergono chiaramente, cosicché si originano fenomeni di compensazione con i quali rimediare a questo *vulnus* di professionalità. Rimedi che non sempre risultano legali (v. *supra*, § 1.2.1.), attraverso i quali si manifestano le mutate esigenze dei consumatori-spettatori. Non di rado, inoltre, il ritardo è prodotto da un'assenza, da un difetto di comunicazione e/o un ritardo nella stessa, tra i vari soggetti coinvolti nell'analisi della società, per cui i risultati delle ricerche delle università e delle altre agenzie preposte non sono rese immediatamente disponibili alle case di produzione e distribuzione, oppure gli studiosi non riescano a ben interpretare i cambiamenti in atto. Pertanto, sarebbe auspicabile promuovere la comunicazione e la condivisione, più occasioni di contatto e condivisione, e ridurre/limitare il problema dello scarto, della distanza tra teoria e pratica che si riscontra nel nostro paese.

1.4. I presupposti

Dalle coordinate socio-culturali della ricerca si delineano chiaramente i presupposti di base, ovvero quegli elementi imprescindibili ed essenziali da tenere presenti preliminarmente all'avvio dello studio e che contribuiscono all'inquadramento della materia oggetto di analisi.

Innanzitutto, va considerata la particolare tipologia testuale coinvolta nell'analisi traduttologica: nel nostro caso si tratta, infatti, di testi (filmici) dalla natura multimediale. I film, nonostante il loro trasferimento su supporti digitali (DVD) per la vendita e/o per il noleggio e la fruizione privata, dopo l'uscita nelle sale, vengono, continuano a mantenere la stretta interazione tra codice verbale e non verbale e veicolano il loro contenuto, ovvero il messaggio, attraverso i canali auditivo e visivo (v. *infra* cap. II).

Inoltre, il proposito degli sceneggiatori e dei registi di includere la variazione diatopica in seno alla componente linguistica delle loro opere e di sfruttarne l'effetto risponde a esigenze e criteri ben precisi, non sempre dichiarati esplicitamente, e svolge una funzione pianificata a priori, che è naturalmente suscettibile di cambiamenti da un film all'altro. È essenziale a tal proposito la sua identificazione al fine di realizzare degli adattamenti adeguati, per paesi altri da quello d'origine. Questo presupposto si inserisce nel particolare e vasto panorama linguistico italiano, che analizzeremo approfonditamente più avanti (v. *infra* cap. II), caratterizzato da un repertorio a metà strada tra la diglossia e la dilalia, presente anche in Sicilia, dove il dialetto gode di una considerazione speciale quale frutto della concomitanza di fattori storico-culturali, sebbene come nel resto della penisola si registri una diminuzione dei parlanti il dialetto specie nelle giovani generazioni; per questo la diglossia tende a evolvere sempre più verso una situazione di dilalia (Berruto 2004; 2002/1995).

Parimenti, si presuppone l'esistenza, nel paese estero di destinazione, di un mercato per i film oggetto di adattamento, alla cui ampiezza possono contribuire i risultati, in termini di accessi alle sale, di accoglienza della critica, ottenuti nel paese di origine, la notorietà del regista e degli attori che vi recitano, tale da giustificare gli sforzi economici delle case di distribuzione per la realizzazione stessa degli adattamenti.

A ciò si aggiungano le sostanziali e inevitabili peculiarità storiche, sociali, economiche e culturali di ciascuna nazione, anche quando queste si trovino in una situazione di contiguità territoriale.

Questi, dunque, i fattori preliminari di cui occorre prendere atto e che, ad ogni modo, verranno ampiamente e approfonditamente trattati nelle rispettive sedi.

1.5. La problematica

La formulazione chiara della problematica di base è imprescindibile in una ricerca che si voglia quanto più rigorosa possibile. Una delle ragioni d'essere fondamentali della ricerca scientifica, in generale e non limitatamente all'ambito della TAV, scaturisce dall'esigenza di fornire risposte a domande sulla realtà che ci circonda (Boudon e Lazarsfeld 1969), ma prima di raccogliere dati utili a fornire tali risposte occorre esplicitare il problema che ne sta all'origine³².

Nel nostro caso, la problematica è rappresentata dall'adattamento, tramite doppiaggio e sottotitolaggio, di dialoghi filmici nei quali si sia rilevata la presenza significativa di variazione linguistica sull'asse diatopico e costituita dal dialetto (siciliano), che può costituire un ostacolo da superare passando dalla realtà linguistico-culturale del paese d'origine, ovvero di produzione dei film, a quella del paese di destinazione.

1.6. Gli interrogativi e l'ipotesi iniziale

Muovendo dalla questione fondamentale della traduzione e successivo adattamento filmico in presenza di varietà diatopiche quali i dialetti, ci interroghiamo innanzitutto sulla loro effettiva realizzabilità o meno. A questo primo quesito di ordine generale ci è permesso di rispondere affermativamente e le evidenze circa l'esistenza di versioni doppiate e sottotolate di film con queste caratteristiche ci danno conferme in tal senso, sebbene sia pacifico l'assunto circa la non corrispondenza delle realtà sociolinguistiche di paesi diversi, in special modo trattandosi di regioletti. È a questo punto che sorge il secondo interrogativo concernente gli esiti cui si giunge a versione ultimata; e da questo ne scaturiscono altri che consentono di concentrare l'attenzione su altri fattori: sulle scelte operate dai professionisti della traduzione audiovisiva, sugli elementi da mantenere e quelli da sacrificare, sulla considerazione riservata alla variazione linguistica, sulle strategie messe in atto ora per preservare la realtà linguistico-culturale di partenza, ora per andare incontro e privilegiare quella d'arrivo, agevolando il pubblico-obiettivo.

³² <<http://www.lacomunicazione.it/voce/metodologia-della-ricerca/>> ultimo accesso dicembre 2018.

Lo studioso francese Gile (1991, 167) sostiene la necessità di promuovere ulteriormente l'applicazione – già in atto nelle scienze sociali e linguistiche – di metodi scientifici mutuati dalle discipline cosiddette “dure”, dunque oggettivi e basati sull'uso di procedure tipiche della matematica e della statistica, anche all'ambito dei *Translation Studies*, in traduzione e interpretazione. Tuttavia, non poche sono state le manifestazioni di diffidenza e resistenza da parte di molti professionisti del settore, i quali hanno addotto come motivazione lo snaturamento della disciplina stessa:

Many practitioners reject the idea of scientific investigation of translation and interpretation: some fear they may lose some of their charm if dissected under microscopes, others do not believe science can shed much light on the intricate processes and interactions involved, still others appear to fear their intuitive theories and position in academia or their social status may be threatened by scientific studies of I/T (*Ibid.* 154).

Anche Toury, noto per il suo approccio descrittivo ai TS, e con il quale Gile instaura un confronto, da parte sua riconosce l'utilità di tale applicazione di metodi empirici derivati dalle discipline scientifiche, ma si mostra più cauto sostenendo che l'implementazione di tali metodi soffra ancora di debolezze (*Ibid.* 164), anche a causa di motivi quali il modesto e debole background scientifico dei professionisti TAV da un lato e la mancanza di familiarità con la traduzione e l'interpretazione degli scienziati dall'altro (*Ibid.* 170).

Entrambi lamentano il fatto che ancora molti assunti largamente accettati si basino solo su speculazioni e intuizioni personali e soggettive, e ad essi fa eco anche Ladmiral, quando riflette su una “traduttologia del domani”, anzi del “*dopodomani*”, riguardo allo statuto non ancora scientifico della disciplina che ha da venire (2009/2013, 111), pur ammettendo la necessità e la liceità di traduttologia provvisoria. Tuttavia, Gile non condivide l'idea, sostenuta invece da Toury (2012/1995), secondo la quale se tali metodi empirici devono essere applicati al contesto traduttivo e interpretativo, essi hanno il loro punto di partenza nella formulazione di ipotesi traduttive da verificare:

However, we do not share Toury's view that empirical methods require “translational hypotheses” to be tested. Scientific investigation in any field generally starts with ‘naturalistic’ exploration of reality, that is with observational studies. Systematic observation of reality is a valuable scientific act *per se* (Gile *op. cit.*, 166, corsivo nel testo).

La nostra posizione al riguardo si presenta più moderata e vicina a quella di Toury, secondo la cui opinione, invece, “only studies which are indeed carried out within a defined theoretical framework deserve to be regarded as ‘research activity’, in the first place” (1991, 185). Per questo ammettiamo la necessità di elaborare un’ipotesi iniziale e generale che ci proponiamo di verificare al termine del lavoro di analisi: quella di trovarsi di fronte alla perdita irrimediabile della componente diatopica. Tale neutralizzazione, cui si accompagna una tendenza al livellamento linguistico (omologazione), è da considerarsi la strada maggiormente teorizzata (e praticata?) tanto nel doppiaggio quanto nel sottotitolaggio (come rivelano i contributi sull’argomento Chiaro 2008; Cornu 2014; Goris 1993; Lambert 1990; Pavesi 1994, 2005; Perego 2005). Ciò che ci interessa in questa sede è indagare le modalità con cui tali fenomeni si realizzano in prodotti più recenti come i nostri, al fine di fornire ulteriori conferme o smentite di queste tendenze registrate; è verificare l’affioramento di comportamenti e scelte da parte dei professionisti adattatori differenti, anche solo parzialmente, rispetto a quelli già individuati (negli studi appena citati), in presenza di una combinazione linguistica, scarsamente attenzionata, e di prodotti con tassi consistenti di dialettalità, linguistica e non, come i nostri.

Più in dettaglio, per controbilanciare il sacrificio della variazione diatopico-dialettale, ci aspettiamo di assistere, specie per la versione doppiata, alla sua sostituzione con una variazione diastratica, avente quale punto di partenza la selezione della varietà diafasica del parlato, colloquiale e informale, della lingua d’arrivo (Pavesi 1994), che va di pari passo con la violazione della norma grammaticale (Galassi 1994). Questo perché il doppiaggio, al netto del vincolo delle immagini e del labiale, dispone di una maggiore libertà di manovra rispetto al sottotitolaggio, doppiamente vincolato, come vedremo (v. *infra* cap. II, § 2.6.3.), dalle costrizioni spazio-temporali e dalla presenza dell’audio originale. A tal proposito, ci chiediamo, quindi, se dobbiamo attenderci una semplificazione linguistica e un appiattimento stilistico ulteriori e pressoché totali anche nei sottotitolaggi dei nostri film. Se vada ipotizzata la completa mancanza di tratti morfologici del parlato e di termini triviali e volgari nelle VVSS, come rilevato e affermato da altri studiosi, in considerazione del passaggio in forma scritta dei dialoghi. A questi interrogativi cercheremo di approntare delle risposte, che non pretendiamo assolute e risolutive, ma che possano quantomeno fornire degli spunti sui quali riflettere. D’altronde, vanno contestualmente tenute nel debito conto da un

lato l'impossibilità di rendere i valori legati a una varietà diatopica presente nella VO, ricorrendo a varietà diatopiche di un altro sistema linguistico-culturale, senza incorrere in esiti grotteschi, e l'urgenza da parte degli adattatori di rendere conto e riprodurre la variazione presente e operante nel testo di partenza.

Un ultimo interrogativo, non in ordine di importanza, che ci poniamo riguarda la possibilità di un'evoluzione nel futuro delle pratiche adattative, con la predilezione di una sull'altra. Ci chiediamo se sia possibile ipotizzare, sulla base dei risultati che otterremo e la loro comparazione con quelli cui sono giunti altri ricercatori, dei cambiamenti ulteriori nelle modalità di produzione, tanto nei contenuti quanto nelle forme, distribuzione e fruizione dei prodotti audiovisivi, oltre a quelli già in atto che abbiamo ampiamente trattato poco sopra (v. *supra*, § 1.2.).

1.7. Contributo alla ricerca e carattere innovativo della tesi

Alcune nostre riflessioni sono state rivolte ai possibili contributi che il nostro lavoro di tesi può apportare alla ricerca e sul suo carattere innovativo e in questo paragrafo cercheremo di approntarne una risposta.

Innanzitutto, a partire dalle osservazioni sul mercato DVD, in Italia ma soprattutto in Francia, elaborate sulla scorta dei dati forniti dalle agenzie preposte alla loro raccolta e analisi, a dispetto di un declino conclamato delle vendite dei supporti fisici in questi ultimi anni, essi hanno rappresentato un momento di svolta nel mondo dell'audiovisivo in direzione della sua digitalizzazione e rimangono pur sempre un punto di riferimento ancora adesso in entrambi i paesi (v. *supra* § 1.2.1.). A maggior ragione, se si considera il fatto che, come si rileva dalla figura 11 (*Ibid.*), il mercato dei DVD in Francia è stato molto forte e florido nel quinquennio trascorso, possiamo affermare, grazie ai dati dei rapporti forniti dal CNC francese, che se non era già a quei livelli nel periodo di uscita dei DVD dei nostri film, era sulla buona strada. Infatti, possiamo facilmente rendercene conto dando uno sguardo alle tabelle tratte rispettivamente dai «Bilans» 2001 (Fig. 1.11.) e 2011 (Fig. 1.12.) del CNC.

(M€)	Location	Vente	Total	Dont vente de DVD
1992	52	305	357	
1993	46	329	375	
1994	49	384	433	
1995	50	483	533	
1996	57	499	557	
1997	67	495	562	
1998	71	502	572	13
1999	78	498	576	83
2000	78	578	656	216
2001	96	723	819	415

Source : SEV

Tab. 1.4.³³ Evoluzione del fatturato degli editori video fino al 2001

In particolare, dalla prima tabella (1.4.) si evince quanto rapidi siano stati il successo e l'aumento del DVD, tant'è che in esso leggiamo anche:

Le marché de l'édition vidéo enregistre une progression spectaculaire en 2001 : selon le Syndicat de l'édition vidéo (SEV), les ventes de supports vidéo enregistrés ont progressé de 25,2 % en valeur et de 18,2 % en volume. Le succès du DVD est à l'origine de ces taux de croissance exceptionnels. 25,6 millions de DVD se sont vendus en 2001, soit le double et le quintuple des niveaux atteints respectivement en 2000 et 1999 (*Ibid.*).

	VHS	DVD	Blu-ray ²	total
2004	10,38	121,73	-	132,11
2005	3,62	139,79	-	143,41
2006	1,01	135,36	-	136,37
2007	-	130,50	0,54	131,04
2008	-	126,02	2,16	128,18
2009	-	135,58	5,28	140,87
2010	-	134,44	9,69	144,13
2011	-	119,54	12,82	132,36
évol. 11/10	-	-11,1%	+32,3%	-8,2%

A Vidéogrammes vendus selon le support (millions)¹

¹ Le périmètre d'analyse est modifié à partir de 2007 : la VHS est exclue et les supports haute définition sont inclus.
² Ce support, développé par Sony, s'est imposé en 2008 comme le support de référence pour la haute définition.
Source : CNC - GfK.

Fig. 1.14.³⁴ Evoluzione delle vendite video fino al 2011 (unità)

³³ <https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/bilans/cnc-info-n283--bilan-2001_209596> ultimo accesso dicembre 2018.

³⁴ https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/bilans/bilan-2011-du-cnc_217630 ultimo acceso dicembre 2018.

	VHS	DVD	Blu-ray ²	total
2004	114,23	1 844,58	—	1 958,82
2005	26,88	1 757,30	—	1 784,18
2006	4,48	1 654,69	—	1 659,17
2007	—	1 479,86	14,27	1 494,13
2008	—	1 330,98	51,45	1 382,44
2009	—	1 277,06	107,33	1 384,39
2010	—	1 211,68	173,74	1 385,42
2011	—	1 048,37	209,13	1 257,51
évol. 11/10	—	-13,5%	+20,4%	-9,2%

A Chiffre d'affaires vidéo selon le support (M€)¹

¹ Le périmètre d'analyse est modifié à partir de 2007 : la VHS est exclue et les supports haute définition sont inclus.

² Ce support, développé par Sony, s'est imposé en 2008 comme le support de référence pour la haute définition.

Source : CNC – GfK.

Fig. 1.15. Evoluzione delle vendite video fino al 2011 (fatturato)

Dalla seconda e dalla terza tabella (Figg. 1.14. e 1.15.), invece, ricaviamo l'informazione circa il picco massimo di vendite di DVD che viene raggiunto nel 2005, quando il Blu-ray non era ancora stato immesso sul mercato e le vendite del supporto analogico (VHS) erano quasi al minimo, mentre il totale più alto dei dispositivi digitali venduti (DVD+Blu-ray) viene attestato nel 2010, sebbene non sia stato più raggiunto il livello di fatturato del 2004.

In ogni caso, oltre a queste cifre, dai dati sulle presenze e gli incassi dei nostri film, come abbiamo già visto (v. *supra*, § 1.2.1.), le case di distribuzione hanno reputato adeguato realizzare gli adattamenti e produrre i DVD. Tutto ciò ci consente di dimostrare l'infondatezza di un'opinione comune molto diffusa riguardo alla presunta inutilità e inservibilità del supporto fisico (DVD), che continua comunque a svolgere un ruolo di una certa rilevanza nel mercato dell'audiovisivo, tanto in Italia, dove ne è riprova il fatto che delle serie televisive vengono immessi sul mercato i cofanetti dei DVD con tutti gli episodi, quanto in Francia. Un'opinione, quella sui DVD di film e serie, che è stata suggerita ai consumatori (spettatori) dai grandi produttori di computer, che realizzano ormai – lo ribadiamo (v. *supra*) – dispositivi

privi di unità ottica, sostanzialmente per due motivi: da un lato i dati di mercato sulla crescita e lo sviluppo delle piattaforme streaming, dall'altro la predilezione per apparecchi sempre più maneggevoli e, soprattutto, portatili.

In secondo luogo, malgrado i cambiamenti realizzatisi nel tempo e in atto ancor oggi nei meccanismi di produzione, distribuzione e fruizione dei prodotti audiovisivi, il nostro studio può comunque apportare un contributo, un piccolo avanzamento nella ricerca in questo campo, poiché l'attività traduttivo-adattativa filmica, intesa qui in senso lato, continua a svolgere un ruolo chiave nella circolazione dei prodotti stranieri. Pertanto, attraverso l'analisi di prodotti relativamente recenti, anche se distribuiti mediante canali diversi e fruiti con l'ausilio di dispositivi diversi, è possibile fornire uno spunto di riflessione agli addetti ai lavori e ai professionisti che si troveranno a fare i conti con prodotti almeno diversi sul piano dei contenuti, intendendo con questi ultimi soprattutto la materia sonora. Come ha sostenuto Bassnett, in un suo testo considerato fondamentale momento di svolta dei TS negli anni Ottanta, l'analisi comparativa, insieme alla teoria della traduzione, è sempre utile alla pratica (cfr. 2003).

Inoltre, il nostro lavoro, pur configurandosi come un "case study", presenta aspetti innovativi.

Il primo di essi si può rintracciare nel fatto che esso si sviluppa su un terreno disciplinare poco esplorato e incolto ma speciale e fertile, un terreno che si origina dal miscuglio di due tipi di materiale: da un lato quello della sociolinguistica, dialettologia, dall'altro quello di uno dei campi dei TS, che è la TAV, con le due modalità di traduzione filmica più adoperate: il doppiaggio e il sottotitolaggio. Senza dubbio, ciascuna delle due discipline è stata ampiamente indagata, molto meno invece, come vedremo più avanti (v. *infra* cap. II, § 2.11.1.), l'ambito che nasce dall'intreccio delle due scienze, ovvero il dialetto (varietà regionale) presente nei dialoghi di film per il cinema nelle versioni in DVD e i loro rispettivi adattamenti dal sistema linguistico-culturale in cui sono stati prodotti al sistema-linguistico culturale di un altro paese.

Un altro carattere di novità, con ogni probabilità quello cui siamo particolarmente legati, è rappresentato dalla combinazione linguistica coinvolta nell'analisi – italiano/siciliano e francese, che, come vedremo sempre nel prossimo capitolo, non è stata quasi per niente indagata in modo approfondito e sistematico.

1.8. Le forme del dialetto nel cinema

Ci siamo interrogati sulle forme nelle quali il “dialetto” viene sfruttato da sceneggiatori e registi e si manifesti, dunque, nelle battute degli attori.

In questa sezione citare il punto condiviso dalla maggioranza degli studiosi, vale a dire l’“ibridismo italiano-dialetto” (Rossi 1999a, 6) che contrassegna la maggior parte delle battute dei dialoghi. Rossi parla di tale ibridismo come della “cifra stilistica e comunicativa propria del cinema italiano” (*Ibid.*).

Infatti, ci troviamo il più delle volte di fronte ad enunciati mistilingui che realizzano quello che Rossi, prendendo in prestito un’espressione inglese, definisce *code mixing*, il quale a detta sua e riprendendo Grassi *et al.* (2005) sarebbe facilitato dalla spiccata “identità sintattica tra italiano e dialetti” (*Ibid.*, 180). Tuttavia, Rossi esprime delle riserve nei confronti dell’applicabilità del concetto di *code mixing* alla lingua per il cinema, poiché Grassi *et al.* (2005), ma anche Berruto (2002/1995), come vedremo nel quarto capitolo (v. *infra* cap. IV, § 4.3.1.), parlano di questo processo commutativo³⁵ come assolutamente non intenzionale, naturale e imprevedibile, mentre come abbiamo più volte ribadito i dialoghi dei film sono il risultato di una pianificazione. Per questo Rossi ipotizza in prima istanza “che il passaggio, nella realtà, non è tanto dall’italiano al dialetto, quanto dall’italiano regionale al dialetto” (Rossi 1999a, 6-7), successivamente precisa di essere più incline a definire il processo “code standardizing”, o “code normalizing”, ovvero una “standardizzazione o normalizzazione di codice”, un artificiale stemperarsi del dialetto nella fonetica della lingua standard” (*Ibid.*, 8); dunque, secondo lo studioso si percorrerebbe il cammino a ritroso, non dalla lingua standard al dialetto, ma viceversa dal dialetto alla lingua standard, tenendo conto dell’artificialità dell’operazione.

Questo si ricollega alla inevitabile infedeltà nei confronti del dialetto propriamente detto, messa in risalto negli ultimi due decenni del secolo scorso da Raffaelli, secondo il quale essa era giustificata tra l’altro da “esigenze di comprensibilità, che induce a ridurre le punte idiomatiche, pena l’emarginazione della pellicola dal mercato” (1985, 8-9). Proprio per questo, ribadiva Coveri “i film in dialetto vero e proprio, non edulcorato e italianizzato, si contano sulle dita di una mano” (1995).

³⁵ Così come del “code switching”, altra manifestazione della commutazione di codice.

Agli studiosi precedenti fa eco anche l'insigne filologo, critico letterario italiano nonché storico della lingua italiana Mengaldo, che nel suo volume sulla storia della lingua italiana *Novecento* (1994) infatti, riflettendo sull'uso che nel cinema si è fatto e si fa ancor oggi del dialetto, ci offre una sintesi di grande efficacia e afferma che:

Quello che di solito vien chiamato uso del *dialetto* nel cinema spesso è invece, piuttosto, uso di un *italiano regionale*, talora *popolare* [...] preso per dialetto. Ciò premesso, proprio la scalata nell'impiego dell'italiano regionale (ma talvolta con punte dialettali vere e proprie e, va aggiunto, con enunciati *mistilingui*) è forse l'aspetto più interessante della storia linguistica del cinema italiano (1994, 70).

A proposito di enunciati mistilingui, in una situazione comunicativa autentica la commutazione di codice linguistico risponde a esigenze precise. Alfonzetti (2013, 189-196) ci presenta alcune circostanze in cui la commutazione italiano-dialetto (siciliano nello specifico) può prodursi:

- Padronanza deficitaria di uno dei due codici (italiano o dialetto) con il quale il locutore inizia a parlare; è il caso di:
 - Riformulazioni;
 - Riempimenti lessicali.
- Autocensura che porta il parlante a riformulare o ripetere il messaggio in italiano, poiché percepisce il dialetto (soggetto a un giudizio sfavorevole, negativo) inadeguato al contesto comunicativo.
- Desiderio di ridurre/aumentare la distanza interpersonale: gli interlocutori, alla ricerca della reciproca accettazione, tentano di adattare la propria lingua a quella dell'altro.
- Finalità espressive: il locutore passa dall'italiano al dialetto o viceversa per rinforzare il suo messaggio, esprimendo il suo coinvolgimento emotivo (gioia, rabbia, disgusto, disprezzo, etc.); gli effetti possono essere molteplici e diversi.
- Altre situazioni comunicative: cambiamento di tema, indicazione del momento culminante di un racconto, specificazione del messaggio, commento marginale al tema principale, citazione di parole altrui.

Di recente, però, si è assistito – come abbiamo visto nel § 1.2.2. – a un aumento delle produzioni audiovisive con una dialettalità integrale o quasi, che si avvicinano al

primo dei tre modelli presentati da Rossi circa l'uso del dialetto nel cinema oltre a quello appena citato, ovvero il "realismo dialettale" (1999a, 4), che, a suo dire, è "la linea meno praticata dal cinema italiano, con rarissimi casi di integralismo dialettale" (*Ibid.*) e con cui adesso non siamo totalmente d'accordo, o meglio se era vero per il passato più o meno recente (v. *infra* cap. V, § 5.2.), oggi non lo è più. Con ciò intendiamo l'evidenza che è emersa negli ultimi anni circa l'attenzione e la cura prestate da sceneggiatori e registi, per di più non solo al cinema ma anche in televisione, alla riproduzione dei dialetti nella componente audio-verbale dei film, in particolare nei dialoghi. Una chiara testimonianza di ciò possono essere considerati due dei film del nostro repertorio investigativo: da un lato *Baarìa*, che ha i requisiti per rappresentare, se non nell'integralismo cui però molto si avvicina, almeno nell'autenticità della sostanza sonora questo modello, al netto delle operazioni di scrittura della sceneggiatura e di postsincronizzazione, e dall'altro, *Malèna*, che presenta tratti di autenticità della materia sonora dialettale, sebbene sia distante dall'integralismo. In definitiva, vi è una branca della cinematografia per il grande e il piccolo schermo che si nutre di varietà dialettali che sembra avere tra gli obiettivi ultimi la riproduzione sempre più da vicino dell'autenticità del parlato spontaneo. A questo riguardo, oltre ai film presi qui in esame, vi sono altri casi rilevanti da poter citare: un esempio su tutti sono i film del regista, anch'egli siciliano, Emanuele Crialese [*Respiro* (2002), *Nuovomondo* (2006) e *Terraferma* (2011)], che trattano, in estrema sintesi, del dramma dell'immigrazione, non solo in Sicilia.

1.9. Considerazioni conclusive

Al termine di queste considerazioni preliminari che ci hanno consentito di delineare i contorni della cornice entro la quale si origina e si sviluppa il nostro lavoro di ricerca e di tesi, dai diversi punti di vista economico, sociale, culturale e disciplinare, ci apprestiamo a iniziare la trattazione delle varie parti di cui si compone, partendo dalla ricostruzione dello stato dell'arte della TAV, con particolare attenzione alle due pratiche di doppiaggio e sottotitolaggio, e proseguendo con l'approfondimento di alcuni aspetti sociolinguistici, l'altra disciplina coinvolta, passando per il legame tra i due ambiti.

CAPITOLO II

**IL SOTTOTITOLAGGIO E IL DOPPIAGGIO
NELLA TRADUZIONE AUDIOVISIVA,
CON SPUNTI DI RIFLESSIONE SOCIOLINGUISTICA
E DI SEMIOTICA DEI DIALOGHI FILMICI**

‘Tradurre’ contratto dal latino *TRADÚCERE* – *far passare*, da *TRANS al di là* e *DÚCERE condurre*.⁴⁰

Il sostantivo *Traduzione* e il verbo *Tradurre* sono oggi significativamente inflazionati e trattati alla stessa stregua di tanti prodotti di largo consumo nella nostra realtà dell’ipermercato, destinatari di una vita, se non brevissima, sicuramente indegna dell’alto valore umano di cui essa è portatrice. Basti pensare soltanto agli innumerevoli software sul mercato e in rete che pretendono di considerarsi la soluzione definitiva al “problema” della diversità e della pluralità linguistica, negando di fatto la natura intima di questo atto intrinsecamente umano. L’umanità della Traduzione e del Tradurre, pretesa fin dall’origine dei tempi, forse a torto o forse a ragione come vedremo fra poco, è pur sempre una manifestazione alta dell’intelletto e del linguaggio umani – che non a caso ci contraddistinguono da altre specie animali – e da oggetto prezioso va trattata, al di là delle implicazioni sociali, politiche ed economiche che essa comporta. Per utilizzare un’espressione del linguaggio matematico, la Traduzione e il Tradurre vanno intesi in “valore assoluto”.

L’esistenza di innumerevoli lingue⁴¹ diverse tra loro e sparse su tutto il pianeta è una realtà che quotidianamente salta agli occhi, o potremmo dire “alle orecchie”, di ciascun individuo. Essa si configura, però, come una condizione di cui ormai si fa esperienza in maniera per lo più inconsapevole, abituati come siamo a vivere immersi in una società multilingue e multiculturale.

L’origine di tale diversità linguistica – e quindi culturale – viene biblicamente raccontata come una punizione scagliata da Dio contro gli uomini presuntuosi, i discendenti di Noé, i quali, stabilitisi nella regione di Sennaar subito dopo il diluvio, iniziarono la costruzione di una torre:

Or tutta la terra era di un labbro solo e di uguali parole. E avvenne, nel loro vagare dalla parte di oriente, che gli uomini trovarono una pianura nel paese di Sennaar [...]. Poi essi dissero: «Orsù, costruiamoci una città con una torre, la cui cima sia nei cieli, e facciamoci un nome, per non esser dispersi sulla superficie di tutta la terra». Ma il Signore discese per vedere la città con la torre che stavano costruendo i figli dell’uomo. E il Signore disse: «Ecco ch’essi sono un sol popolo e un labbro solo è per tutti loro; questo è il loro inizio nelle imprese; ormai tutto ciò che hanno meditato di fare sarà loro impossibile. Orsù, discendiamo e confondiamo laggiù la loro lingua, cosicché essi non comprendano più la lingua l’uno dell’altro». Il Signore li

⁴⁰ <www.etimo.it/?term=tradurre> ultimo accesso settembre 2018.

⁴¹ Il termine è usato in questa circostanza nella sua accezione più ampia.

disperse di là su tutta la terra ed essi cessarono di costruire la città (*Gen. 11, 1-8*).

Nonostante il dono preziosissimo che i discepoli ricevono nel giorno di Pentecoste quando le “lingue come di fuoco” dello Spirito Santo discendono sul loro capo dando loro la facoltà di parlare tutti gli idiomi:

Il giorno della Pentecoste volgeva al suo termine, ed essi stavano riuniti nello stesso luogo. D'improvviso vi fu dal cielo un rumore, come all'irrompere di vento impetuoso, che riempì tutta la casa in cui si trovavano. Apparvero ad essi delle lingue come di fuoco che si dividevano e che andarono a posarsi su ciascuno di essi. Tutti furono riempiti di Spirito Santo e cominciarono a parlare in altre lingue, secondo che lo Spirito dava ad essi il potere di esprimersi (*At 2, 1-4*)

la diversità permane, e questo sebbene il secondo racconto biblico offra evidentemente un riscatto al primo.

Certamente, questa breve premessa è opinabile oltre che altamente suggestiva, ma non ci si può esimere dal prendere atto della pluralità di lingue diverse, pluralità che giustifica a sua volta la nascita e la ragion d'essere della traduzione quale attività che anch'essa fin da tempi antichissimi ha cercato, cerca ancora e cercherà in futuro di rispondere alle pressanti esigenze di comunicazione degli individui, fornendo soluzioni più o meno efficaci (ed efficienti?) che consentano di armonizzare il rispetto della diversità e l'efficacia comunicativa.

Una circostanza, la diversità linguistica, ora percepita come ostacolo da superare a tutti i costi – in questa direzione procede e insiste la tendenza globalizzante – ora concepita come pluralità da difendere e custodire con altrettanta fermezza, come fonte di arricchimento che da tale pluralità può derivare, essendo la lingua parte integrante di quel complesso sistema chiamato cultura.

La traduzione, come qualsiasi altra attività umana si è evoluta nel corso della storia ed è stata chiamata ad affrontare sempre nuove sfide. Tuttora questa pratica non smette di rinnovarsi al fine di trovarsi pronta a rispondere efficacemente agli innumerevoli e complessi bisogni dell'uomo contemporaneo.

Da parte nostra ci sforzeremo sempre di mantenere saldamente la rotta indicata da quel faro antichissimo che è la cultura greca classica: essa proietta ancora su di noi i suoi preziosi principi che rischiano, ahinoi, però di non essere più intercettati nella

spessa coltre di nebbia che avvolge la società contemporanea, mettendo in serio pericolo il cammino della civiltà. La cultura greca, dicevamo, non smette di illuminarci su quanto essenziale sia la riflessione su alcuni principi fondanti della civiltà umana. Tra questi, un posto di rilievo sarà assegnato nel nostro lavoro alla valorizzazione e preservazione dell'alterità o per utilizzare un termine onnicomprensivo ed efficace: il riconoscimento e la valorizzazione del legame di *Xénia*. Quest'ultima compendia in sé un insieme di termini che successivamente sono stati distinti per indicare tutte le accezioni dell'alterità: lo straniero, l'altro, lo strano, lo stravagante, il nemico, l'ospite. La *Xénia*, con il suo complesso di norme consuetudinarie, costituiva una vera e propria istituzione dell'antica società civile. La consuetudine prevedeva, infatti, che lo straniero venisse prima di tutto accolto, rifocillato messo a suo agio, e solo dopo interrogato sui motivi del suo spostamento (Curi 2013). In definitiva, il legame di riconoscimento e di accoglienza dello straniero precedeva ogni altro legame e questo vuole essere anche il nostro punto di partenza.

2.1. La traduzione audiovisiva

Nonostante la nostra attenzione si concentri sui casi specifici del sottotitolaggio e del doppiaggio, è necessario innanzitutto inquadrare tale pratica nel più ampio ambito di ricerca disciplinare costituito dalla traduzione audiovisiva, tracciandone un breve ritratto dello stato dell'arte.

Cominciamo col definirla. L'espressione "traduzione audiovisiva" si riferisce a quel processo traduttivo che opera all'interno del vasto e variegato contesto dei prodotti audiovisivi tra i quali annoveriamo film per il cinema e la televisione, programmi televisivi in generale come *fiction* e *soap-opera*, documentari, DVD, videogiochi, opere teatrali e tanti altri.

In modo più specifico, Chiaro la definisce:

the interlingual transfer of verbal language when it is transmitted and accessed both visually and acoustically, usually, but not necessarily, through some kind of electronic device (2009, 141).

Nella precedente definizione è presente una parola chiave: "dispositivo elettronico" sulla quale molti studiosi insistono, tra i quali Gambier, uno dei massimi

studiosi ed esperti a livello mondiale di traduzione audiovisiva. Gambier ne parla come di un “genre populaire” (2004, 1) in virtù del fatto che tutti ne siamo quotidianamente utenti anche se in modo inconsapevole. Se ci fermiamo a riflettere un istante, infatti, possiamo renderci conto del fatto che trascorriamo buona parte della nostra giornata davanti ad uno schermo che sia quello della televisione, del computer, del cellulare, del cinema e per scopi diversi quali per esempio lavorare, tenerci informati, svagarci, comunicare. Per questa ragione una denominazione alternativa di traduzione audiovisiva è “screen translation”, letteralmente “traduzione per lo schermo”, a cui va aggiunta anche “multimedia translation”, che nello specifico fa riferimento alla caratteristica di quei prodotti in cui il messaggio è veicolato attraverso diversi media e canali. Come è stata definita da Heiss:

traduzione di testi con collocazione multimediale, cioè traduzione di componenti linguistiche appartenenti ad un “pacchetto” di informazioni percepite contemporaneamente in maniera complessa. Intendiamo, cioè che l’impiego contemporaneo di diversi *media* per la realizzazione di un prodotto comunicativo indichi che il destinatario attivi simultaneamente almeno due canali di percezione (generalmente quello visivo e quello uditivo), ottenendo informazioni strettamente interconnesse [...]. Il concetto di multimedialità presuppone che il medium sia tecnico e che siano coinvolte almeno due forme di percezione [...]. Traduzione multimediale significa elaborazione complessiva di un prodotto multimediale, e non solo delle sue componenti linguistiche (1996, 14-15).

Questa fluttuazione terminologica, sebbene “traduzione audiovisiva” abbia ormai guadagnato terreno in qualità di referente generale, è un chiaro sintomo della flessibilità di un ambito disciplinare non ancora del tutto stabilizzato e in costante evoluzione, minacciato da un certo grado di frammentarietà nella ricerca (cfr. Gambier 2006a, 2).

Nonostante il ruolo essenziale che ha svolto in passato e continua più che mai a svolgere nella società attuale, la traduzione audiovisiva è stata a lungo trascurata e sottostimata da studiosi e docenti. La traduzione audiovisiva si configura, infatti, come un ambito di riflessione, di studio e di ricerca a livello accademico piuttosto recente, in quanto ha iniziato ad essere indagato in modo sistematico a partire dalla metà degli anni Novanta del secolo scorso; da quella data, infatti, che coincide con il centenario dalla nascita del cinema, si è avuto un aumento esponenziale di conferenze, articoli, tesi, studi, opere in genere sull’argomento. Ad imprimere un impulso significativo allo

sviluppo degli studi in questo campo è stata anche la imponente quantità di materiali audiovisivi riversatisi sui mercati internazionali, concedendole così la visibilità che merita; tuttavia, uno degli inconvenienti che la traduzione audiovisiva come disciplina accademica deve gestire è la mancanza di uno statuto, di un proprio spazio certo e individuabile in seno ai Translation Studies (d'ora in poi TS) (cfr. *Ibid.*).

Un'altra chiara evidenza della recente considerazione tributata alla traduzione audiovisiva è la constatazione della studiosa Josélia Neves, la quale mette in rilievo l'introduzione di un curriculum di studio universitario specifico per la formazione del traduttore audiovisivo, soprattutto corsi biennali di specializzazione, sia un fenomeno recente (cfr. Neves 2004, 127), risalente per lo più, anche in Italia e in Francia, al decennio scorso.

La traduzione audiovisiva va inoltre inquadrata come una delle più vivaci aree di ricerca all'interno del più vasto ambito disciplinare dei TS, che riunisce i vari filoni della teoria della traduzione. In confronto ad altre discipline accademiche i TS costituiscono un campo di indagine anch'esso relativamente recente, risalente alla seconda metà del Novecento, e annovera tra le sue componenti epistemologiche da cui è scaturito altre discipline quali le lingue moderne, le letterature comparate e la linguistica. L'espressione *Translation Studies*, infatti, è stata proposta per la prima volta da James S. Holmes nel 1972 e si è imposto come alternativa migliore ad altre quali *translatology*, *translation science* o ancora *science of translating*, quest'ultima proposta da Eugene Nida nel 1964.

Holmes ha redatto la celebre mappa dei TS, la cui rappresentazione grafica è però opera di Toury. Da essa si può vedere come la disciplina risulti divisa in due macrosezioni: quella definita "pura" e quella "applicata", con una enfasi maggiore posta sulla prima. La sezione "pura", a sua volta, è divisa in "teorica" e "descrittiva", ciascuna delle quali annovera ulteriori sottosezioni a seconda dello specifico oggetto di studio e dell'obiettivo perseguito.

Gli anni Ottanta e Novanta fanno segnare un momento decisivo di svolta nei TS come conseguenza della crescente influenza esercitata dai *Cultural Studies* nell'ambito della traduzione, per cui è lecito parlare di "cultural turn", così come è stato definito da Snell-Hornby (2006, 47; 1995/1988, 134), ovvero di "svolta culturale" (Nergaard 2013/2009, 482) per i paradigmi di ricerca dei TS. Tutto questo

non manca di produrre delle conseguenze: innanzitutto una messa in discussione dei tradizionali principi della traduzione, prima fra tutte quella della corrispondenza tra testo di partenza e di arrivo, reinterpretata dai decostruzionisti. Un interrogativo serio e preoccupante che si era posto Munday riguardava proprio l'integrità stessa della disciplina, considerate le numerose sezioni che comprende e gli sviluppi provenienti da molti altri campi che finiscono per influenzarla. Nell'opinione dello studioso un certo grado di differenza era inevitabile negli studi condotti nelle singole sottodiscipline dei TS, ciononostante la presenza di un sufficiente interesse comune e condiviso ne avrebbe scongiurato la frammentazione (cfr. Munday 2004, 2). Tuttavia, la temuta frammentazione si è prodotta dando luogo a una vera e propria "esplosione" della disciplina, come afferma Nergaard:

L' 'esplosione' della disciplina, e cioè la caduta sia dei confini rispetto ad altre discipline, sia di quelli geografici, provoca un effetto spesso disorientante. Ciò nonostante, lo sforzo non può consistere nella creazione di nuovi confini o delimitazioni più ampie per contenere l'esplosione e il disorientamento. Siamo piuttosto costretti, a mio parere, a tenere conto dell'ampiezza del campo di indagine dell'estensione degli usi che si fanno del fenomeno della traduzione e della conseguente vaghezza del concetto stesso, poiché è in questa situazione che si pratica la traduzione oggi (*op. cit.*, 480).

Un'affermazione tuttora di grande attualità che da parte nostra non possiamo che condividere, in quanto fotografa la situazione contemporanea dell'attività traduttiva.

2.2. Le modalità della traduzione audiovisiva

Gambier descrive la traduzione audiovisiva come «un genre aux multiples facettes» (2004, 2) alludendo alle diverse modalità attraverso cui questa si esplica; egli sostiene, altresì, la necessità di una classificazione che vada oltre il tradizionale e limitativo dibattito tra sottotitolaggio e doppiaggio per quel che concerne i vantaggi e gli svantaggi.⁴²

La prima modalità individuata da Gambier nella sua classificazione (*Ibid.*, 2-5) è "la traduzione di copione". Si tratta di un genere particolare di traduzione che non

⁴² Le tassonomie che classificano le modalità della TAV prodotte negli ultimi anni sono numerose e fondate su principi diversi; noi abbiamo scelto di fare riferimento a quella proposta da Gambier poiché ci appare più esaustiva per i nostri scopi.

viene pubblicata ma è indispensabile al fine di ottenere delle sovvenzioni in caso di co-produzioni televisive o cinematografiche.

Si passa poi al “sottotitolaggio interlinguistico” (*open caption/subtitling*), che insieme al “doppiaggio” (*dubbing*) e al “voice-over”⁴³ (v. *infra*) in uso nei paesi dell’Europa dell’est, è la modalità cui maggiormente si fa ricorso nella traduzione filmica. I primi due occupano un posto centrale nel nostro lavoro e saranno pertanto oggetto di una trattazione più approfondita e specifica nei paragrafi sesto e settimo del presente capitolo.

Proseguendo nella classificazione delle modalità della traduzione audiovisiva troviamo il “sottotitolaggio in diretta o in tempo reale” che viene utilizzato, per esempio, nel caso di un’intervista.

L’“interpretazione” che può realizzarsi in tre modalità differenti: consecutiva, utilizzata ad esempio nel caso di interviste alla radio; simultanea, per i dibattiti televisivi; o in lingua dei segni.

Il *voice over* o “semidoppiaggio” è la tecnica che consiste nel sovrapporre la voce del doppiatore nella lingua d’arrivo su quella del parlante nella lingua di partenza, che continua tuttavia a sentirsi in sottofondo, ed è sfruttata in modo particolare nei documentari e nelle interviste. La traduzione è preparata rispettando in linea di massima il sincronismo con le immagini.

Il “sopratitolaggio”, infine, è una tecnica della quale ci si serve soprattutto per la trasposizione di opere teatrali. È del tutto simile al sottotitolaggio anche se presenta alcune peculiarità. Innanzitutto, i “titoli” vengono proiettati sulla parte superiore della scena o sullo schienale della poltrona di fronte allo spettatore e inoltre la proiezione avviene in diretta per via delle differenze che sussistono tra le varie rappresentazioni anche di una medesima opera.

2.3. Le sfide della traduzione audiovisiva

La traduzione audiovisiva proprio perché in costante evoluzione è stata chiamata a far fronte a continue sfide per meglio rispondere alle esigenze dei tempi e dei pubblici diversi. Una di queste, che si configura tra l’altro come uno degli obiettivi più

⁴³ Sebbene sulla sua collocazione in seno alle pratiche della TAV vi siano pareri discordanti, che ineriscono alla sua natura specifica.

importanti perseguiti dalla traduzione audiovisiva, è rappresentata dalla accessibilità (cfr. Gambier 2009a, 21-22) che riguarda i risvolti sociali di questa pratica traduttiva. Si è trattata per diversi anni, in molti paesi, di una questione quasi esclusivamente tecnica e legale concernente la necessità di assicurare l'accessibilità fisica ai diversi servizi offerti dalla collettività come trasporti, strutture sportive, culturali, uffici alle persone con disabilità. La questione dell'accessibilità è stata di recente fatta propria oltre che da aziende private operanti nei settori dell'industria della multimedialità (software, siti web, applicazioni in genere) nonché della produzione cinematografica, anche da istituzioni pubbliche nell'ambito dell'Unione Europea. In questo caso l'obiettivo consiste nell'abbattimento delle "barriere" al fine di garantire la fruibilità dei prodotti audiovisivi alle persone sorde e ipoudenti e a quelle cieche e ipovedenti. Problemi questi che riguardano anche i pubblici composti da persone anziane con disturbi dell'udito e della vista. Occorre, inoltre, ricordare che all'accessibilità ha contribuito in maniera significativa il progresso tecnologico frutto delle recenti ricerche, che hanno permesso di sviluppare dei sistemi innovativi quali gli audiolibri, i DVD, la comunicazione tattile, l'interpretazione in lingua dei segni, solo per citarne alcuni. La traduzione audiovisiva, dal canto suo, ha risposto mettendo a punto due modalità più recenti: il sottotitolaggio intralinguistico per i sordi e gli ipoudenti e l'audio-descrizione per i ciechi e gli ipovedenti.

Infine, è interessante mettere in luce i risvolti della traduzione audiovisiva, e più particolare del sottotitolaggio⁴⁴, nel campo della didattica, come già accennato nel primo capitolo della tesi (v. *supra* cap. I, § 1.2.2.). Infatti, gli studiosi (D'Ydewalle, Díaz Cintas, Gambier, Heiss tra gli altri) oggi concordano sul fatto che fruire di film stranieri nella versione sottotitolata favorisca e incoraggi l'apprendimento delle lingue straniere, in virtù della presenza di entrambe le lingue: quella del testo di partenza oggetto dell'apprendimento e quella d'arrivo che consente l'accesso ai dialoghi in lingua originale. Ciò che ci preme sottolineare è che la visione di film sottotitolati può essere sfruttata in modalità di autoapprendimento. Infatti, i media oggi svolgono, in special modo nel contesto privato e domestico, lo stesso ruolo che in passato era assolto esclusivamente dalla scuola e dalla letteratura (cfr. Gambier 2009a, 23). Anche

⁴⁴ Da questo momento si utilizzerà il termine sottotitolaggio per riferirsi esclusivamente a quello interlinguistico.

la versione doppiata può essere utile ai fini didattici (Diadori 2004, Merlo 2016, Pavone 2003, Ranzato 2016) sebbene richieda una maggiore guida da parte dell'insegnante e quindi si riveli più adatta in un contesto di insegnamento in classe.

2.4. La traduzione audiovisiva in Europa

Delle modalità fin qui citate, il sottotitolaggio e il doppiaggio sono quelle cui si è fatto maggiormente ricorso durante il secolo scorso nell'ambito della traduzione filmica, che più ci interessa per i nostri scopi. Questo perché entrambi sono strettamente connessi, innanzitutto, all'introduzione del sonoro nel cinema alla fine degli anni Venti, determinandone di fatto la rivoluzione; poi, al fatto che in Europa gran parte dei film per il cinema provenivano, e continuano a farlo tuttora, dall'America, sede delle più importanti case di produzione; e infine, alla necessità per questi film di essere tradotti e adattati pena l'impossibilità di una loro circolazione in paesi diversi da quello d'origine (cfr. Chiaro 2009, 141). Tuttavia, il sottotitolaggio, rispetto al doppiaggio, è stato destinatario di un'attenzione maggiore e di una ricerca più assidua e corposa, sebbene gli studi in materia manchino nel complesso di omogeneità e procedano per casi specifici (Gambier 2009a, 18); mentre il doppiaggio, a dispetto del suo ruolo centrale in alcuni paesi europei, è stato generalmente più trascurato. Come sostiene Soffritti nella prefazione al manuale di Paolinelli e Di Fortunato (2005):

Anche se da qualche anno le pubblicazioni scientifiche sul doppiaggio stanno crescendo in numero e approfondimento, gli apporti veramente "integrati", in cui confluiscono il sapere dei diversi addetti ai lavori e le considerazioni metodologiche e interdisciplinari degli studiosi "accademici", sono ancora molto rari, soprattutto sulla scena culturale italiana.

A tal proposito, infatti, i paesi dell'Europa occidentale sono stati tradizionalmente divisi in due gruppi a seconda che questi prediligessero una pratica piuttosto che l'altra. Così, paesi come la Gran Bretagna, il Belgio, i Paesi Scandinavi, la Grecia e il Portogallo appartengono al blocco del sottotitolaggio, mentre i paesi che vengono riuniti sotto la sigla "FIGS", ovvero Francia, Italia, Germania e Spagna ma anche l'Austria, compongono il blocco del doppiaggio (Chiaro 2009, 143). Si tratta di una distinzione che, sebbene basata principalmente su circostanze storiche e socioculturali,

tende ad essere superata in virtù del fatto che, grazie a nuovi supporti tra i quali i DVD e la televisione via satellite che offrono entrambe le soluzioni, lo spettatore ha la possibilità di scegliere quella che più preferisce, sebbene sia stato evidenziato da diversi studiosi che l'abitudine dello spettatore ne determina la scelta, abitudine molto spesso indotta dalla modalità più in uso nel suo paese d'origine (*Ibid.*, 147; Plourde 2003, 2).

Infine, molto spesso la scelta tra sottotitolaggio e doppiaggio è dettata dalla tipologia di pubblico cui il prodotto audiovisivo in questione si rivolge. Nel caso, ad esempio, di cartoni animati destinati ad un pubblico di bambini la soluzione che si impone è il doppiaggio in quanto si presuppone che i bambini non sappiano leggere o comunque necessitino di un tempo di lettura eccessivamente prolungato; così come per un pubblico di persone avanti negli anni con problemi di vista, per le quali la lettura dei sottotitoli può risultare poco agevole.

2.5. La semiotica del prodotto audiovisivo: il testo filmico

L'appartenenza della traduzione audiovisiva ai TS rende, però, ha reso necessaria la ridefinizione, ed eventualmente anche l'estensione, di alcuni concetti tradizionali. Primo fra tutti quello di "testo". Gambier, infatti, si chiede in modo retorico:

Does *text* mean the same thing in literary translation, conference interpretation and AVT? The traditional concept of linear and verbal text cannot account for the full range of multi-semiotic textual phenomena (2006a, 3).

Il testo rappresentato da un prodotto audiovisivo, come può essere un film, differisce in modo sostanziale dal tradizionale testo letterario monosemiotico, in quanto l'unico codice presente è quello della lingua scritta (catene lineari di parole che formano le frasi) e monomodale, poiché l'unico canale è quello visivo.

Un film, al contrario, figurando tra i prodotti audiovisivi, come attesta il termine stesso, ha natura bi-modale e quindi funziona simultaneamente su due livelli o canali differenti, quello acustico e quello visivo, e polisemiotica, vale a dire che più sistemi semiotici diversi, più codici interagiscono in modo complementare tra di loro al fine di produrre un unico effetto e un senso globale.

Chiaro, rifacendosi alla celebre classificazione dei vari codici che intervengono in un prodotto audiovisivo attraverso i due canali, visivo e acustico, proposta da Zabalbeascoa (2008, 24; Gottlieb 1998, 245) ne fornisce una più dettagliata (Chiaro 2009, 143), schematizzata come segue:

	ACOUSTIC	VISUAL
VERBAL	WORDS HEARD: DIALOGUES; SONGLYRICS; POEMS, etc.	WORDS READ: STREET SIGNS, SHOP SIGNS; WRITTEN REALIA (newspapers; letters; headlines; notes, etc.)
NON-VERBAL	MUSIC, BACKGROUND NOISE, SOUNDEFFECTS, etc. Also: LAUGHTER; CRYING; HUMMING; BODY SOUNDS (breathing; coughing, etc.)	SCENERY, LIGHTING, COSTUMES, PROPS, etc. Also: GESTURE, FACIAL EXPRESSIONS; BODY MOVEMENT, etc.

Tab. 2.1. Le componenti di un testo audiovisivo

Lo schema precedente consente di riflettere almeno su due circostanze. Innanzitutto, la cinesica del corpo dell'attore (movimenti degli occhi, della bocca e delle labbra, del capo, degli arti), la prossemica (la distanza tra i corpi), la vestemica (l'abbigliamento nei diversi contesti) e le relazioni con gli oggetti sulla scena costituiscono componenti fondamentali del testo filmico, poiché al pari delle immagini sono invariabili e non possono quindi essere modificate passando dall'originale alla versione doppiata. A lungo si è ritenuto a torto che questi codici non-verbali fossero universalmente validi. Al contrario, si è visto che il loro significato cambia non solo da una cultura all'altra, ma spesso anche tra gruppi all'interno di una stessa cultura. Sono questi elementi a determinare, soprattutto, il carattere vincolato (Pavesi 2006, 12; Zabalbeascoa 2008) della traduzione in misura maggiore in seno al doppiaggio. Nel nostro caso specifico, il problema è meno pressante poiché le due culture coinvolte, quella italiana e quella francese, non sono molto distanti sotto questa prospettiva. Anche gli attori francesi scelti per interpretare alcuni dei ruoli nei film che compongono il nostro corpus: Philippe Noiret per Alfredo, Jacques Perrin per

Salvatore adulto in *Nuovo Cinema Paradiso* non sono chiamati ad affrontare particolari ostacoli nell'adeguarsi al sistema italiano dei codici non-verbali, in quanto questo non presenta differenze significative e ostacolanti rispetto a quello francese. Ad ogni modo, esistono delle specificità nell'una cultura e nell'altra e con esse i dialoghista/adattatori devono misurarsi. La medesima considerazione sul cast francese cui accennavamo poc' anzi, vale anche per gli altri attori italiani che vengono doppiati in francese; in particolar modo in *Nuovo Cinema Paradiso*, nel quale un attore principale come Salvatore Cascio è siciliano e la gestualità tipica e accentuata degli isolani è già parte del suo modo di esprimersi; esamineremo in seguito qualche scena contenente una quantità significativa di gesti e rifletteremo su come, di fatto, il dialoghista si trovi con le spalle al muro.

Inoltre, i dialoghi tra gli attori rappresentano soltanto uno dei costituenti il composito sistema semiotico del testo filmico ed è l'unico su cui il doppiaggio, e anche il sottotitolaggio, può intervenire.

Infine, nel caso di testi scritti che compaiono sullo schermo, in genere presenti non in grandi quantità ma che pongono lo stesso delle difficoltà, la soluzione più adottata è l'inserimento di sottotitoli che ne traducono il contenuto. Nei film presi in esame tale aspetto concerne in modo particolare *Nuovo Cinema Paradiso*, nel quale in più occasioni vengono presentate sullo schermo dello spettatore attuale le didascalie inserite nei film del dopoguerra, proiettati a loro volta sullo schermo del cinema Paradiso. La soluzione adottata dal traduttore consiste nel selezionare le informazioni più importanti della didascalia traducendole mediante il ricorso ai sottotitoli.

2.6. Il sottotitolaggio

Il sottotitolaggio, insieme al doppiaggio, costituisce il nostro campo di indagine sostanziale, in quanto analizziamo gli esiti traduttivi della componente linguistica della *sicilianità* – la varietà (socio)linguistica regionale della Sicilia nelle sue varie declinazioni e secondo gradi diversi (commutazione linguistica) – non perdendo di vista i vincoli che esso impone e tenendo presenti le strategie messe in atto per superarli.

Il sottotitolaggio non condivide con il doppiaggio una data situabile con una verosimile certezza riguardo alla sua nascita; generalmente la si colloca – così come

lo intendiamo oggi e a seguito di un'evoluzione avvenuta tra il 1919 e il 1930 – in concomitanza con l'avvento del sonoro alla fine degli anni Venti⁴⁵. Tuttavia, è certo che il sottotitolaggio vanta un'origine più antica e una storia illustre con antenati del calibro delle “didascalie” o “intertitoli”. Tentativi meno convincenti furono compiuti anche nel campo del sonoro, che però vennero inizialmente abbandonati nel 1914 (cfr. Sadoul 1982).

Le didascalie o intertitoli non erano altro che brevi sequenze di commenti descrittivo-esplicativi o di brevi dialoghi proiettati tra le scene di un film.

Il passaggio dagli intertitoli ai sottotitoli come li conosciamo oggi fu rapido: già dal 1917 gli intertitoli vennero spesso sovrapposti – e non più interposti – alle immagini, e nel 1927 sparirono definitivamente lasciando spazio al vero e proprio sottotitolo.

Con l'avvento dell'era dello streaming il sottotitolaggio ha ricevuto una notevole e significativa spinta ulteriore, tornando “di moda”, vale a dire che la loro utilità è stata riscoperta anche da pubblici, per esempio quello italiano, poco avvezzi a questo mezzo per la fruizione di una sempre più massiccia quantità di prodotti audiovisivi stranieri.

Nella seconda metà del decennio scorso, Díaz Cintas e Remael hanno definito il sottotitolaggio come

a translation practice that consists of presenting a written text, generally on the lower part of the screen, that endeavours to recount the original dialogue of the speakers, as well as the discursive elements that appear in the image (letters, inserts, graffiti, inscriptions, placards, and the like), and the information that is contained on the soundtrack (songs, voices off) (2014/2007, 8-9).

Ciò che appare nella sua immediatezza è la natura di traduzione diasemiotica del sottotitolaggio, poiché esso implica il passaggio dal codice orale a quello scritto.

Il sottotitolaggio, dunque, si configura immediatamente come una traduzione intersemiotica – più precisamente diasemiotica – oltre che interlinguistica ed intralinguistica, secondo la celebre classificazione effettuata da Jakobson (2004/1959, 138-143) che comprende:

⁴⁵ Ivarsson (1998) ritiene che i primi sottotitoli propriamente detti abbiano fatto la loro comparsa già nel 1909.

- 1) la “intralingual translation” o *rewording* vale a dire la traduzione intralinguistica, che si concretizza in una sorta di riscrittura nell’ambito dello stesso sistema linguistico;
- 2) la “interlingual translation” o *translation* vale a dire la traduzione interlinguistica o traduzione propriamente detta, consistente nel processo traspositivo da un sistema linguistico e culturale di partenza al sistema linguistico e culturale d’arrivo, e
- 3) la “intersemiotic translation” o *transmutation* vale a dire la traduzione intersemiotica, che implica il passaggio da un sistema di segni ad un altro sistema di segni.

Come è evidente, nella pratica del sottotitolaggio dal sistema semiotico audio-orale si passa a quello scritto-visivo. Franzelli mette in rilievo a tal proposito come la natura pluridimensionale e multilivello dell’orale ponga una duplice sfida al sottotitolaggio che deve tenere conto sia della relazione tra codice scritto e codice orale, appunto, sia quella tra lingua di partenza (LP) e lingua d’arrivo (LA) (2011, 32).

In riferimento alla descrizione del testo filmico nella prospettiva semiotica (v. *supra*, § 2.5.), può risultare utile chiarificare ulteriormente attraverso la citazione di una definizione semiotica del sottotitolo, una delle più celebri è quella offerta dallo studioso Gottlieb (2001, 2005), il quale definisce i sottotitoli come:

- A. Prepared communication
- B. using written language
- C. acting as an additive
- D. and synchronous semiotic channel,
- E. and as part of transient
- F. and polysemiotic text. (2001, 15)

2.6.1. Una classificazione

Díaz Cintas e Remael, nella loro opera interamente dedicata alla pratica del sottotitolaggio, presentano una articolata ed esaustiva classificazione delle varie tipologie di sottotitoli sulla base di cinque criteri, ovvero i parametri linguistici, il tempo di preparazione, i parametri tecnici, il metodo di proiezione e il formato di

distribuzione (2014/2007, 13). Questi parametri vanno pensati come strettamente interrelati tra loro.

Il primo criterio dei parametri linguistici dà luogo ad una delle classificazioni più tradizionali, la quale distingue tra i sottotitoli intralinguistici destinati ad una pluralità di scopi: per i sordi e ipoudenti, per le finalità didattiche e di apprendimento delle lingue straniere, per il divertimento e l'intrattenimento (Karaoke), per gestire le varietà diatopiche di una stessa lingua e, infine, per gli avvisi e gli annunci; i sottotitoli interlinguistici, che implicano il passaggio da una lingua ad un'altra, destinati non solo ad un pubblico di udenti ma anche, ancora una volta, a rendere accessibili prodotti audiovisivi a sordi e ipoudenti; i sottotitoli bilingui, che sono solitamente frequenti in quei paesi nei quali si parlano due lingue, per esempio Belgio o Finlandia, o in occasione dei festival cinematografici internazionali. Al fine di evitare un affollamento di sottotitoli sullo schermo che renderebbero impegnativa la visione questi ultimi sottotitoli sono spesso disposti su due righe sulla parte bassa dello schermo, con una riga destinata a ciascuna lingua.

In base al tempo a disposizione per la realizzazione del sottotitolaggio è possibile individuare due tipologie di sottotitoli: quelli realizzati in differita, in modalità *offline* precedentemente alla fruizione del prodotto audiovisivo e quelli realizzati, invece, in simultanea, in modalità, quindi, *online*. I primi si differenziano a loro volta secondo la densità lessicale: sottotitoli in frasi complete, più frequentemente utilizzati, e sottotitoli ridotti che possono ricorrere più spesso nei documentari e nei notiziari, nei quali è ritenuto sufficiente veicolare attraverso il testo dei sottotitoli un condensato delle informazioni trasmesse. Questi ultimi si differenziano ulteriormente a seconda che vengano realizzati da una persona o da una macchina.

Dal punto di vista strettamente tecnico, si individuano due tipologie di sottotitoli: quelli definiti "open subtitles" (Ivarsson & Carol 1998, 129-130) sono impressi sulla pellicola del film e non possono essere esclusi, prerogativa che invece presentano i "closed subtitles" (*Ibid.*), che hanno fatto la loro comparsa con l'introduzione sul mercato dei DVD e con l'avvento dei canali satellitari, i quali consentono la selezione dei sottotitoli secondo le esigenze dei fruitori.

La classificazione dei sottotitoli in base al metodo di proiezione permette di fatto di ripercorrere la storia del sottotitolaggio. Inizialmente, infatti, i sottotitoli venivano

impressi sulla pellicola meccanicamente o col calore, successivamente si è passati al metodo foto-chimico prima e ottico dopo (cfr. Cornu 2014). Il metodo in uso più in voga, prima dell'avvento del digitale, prevedeva l'applicazione del laser. Quest'ultima tecnica presenta molti vantaggi, tra cui la possibilità di proiettare sottotitoli in tutte lingue in modo intercambiabile e nei vari colori⁴⁶, di non danneggiare la pellicola e soprattutto, rispetto alla tecnica al laser, di apportare modifiche al testo dei sottotitoli tra una proiezione e l'altra.

Infine, i sottotitoli si differenziano a seconda del mezzo attraverso cui il prodotto audiovisivo viene distribuito: cinema, televisione, VHS (ormai in disuso), DVD e Internet (streaming).

A conclusione di questo paragrafo, teniamo a precisare che per sottotitolaggio si intende generalmente quello interlinguistico, finalizzato alla fruizione di prodotti audiovisivi stranieri nella prospettiva del pubblico della lingua d'arrivo.

2.6.2. Le fasi del processo

Il processo di produzione dei sottotitoli si compone di varie fasi e può considerarsi standard per tutti i paesi, a differenza del doppiaggio che presenta alcuni aspetti distintivi a seconda del paese come vedremo nel paragrafo successivo (nel nostro caso specifico Italia e Francia).

Esso ha inizio generalmente con la commessa che un'azienda di produzione e/o distribuzione cinematografica o un'emittente televisiva invia ad un'impresa che si occupa di fornire tale servizio. Il contratto contiene informazioni generali sul film, sul nome del cliente, sul responsabile del progetto e del traduttore incaricato etc. Contestualmente, una copia del film viene inviata all'agenzia sottotitolatrice.

Una volta acquisita la commessa, si procede con la visione preliminare del prodotto audiovisivo da sottotitolare. Tale operazione è effettuata al fine di verificare che la copia non presenti difetti e che la lista dei dialoghi sia completa e accurata, sebbene questa non sempre sia acclusa al film. In tal caso si procede alla trascrizione integrale dei dialoghi.

⁴⁶ I colori vengono sfruttati nei sottotitoli intralinguistici e interlinguistici per sordi e ipoudenti.

Successivamente, si realizza una ulteriore copia del film che viene convertita in formati che consentano la lavorazione (dal formato per il cinema a 24 fotogrammi al secondo al formato da 25-30 fotogrammi al secondo per la televisione). Si tratta in tutti i casi ormai di copie digitali.

La quarta fase prevede lo “spotting” o “timing” (Diaz Cintas & Remael 2014/2007, 30), «repérage» (Cornu 2014, 244), ovvero la trascrizione esatta degli intervalli di tempo in cui i vari sottotitoli che riproducono i dialoghi appaiono e scompaiono sullo schermo, nel rispetto di rigorose limitazioni spaziali e temporali che vedremo in seguito più nel dettaglio. Di questa fase è responsabile lo “spotter” o “subtitled” (Diaz Cintas e Remael *op. cit.*, 34), «repéreur» (Cornu *op. cit.*, 244), che opera con una copia del film dotata di un “time code” e di una lista dei dialoghi. A questa fase in particolare è legata quella che Cornu ha definito «la première révolution» (*Ibid.*, 258) nel sottotitolaggio francese. Infatti, dall’avvento del sonoro fino alla fine degli anni Cinquanta era una prassi invalsa in Francia far seguire la fase di «repérage» alla traduzione. Da quel momento in poi i professionisti francesi si sarebbero resi conto delle facilitazioni e dei miglioramenti nella pratica sottotitolativa invertendo le due fasi (*Ibid.*, 260-261).

Successivamente, è la volta della traduzione propriamente detta. Nella circostanza più fortunata e comunque ideale, il traduttore (spesso esterno all’impresa) dovrebbe poter operare servendosi di una lista di dialoghi già segmentati in sottotitoli insieme ad una copia del film. Più spesso, invece, il traduttore che dalla LP traduce in LA si trova nella condizione di non aver accesso alle immagini e/o all’audio o alla lista dei dialoghi trascritti; nel primo caso le case cinematografiche pongono vincoli legati al copyright, con l’obiettivo di contrastare la circolazione non autorizzata di versioni del film.

Quando la traduzione è ultimata, il traduttore spedisce il suo lavoro all’agenzia di sottotitolaggio. Qui si procede, oltre che alla revisione e alla correzione di eventuali errori, al successivo riadattamento ai vincoli spaziali e temporali (adattatore-dialoghista) con la redazione vera e propria dei sottotitoli che appariranno sul video; questa funzione viene ormai assunta – e svolta simultaneamente alla traduzione – sempre più spesso dal traduttore stesso nel contesto delle produzioni cinematografiche, così da “ridurre il rischio di errori per una inaccurata comunicazione dei concetti” a seguito di eventuali interventi inappropriati in sede di adattamento (Luyken *et al.* 1991, 57). Le

figure coinvolte nel processo possono essere numerose: trascrittore-*répèreur* (cfr. Cornu 2014; Marleau 1982), sottotitolatore, traduttore, adattatore-dialoghista, tecnico della sincronizzazione. Tuttavia, un abile traduttore con una solida esperienza alle spalle può svolgere tutte le fasi del processo, ad eccezione della sincronizzazione. Díaz Cintas e Remael precisano però che l'introduzione sul mercato del DVD, in cui frequentemente sono presenti versioni in più lingue, ha fatto sì che la distinzione tra le figure professionali rimanga ben definita soprattutto nelle aziende più grandi. Nel presente lavoro utilizzeremo in modo intercambiabile i termini sottotitolatore, traduttore e adattatore-dialoghista, per intendere la stessa figura che si occupa di tutte e quattro le fasi (trascrizione-“spotting”-«repérage», traduzione e riadattamento).

Ultimata la fase di traduzione-adattamento, prima della “simulation” (Diaz Cintas e Remael *op. cit.*, 33) «simulation» (Cornu *op. cit.*, 267), ovvero una proiezione-simulazione cui partecipano l'adattatore insieme a un tecnico («simulateur» o «simulatrice», Cornu *op. cit.*), spesso in presenza del committente o di un suo rappresentante, per verificare che la sincronizzazione sia corretta e, in generale, che l'adattamento rispetti le direttive del cliente, si effettua una “proofreading” o «re-lecture», vale a dire una ulteriore rilettura dei sottotitoli per eliminare eventuali errori.

Infine, dopo la simulazione si procede, a seconda del mezzo di destinazione, all'inserimento dei sottotitoli e alla visione finale. È necessario precisare che le ultime tre fasi, se rappresentavano la prassi fino a qualche decennio fa, al giorno d'oggi con l'avvento della tecnologia digitale hanno subito un profondo cambiamento, in quanto i sottotitoli possono in qualunque momento essere facilmente modificati. Cornu parla a tal proposito della seconda rivoluzione nella pratica del sottotitolaggio in Francia (*op. cit.*, 266), condivisa da quest'ultima con gli altri paesi. Con l'avvento del digitale, come abbiamo accennato nel paragrafo precedente, anche la fase finale di inserimento dei sottotitoli subisce un significativo cambiamento, per la quale aggiungiamo dei dettagli. Dal sottotitolaggio chimico che, fin dagli inizi del cinema sonoro, si è affermato anche in Francia, insieme ad altre tecniche, si è giunti all'inserimento dei sottotitoli sotto forma di file digitali, passando per l'incisione laser e il sottotitolaggio ottico, alternativa meno costosa rispetto al laser. Per il cinema, sono oramai in uso i proiettori digitali che leggono le copie dei film definite DCP, ovvero “Digital Cinema Package” che altro non sono che l'equivalente delle vecchie copie analogiche, le

bobine. Queste copie digitali constano di “pacchetti” di file, tra i quali vi sono quelli dei sottotitoli che, caricati al momento della proiezione negli appositi lettori, generano l’immagine dei sottotitoli sullo schermo. Per quel che riguarda il DVD e il Blu-ray, invece, le tracce dei sottotitoli (fino a 32 diverse) vengono inserite in fase di produzione e confezionamento del DVD stesso (fase di *authoring*).

2.6.3. Le finalità e i vincoli

Le finalità essenziali del sottotitolaggio (nonché del doppiaggio) sono orientate al perseguimento della fruibilità dei prodotti audiovisivi, parimenti in un’ottica fondamentale di inclusione della diversità⁴⁷, ragion per cui la *lisibilité* e l’*intelligibilité* (Franzelli *op. cit.*, 66)⁴⁸ dei sottotitoli devono essere principi prioritari per qualsiasi agenzia che voglia erogare un servizio efficace e per i professionisti che operano in esse. Un sottotitolaggio può dirsi efficace quando allo spettatore d’arrivo non viene richiesto uno sforzo cognitivo superiore a quello dello spettatore del film originale, sebbene in presenza di differenti condizioni di fruizione (*Ibid.*). Inoltre, ricordiamo qui che è nell’interesse di ogni azienda operante nel settore, raggiungere un pubblico quanto più ampio possibile. A questi due concetti se ne affiancano altri due: “accessibilità” e “usabilità” (Perego e Taylor 2012, 48-50). Il primo si riferisce alla “raggiungibilità” (*Ibid.*), all’effettiva fruibilità materiale dei sottotitoli, al netto di eventuali difficoltà fisiche dello spettatore; il secondo implica, invece, la qualità dei sottotitoli: efficacia, efficienza, semplicità d’uso, piacevolezza (*Ibid.*).

I due principi appena citati, strettamente connessi l’un l’altro, devono, però, fare i conti con dei vincoli piuttosto stringenti, derivanti da parametri ben precisi da tenere in considerazione.

I parametri che il traduttore per il sottotitolaggio è chiamato a rispettare riguardano lo spazio e il tempo a disposizione, entrambi fortemente limitati, la

⁴⁷ Per “diversità” intendiamo le varie forme di disabilità menzionate, relative ai sensi coinvolti, principalmente soggetti sordi o ipoudenti. A tal riguardo, una classificazione del disturbo è stata fornita in Perego & Taylor (2012, 211).

⁴⁸ La terminologia è ripresa da Gambier (2006b, 25), che parla di “legibility” per riferirsi alla capacità di lettura scritto-visiva, e di “readability” per riferirsi alla lettura psicolinguistica, ovvero alle capacità cognitive legate alla lettura.

punteggiatura (o tratti para-testuali) e la sintassi⁴⁹. Lo spazio, infatti, corrisponde alle dimensioni dello schermo su cui i sottotitoli vengono proiettati e a queste devono essere adattati secondo proporzioni ben precise in modo da non occuparlo per intero, e il tempo (durata) all'intervallo di apparizione del sottotitolo sullo schermo, che dev'essere adeguato, né troppo breve né eccessivamente lungo, al fine di consentire una lettura agevole agli spettatori. A tal fine sono stati stabiliti dei criteri di riferimento, in linea di massima condivisi da tutti i paesi, poiché si basano da un lato sui rapporti immagini/secondo che sono standard e dunque uguali per tutti i paesi, e dall'altro sui valori medi della capacità di lettura⁵⁰ considerati validi per lo spettatore medio e, quindi, più o meno per la maggior parte degli individui (giovani/adulti, normoudenti), con lievi fluttuazioni a seconda del mezzo di fruizione. Tali criteri riguardano sia per l'estensione massima del sottotitolo che non dovrebbe superare il totale di settanta caratteri divisi su due righe, sia per la durata di apparizione sullo schermo: in questo caso, il punto di riferimento è la cosiddetta *six-second rule* (Gottlieb 2000, 20; Díaz Cintas & Remael 2014/2007, 23; Laks 2013/1957, 7-9⁵¹; Pedersen 2011, 19) la quale fissava, prevalentemente per il cinema analogico, in un tetto massimo di sei secondi l'apparizione di un sottotitolo della massima lunghezza (70/72 caratteri spazi inclusi), richiedendo di conseguenza l'adattamento del tempo di apparizione dei sottotitoli in base alla loro lunghezza. Le oscillazioni delle convenzioni spazio-temporali cui abbiamo accennato poc'anzi, mantenendo invariato il target degli spettatori, dipendono dal fatto che da un mezzo di fruizione all'altro e da un tipo di supporto ad un altro variano, anche se lievemente, i parametri relativi al numero di fotogrammi nell'unità di tempo (secondo). In seguito all'introduzione del formato digitale, tra le

⁴⁹ Tali parametri sono stati presi in considerazione da diversi studiosi tra cui Karamitroglou (1998), il quale ha redatto un vero e proprio codice "di buona condotta", servendosi degli atti di un convegno svoltosi a Berlino nel 1996, curati da Gambier e pubblicati nel 1998, Díaz Cintas & Reamel (*op. cit.*, 119-124) e Ivarsson & Carroll (1998; <<http://www.transedit.se/code.htm>> ultimo accesso settembre 2018). Quest'ultimo codice è stato anche adottato dall'ESIST ("European Association for Studies in Screen Translation", <<https://www.esist.org/code-of-good-subtitling-practice/>> ultimo accesso settembre 2018).

⁵⁰ Attestati in circa 1/12 di secondo ogni carattere, quindi una media di 12-15 caratteri e spazi ogni secondo (Eisenschitz 2013; Aubert J.-P. e Marti M., <http://lingalog.net/dokuwiki/_media/cours/sg/trad/methodest.pdf> ultimo accesso settembre 2018).

⁵¹ Nell'introduzione al numero speciale della rivista specializzata francese *L'Écran traduit*, il curatore Cornu precisa che «les grands principes du sous-titrage décrits par Simon Laks en 1957, ainsi que certains détails cruciaux de l'adaptation sous-titrée, restent plus que jamais d'actualité pour les adaptateurs des années 2010», p. 2.

oscillazioni più significative, anche riguardo al nostro lavoro, ricordiamo che in linea di massima⁵² si può raggiungere un totale di 76/80 caratteri, su due righe (massimo 38/40 battute per riga), per una durata massima di 6,65 secondi, per le copie digitali (DCP) e i DVD.

L'uso dei segni di punteggiatura e degli stili di carattere (generalmente il corsivo per le voci fuori campo o le canzoni) può variare da un'agenzia di sottotitolazione all'altra⁵³ (Cornu *op. cit.*, 280-281; Dutrieux 2017; Eisenschitz 2013), sebbene si tratti per lo più di convenzioni. È infatti essenziale essere accorti nel loro impiego poiché veicolano dei significati ben precisi. Accenniamo qui brevemente ad alcune convenzioni per i sottotitoli intralinguistici audiolesi o ipoudenti, largamente in uso, con alcune lievi differenze⁵⁴, nei vari paesi⁵⁵:

- l'uso del carattere maiuscolo per riprodurre un tono di voce elevato;
- l'uso dei colori per distinguere i turni di parola dei vari personaggi presenti sulla scena in presenza di dialoghi (pratica ormai desueta è quella di inserire i sottotitoli sotto il locutore);
- l'uso di font senza grazie (*sans serif*) per rendere più comoda la lettura;
- la semplificazione lessicale, data la loro minore velocità di lettura, per cui il testo deve essere più "leggero" (Perego 2005, 62-68); rispetto alle 300 parole al minuto di un normodotato, la velocità di lettura prediletta dai sordi si attesta intorno alle 145 parole al minuto (Perego & Taylor 2012, 224);
- l'uso di alcuni segni grafici per riprodurre allo scritto alcuni tratti soprasegmentali: "(!)" o "(?)", posti tra parentesi o altrimenti separati da uno spazio dall'ultima lettera, posti alla fine del sottotitolo suggeriscono

⁵² A tal proposito, anche per lo stesso mezzo/supporto (DVD) si rilevano differenze riguardo ai parametri spazio-temporali suggeriti. Abbiamo, quindi, proceduto a calcolare la media che è quella indicata nel testo. Per quel che riguarda il nostro lavoro, i sottotitoli rispettano questa media, raggiungendo solo in rarissimi casi la quota di 40 battute per riga.

⁵³ Sebbene in Francia, fino agli anni Sessanta, l'azienda *Titra Film* dei fratelli Kagansky abbia di fatto operato in regime di monopolio nel campo dei sottotitoli (Cornu *op. cit.*, 265).

⁵⁴ Soprattutto per quel che riguarda il codice dei colori. Inoltre, vi sono paesi come il Canada che non adoperano i colori.

⁵⁵ Per eventuali approfondimenti si possono consultare: per la Francia la Carta del «Conseil Supérieur de l'Audiovisuel» [<https://www.csa.fr/Arbitrer/Espace-juridique/Les-relations-du-CSA-avec-les-editeurs/Chartes/Charte-relative-a-la-qualite-du-sous-titrage-a-destination-des-personnes-sourdes-ou-malentendantes-Decembre-2011> ultimo accesso settembre 2018]; per l'Italia, le norme e le convenzioni delle emittenti RAI "Norme e convenzioni essenziali per la composizione dei sottotitoli televisivi per non udenti a cura di Servizio Sottotitoli-RAI" [http://www.rai.it/dl/docs/1521654837138PREREGISTR_22_feb_2016_-_Norme_e_Convenzioni_essenziali_per_la_composiz...pdf documento revisionato nel marzo 2018], condivise con Mediaset.

rispettivamente: il primo, un tono di esclamazione, d'insistenza o di affermazione perentoria; il secondo, l'intenzione ironica del parlante, che probabilmente si fa beffe dell'interlocutore, desiderando esprimergli l'esatto contrario del significato denotativo delle parole pronunciate (De Linde e Kay 1999, 14; Perego 2005, 62-68).

Infine, dal punto di vista sintattico la regola più importante riguarda la segmentazione di un sottotitolo lungo; generalmente, si procede alla segmentazione per sintagmi completi, cercando di rispettare quanto più possibile la forma geometrica rettangolare che agevola la lettura e limita al minimo i movimenti degli occhi (Perego 2005, 58-59). Nei casi in cui ciò non sia possibile, la sintassi tende a prevalere sulla geometria. Inoltre, i turni di parola dovrebbero essere ben evidenziati (di solito con i trattini iniziali) e l'uso di acronimi, abbreviazioni, numeri in cifre e simboli può essere utile perché permette di risparmiare spazio, ma dovrebbe essere sempre prudente e subordinato, oltre che all'esperienza del professionista all'opera, ad una attenta riflessione circa la loro plausibile riconoscibilità e comprensione da parte del pubblico.

Questi vincoli impongono al traduttore la messa in atto di particolari strategie delle quali ci limitiamo qui a un accenno, lasciando la loro ampia trattazione, supportata da alcuni esempi concreti, a un momento successivo, poiché tali pratiche traduttive sono anche in uso negli adattamenti dei film oggetto della nostra analisi. Si tratta, per citarne alcune, della condensazione, della riduzione e dell'omissione (v. *infra* cap. IV, § 4.3.2.).

I vincoli e i parametri che abbiamo fin qui osservato – definiti “infamous constrains” da Gottlieb (2004, 19) – hanno condizionato nel tempo, in maniera significativa, la percezione del sottotitolaggio come pratica traduttiva, più spesso con connotazioni negative. Negli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso nel migliore dei casi in cui in sottotitolaggio era considerato come traduzione gli aggettivi ad esso riservati erano “constrained” o “subordinate translation” (Díaz Cintas & Remael, *op. cit.*, 11-12) e per questo vulnerabile. Il più delle volte al sottotitolaggio era riservato il rango inferiore di adattamento, adducendo quale motivazione il fatto che esso mescolasse distinzioni fondamentali in traduttologia: tra testo scritto e testo orale, tra traduzione e interpretazione. Ad uno sguardo più attento, tuttavia, i punti di contatto (processi e strategie) con la traduzione propriamente detta sono più di quanti si

potrebbe pensare. A tal proposito gli interventi di Gambier sono stati illuminanti: se in una prima istanza ha coniato il termine “transadaptation” con l’obiettivo di rendere giustizia alla doppia anima del sottotitolaggio (2003, 25), successivamente ha scelto di definirlo come «traduction sélective», poiché necessita di una considerazione particolare di fattori che vanno al di là dell’ambito puramente linguistico (2006b, 33). Tra questi fattori che collegano il piano linguistico al sistema socioculturale di un paese, e, al suo interno, di una più ristretta comunità di parlanti, che quindi chiama in causa tutta una realtà che va oltre il campo propriamente linguistico, coinvolgendo valori, usi, tradizioni, credenze, luoghi, si situa la questione che ci interessa particolarmente, ovvero l’impiego delle varietà linguistiche marcate diatopicamente (dialetti) nei dialoghi dei film.

2.6.4. Il futuro della tecnologia

Il progresso della tecnologia nell’era definita ormai universalmente “2.0” – sebbene ci si avvicini sempre più ad una “3.0” – compie giorno dopo giorno passi da gigante, in virtù di massicce quote di investimenti in questo settore. Lo sviluppo di hardware e software sempre più potenti e “intelligenti” immessi sul mercato rendono possibile l’esecuzione di compiti prima impensabili. Ne consegue una sempre maggiore influenza nel campo dell’audiovisivo, non soltanto per quel che riguarda la produzione di materiale da destinare all’intrattenimento in senso lato, ma anche alla post-produzione dello stesso, ivi compresi sottotitolaggio e doppiaggio di prodotti audiovisivi per il cinema, la televisione (on demand), il Web. È proprio il mondo virtuale di Internet che sta mostrando le più grosse potenzialità e che già offre la possibilità di accedere a numerose serie televisive perlopiù di produzione americana (o comunque in cui è la lingua inglese a farla da padrona). Negli ultimi anni, infatti, sono sorte innumerevoli *community* di *fansubber*, vale a dire appassionati di serie TV che, sprovvisti di professionalità, realizzano per diletto i sottotitoli delle medesime serie rilasciandole successivamente in rete a disposizione di pubblici sterminati. Inoltre, a seguito della capillare diffusione di dispositivi mobili come per esempio smartphone e tablet dotati di connessioni dati che consentono l’accesso ad Internet praticamente ovunque, sono state sviluppate delle applicazioni (“app”) che segnalano all’utente quando una *community* di *fansubber* ha rilasciato i sottotitoli per la nuova

stagione della sua serie preferita, come abbiamo visto nel capitolo precedente. Parimenti, seppur in misura più contenuta, tanti appassionati e dilettanti (*fandubber*) si cimentano nel doppiaggio di video caricandoli successivamente sui tanti canali/siti presenti in rete⁵⁶.

Quindi, possiamo affermare con qualche ragionevole certezza che quello della TAV è un settore dinamico in piena e continua espansione, che procede spedito verso la società del domani.

2.7. Il doppiaggio

Adesso focalizziamo la nostra attenzione sul doppiaggio; anche per questa pratica traduttiva riteniamo utile iniziare fornendo una definizione, così da individuarne i confini e la portata:

Dubbing is a process which entails ‘the replacement of the original speech by a voice track which attempts to follow as closely as possible the timing, phrasing and lip-movements of the original dialogue’ (Luyken *et al.* 1991, 31).

Il doppiaggio, dunque, implica la sostituzione della traccia audio contenente i dialoghi tra gli attori del film in lingua originale con la versione dei dialoghi tradotti nella lingua d’arrivo, la lingua del paese al cui mercato è destinato il film in questione. È importante ricordare che i dialoghi dopo essere stati tradotti subiscono un processo di adattamento, che spesso sfocia in una vera e propria riscrittura, ma a condizione che rispettino quanto più possibile il sincronismo con le immagini e con le varie componenti; l’aspetto del sincronismo verrà approfondito più avanti (cfr. *infra* § 2.8.). L’obiettivo di un buon doppiaggio si intende raggiunto quando lo spettatore ha l’impressione che i dialoghi, risultando naturali nella lingua d’arrivo, siano stati concepiti in questa lingua fin dal principio. Illuminante è la definizione fornita da Paolinelli e Di Fortunato:

Con questo sistema i dialoghi originali vengono sostituiti da nuovi dialoghi che, tradotti ed elaborati nel rispetto dei contenuti e dell’espressività

⁵⁶ Di queste nuove prospettive si è discusso nel recente convegno internazionale svoltosi a Roma nel febbraio 2016, organizzato dai dipartimenti di lingue straniere delle università La Sapienza e Roma Tre dal titolo “Linguistic and Cultural Representation in Audiovisual Translation”. Studiosi ed esperti da tutto il mondo si sono ritrovati a discutere, confrontarsi e condividere idee riguardo ai più recenti sviluppi nel campo della TAV.

dell'opera originaria, tentano il più possibile di riprodurre la recitazione, il ritmo, la cadenza, e i movimenti delle labbra dei protagonisti della scena, accompagnandone anche la gestualità. Questi dialoghi vengono poi interpretati da attori professionisti in modo da creare l'illusione che i personaggi dello schermo parlino realmente la lingua dello spettatore (2005, 1).

A voler essere più precisi, con il termine “doppiaggio” non si definisce soltanto la tecnica adattativa che comporta il passaggio da una lingua all'altra che ci riguarda in modo specifico, ma anche quel processo noto come *post-sincronizzazione* che costituisce una delle fasi della post-produzione di un film, ovvero quell'insieme di attività che vengono svolte sul prodotto cinematografico al termine delle riprese. A tal proposito, Bollettieri Bosinelli (1994, 18) cita tre casi: innanzitutto, quando un attore doppia se stesso in sala di registrazione una volta terminate le riprese, a meno che il film non sia in presa diretta; in secondo luogo, un attore o un'attrice possono essere doppiati da professionisti nel caso in cui non siano in grado di recitare o possiedano una voce non adatta al personaggio: si tratta, dunque, di un doppiaggio intralinguistico, come è accaduto per esempio a Sophia Loren all'inizio della sua carriera; infine, il doppiaggio può anche riguardare le immagini: ci si riferisce in questo caso alle controfigure.

La nascita della pratica del doppiaggio interlinguistico coincide con un momento storico ben preciso: il passaggio dal cinema muto al cinema sonoro, avvenuto tra la fine degli anni Venti e i primissimi anni Trenta del secolo scorso⁵⁷, per cui nasce l'esigenza, condivisa con il sottotitolaggio, di tradurre e adattare i dialoghi udibili nel passaggio da un paese all'altro. Ciò non vuol dire che prima i film non venissero tradotti, tuttavia la pratica traspositiva riguardava esclusivamente le didascalie (i cartelli) che comparivano tra le varie parti di una pellicola. Quindi si trattava di una traduzione di parti scritte. L'avvento del sonoro rivoluziona il cinema mediante l'introduzione dei dialoghi orali: non più solo immagini in movimento, ma immagini

⁵⁷ Lo si fa coincidere con la proiezione del film americano “The Jazz Singer” (“Il cantante di jazz”) di Alan Crosland, prodotto dalla Warner Brothers, nell'autunno del 1927. È stato il primo film a contenere alcune scene parlate. Esso narra la vita del cantante Al Jolson e contiene la prima battuta della storia del cinema: “Wait a minute, wait a minute, you ain't heard nothin' yet”. In Italia fu proiettato due anni più tardi. Dello stesso regista è il film “Don Juan” (1926) contenente però solo scene con musica. Il primo film sonoro italiano è “La canzone dell'amore” di Gennaro Righelli. L'inventore del cinema sonoro in assoluto è però considerato il siciliano Giovanni Rappazzo nel 1921, sebbene il suo brevetto non ebbe fortuna. <https://www.imdb.com/title/tt0018037/?ref_=fn_al_tt_2> - <https://www.imdb.com/title/tt0016804/?ref_=fn_al_tt_1> - <http://www.treccani.it/enciclopedia/cinema/>> - <http://www.treccani.it/enciclopedia/colonna-sonora_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/> ultimo accesso settembre 2018.

e parole recitate, insieme agli altri suoni. Questo cambiamento radicale non manca di produrre delle conseguenze significative (cfr. Paolinelli e Di Fortunato *op. cit.*).

Innanzitutto, con l'introduzione del sonoro, dei dialoghi recitati, l'elemento linguistico orale diventa una componente strutturale del complesso sistema semiotico del testo filmico come visto sopra, e quindi è importante avere accesso al loro significato al fine di comprendere appieno il film. Questo determina l'innalzamento di barriere linguistiche a seguito del fatto che la maggior parte dei film distribuiti in Europa sono prodotti dalle *major* americane e i dialoghi sono concepiti in inglese; tuttavia, questa è una difficoltà che in generale riguarda potenzialmente qualsiasi paese voglia far conoscere la propria produzione cinematografica al di fuori dei propri confini. In pratica viene meno il mito in cui si era creduto per molto tempo durante gli anni del cinema muto: la presunta universalità del linguaggio cinematografico.

In quegli anni a Hollywood si impone la necessità di trovare delle soluzioni che permettano di superare le barriere linguistiche consentendo il prosieguo dell'esportazione di film in tutto il vecchio continente.

Tuttavia, prima dell'adozione su vasta scala del doppiaggio, le industrie cinematografiche americane (Metro Goldwin Mayer, Fox, Paramount, RKO, First National, Universal) ricorsero alla produzione delle cosiddette "versioni plurime", ovvero più versioni di uno stesso film venivano girate utilizzando la stessa sceneggiatura e la stessa scenografia, ma facendo recitare attori diversi a seconda della loro lingua e dei paesi di destinazione della pellicole, o addirittura gli stessi attori erano chiamati a recitare le battute nelle varie lingue. In questo secondo caso i risultati spesso non erano particolarmente apprezzabili e apprezzati, poiché la pronuncia degli attori nelle lingue diverse dalla loro era imperfetta, tanto da risultare un fattore di disturbo. A parte alcuni rari casi di film che ottennero un grande successo (*The Big Trail* 1931) tale soluzione si rivelò molto costosa e fu presto messa da parte (Bollettieri Bosinelli 1994, 19-20).

Dunque,

non c'è da stupirsi se le grandi case produttrici non esitarono ad adottare il doppiaggio quando il mito dell'universalità del linguaggio del cinema cadde con l'introduzione del sonoro e si pose il problema di poter continuare a distribuire i film di Hollywood sul mercato internazionale (*Ibid.*, 19).

Il motivo principale che porta alla nascita e all'affermazione del doppiaggio è dunque di carattere pratico e commerciale.

Dopo la nascita del cinema ad opera dei fratelli Lumière nel 1895, il primo film con parti parlate udibili e integrate nella pellicola, un lungometraggio cantato e parlato, è rappresentato, come abbiamo visto, da un film americano, che anticipa quello che sarebbe stato predominio statunitense nel settore della produzione cinematografica. Quella del doppiaggio è una pratica complessa e articolata, della quale esaminiamo le fasi nel paragrafo che segue.

2.7.1. Le fasi del doppiaggio

Il processo del doppiaggio che dal prodotto filmico originale (VO) conduce alla versione doppiata (VD) si compone in linea generale di quattro fasi:

- La traduzione del copione;
- L'adattamento dei dialoghi nella lingua d'arrivo;
- La registrazione;
- Il *mixage* (missaggio).

Inseriamo di seguito uno schema (fig. 2.1.) riassuntivo delle fasi e dei professionisti coinvolti nel processo doppiativo:

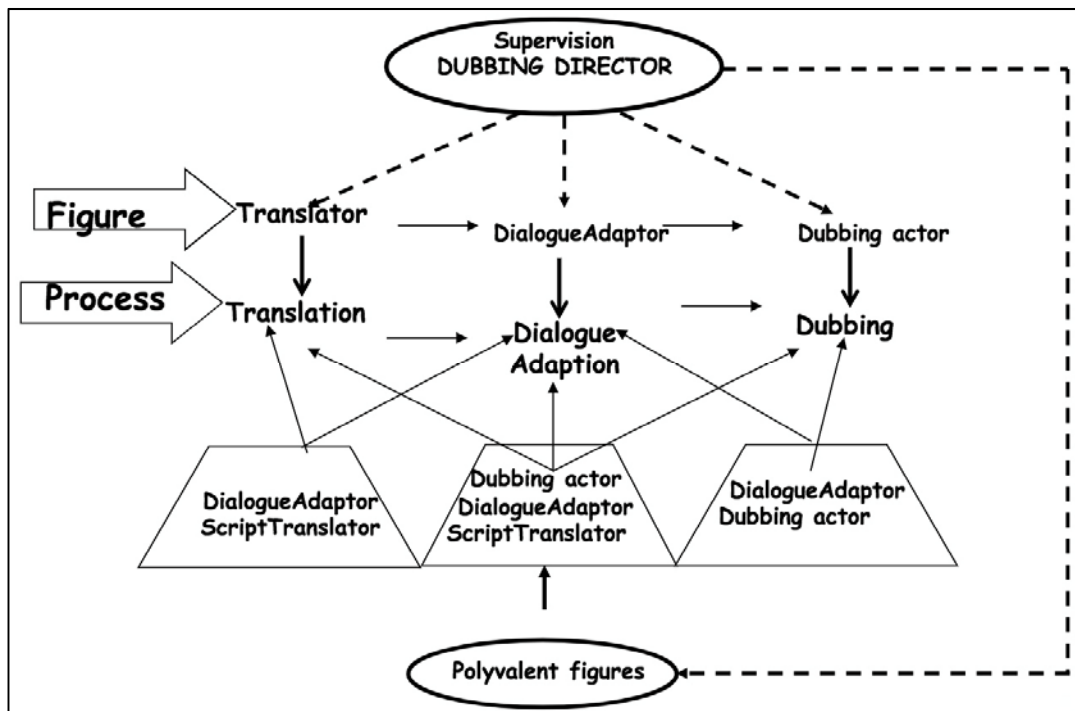


Fig. 2.1. "The dubbing cycle" (Antonini e Chiaro 2005, 36)

Al momento dell'arrivo di un film straniero nel paese per il quale si deve doppiare, dopo una visione preliminare, la prima fase consiste nella traduzione del copione, ovvero della lista dei dialoghi originali, di solito forniti separatamente dal film su un supporto digitale. La prima figura coinvolta è dunque quella del traduttore. Si tratta di una traduzione di massima che servirà all'adattatore-dialoghista, al quale non è espressamente richiesta una competenza in lingua straniera. Da questo si evince come la traduzione in sé costituisca solo un gradino della scala che conduce al prodotto finale e sia uno strumento al servizio dell'adattatore-dialoghista, il quale interviene nella seconda fase del processo e realizza di fatto una riscrittura dei dialoghi nella lingua d'arrivo. Il suo obiettivo è rendere le battute dei dialoghi il più possibile naturali per lo spettatore della lingua d'arrivo, rispettando scrupolosamente i vincoli imposti: primo fra tutti il sincronismo labiale. Accade spesso, però, che le due figure coincidano nella stessa persona e che le prime due fasi vengano svolte simultaneamente con un risparmio di tempo e denaro.

Terminata la fase di adattamento, la nuova lista dei dialoghi viene sottoposta all'attenzione del direttore di doppiaggio, figura ritenuta responsabile dell'intero processo. Al direttore di doppiaggio spetta, inoltre, la scelta degli attori che presteranno la loro voce ai personaggi sulla scena. Si tratta di una scelta molto delicata e difficile poiché si basa sulla "aderenza vocale, 'fisica' o recitativa" (Paolinelli e Di Fortunato 2005, 81) del doppiatore non solo all'attore originale, ma anche al personaggio che l'attore interpreta (Licari e Galassi 1994, 167). Inoltre, dirige gli attori fornendo indicazioni e illustrando la psicologia dei vari personaggi; segue il *mixage* insieme al fonico.

L'assistente al doppiaggio procede alla divisione del nuovo copione in porzioni detti "anelli", assegnando a ciascuno un *time code* di inizio e fine, mediante i quali organizza tutta la fase di registrazione pianificando e concentrando la presenza dei doppiatori in sala di registrazione in base ai loro interventi.

A questa segue la fase della registrazione, durante la quale i doppiatori incidono in sala di registrazione le nuove battute attenendosi scrupolosamente al nuovo copione. A loro è fatto assoluto divieto di apportare qualunque modifica previa consultazione del direttore di doppiaggio. La registrazione avviene in uno studio che consta di due ambienti separati e insonorizzati: il direttore del doppiaggio e il fonico in regia;

l'assistente al doppiaggio insieme agli attori-doppiatori nella sala di registrazione propriamente detta.

Le voci registrate passano al sincronizzatore che le fa coincidere con i movimenti labiali originali intervenendo sulle partenze e le pause.

Per finire, il fonico di missaggio procede, sotto la guida del direttore di doppiaggio, all'unione della nuova traccia dei dialoghi con la colonna internazionale, che contiene gli effetti ambientali, e con le musiche attraverso la regolazione dei diversi livelli.

2.7.2. La rivoluzione tecnologica

Il progresso tecnologico frutto di un notevole sviluppo della ricerca, che a suo tempo diede origine al doppiaggio, ha proseguito il suo cammino producendo una vera e propria rivoluzione digitale (v. *supra* cap. I, § 1.2.1.) che non ha mancato di esercitare ancora una volta la sua influenza sul processo del doppiaggio. Tale rivoluzione digitale ha così determinato cambiamenti in alcuni degli aspetti tecnici e organizzativi con una significativa riduzione dei tempi di lavorazione e di conseguenza dei costi.

Chiaro accenna a quattro importanti innovazioni in quello che definisce “artisan approach” (Chiaro 2009, 146), ovvero l'approccio tradizionale riservato al doppiaggio.

Innanzitutto, l'introduzione della registrazione digitale attribuisce una maggiore libertà agli attori eliminando quel fastidioso svolgimento e riavvolgimento delle bobine audio. Inoltre, gli attori non devono più necessariamente lavorare insieme nelle scene in cui nell'originale i personaggi compaiono insieme, poiché è possibile registrare le battute degli attori singolarmente, le cui piste sonore vengono poi coordinate mediante l'uso di appositi software.

Grazie allo sviluppo di un apposito software si può persino intervenire sulle immagini, modificando e adattando il movimento delle labbra degli attori nel film originale al fine di renderli più aderenti alle parole dei dialoghi tradotti e adattati.

Infine, con l'ausilio di un altro software si ha la possibilità di rendere la voce del doppiatore in tutto simile nelle varie componenti a quella dell'attore originale.

Tutte queste innovazioni consentono al film doppiato di guadagnarne sul piano della qualità globale.

2.7.3. Il doppiaggio nel contesto italiano

Ai problemi linguistici e culturali posti dall'introduzione del sonoro nel cinema come abbiamo visto poco sopra, in Italia si approntò come prima soluzione il ricorso ad una sorta di sottotitolaggio. Infatti, il primo film sonoro della storia nella sua versione italiana *Il Cantante di Jazz*, uscito nelle sale il 14 aprile del 1929, venne proiettato nella versione originale e “per facilitarne la comprensione, nelle scene dialogate vennero inseriti cartelli con didascalie in italiano” (Paolinelli e Di Fortunato *op. cit.*, 5).

Questa soluzione, però, venne presto abbandonata. Prima di tutto perché cozzava con la realtà socioculturale italiana di quegli anni. Infatti, l'Italia si trovava a fare i conti con un tasso di analfabetismo molto elevato, per cui molti non riuscivano a leggere o lo facevano lentamente e con molte difficoltà. È chiaro, quindi, che il sottotitolaggio non avrebbe giovato affatto al mercato cinematografico italiano.

A questo va aggiunto il particolare contesto politico italiano. Il 22 ottobre 1930, infatti, il Ministero dell'interno fascista decise che da quel giorno non sarebbe stato più concesso il visto-censura ai film che contenessero parti recitate in lingua straniera anche in quantità ridotte. Tale provvedimento celava l'intento di impedire che attraverso una lingua giungesse in Italia una cultura non controllabile dal regime e colpì anche i film sottotitolati. Tra gli obiettivi del regime fascista vi era anche quello di difendere gli interessi nazionali e di promuovere la varietà standard della lingua italiana a scapito dei dialetti, allora ancora molto vitali. Per questo si procedette a ridurre nuovamente a muti i film stranieri sottotitolati e a sostituire i dialoghi con intertitoli, cioè cartelli che apparivano sullo schermo tra una scena e l'altra e che riassumevano il contenuto dei dialoghi; potevano anche essere utilizzate le orchestre da sala. Molto presto si passò al doppiaggio per ovviare al problema della scarsa scolarizzazione (cfr. Bollettieri Bosinelli *op. cit.*, 19).

A ciò si aggiunse un ulteriore provvedimento restrittivo nei confronti dei film stranieri: il 5 ottobre 1933, un regio decreto impediva la circolazione di film il cui doppiaggio fosse stato realizzato fuori dai confini del territorio italiano. Pertanto, le grandi case di produzione iniziarono ad inaugurare in Italia, e principalmente a Roma, i loro studi di doppiaggio.

In Italia, infine, il doppiaggio cinematografico ha svolto una importante e sostanziale funzione didattica e di unificazione linguistica. Gli italiani, infatti, non

possono certo definirsi un popolo di lettori, per cui il maggiore contributo alla formazione di uno standard linguistico nazionale proviene dall'audiovisivo. Prima dell'avvento della televisione, è stato il cinema il mezzo principale di diffusione e di acquisizione di un italiano standard presso tutti gli strati della popolazione nei quali erano vivi in modo straordinariamente forte i dialetti (lo sono tuttora anche se in forma più ridotta). La lingua del doppiaggio (quello che è stato definito spesso in modo spregiativo “doppiaggese”), in particolare, ha svolto un ruolo centrale poiché la maggior parte dei film proiettati nelle sale italiane erano e sono stranieri, per lo più americani. La sua influenza è stata tale da contagiare persino gli autori e sceneggiatori cinematografici italiani (cfr. Paolinelli e Di Fortunato 2005, 9-10; Sileo 2018).

Affermano Paolinelli e Di Fortunato:

Proprio il doppiaggio è stato il luogo di coltura privilegiato dello standard, del modello, della ripetizione, e quindi – nel bene e nel male – della formazione linguistica degli italiani (*Ibid.*, 10).

Tuttavia, i due esperti si riferiscono al fenomeno solo in termini positivi, mentre molte sono le critiche a questa lingua artificiale e innaturale, che spesso dà luogo a soluzioni poco accurate e incoerenti⁵⁸.

Strettamente connesso al tema del doppiaggese, ovvero della speciale varietà dell'italiano ricorrente nei doppiaggi italiani di film stranieri, è quello delle “routines traduttive” (Pavesi 2005, 48-52), ovvero di formule fisse italiane che ricorrono in occasione di altrettante formule fisse straniere, che, però, a differenza di queste ultime, risultano strane e poco naturali rispetto al parlato autentico. Tuttavia, esse sono talmente frequenti negli adattamenti cui sono esposti gli spettatori italiani, che non solo si inseriscono nella lingua dei dialoghi di produzioni italiane, come per esempio le fiction, come hanno osservato Antonini e Chiaro (2008), ma finiscono per entrare nell'uso quotidiano dei parlanti.

⁵⁸ <http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/doppiaggio/Rossi.html> ultimo accesso settembre 2018.

2.7.4. Il doppiaggio nel contesto francese

Nella classificazione dei paesi europei, anche la Francia come l'Italia figura tra quelle nazioni che prediligono il doppiaggio nell'ambito della traduzione filmica.

2.7.4.1. Cenni storici

Innanzitutto, da un punto di vista prettamente terminologico, un'attenta ricostruzione è fatta da Cornu (*op. cit.* 92-93). La denominazione francese definitiva di «doublage» si impone in Francia a cavallo degli anni 1932-1933, passando per etichette provvisorie come «synchroniser», sulla scia delle varie «sonorisations» e «synchronisations» che all'epoca erano molto diffuse, e «dédoublément», in riferimento proprio alla caratteristica del processo tecnico che porta a raddoppiare le voci sullo schermo (cfr. Cornu *op. cit.*, 92), dopo un acceso dibattito durato circa un biennio, durante il quale esso è stato usato simultaneamente al termine inglese “dubbing”, del quale ha anche subito l'influenza (Cornu *op. cit.*, 93). Questa esitazione terminologica riflette di fatto un'incertezza che si era parimenti verificata negli Stati Uniti, dove il doppiaggio ha materialmente mosso i primi passi; la stampa di settore, infatti, si servì di termini quali “doubling” in un primo momento e “dubbing” successivamente, ma sempre tra virgolette, segno di un atteggiamento cauto; esse sarebbero scomparse nel corso del 1930 (*Ibid.*, 92). Tuttavia, teniamo a precisare che lo studioso francese omette di citare l'Italia tra i paesi i cui inventori hanno permesso lo sviluppo del doppiaggio (*Ibid.*, 93), mentre come abbiamo visto nel paragrafo 2.7. (v. *supra*, nota 18), proprio di un inventore italiano è stata l'idea, persino brevettata, alla base del futuro doppiaggio.

Storicamente, l'affermazione del doppiaggio in Francia è anch'essa figlia del particolare contesto politico venutosi a creare nella prima metà degli anni Quaranta, quando la Francia si trovò divisa in due quale conseguenza dell'armistizio di Rethondes. Di fatto, il doppiaggio si configura come il risultato del ferreo controllo esercitato dal Regime di Vichy, che governò la parte meridionale del paese (la «zone libre») a seguito dell'invasione tedesca, sull'industria cinematografica nazionale seguendo l'esempio dell'amministrazione nazista e ricollegandosi all'operato del regime fascista in Italia nel decennio precedente. Al termine della Seconda Guerra Mondiale, il doppiaggio fu così assunto come procedura codificata dalla cinematografia francese. Questa da allora è regolamentata da leggi e decreti che hanno dato vita

ad un sistema «dirigiste et corporatiste» (Le Nouvel 2007, 7) ereditato dall'Occupazione (cfr. Cornu *op. cit.*, 177-189), che esercita uno stretto controllo sulla produzione per il grande schermo e che dalla fine degli anni Quaranta permane fino ad oggi, seppur con qualche modifica. Nel 1949, infatti, la Francia si dotò di una legge che da un lato cercava di porre un argine al dominio americano delle *major* di Hollywood, e dall'altro si poneva come obiettivo la promozione e il rilancio dell'industria francese, nel tradizionale spirito protezionista francese in ambito linguistico e culturale. A questo proposito, Robyns (cfr. 1994, 152-158) il quale nell'individuare quattro principali “discursive stances”, ovvero l'atteggiamento specifico che ogni cultura assume nei confronti dell'“altro”, definisce quello osservabile generalmente in Francia come “*imperialist stance*”:

an attitude toward the Other characterized by a paradoxical claim of, on the one hand, the irreducible specificity of one's own identity and, on the other hand, the universality of its values (*Ibid.*).

Tuttavia, nell'ambito della traduzione audiovisiva non giunge ad assumere un atteggiamento così drastico che comporterebbe la sostituzione non solo dell'audio originale ma anche delle immagini. L'uso del doppiaggio, comunque, si configura come “*defensive stance, especially against elements considered to be sources of instability for the target culture*” (*Ibid.*).

Nello specifico questa legge stabiliva che il doppiaggio (dato quindi per scontato per la traduzione filmica) in francese di film stranieri dovesse essere realizzato presso i laboratori («studios») francesi affinché potessero ottenere l'autorizzazione ad essere proiettati. Tale legge venne prorogata nel 1961 (Decreto di applicazione n° 61-62, art. 18 del 18 gennaio 1961) e risale allo stesso anno la classificazione delle sale come «*d'art et d'essai*» (Le Nouvel 2007, 7) di quelle specializzate nella proiezione di film in lingua originale con sottotitolaggio in francese riservata ad un'élite esperta. Tale classificazione operata dal Centre National du Cinéma (CNC), nel corso degli anni ha determinato una separazione sempre più netta tra l'élite dei critici per i quali il termine doppiaggio è sinonimo di scadimento qualitativo e di snaturamento dell'opera d'arte, «*la grande soupe*» (*Ibid.*) e il grande pubblico per il quale, invece, il doppiaggio è uno strumento di accesso ai prodotti cinematografici stranieri.

In seguito alla realizzazione dell'Unione Europea, la legislazione è stata modificata per alcuni aspetti, escludendo dalle restrizioni dell'art. 18 i film «*ayant la nationalité de plusieurs des États membres de la Communauté économique européenne*»

(Decreto n° 67-260, del 23 marzo 1967), inclusi successivamente anche i paesi che hanno aderito all'Unione negli anni seguenti (Decreto n° 92-446, del 15 maggio 1992).

Infine, riguardo alla predilezione della Francia e dei francesi per il doppiaggio, un decennio fa Le Nouvel (*op. cit.*, 8) sosteneva che l'80% dei lungometraggi stranieri, in prevalenza inglesi, venivano fruiti in Francia in versione doppiata. Ci siamo posti la questione circa la situazione attuale, ovvero se la tendenza che si può osservare in Francia al giorno d'oggi sia ancora la stessa. Le evidenze che abbiamo raccolto nel corso della nostra ricerca sembrano fornirci delle conferme in merito alla predominanza del doppiaggio sul sottotitolaggio (cfr. Ramanankatsoina 2016). Una predilezione che emerge ancor più chiaramente da un'indagine svolta nell'aprile del 2017 (Guégan 2017). L'autore dell'articolo ha preso in considerazione il totale delle proiezioni cinematografiche in Francia nella giornata del 28 aprile 2017: 20182 proiezioni, in 1409 cinema, di 981 film diversi. Di essi, ha individuato 549 stranieri per un totale 14223 proiezioni, di cui 2964 in VO con sottotitoli (*Ibid.*)⁵⁹.

Inoltre, ciò che è possibile rilevare, oltre alla prevalenza del doppiaggio sul sottotitolaggio, è la percezione e il giudizio, generalmente non positivo, che la maggior parte dei francesi hanno del fenomeno, poiché essi lo associano ai ricchi parigini e al loro atteggiamento snob⁶⁰. Del resto, come aveva già notato Leoncini, le «VOST» («Version originale sous-titrée») vengono fruiti in *cinéclub*, ovvero cineforum e programmi televisivi che vi si ispirano nella struttura e nel contenuto (*op. cit.*, 175).

2.7.4.2. Le peculiarità del doppiaggio francese

La pratica del doppiaggio si è imposta in Francia sviluppando delle peculiarità che la contraddistinguono rispetto a tutti gli altri paesi in cui viene sfruttata.

Innanzitutto, una differenza va rilevata sul piano terminologico. Mentre in italiano con il termine “doppiatore” ci si riferisce esclusivamente all'attore professionista che

⁵⁹ Per eventuali approfondimenti sulla distribuzione territoriale del cinema, con le relative percentuali di proiezioni in versione doppiata in francese (VF) e in versione originale sottotitolata (VO), si può consultare <<https://dansmonlabo.com/2017/07/20/la-france-de-la-vo-et-celle-de-la-vf-les-cartes-dune-fracture-francaise-1399/>> ultimo accesso settembre 2018.

⁶⁰ <<http://www.vodkaster.com/actu-cine/la-v-o-v-f-cine-un-truc-de-parisiens-de-riches-de-snobs/1275889>> ultimo accesso settembre 2018.

presta la sua voce all'attore originale, in Francia il termine «doubleur» designa l'organizzazione, la società che si occupa di realizzare il doppiaggio e la post-sincronizzazione nel suo insieme, anche se di recente alcune fasi del processo possono essere esternalizzate.

Tuttavia, è sul piano tecnico che dobbiamo spostare la nostra attenzione. L'introduzione in Francia della *bande rythmo* ad opera di Erich Paul Radzac nel 1927 potrebbe apparire un dettaglio irrilevante se non fosse che proprio questa sarebbe stata destinata a svilupparsi e a imporsi sostanzialmente quale tratto distintivo della pratica del doppiaggio francese, comportando allo stesso tempo l'emergere di figure professionali specifiche quali il *décteur* e il *calligraphe*. La *bande rythmo* (abbreviazione di «bande rythmographique») non è altro che una pellicola perforata da 35mm non emulsionata sulla quale il *décteur* trascrive le battute dei vari personaggi e codifica il relativo movimento delle labbra e le transizioni delle inquadrature mediante l'impiego di simboli specifici e di apposite apparecchiature.

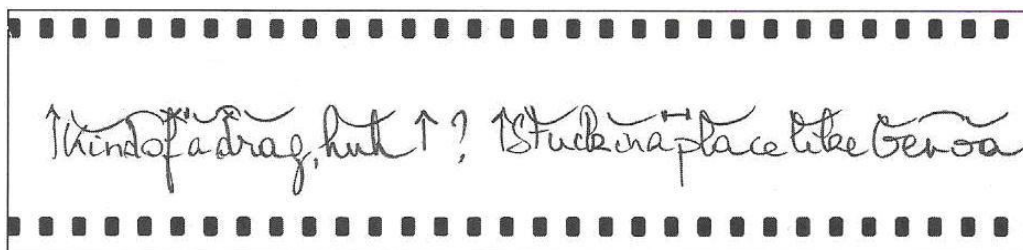


Fig. 2.2. (Le Nouvel *op. cit.*, 42)

Su questa stessa pellicola l'adattatore-dialoghista inserisce, al di sotto delle battute originali, la traduzione adattata della versione in lingua d'arrivo (la *bande rythmo* muta il suo nome in *bande mère*).

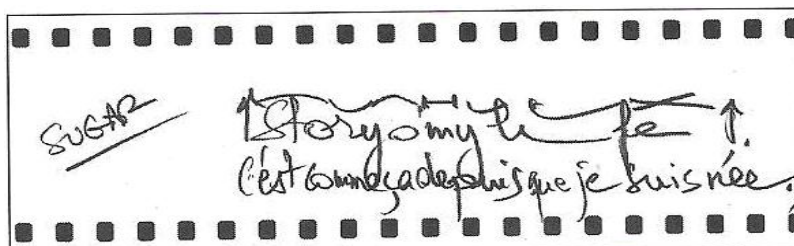


Fig. 2.3. (*Ibid.*, 44)

A questo punto entra in azione un'altra figura professionale: il *calligraphe*. Infatti, per evitare agli attori-doppiatori qualsiasi difficoltà di lettura in fase di registrazione, la sola parte dei dialoghi adattati viene ricopiata dal *calligraphe* su una pellicola di celluloidi trasparente che materialmente scorre più lenta (1/8) al di sotto delle

immagini del film e dalla quale gli attori leggono le battute da recitare (*bande calligraphiée*).

Attualmente tale fase viene ormai realizzata avvalendosi delle tecnologie digitali e del computer. Quindi, non si ricorre più alla scrittura e copiatura manuale delle battute; al contrario, l'attore-doppiatore legge le battute direttamente dall'area sottostante il riquadro delle immagini del filmato, in cui le parti da recitare scorrono come una sorta di sottotitolo continuativo. In più, questa fase può anche essere svolta dallo stesso adattatore.

L'immagine di seguito mostra la *bande rythmo* digitale.

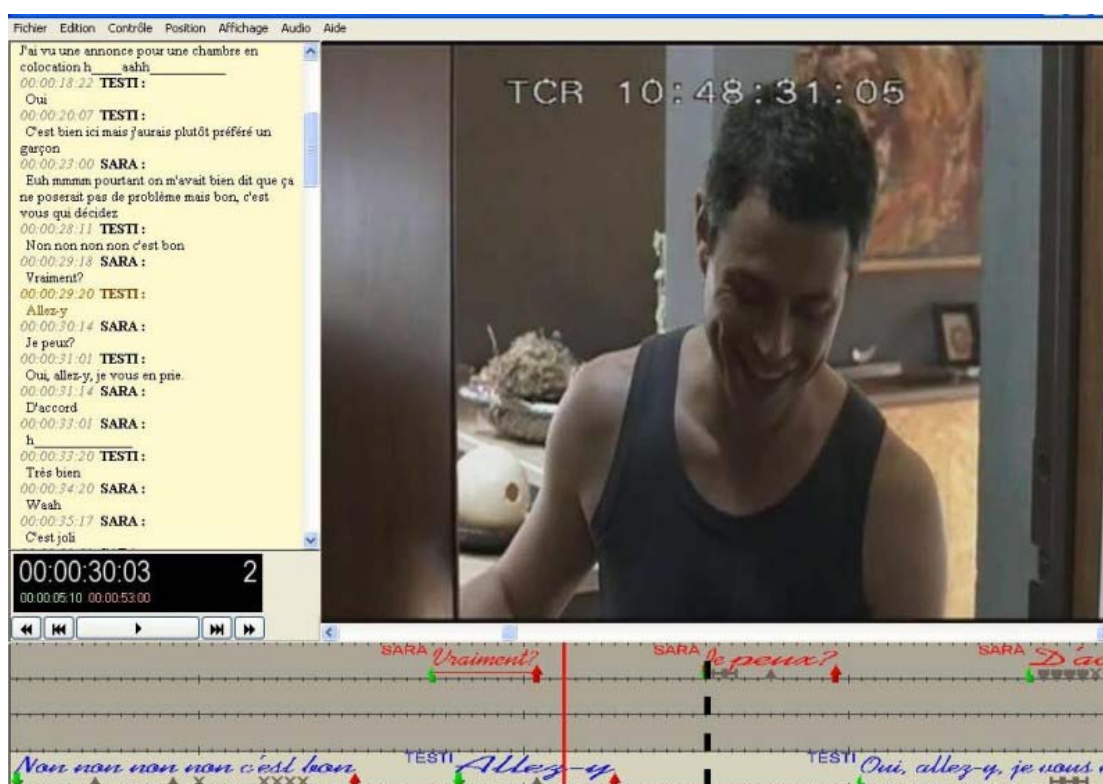


Fig. 2.4.⁶¹ La *bande rythmo* digitale

Inoltre, dal punto di vista linguistico, un tratto che ha caratterizzato il doppiaggio francese, almeno fino agli anni Ottanta, è stato l'impiego di una lingua molto sorvegliata e curata, con una ristretta gamma di registri, anche quando il film nella versione originale si presentava ricco e variegato sotto questo aspetto. Successivamente, invece, a seguito del ricambio generazionale nelle fila dei dialoghetti-adattatori, si sono prodotti cambiamenti progressivi con l'apertura verso altri registri linguistici, tra cui l'argot (Cornu *op. cit.*, 217).

⁶¹ <<https://www.anthony-panetto.fr/tradadaptation/doublage/technique/>> ultimo accesso settembre 2018.

Ciononostante, il processo per la realizzazione di un doppiaggio in Francia è rimasto sostanzialmente immutato dalla Liberazione a oggi. Infatti, Cornu osserva che: «Les importants perfectionnements techniques qui se sont succédé de la Libération aux années 2000 n'ont pas modifié en profondeur le processus du doublage» (*Ibid.*, 215).

Di seguito riportiamo uno schema chiarificante delle fasi del processo doppiativo francese, che rispetto allo schema precedente (fig. 2.2., § 2.7.1.) presenta alcune fasi in più, specifiche del procedimento francese.

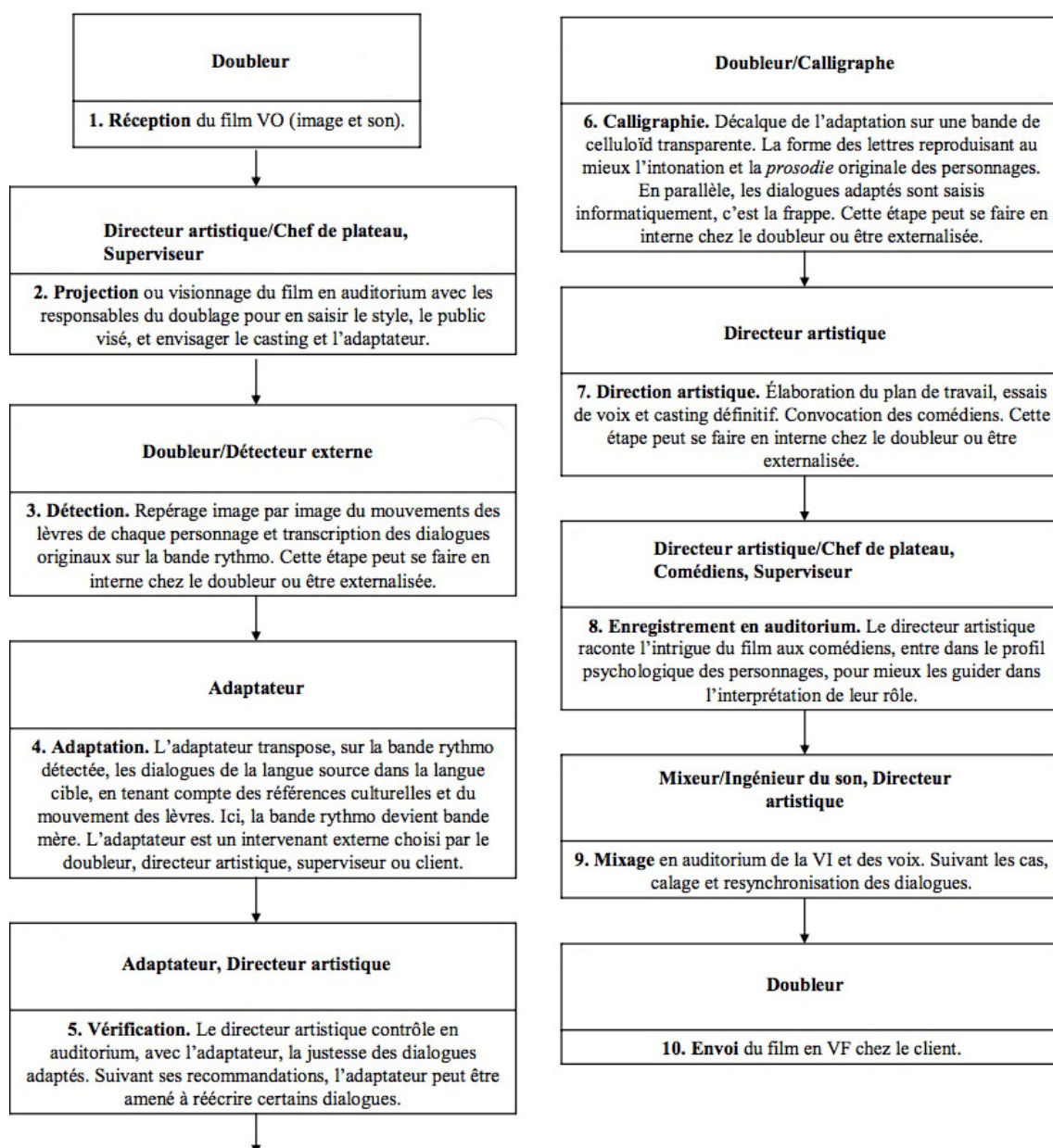


Fig. 2.5. La catena del doppiaggio francese (Nöel 2008, 9-10)

2.8. Il sincronismo

Il sincronismo si configura come il vincolo principale e più pervasivo del doppiaggio filmico, il parametro cui più di ogni altro l'adattatore-dialogista deve prestare attenzione, come avevano già rilevato studiosi del calibro di Mounin (1965) e Cary (1960), e costituisce la diretta conseguenza della natura polisemiotica del testo filmico. Con sincronismo, che reca in sé l'idea di simultaneità, ci riferiamo infatti alla corrispondenza tra elementi visivo-paralinguistici (movimenti degli organi fonatori, movimenti del corpo) e acustico-verbali (dialoghi) nel film.

Esistono diversi tipi di sincronismo individuati da diversi studiosi, tra cui Herbst (1994, cit. in Pavesi 2005), tutti essenziali ai fini della traduzione filmica che non si limitano esclusivamente a quello labiale e che giocano ruoli diversi nell'assicurare la naturalezza e la credibilità dei nuovi dialoghi e il giudizio favorevole degli spettatori.

Pavesi nel suo testo, riprendendo Herbst, suggerisce una classificazione dei tipi di sincronismo in due gruppi principali: il sincronismo articolatorio e il sincronismo paralinguistico e cinetico (*Ibid.*, 13).

Nel caso del sincronismo articolatorio, si preferisce tale definizione a quella di sincronismo "labiale" perché dotata di un significato più ampio, consentendo quindi di riferirsi non soltanto alle labbra, appunto, ma all'insieme degli organi fonatori visibilmente coinvolti nell'articolazione linguistico-verbale: lingua, mandibola e denti (*Ibid.*). Tale sincronismo a sua volta si distingue in sincronismo articolatorio quantitativo e qualitativo.

Nello specifico, il sincronismo articolatorio quantitativo si riferisce alla corrispondenza e alla isocronia tra la durata del parlato che lo spettatore sente e l'intervallo tra inizio e fine dei movimenti articolatori del personaggio se inquadrato, che è ciò che lo spettatore vede. Infatti, nel caso in cui l'obiettivo della macchina da presa non riprenda l'attore il problema del sincronismo non si pone, in caso contrario non c'è niente di più fastidioso per lo spettatore che vedere l'attore inquadrato sulla scena che muove la bocca ma non sentire nulla e viceversa sentire delle parole mentre la bocca dell'attore rimane ferma. In questo caso è fondamentale tenere conto dei diversi ritmi di enunciazione nelle diverse lingue.

A questo si aggiunge il sincronismo articolatorio qualitativo così definito: "la compatibilità tra i suoni emessi nel parlato doppiato con i movimenti articolatori

visibili” (*Ibid.*, 14). Va da sé che tale sincronismo necessita di un’attenzione maggiore nei primi e primissimi piani, mentre è trascurabile in tutti i casi di voce fuori campo, in quelle inquadrature in cui il volto degli attori è ripreso più da lontano o nei casi di inquadratura di spalle. I gruppi di suoni per i quali ci si aspetta un corrispettivo visivo nella versione doppiata dei dialoghi sono le vocali, e in particolare l’apertura della bocca per la [a] e l’arrotondamento delle labbra per le vocali posteriori [o] e [u], le consonanti labiali [m], [p] e [b] e quelle labiodentali [f] e [v] la cui articolazione appare in maniera nitida sullo schermo nelle circostanze sopraccitate.

In ultimo, certamente non per ordine di importanza, è necessario tenere in considerazione il sincronismo paralinguistico, altrimenti detto espressivo, e quello cinetico. Mentre il primo consiste in uno sfruttamento altrettanto adeguato ed efficace degli elementi prosodici del discorso rappresentati dall’intonazione, dal ritmo, dall’intensità, dal volume, dal tono della voce tenendo in considerazione quelli degli attanti della versione originale del film, il secondo impone la necessità di rispettare in fase di adattamento il legame che sussiste tra il parlato e i movimenti compiuti dal corpo: l’alzare o l’aggrottare le sopracciglia, i movimenti dei bulbi oculari, che determinano le varie espressioni del volto; i movimenti del capo, del busto e degli arti superiori e inferiori. Tali elementi paralinguistici e cinetici non fanno altro che concorrere in maniera sostanziale e differenziata, ora enfatica, ora integrativa, ora contraddittoria, alla costruzione complessiva del senso del messaggio veicolato, riconducendoci ancora una volta alla natura polisemiotica del discorso filmico. A lungo, infatti, come si è detto, si è creduto che questi elementi non-verbali fossero universali, vale a dire avessero significati uguali per tutte le culture e quindi si è riservata loro scarsa considerazione. Oggi, invece, seppur con una consapevolezza che a tratti fatica a radicarsi, si è a conoscenza del fatto che il loro significato varia da cultura a cultura, e persino all’interno di una medesima cultura.

Goris (1993, 180-181) ha messo in evidenza, attraverso la riflessione sull’analisi compiuta delle versioni doppiate di più film, l’esistenza di una gerarchia di massima riguardo alla frequenza e alla tipologia di sincronismo rispettato in percentuale sul totale delle diverse inquadrature interessate, per cui, ad esempio, il sincronismo articolatorio quantitativo è nettamente più salvaguardato rispetto a quello qualitativo.

Tuttavia, altro aspetto interessante è la relativa autonomia di cui dispongono gli adattatori-dialoghisti nell'osservare le prescrizioni dettate dal sincronismo come viene dimostrato dalla variabilità che, in questo contesto specifico, emerge da un film all'altro.

Importante, infine, è la scelta da parte del direttore del doppiaggio degli attori che presteranno la loro voce ai personaggi del film in fase di registrazione. È necessario, infatti, scegliere attori che abbiano una qualità della voce simile a quella degli attori originali o almeno coerente coi personaggi nel loro complesso al fine di evitare effetti di disturbo.

Tutte queste considerazioni forniscono in modo evidente la misura della complessità del processo doppiativo.

2.9. Il dibattito attorno alla questione: sottotitolaggio o doppiaggio?

Le opinioni nei confronti del doppiaggio non sono mai state concordi e fin dalla sua nascita hanno dato vita ad un acceso dibattito sui suoi pregi e difetti, nonché sulla sua legittimità, paragonandolo spesso al suo diretto concorrente, il sottotitolaggio.

I detrattori del doppiaggio (e fautori del sottotitolaggio) fanno appello prima di tutto alla significativa differenza dei costi di realizzazione: la versione doppiata necessita in media di una quantità di risorse dieci volte superiore rispetto al sottotitolaggio. Paolinelli e Di Fortunato citano delle cifre fornite da una rivista specializzata, *Variety*, e risalenti al 2005; a tal proposito i due esperti fanno notare che

il costo del doppiaggio in Italia di un film di circuito va da 20.000 a 100.000 euro (l'escursione dipende – a grandi linee – dal numero e dalla qualità degli attori, e dalla complessità del film), mentre quello dei sottotitoli viaggia tra i 3 e gli 8 mila euro (Paolinelli, Di Fortunato *op. cit.*, 36-37).

Certamente quelle economiche non sono le uniche ragioni addotte. Tra le altre citiamo quelle legate alla didattica delle lingue straniere, non solo per gli adulti ma anche per i bambini (in grado di leggere). Secondo molti studiosi, tra cui D'Ydewalle e Van de Poel (cfr. 2001), la fruizione di prodotti televisivi sottotitolati faciliterebbe – soprattutto nei bambini, ma anche negli adulti – l'apprendimento inconscio della lingua-veicolo, migliorandone in particolare la competenza a livello di comprensione e lessico.

Gli studiosi e gli addetti ai lavori, infatti, concentrano spesso la loro attenzione su altri vantaggi e sugli svantaggi dell'una pratica rispetto all'altra.

Molti sono stati e sono i detrattori del doppiaggio, e non solo in Italia. La legittimità del doppiaggio viene messa in discussione fin dagli anni Quaranta, quando un giovane critico del calibro di Michelangelo Antonioni pubblica un articolo sulla rivista *Cinema* (1940) scagliandosi contro il doppiaggio in riferimento al lavoro di Romolo Costa sull'attore Clark Gable. Egli infatti, si chiede in maniera ironica "se qualcuno dei suoi lettori conosca 'il signor Clark Costa [...] nato da una combinazione chimica' fra l'attore Gable e il doppiatore Romolo Costa" (Fink 1994, 34).

Altri ancora riflettono sull'etimologia del termine "doppiaggio" che reca in sé il significato di "doppio", "falso". Il doppiaggio, infatti, non produce altro che un "doppio" dell'opera originale, quello che Bollettieri Bosinelli, citando Comuzio, definisce "un trucco" che va ad aggiungersi alla componente di finzione e artificio che già sostanzia il cinema, "un trucco, uno di più di quanti già compongono il messaggio filmico" (Bollettieri Bosinelli 1994, 25). Su questo stesso concetto si è soffermato anche il doppiatore professionista Oreste Lionello, il quale ha affermato che

il primo falso in doppiaggio è l'originale stesso. Il cinema, infatti, nasce come immagine e solo a un certo punto si è messo a parlare, cosa che non appartiene alle ombre cinesi di cui il cinema, in fondo, è uno sviluppo tecnico (Lionello 1994, 46).

Nonostante l'essenziale ruolo svolto, anche in Francia, il doppiaggio non ha sempre goduto e forse ancora oggi non gode di una grande considerazione, oltre che dai critici anche dagli attori, i quali fino a poco tempo fa non esitavano a considerarla la peggiore delle bassezze; uno slogan spesso ricorrente tra di loro era: «Plutôt le porno que le doublage!» (Le Nouvel 2007, 9). Per tornare un po' indietro nel tempo, è significativo citare quanto affermato dal celebre regista francese Jean Renoir nel 1939, per avere un'idea della concezione che del doppiaggio avevano gli intellettuali, la ristretta cerchia degli esperti:

Je considère le doublage une monstruosité, une espèce de défi aux lois humaines et divines. Comment peut-on admettre qu'à un homme qui a une seule âme et un seul corps s'adjoigne la voix d'un autre homme, possesseur d'une âme et d'un corps tout à fait différents ? C'est un défi sacrilège à la personnalité humaine. Je suis persuadé qu'aux grandes époques de foi

religieuse on aurait brûlé vifs les gens qui ont inventé une pareille idiotie (Renoir 1939, 46).

Tuttavia, altrettanto numerosi sono i sostenitori del doppiaggio (e detrattori del sottotitolaggio). Alcuni di questi rilevano, innanzitutto, la drastica riduzione del testo dei dialoghi originali nei sottotitoli, imposta dalla ridotta disponibilità di tempo e spazio. Paolinelli e Di Fortunato la quantificano tra il 40 e il 70% (*op. cit.*, 37) e questo porta diversi studiosi tra cui la Pavesi a

dubitare che al sottotitolaggio sia possibile applicare la nozione di equivalenza comunicativa: la versione tradotta, infatti, offre al più uno scheletro, una guida portante in cui vengono codificate le informazioni ritenute essenziali a scapito però di riduzioni sistematiche a vari livelli (2005, 21).

Di conseguenza, a parer loro il doppiaggio è l'unica forma di traduzione filmica che può essere definita "totale".

L'adattamento dei dialoghi, insomma, e più in generale il doppiaggio, si pongono (almeno in teoria) un obiettivo più ambizioso, cioè quello di rispettare appieno la volontà e la capacità espressiva dell'autore e degli interpreti originari (Paolinelli e Di Fortunato *op. cit.*, 40).

Inoltre, essi insistono sul tempo di cui necessitano gli spettatori per leggere i sottotitoli, per spostare lo sguardo "dal centro dell'azione alla parte bassa dello schermo" quantificato in circa la metà della durata del film, ciò riduce a detta loro "il coinvolgimento nell'opera" (*Ibid.*, 37). Spesso, tra l'altro, a seconda della tipologia di film è richiesta anche una capacità di lettura a una velocità eccessiva, come nel caso di una commedia in cui "le battute dei personaggi si susseguono a un ritmo incalzante" o addirittura si accavallano. A questa critica si è risposto con l'argomento dell'abitudine citato poco sopra, per cui gli spettatori abituati alla lettura dei sottotitoli non sono più portati a percepirla come motivo di disturbo.

In definitiva, possiamo concludere facendo nostra l'affermazione di Pavesi: "Per l'opera audiovisiva non c'è comunque forma di traduzione che ne mantenga l'integrità semiotica" (Pavesi 2005, 21) e che, sul piano traduttologico, sarebbe più utile considerare le due pratiche diverse, che "presentano prerogative diverse per pubblici diversi e in situazioni differenziate" (*Ibid.*), piuttosto che l'una opposta all'altra.

2.10. Gli ambiti linguistico-culturali più investigati dagli studiosi della TAV

La lingua è il sistema più complesso della cultura di un paese e del suo popolo, ne costituisce una parte integrante essenziale e ne definisce l'identità. Il legame che unisce la lingua e la cultura è assai intimo, da ciò scaturisce la sua natura risulta altamente composita che abbraccia tutti gli aspetti della vita quotidiana di ciascun individuo. Ogni lingua, dunque, come ogni suo parlante possiede una sua identità, una sua personalità e una sua anima. Come rifletteva il grande poeta Leopardi nel suo *Zibaldone*:

Ciascuna lingua [...] ha certe forme, certi modi particolari e propri che per l'una parte sono difficilissimi a trovare perfetta corrispondenza in altra lingua; per l'altra parte costituiscono il principal gusto di quell'idioma, sono le sue più native proprietà, i distintivi più caratteristici del suo genio, le grazie più intime, recondite, e più sostanziali di quella favella. Nessuna lingua dunque è uno strumento così perfetto che possa servire bastantemente per concepire con perfezione le proprietà tutte e ciascuna di ciascun'altra lingua (969).

Un'anima a sua volta costituita da più anime. Un aspetto molto rilevante e strettamente connesso con il presente lavoro di ricerca riguarda i riferimenti esterni (culturali) cui rimanda ciascun idioma, oltre a quelli interni. Nella sua riflessione Leopardi esprime esplicitamente la difficoltà con cui molto spesso deve confrontarsi un traduttore di trovare una corrispondenza, non tanto perfetta, quanto efficace tra due lingue. Questo perché la cultura – e quindi la lingua – di ogni paese è il risultato di meccanismi storici, geografici, politici, economici e sociali specifici.

Il sistema linguistico-verbale, come abbiamo già messo in rilievo poco sopra, essendo una delle componenti del prodotto audiovisivo porta con sé tutte queste implicazioni all'interno del prodotto stesso e con esse il traduttore/adattatore deve misurarsi.

Passando in rassegna la sostanziosa letteratura nel campo della TAV, ci si può rendere conto di quanto l'attenzione e l'interesse degli studiosi si siano concentrati sui riferimenti culturali.

Innanzitutto, richiamiamo l'attenzione sui contributi della studiosa finlandese Leppihalme, nei quali grande spazio è dedicato proprio a quelli che ha definito “culture bumps” (1997), ovvero quegli incontri-scontri che possono generarsi in circostanze

come quella della traduzione, in cui due (o più) sistemi culturali diversi entrano in contatto e in presenza, nel testo originale, di elementi che alludono ad aspetti propri e specifici di quella cultura. La studiosa offre una classificazione di questi elementi e compito del traduttore è quello di trasformare i potenziali scontri in incontri.

Dalla classificazione di Leppihalme, Pedersen (2005), dedicandogli anch'egli a questo aspetto particolare, ha elaborato una sua classificazione generale dei riferimenti culturali da prevede due macro-categorie: i riferimenti culturali extralinguistici ed intralinguistici.

Al primo gruppo appartengono tutte quelle espressioni linguistiche che rinviano ad una realtà esterna alla lingua; una definizione compiuta è quella fornitaci da Pedersen:

Extralinguistic Culture-bound Reference (ECR) is defined as reference that is attempted by means of any culture-bound linguistic expression, which refers to an extralinguistic entity or process, and which is assumed to have a discourse referent that is identifiable to a relevant audience as this referent is within the encyclopedic knowledge of this audience. [...] In other words, ECRs are expressions pertaining to realia, to cultural items, which are not part of a language system (2005, 2).

Tra i riferimenti culturali extralinguistici vanno annoverati i nomi propri in senso lato, gli organi del sistema politico-istituzionale di un paese, i titoli di film e serie televisive, i marchi e le marchi di prodotti commerciali, i nomi di piatti tipici, i nomi di specifiche procedure derivanti da tradizioni, usi e costumi.

Al secondo gruppo appartengono, invece, quei riferimenti interni al sistema linguistico quali ad esempio i gerghi in senso lato e le varietà dialettali di una lingua; le espressioni idiomatiche, i proverbi, i giochi di parole, il turpiloquio.

Parimenti le studiose italiane Chiaro (2009), Antonini (2009; 2005), Chiaro e Antonini (2009; 2005), hanno utilizzato la metafora della traduzione come un flusso di corrente in cui possono verificarsi i cosiddetti “lingua-cultural drops in translational voltage”, ovvero dei cortocircuiti, cadute improvvise nella tensione dovute ad aspetti specifici del sistema linguistico-culturale del paese d'origine, in è stato generato il testo, che pongono serie difficoltà al traduttore; di “culture specific references” si è occupata Ranzato (2015) per il doppiaggio nella televisione.

A tal proposito, prima di proseguire nella rassegna degli ambiti più o meno investigati nella TAV ci teniamo a precisare che nella questione su cosa sia

intrinsecamente interno al sistema linguistico e cosa, invece, esterno ad esso, questione che rimanda a sua volta ad un'altra ben più complessa legata al quesito se la lingua sia cultura e/o viceversa, il nostro punto di vista si situa a metà strada tra i due estremi, facendo nostro il suggerimento di Pedersen, secondo il quale il modello di analisi proposto “aims for a middle-of-the-road point of view, in which some things are intralinguistic and some are not” e precisa che

the language issue is of course a complex issue, as, depending on your standpoint, everything, some things, or nothing is purely intralinguistic. [...] The same is true for the issue of culture. Is language culture and vice versa? (2005, 2).

Dunque, il campo certamente più investigato in seno alla TAV è possibile indicarlo genericamente come “cultural representation” in senso lato con le varie articolazioni interne.

Inoltre, nel corso della nostra ricerca bibliografica, è emerso anche come i riferimenti culturali extralinguistici in primis e parte di quelli intralinguistici, ad eccezione dei dialetti e delle varietà linguistiche, hanno destato una maggiore curiosità e interesse da parte degli esperti nella loro funzione specifica di creazione di effetti umoristici, comici e ironici. Ciò deriva dalla funzione preminente che a loro volta giocano lo humor, la comicità e l'ironia in seno alla sterminata quantità di prodotti audiovisivi per il cinema e la televisione che giunge dagli Stati Uniti, primo paese esportatore al mondo, e dall'urgenza che le case di distribuzione impongono alle agenzie che si occupano del loro adattamento una volta giunti in Europa di mantenere tali effetti sui pubblici di arrivo per ragioni per lo più squisitamente commerciali e di mercato. La resa di tali effetti umoristici, comici e ironici, in quanto strettamente legati ad un sistema culturale, generalmente quello del paese di partenza ovvero di produzione del film o della serie, risulta particolarmente ardua per gli addetti ai lavori, originando molti “translation crisis points” (*Ibid.*, 1) e di conseguenza la ricerca ne è stata attirata al fine di trovare soluzioni soddisfacenti.

La prospettiva globale e multiculturale a cui si è accennato poco sopra ha aperto la strada a realtà quali ad esempio il plurilinguismo. Pertanto, si è assistito ad un aumento dei film che mettono in scena situazioni in cui i personaggi si trovano a dialogare in più lingue diverse tra loro, mettendo in mostra al contempo sistemi

culturali altrettanto diversi, allo scopo di riprodurre la realtà. Questa prospettiva particolare è stata indagata tra gli altri da Corrius (2008), De Bonis (2015), Grutman (2006), Heiss (2004) e Zabalbeascoa e Corrius (2011).

Nel tentativo di riprodurre una parvenza di realtà, scrittori e sceneggiatori inseriscono frequentemente nei dialoghi dei loro personaggi termini di registro volgare, quali intercalari, insulti di vario genere. Questa componente lessicale, il turpiloquio, pone non poche difficoltà al traduttore-adattatore e apre la strada a due direttive di ricerca, da un lato la resa di tali elementi linguistici, con particolare attenzione per i sottotitoli⁶², e dall'altro quello della censura che spesso interviene come soluzione estrema o imposta (cfr. Pavese e Malinverno 2000; Gambier 2002; Bréan 2013; Solleville 2015). La censura, inoltre, è un campo di indagine che da sempre ha affascinato e suscitato la curiosità degli studiosi, anche quando essa interviene in altre circostanze.

Tra gli ambiti per i quali negli ultimi anni è andato crescendo un certo interesse nei media e nella TAV annoveriamo l'analisi dei vari gerghi e slang, già oggetto di studio nella traduzione tradizionalmente intesa, da quelli giovanili, tra i quali per il francese il fenomeno del «verlan» e la costellazione dei linguaggi dei «jeunes des cités» (cfr. Elefante 2015; Vitali 2012; Zotti 2010; Cohen 2007) e di vari gruppi sociali, riferendoci soprattutto al fenomeno delle serie televisive adolescenziali (Cabras 2011) a quelli professionali, basti pensare alle innumerevoli serie televisive appartenenti al genere “medical drama” ambientate nei vari ospedali americani, ma non solo (cfr. Coveri 2018; Mazzei 2015; Capi e Manzoli 2014, 13-17; De Cicco 2009), le questioni legate alle tematiche di genere (cfr. Domenici e Buonauro 2015; Petillo 2012), in virtù della sempre maggiore importanza che queste hanno assunto e continuano a farlo nella società attuale e nella pubblica opinione.

Come evidenziato da più esperti nel corso del convegno internazionale di Roma (v. *supra*, § 2.7., nota 17), un campo che negli anni ha conosciuto una significativa crescita è quello degli adattamenti di film ma soprattutto di serie televisive di produzione americana tramite doppiaggio e sottotitolaggio realizzati non da professionisti bensì da appassionati, spesso privi di formazione, che li rendono

⁶² È stato più volte messo in rilievo come la presenza di termini volgari e insulti nei sottotitoli risulti maggiormente sgradita o per certi versi disturbi di più lo spettatore/lettore rispetto ai casi in cui gli stessi termini vengono soltanto ascoltati (Díaz Cintas e Remael 2014/2007; Solleville 2015).

successivamente disponibili gratuitamente su piattaforme in rete (*fundubbing* e *funsunning*, il secondo più frequente del primo) (v. *supra* cap. I, § 1.2.1.).

Altro ambito nel quale si concentra molta attenzione è quello dell'adattamento per i videogiochi, anch'essi in massima parte di produzione anglofona, che vengono fruiti non tanto e non solo nella veste tradizionale di supporto digitale su disco destinato a singoli utenti, ma anche e soprattutto nella nuova realtà di grandi comunità virtuali di giocatori appassionati. Quello dei *videogames* tra l'altro è mercato in continua espansione che non conosce crisi.

Un'ultima considerazione va rivolta ai cartoni – in particolare a quello americano de *I Simpson* – e ai film con tematica mafiosa, sia pur in combinazioni linguistiche diverse e per mercati di destinazione altri rispetto a quelli da noi considerati. Svariati studi sono stati dedicati al cartone animato di produzione americana (cfr. Armstrong 2006; Dore 2009; Lourdes *et al.* 2003; Plourde 2000), che in Italia è stato adattato tramite doppiaggio elaborando una strategia originale che consiste nel doppiare i vari personaggi con varietà regionali del nostro paese in luogo delle diverse varietà regionali dell'inglese nella versione originale, in cui l'uso delle varietà svolge una funzione caratterizzante. Quanto ai film di mafia⁶³ (intendendo le varie organizzazioni di stampo mafioso), il nostro pensiero va subito, per il grande schermo, agli episodi di *The Godfather (Il Padrino)*⁶⁴, in cui i personaggi italo-americani vengono fatti parlare con un marcato accento siciliano, con il risultato che quest'ultima varietà regionale è ormai ampiamente associata nell'immaginario degli spettatori ad argomenti di carattere mafioso (cfr. Santino 2014). Per la televisione, pensiamo invece a *Gomorra – La serie*, in onda su Sky (TV satellitare) dal 2014, prodotta dopo il grande successo del film per il cinema⁶⁵. La serie, che ha avuto ancora più successo del film, è considerata il migliore prodotto italiano nel mondo per il genere⁶⁶. In questo caso, è la

⁶³ Un elenco ricco è consultabile sul sito <<http://lamafiasiciliana.blogspot.com/p/film-sulla-mafia.html>> ultimo accesso settembre 2018.

⁶⁴ Il primo doppiaggio italiano fu realizzato nel 1972. Nel 2008, è stato realizzato un nuovo doppiaggio, per la riedizione del film <http://www.enciclopediadeldoppiaggio.it/index.php?title=Il_padrino>, che ha però suscitato molte critiche <<http://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/doppiaggio-sbagliatopioggia-critiche-paramount-channel-1250335.html>> ultimo accesso settembre 2018.

⁶⁵ <<https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/gomorra/49809/>> ultimo accesso settembre 2018.

⁶⁶ <<https://serial.everyeye.it/notizie/gomorra-sul-podio-del-new-york-times-come-migliore-serie-dell-anno-279637.html>> ultimo accesso settembre 2018.

varietà diatopica del napoletano ad essere associata, come per il siciliano, a una società di malaffare e delinquenza.

2.11. Gli ambiti meno indagati

Gli ambiti della TAV che invece risultano meno investigati comprendono gli adattamenti amatoriali di serie televisive, in massima parte di produzione americana o comunque di lingua inglese mediante doppiaggio e sottotitolaggio, realizzati da singoli individui non professionisti ma appassionati delle serie, e la resa dei riferimenti intralinguistici: in particolare i dialetti.

Il fenomeno di più ampie proporzioni è certamente il *funsubbing*: come abbiamo visto poc' anzi, si è assistito negli ultimi anni alla nascita di vere e proprie comunità virtuali che forniscono il servizio di sottotitolaggio amatoriale delle più celebri e seguite serie televisive. Il fenomeno del *fundubbing* è invece ancora meno diffuso e molto utilizzato a fini comico-umoristici, ma anche per fini di attivismo politico (cfr. Antonini e Bucaria 2015).

Inoltre, effettuando un'analisi anche superficiale della produzione multimediale è facile rilevare come la ricerca accademica non riesca a tenere il passo delle novità immesse di continuo sul mercato, come ad esempio la traduzione dei videogiochi, delle app per smartphone ecc.

Per quel che riguarda la resa dei riferimenti intralinguistici, delle varietà diatopiche, affrontiamo l'argomento più approfonditamente nel paragrafo seguente.

2.11.1. Le varietà dialettali nella TAV

Come abbiamo accennato nel precedente capitolo (v. *supra* cap. I, § 1.8.), le fondamenta teorico-disciplinari sulle quali poggia il nostro lavoro di ricerca sono rappresentate dalla sociolinguistica nella sua applicazione ad uno dei campi dei TS, ovvero alla TAV.

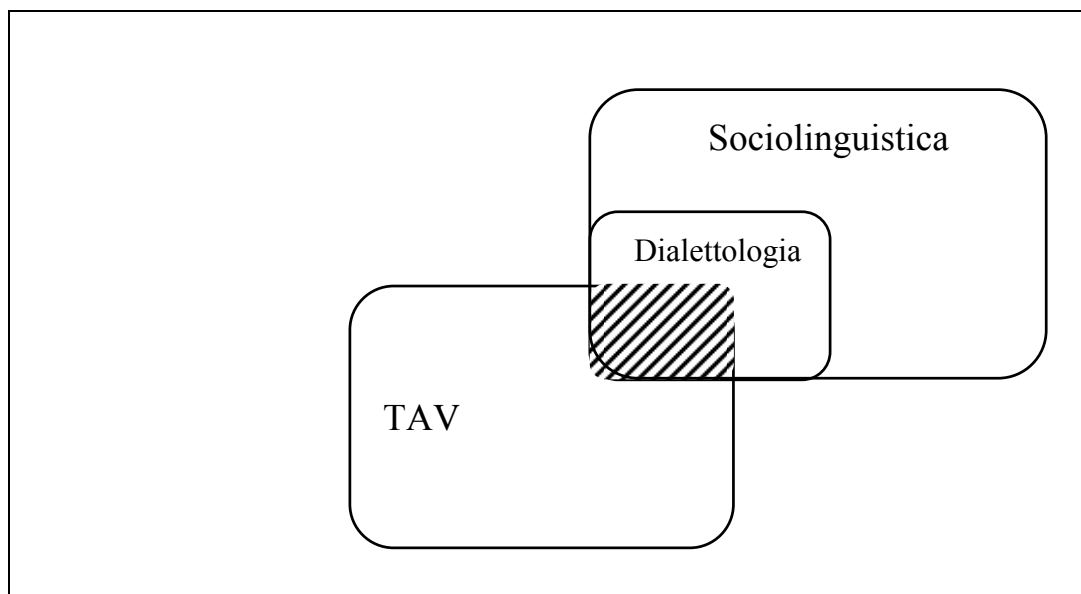


Fig. 2.6. L'ambito di indagine

In particolare, la sociolinguistica è coinvolta a un duplice livello: “esofilmico”, rappresentato dai dialetti, più in generale dalla branca dialettologica della disciplina, e dalla lingua attraverso i vari strati della società, ed “endofilmico” che concerne, invece, i mezzi di comunicazione e i canali di trasmissione e la natura intrinseca dei dialoghi: al riguardo si parla infatti, come vedremo più avanti, di varietà “trasmessa” (cfr. Sabatini 1997) o di varietà dello “scritto per essere recitato” (cfr. Nencioni 1983). Dunque, ciò che fa l’oggetto della nostra indagine, come accennato poco sopra, è la resa in un sistema linguistico diverso da quello di partenza della/e varietà linguistica/che geograficamente situabile/i; si tratta di un campo di analisi traduttologica che presenta caratteristiche peculiari che lo collocano in una posizione a sé stante. L’asse di variazione linguistica che funge da cardine è quello della diatopia attorno al quale ruotano gli altri tre: diastratia, diafasia e diamesia.

Il problema della resa attraverso i processi di traduzione-adattamento delle varietà linguistiche geografiche, etiche e sociali è da sempre sentito con una certa urgenza nell’ambito della TAV per il grande e il piccolo schermo. Possiamo considerarne una testimonianza in questo senso il volume *Il doppiaggio: trasposizioni linguistiche e culturali* edito nel 1994 a cura di Baccolini, Bollettieri Bosinelli e Gavioli, e definito non a caso una “pioneering publication” (Di Giovanni 2011, 50) in cui sono contenuti articoli che affrontano a vario modo la questione, comunque in maniera molto generale (cfr. Di Giovanni, Diodati, Franchini; Galassi; Pavesi; accenniamo brevemente solo al

fenomeno dello “spostamento selettivo” di cui parla Pavesi, che consiste nella resa di una varietà linguistica, “regiolettale” nel nostro caso, attraverso lo sfruttamento non del livello fonetico-fonologico, tipico della lingua di partenza, bensì gli altri livelli linguistici: la morfologia e il lessico.

L’ambito individuato mediante la fig. 1 risulta tuttavia fortemente limitato nell’indagine per diversi motivi. In primo luogo, a causa della scarsa collaborazione tra la sociolinguistica e la dialettologia, la disciplina che si occupa della ricerca in campo dialettale, e le scienze della traduzione

La ricerca sulle varianti dialettali e linguistiche sembra ‘comunicare’ sostanzialmente poco con il campo degli studi sulla traduzione, probabilmente perché la traduzione dei dialetti è visto un problema insormontabile dalla maggior parte dei traduttori, che si affidano a soluzioni solo in parte soddisfacenti (Ranzato 2010, 144).

Ranzato continua mettendo in rilievo anche la scarsa sistematicità con cui è affrontato l’argomento nelle università italiane, nelle quali a suo dire la tematica in oggetto rimane per lo più fuori dai corsi di studio nei dipartimenti di lingue delle università, e in quelli in cui è presente, non viene trattata in maniera sistematica, ma occasionale (*Ibid.*).

I sociolinguisti, tra l’altro, in passato non hanno nutrito una grande considerazione nei confronti dei prodotti per il cinema, delle sceneggiature e delle loro realizzazioni sullo schermo, ritenendoli non degni di nota. Come ha sostenuto Murphy:

[...] Sociolinguists will continue to miss good research data as long as they ignore the work and working conditions of [...] filmmakers. To be sure, the making of films more probably relies upon sociolinguistic research, but films themselves (and the circumstances surrounding their production) provide certain instructive analogs to the material typically studied by sociolinguists (1978, 226).

Tuttavia, va messo in rilievo che negli ultimi due decenni, almeno in Italia, i sociolinguisti hanno iniziato ad interessarsi alla lingua di cui ci si serve nel cinema. Lo studioso di riferimento nel nostro paese è Sergio Raffaelli; molte delle sue opere dedicate all’analisi e allo studio della/e lingua/a in uso nel cinema italiano sono imprescindibili per chiunque voglia inoltrarsi nella ricerca in campo linguistico con applicazione al cinema. A tal riguardo, già Nencioni aveva riflettuto sull’importanza dei testi scritti per essere recitati (più in teatro) come materia su cui basare lo studio

della lingua parlata, dimostrando quanto le fonti scritte (drammi per il teatro, novelle, lettere, quaderni di scuola) abbiano funzionato da materiale di indagine per la lingua parlata per molti studiosi di diversi paesi più o meno nello stesso periodo (cfr. Nencioni 1983, 129-131). Ciò, al di là del fatto che nei periodi di riferimento – inizi del Novecento – non esistevano ancora i mezzi per effettuare la registrazione meccanica delle produzioni linguistiche dei parlanti.

Durante il decennio scorso sono tornati sul problema della traduzione delle varietà linguistiche Chiaro (2008), Heiss e Leporati (2000), Koch (2009) e in maniera più generale Pym (2000).

Chiaro ci ha offerto una panoramica sul trattamento ricevuto in Italia dalle varietà linguistiche (dialetto, socioletto, etnoletto, idioletto, multilinguismo) attingendo materiale anche dai prodotti audiovisivi per la televisione, in particolare le serie televisive di produzione anglofona (anche cartoni).

Heiss e Leporati hanno affrontato la questione del regioletto in una prospettiva inversa, quindi come la nostra, ma coinvolgendo e riflettendo su una combinazione linguistica diversa: italiano e tedesco, e per l'italiano la varietà diatopica del romagnolo. Inoltre, il contributo è il che tratta la tematica nel volume che raccoglie gli atti del convegno internazionale⁶⁷.

Koch, il cui articolo è apparso sulla rivista internazionale *inTRAlinea*⁶⁸, concentra la sua attenzione sulla “perceptual dialectology” proponendola quale possibile soluzione per trattare le difficoltà legate alla traduzione (doppiaggio) dei dialetti nei film per il cinema. A suo avviso, occorrerebbe basarsi sulla percezione che i parlanti del paese d'arrivo hanno delle varietà dialettali: la conoscenza che essi possiedono dei dialetti e le sensazioni che evocano in loro. Successivamente, una volta identificata la funzione che il dialetto o i dialetti svolgono nella versione originale, procedere alla scelta della varietà da utilizzare nell'adattamento.

Questi articoli hanno degli elementi in comune con altri studi, in numero limitato, sulla materia⁶⁹. Tra le analogie spicca il riferimento all'inglese sia come lingua di partenza, adottando quindi nell'analisi traduttologica la prospettiva diretta, sia – più

⁶⁷ “La traduzione multimediale, quale traduzione per quale testo?”, Forlì, 2-4 aprile 1998.

⁶⁸ Di questa rivista, oltre al numero speciale cui appartiene il contributo citato, ne sono stati pubblicati altri due (2012, 2016).

⁶⁹ Contenuti nei volumi che raccolgono gli atti di due convegni internazionali svoltivi nel 2005 e nel 2007 nell'ambito del progetto “Translating Voices, Translating Regions”.

raramente – come lingua di arrivo dei film presi in considerazione, in ragione della imponente produzione anglofona di audiovisivi.

Invero, tra i pochissimi contributi, contenuti nei volumi appena citati, che affrontano in modo più specifico la questione dei dialetti nella prassi audiovisiva francese, ricordiamo quello di Leoncini (2006); tale contributo è per certi versi illuminante perché è forse l'unico che centra in qualche modo la nostra area di ricerca, trattando dei film italiani doppiati e sottotitolati in Francia, dedicando un discreto spazio⁷⁰ alla resa dei dialetti italiani.

Un caso di studio, assimilabile in parte nelle intenzioni del nostro lavoro, è quello contenuto nel contributo di Velez (2012), il quale però prende in esame un solo film – “Respiro” (2002) del regista Crialese – e riporta i risultati in modo estremamente succinto, per la brevità del testo, e parziale, poiché, in ragione di scelte metodologiche, non si spinge in profondità nella questione della resa del dialetto, fermandosi a un livello superficiale e ad affermazioni generiche, e si concentra sulla sola versione doppiata in francese.

Citiamo anche i contributi di Goris (1993) per il doppiaggio, pubblicato sulla rivista internazionale *Target*, e di Lambert (1990) per il sottotitolaggio, sebbene i due studiosi siano di nazionalità belga e si interessino all'analisi di film in lingue originali diverse dalla nostra. Leoncini e Goris condividono un aspetto molto interessante in quanto ci offrono una prospettiva diacronica dei processi traduttivo/adattativi in ambito francofono. In particolare, come appena accennato, Goris si interessa al doppiaggio, attraverso l'analisi di due film degli anni Sessanta e tre film negli anni Ottanta, di nazionalità inglese e fiamminga. A risultare in linea di massima interessante è il fatto che l'articolo si colloca nei primi anni Novanta e quindi rende conto, anche se in maniera molto sintetica, delle principali strategie messe in atto nel doppiaggio fino a quell'epoca e un confronto di massima è dunque possibile con quelle adottate in film più recenti, come alcuni di quelli analizzati nel nostro lavoro; potremo così tentare di elaborare delle ipotesi circa eventuali sviluppi e/o cambiamenti di tendenze nell'approccio dei professionisti francesi ai film stranieri.

⁷⁰ Sebbene l'articolo sia molto breve e non approfondisca la/e strategia/e con le tattiche adottate, per via anche della prospettiva diacronica privilegiata.

Inoltre, ricordiamo il già citato Cornu che dalle nostre ricerche risulta essere il contributo monografico⁷¹ più recente per la Francia, interamente dedicato alle due pratiche, ma che consacra uno spazio ridottissimo all'aspetto che ci interessa, la resa dei dialetti nel passaggio traduttivo-adattativo.

Infine, ma non certo per importanza, riteniamo sia un fattore importante da sottolineare rispetto alla limitatezza di studi, anche più organici, inerenti lo specifico contesto geo-socio-linguistico-culturale entro il quale ci muoviamo, l'interesse per la TAV come oggetto di studio accademico affermatosi recentemente in Italia e in Francia, i due paesi coinvolti nel nostro studio (in linea comunque con gli altri paesi in cui lo è diventato), basti pensare che corsi master di specializzazione sono stati istituiti come bienni di specializzazione di recente, in Italia alcuni ancora nel 2018⁷², e che la prima rivista specializzata interamente consacrata alla TAV in Francia è *L'Écran traduit*, ATAA⁷³ dal 2013.

Da quanto detto finora emerge chiaramente non solo la ridotta presenza di letteratura scientifica, non tanto sulle pratiche di doppiaggio e sottotitolaggio in generale, quanto sulla nostra specifica area di ricerca delineata poco sopra e soprattutto inerente alla peculiare combinazione linguistica (v. *supra* cap. I, § 1.8.), ma anche la mancanza di un'organizzazione sistematica, entro una cornice ben definita.



La restante parte del capitolo è dedicata all'altra disciplina che figura tra i fondamenti del nostro lavoro di ricerca, come abbiamo mostrato nel paragrafo precedente (fig. 2.7.), ovvero la sociolinguistica, con particolare attenzione all'ambito della Sicilia e del siciliano e al contesto⁷⁴ in cui si inserisce e al confronto con la situazione francese, specialmente nel rapporto che la lega alla produzione audiovisiva

⁷¹ La monografia è tratta dalla tesi di dottorato dello stesso Cornu, discussa nel 2004. Quest'ultima, a sua volta, ha risentito della ricerca effettuata per la tesi del biennio di specializzazione (1983), che, a detta dello stesso studioso, ha costituito uno dei primi studi sull'argomento (Cornu *op. cit.*, 16).

⁷² <<https://www.internationalcampus.it/master-professionale-in-traduzione-audiovisiva/>> ultimo accesso settembre 2018.

⁷³ «Association des Traducteurs/Adaptateurs de l'Audiovisuel», creata nel 2006 essa raggruppa centinaia di professionisti di doppiaggio, sottotitolaggio e voice-over.

⁷⁴ Il nostro punto di riferimento sarà principalmente la ricerca di Berruto, poiché tale è considerato anche dagli altri studiosi. A nostro modo di vedere, inoltre, egli ha in qualche modo armonizzato le ricerche in questo campo.

e alla TAV, poiché sono questi gli elementi chiave che ci permettono una corretta lettura e interpretazione dei prodotti, tanto nel mercato di partenza, quanto in quello d'arrivo (gli adattamenti e la strategia traduttivo-adattativa applicata), non perdendo di vista, al contempo, la peculiare natura linguistica dei dialoghi dei film.

2.12. La realtà sociolinguistica in Italia

La realtà sociolinguistica dell'Italia, o più precisamente potremmo dire "regiolettale", costituisce una dimensione che di per sé conferisce unicità al paese, frutto della confluenza di molteplici fattori, in primis storici e culturali, legati in ultimo alla vicenda unitaria ma risultanti da un ricchissimo e densissimo passato di dominazioni straniere da nord a sud, con dirette conseguenze sulla società. A tal proposito, Orioles⁷⁵ ha osservato:

A differenza di altri paesi europei (come ad esempio Gran Bretagna e Francia), nei quali esiste una varietà di riferimento condivisa dalla maggior parte dei parlanti a prescindere dalla loro collocazione territoriale, in Italia non è presente [...] una vera e propria varietà "standard" ma piuttosto un modello astratto e tendenziale, valido semmai solo per gli usi scritti della lingua⁷⁶. Al suo posto, e con gradi diversi di approssimazione, si trovano le varietà regionali, ossia le diverse realizzazioni territoriali di una norma sovralocale, le quali, influenzate dal sottofondo dialettale, ne assorbono e riproducono, in varia misura ed a vari livelli, i tratti caratteristici.

Tale circostanza di variazione diatopica peninsulare fornisce un interessante campo di indagine nella sua applicazione alla traduzione audiovisiva, anche se poco investigato come visto poco sopra, in particolare per quel che concerne l'adattamento della produzione cinematografica italiana per i paesi esteri.

A tal riguardo, Berruto esordisce osservando che:

Se l'italiano è la lingua nazionale del nostro paese, fa però grave torto alla realtà dei fatti sostenere che tutti gli italiani parlino (solo) l'italiano (2007a, 3).

⁷⁵ <www.orioles.it/didattica.htm> ultimo accesso settembre 2018.

⁷⁶ Generalmente, per la lingua parlata, l'opinione pubblica soprattutto al sud individua una varietà standard dell'italiano, con annesso un valore di prestigio, in una non meglio definita varietà del nord.

La maggior parte degli italiani, infatti, oltre all'idioma nazionale si serve anche di un dialetto e questi due codici costituiscono i (dia)sistemi⁷⁷ fondamentali del repertorio⁷⁸ linguistico italo-romanzo medio. Tuttavia, Berruto precisa che

Data la loro distanza strutturale reciproca, in genere non di molto inferiore a quella che intercorre fra le varie lingue romanze maggiori o minori, i dialetti italiani vanno però considerati varietà linguistiche a sé stanti, e non semplici varietà dell'italiano a coloritura locale (*Ibid.*).

I dialetti d'Italia, quindi, sono stati definiti da Coseriu “dialetti *primari*” (1981; 1982, 21-22) in quanto formati contemporaneamente a quello che sarebbe poi diventato l'italiano standard (toscano), mentre si è quasi unanimemente d'accordo nel non considerarli “dialetti dell'italiano” in quanto non costituiscono delle varietà della lingua nazionale, bensì codici autonomi.

2.12.1. Il repertorio italo-romanzo medio

A questo punto, risulta utile definire il repertorio linguistico italo-romanzo medio, che possiamo considerare come punto di partenza per le nostre riflessioni successive.

Berruto ha individuato quattro tipologie generali di repertorio, che descrivono altrettanti rapporti diversi tra due varietà linguistiche presso una stessa comunità di parlanti:

1. **bilinguismo sociale**, con la presenza in una comunità di due “lingue distinte, entrambe pienamente sviluppate ed elaborate con ambiti di uso analoghi e differenze funzionali ridotte e marginali” (2004, 127-128) (es. Québec, francese e inglese; Alto Adige/Südtirol, italiano e tedesco);
2. **diglossia**;
3. **dilalìa**⁷⁹;
4. **bidialettismo**

⁷⁷ Per diasistema si intende un insieme di sistemi aventi molti tratti un comune.

⁷⁸ Per repertorio si intende l'insieme delle varietà linguistiche di cui una comunità dispone.

⁷⁹ Dal greco classico *di-* e la radice lessicale del verbo *laléin* “chiacchierare, parlare”.

riassumendo le caratteristiche degli ultimi tre in uno specchietto riassuntivo che riportiamo di seguito:

	DIGLOSSIA	DILALIA	BIDIALETTISMO
a. Sensibile diversità strutturale fra i sistemi (A, varietà alta, e B, varietà bassa)	SI	SI	NO
b. Uso di entrambi i sistemi A e B nella conversazione quotidiana	NO	SI	NO
c. B è la varietà della socializzazione primaria ⁸⁰	SI	NO	NO
d. Chiara differenziazione funzionale fra A e B	SI	SI	NO

Tab. 2.2. Le caratteristiche di diglossia, dilalia e bidialettismo (*Ibid.*, 128)

Lo stesso Berruto ci fornisce, poi, la definizione del repertorio linguistico italo-romanzo medio: esso si configura come “una situazione di bilinguismo endogeno (o endocomunitario) a bassa distanza strutturale con dilalia” (2007a, 5). Esplicitiamo singolarmente le tre componenti:

1. Si tratta di un bilinguismo “endogeno” o “endocomunitario”, cioè originatosi all’interno della comunità dei parlanti e non derivante da spostamenti più o meno recenti di popolazioni. Questo costituisce l’aspetto storico del repertorio;

2. “a bassa distanza strutturale”, nel senso che tra i due diasistemi fondamentali, che costituiscono pur sempre varietà romanze imparentate derivanti dal medesimo ceppo, sussiste una diversità strutturale certamente sensibile ma che non può essere paragonata a quella presente nei bilinguismi sociali classici;

3. per quel che riguarda il rapporto funzionale tra le due varietà fondamentali – quella alta (lingua nazionale) e quella bassa (dialetto) – questo è stato definito come “dilalia”, nel senso che entrambe le varietà sono sfruttate nella conversazione quotidiana con un ampio spazio di sovrapposizione.

⁸⁰ La socializzazione primaria è quella che ha luogo in famiglia.

2.12.1.1. Il repertorio linguistico siciliano

Dunque, ciò che distingue una situazione di dilalia da una di diglossia classica, secondo il modello di Berruto (2004, 128), sono le caratteristiche b. e c.

Proprio su queste due caratteristiche vogliamo concentrare la nostra attenzione per tentare di fornire qualche precisazione in più su quello che, a nostro parere, contraddistingue più specificamente il repertorio siciliano. Quest'ultimo sembra collocarsi in linea di massima, infatti, secondo la nostra esperienza di parlante nativo siciliano, in una posizione intermedia tra diglossia e dilalia. Con quest'ultima affermazione vogliamo rendere conto del fatto che la situazione linguistica siciliana condivide un aspetto della prima (la varietà B impiegata nella socializzazione primaria) che non caratterizza l'altra, e un aspetto della seconda (varietà A e B impiegabili entrambe nella conversazione quotidiana) che non appartiene alla prima.

2.12.2. La strada per il repertorio medio

A questa condizione linguistica di dilalia si è giunti a seguito di un'evoluzione storica da una situazione di diglossia che ha caratterizzato l'Italia fino alla metà del XIX secolo, con l'italiano standard riservato quasi esclusivamente agli usi scritti e ufficiali e il dialetto largamente impiegato dalla maggior parte della popolazione nella realtà quotidiana. Del resto, come ha sostenuto Berruto, questa circostanza è una delle più facilmente realizzabili: "L'evoluzione da diglossia a dilalia è in effetti una dei modelli evolutivi facilmente possibili" (2004, 132).

I fattori alla base di tale evoluzione sono stati individuati nella progressiva – sebbene lenta – realizzazione dell'unità culturale e poi dell'unità politica; nella diffusione dell'istruzione obbligatoria; nella diffusione dei mezzi di comunicazione e di informazione; nell'aumento della mobilità degli italiani; nell'affermazione dell'industrializzazione; nelle maggiori possibilità di affermazione sociale; nell'urbanizzazione globale del territorio (cfr. Grassi 2007).

Ciò comporta una conseguenza significativa: l'italiano smette i panni di lingua di quasi esclusivo appannaggio delle classi più elevate e colte e non viene più utilizzato solo nella forma scritta, invadendo anche uno spazio sempre più ampio prima prerogativa dei dialetti (cfr. Berruto 2007a, 85; Grassi *op. cit.*, 281).

Effetti di tali “movimenti” linguistici, che rendono conto delle attuali tendenze nel rapporto fra standard e sub-standard in italiano, sono stati e sono tutt’ora (cfr. Berruto 2007b, 86):

- l’aumento generale della quantità di differenziazione e della variazione lungo tutti gli assi (cfr. Coveri *et al.* 1998; Renzi 2012);
- la riduzione della forbice tra scritto e parlato e la formazione di molti italiani regionali (cfr. Cortelazzo e Mioni 1990; Halliday 1992);
- il consolidamento delle varietà sub-standard (cfr. Sobrero e Miglietta 2012).

La varietà che, sul territorio nazionale assurge al ruolo di standard, determina una situazione in cui i rapporti di forza si modificano e fa sì che parlanti di regioni diverse possano comprendersi a seguito di

Ingressi anche massicci di prestiti e calchi dalla lingua [socialmente] dominante [che] sono un fenomeno del tutto fisiologico in situazioni di contatto linguistico a lungo termine e fra varietà di prestigio e raggio d’azione ben diversi (Berruto 2007a, 29).

L’introduzione di tali prestiti e calchi dall’italiano non si registrano nella stessa misura a tutti i livelli linguistici. Il lessico è quello maggiormente interessato dal fenomeno⁸¹. Infatti, Berruto prosegue affermando che

il lessico è l’aspetto di gran lunga più appariscente del sistema linguistico il che giustifica l’impressione di grande distanza dal dialetto “autentico” che può lasciare il dialetto fortemente italianizzato (*Ibid.*).

Grassi condivide la stessa idea:

Lessico e semantica dei dialetti sono i livelli linguistici più esposti al cambiamento, a seguire fonetica/fonematica (2007, 290).

Ad essere quasi esclusi sono i livelli morfologico e sintattico.

Gli italianismi nel dialetto a livello lessicale sono più frequenti in quelle sfere in cui

⁸¹ Bruni parla a tal proposito di “indebolimento” del dialetto (1984, 83).

Con maggiore forza e insistenza si fa sentire il bisogno del parlante di istituire contatti che vanno al di là dei limiti della propria comunità e della propria regione (*Ibid.*, 295).

Di seguito schematizziamo la situazione che viene a profilarsi

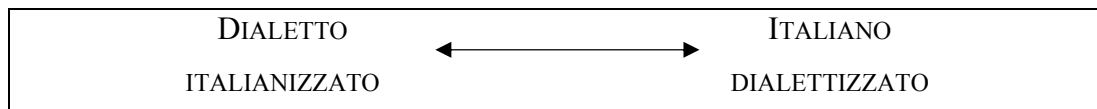


Fig. 2.7. Il contatto tra italiano e dialetto (1)

e mettiamo in rilievo, sempre seguendo Grassi, che non si tratta di fenomeni che si attuano in maniera uniforme:

I processi di livellamento delle varietà dialettali generati dalla città non sono sempre omogenei nei risultati e lineari nello spazio (*Ibid.*, 283).

Tuttavia, ci preme mettere in rilievo, proprio perché importante assunto di riferimento nel nostro lavoro di ricerca, la precisazione secondo la quale

Italiano e dialetto si possono sempre sceverare l'uno dall'altro, e non è giustificato dire che esistano vere e proprie varietà intermedie fra italiano e dialetto, sistemi ibridi, una sorta di creoli casalinghi. L'occorrenza di testi ibridi [...] testimonia [piuttosto] della frequenza dell'enunciazione mistilingue, discorso che attinge contemporaneamente ai serbatoi linguistici dell'italiano e del dialetto (Berruto 2007a, 31).

Questa asserzione, a conclusione del suo contributo, è un'ulteriore conferma di quanto descritto poco prima, e di cui riportiamo le sue parole che risultano, per noi, molto chiare:

l'influsso del dialetto sulle varietà dell'italiano, è quello reciproco dell'italiano su varietà del dialetto, possono arrivare a gradi molto alti di compenetrazione, senza tuttavia dare luogo alla formazione di vere e proprie varietà ibride [...] non più riconoscibili come dialetto o italiano. La morfologia e la forma morfonologica della parola costituiscono generalmente il discrimine che permette di assegnare gli elementi all'uno o all'altro sistema, e di dire, nei casi di mescolanza di formativi, che un termine molto dialettizzato è pur tuttavia ancora italiano o, viceversa, che è un termine molto italianizzato è ancora dialetto (*Ibid.* 28).

Pertanto, a detta sua, lo status in cui si permangono i rapporti tra lingua nazionale e dialetti, specie laddove essi si trovano in contatto diretto, è quello, di commutazione di codice interfrasale e intrafrasale frequente (*Ibid.*), e schematizzabile come segue:

COMMUTAZIONE DI CODICE - frequente	ENUNCIATI MISTILINGUI - frequenti
“Code switching”	“Code mixing”

Fig. 2.8. Il contatto tra italiano e dialetto (2)

come abbiamo già visto in precedenza, grazie anche agli studi di Alfonzetti riguardanti la condizione del dialetto siciliano; tant'è vero che questa è una realtà che il cinema prende come modello (v. *supra* cap. I, § 1.7.). Quest'ultima circostanza avremo modo di approfondirla ulteriormente più avanti (v. *infra* cap. IV, § 4.3.1.).

In definitiva, l'immagine che ci viene in mente per descrivere questa situazione del repertorio linguistico italo-romanzo medio, e in particolare quella “zona in italiano e dialetto si fronteggiano direttamente” (Berruto 2007a, 31), è quella di un miscuglio di acqua e olio, in cui le due componenti, le due fasi, anche quando vengono agitate energicamente rimangono pur sempre separate. Ciononostante, “il settore di contatto e confine, nel repertorio, fra l'italiano e il dialetto è indubbiamente assai problematico e delicato” (*Ibid.*, 27).

2.12.3. Modelli del repertorio

Tra i numerosi modelli di tale repertorio che sono stati ipotizzati e messi a punto, citiamo qui quelli di Pellegrini e di Berruto, che a nostro avviso ci appaiono i più significativi ai fini del nostro lavoro⁸², anche in virtù del fatto che risultano ampiamente sovrapponibili, segno importante di condivisione tra due dei maggiori ricercatori in materia.

⁸² Gli altri ci appaiono eccessivamente ed inutilmente articolati in questa sede. Ciò non esclude la loro importanza. Essi rendono conto di una situazione intricata lontana dall'essere giunta a uno stadio sufficiente di sedimentazione.

Il modello di Pellegrini, risalente al 1960 e ritenuto capostipite di tutti gli altri, articola il repertorio in quattro varietà, due per la sezione italiano e due per la sezione dialetto.

Italiano standard o comune	Italiano regionale	Koiné dialettale o dialetto regionale	Dialetto locale
-------------------------------	-----------------------	--	--------------------

Fig. 2.9.⁸³ Modello di Pellegrini (cfr. 1975/1960; 1990)

L'architettura del repertorio proposta da Berruto prevede anch'essa una declinazione in quattro varietà⁸⁴.

Italiano standard Uso colto medio	Italiano popolare (regionale)	Dialetto italianizzato	Dialetto locale rustico
--------------------------------------	----------------------------------	---------------------------	----------------------------

Fig. 2.10. Modello iniziale di Berruto (cfr. Berruto 2007a, 23)

I vari modelli elaborati, non soltanto quelli che abbiamo qui riportato e che presentano da sinistra a destra rispettivamente le varietà da quella più standard a quella meno standard, riconoscono l'esistenza di una varietà sub-standard ben consolidata che è l'italiano "popolare" (regionale), il quale manifesta delle caratteristiche distintive; ne metteremo in rilievo qualcuna più avanti a proposito delle varietà diastratiche. Per quanto riguarda, invece, le caratteristiche del dialetto, in particolare di quello siciliano che ci interessa direttamente, rimandiamo all'analisi in un capitolo dedicato (v. *infra* cap. V).

Ribadiamo l'avvertimento di Berruto, secondo cui italiano e dialetto rimangono pur sempre ben distinti come poli opposti di un continuum, secondo quanto riportato nel paragrafo precedente, e indicato negli schemi (figg. 2.10. e 2.11.) con la linea continua di separazione.

⁸³ La schematizzazione dei due modelli tramite tabelle è nostra.

⁸⁴ Si tratta di una prima schematizzazione. Più avanti si fornirà lo schema più dettagliato alla luce delle precisazioni che verranno via via fatte.

2.13. La variazione linguistica secondo gli assi

Com'è ben noto la variazione linguistica si realizza lungo gli “assi di variazione” che sono:

- la diatopia⁸⁵, ovvero la variazione nello spazio,
- la diastratia, la variazione nei diversi strati della società,
- la diafasia, la variazione nelle diverse situazioni comunicative,
- la diamesia⁸⁶, la variazione nei diversi mezzi/canali di comunicazione,
- la diacronia, la variazione nel tempo.

Nell'ambito dell'indagine sociolinguistica i primi tre (quattro) assi sono quelli maggiormente tenuti in considerazione e ciascuno è da ritenere come un *continuum* che collega due varietà opposte tra le quali si situano varietà intermedie. Possiamo abbozzare una prima rappresentazione con le rappresentazioni grafiche che seguono: il primo con gli assi il secondo a fasci.

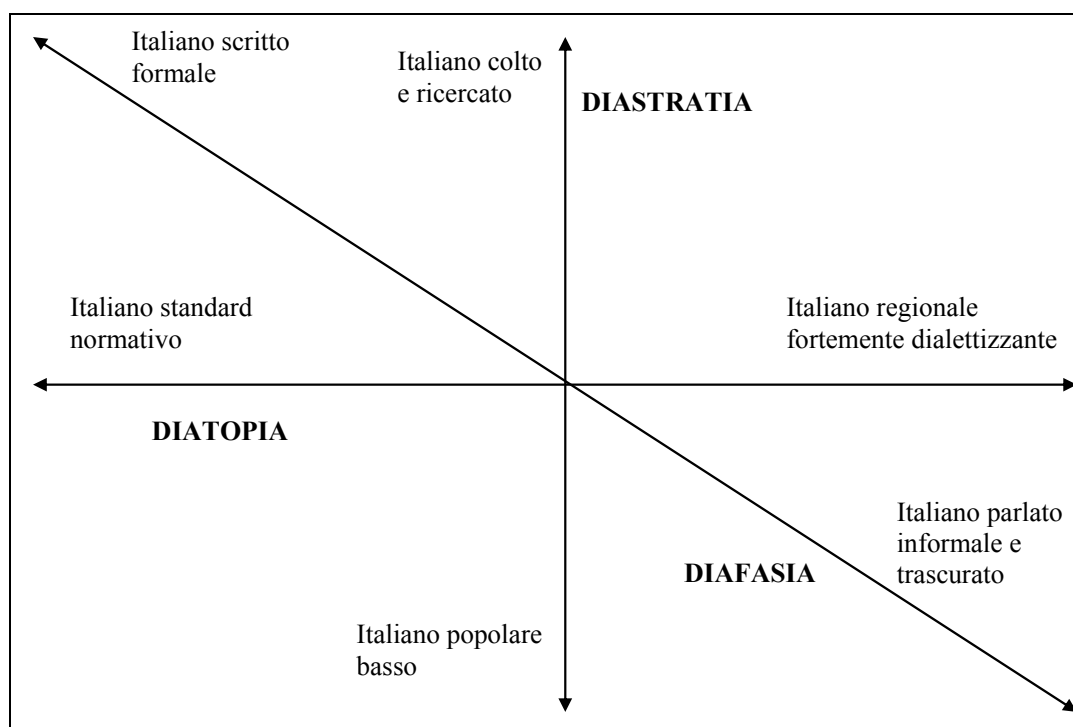


Fig. 2.11. Modello ad assi della variazione sociolinguistica dell'italiano

⁸⁵ Le etichette che sfruttano il prefisso “dia” si devono a Coseriu (1981).

⁸⁶ La dimensione “diamesica” è stata introdotta successivamente e la sua elaborazione si deve a Mioni (1983).

Berruto stesso ci fornisce una particolare rappresentazione schematica (modello a fasci)

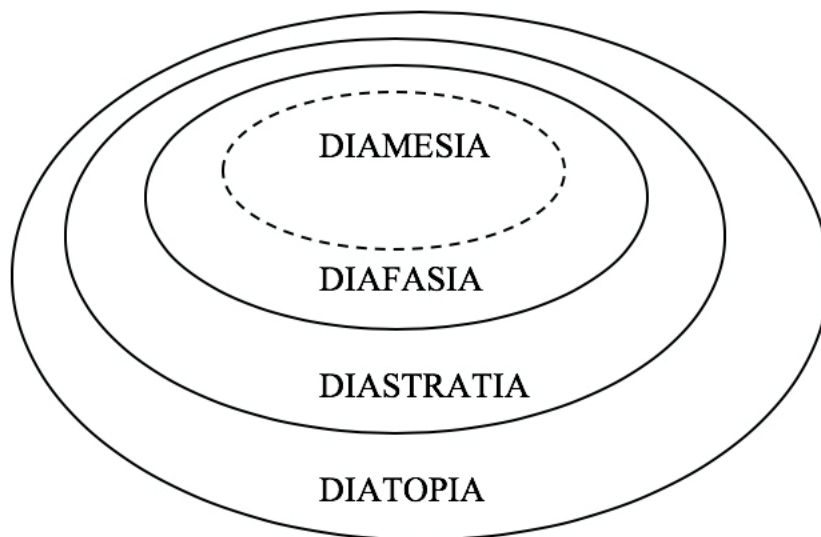


Fig. 2.12. Modello a fasci della variazione sociolinguistica dell'italiano (*Ibid.*, 11)

Quest'ultimo schema corrisponde a una gerarchia sociolinguistica, ideata nell'impostazione a fasci da Sanga (1977, cit. in Berruto 2007a, 21) e adattato da Berruto, proprio perché secondo lui sarebbe le varie dimensioni della variazione sociolinguistica sono strettamente legate, infatti a suo dire:

Nella situazione italiana, è praticamente impossibile separare la variazione diatopica da quella diastratica, e marcatezza diastratica implica solitamente marcatezza diatopica. [...] Si potrebbe sostenere che esiste fra le dimensioni di variazione un rapporto tale che esse agiscono l'una dentro l'altra: la diastratia dentro la diatopia, la diafasia dentro la diastratia, la diamesia dentro la diafasia; un parlante nel periodo dello sviluppo linguistico impara una varietà sociale dell'italiano della propria regione, entro la quale impara diversi registri adeguati a diverse situazioni, entro sui impara la fondamentale dicotomia fra scritto e parlato (Berruto 2007a, 10).

Sebbene sia possibile, per comodità, attribuire ad ogni elemento linguistico o produzione linguistica un valore su ciascun asse separatamente (cfr. *Ibid.*, 11), è importante tener presente che non bisogna pensare alle categorie sopra rappresentate come dei compartimenti stagni, indipendenti e isolati, al contrario essi sono strettamente interdipendenti l'uno dall'altro. Ne deriva che per formulare una descrizione compiuta su un fatto linguistico essi vengano considerati in modo sincronico, scegliendo tutt'al più la prospettiva principale, il punto di vista centrale dal

quale osservare l'azione degli altri assi. Va precisato inoltre che la variazione non va immaginata come lineare, per cui passando da una varietà ad un'altra non necessariamente ci si sposta di un gradino in alto o in basso lungo l'asse a due poli opposti, e all'interno di ciascuna varietà è possibile rintracciare ulteriore variabilità interna. È questo a rendere estremamente complesso il *continuum* pluridimensionale delle varietà. Nel nostro lavoro l'asse centrale è costituito dalla diatopia.

Nonostante fossimo ben consci degli innumerevoli e validi modelli elaborati in altrettanti contributi, abbiamo ritenuto adeguato rifarci ai modelli proposti da Berruto, tra l'altro mantenendoci a distanza anche da sue trattazioni eccessivamente particolareggiate e articolate, perché, oltre a ritrovare in essi una chiara e, al tempo stesso, efficace rappresentazione dell'esperienza di parlante di chi scrive, abbiamo ritenuto che essi risultassero molto maneggevoli ai fini del nostro lavoro, poiché hanno anche il vantaggio di non addentrarsi troppo in questioni squisitamente congetturali e prettamente teoriche, che si allontanano dalla nostra prospettiva più pratica e applicativa.

2.13.1. La variazione diatopica in Italia

La variazione attraverso lo spazio permette di suddividere la penisola nelle seguenti aree geografiche, nelle quali sono raggruppati più dialetti d'Italia ("primari"; v. *supra*, § 2.12.):

- a. area settentrionale;
- b. area toscana;
- c. area mediana;
- d. area meridionale;
- e. area meridionale estrema⁸⁷.

L'area settentrionale è delimitata come confine inferiore dalla linea immaginaria che collega le città La Spezia e Rimini e che è usualmente denominata, appunto, La

⁸⁷ Tale scansione è più o meno unanimemente accettata e si basa sulle varie mappe elaborate, tra cui quella di Pellegrini (1977). Altre classificazioni sono quelle di Ascoli (1882-1885), che risulta essere la prima, Merlo (1924, cit. in Avolio 2010), che pone l'accento sul concetto di sostrato, Rohlf (1937), al quale si deve la proposizione delle linee geografiche di demarcazione, Pellegrini (1975) <[http://www.treccani.it/enciclopedia/dialetti_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/dialetti_(Enciclopedia-dell'Italiano)/>) ultimo accesso settembre 2018.

Spezia-Rimini (in alternativa si considera la linea che collega le città di Massa Carrara e Senigallia; tuttavia, l'area delimitata risulta pressoché uguale).

A questa area appartengono i dialetti settentrionali o alto-italiani:

- dialetti galloitalici⁸⁸ (piemontesi, lombardi, liguri, emiliano-romagnoli con l'appendice di Pesaro);
- dialetti veneti⁸⁹ (con estensioni in Friuli-Venezia Giulia e fuori dal territorio italiano, il veneto dell'Istria);

L'area toscana o toscanizzante si estende, al di là dei confini amministrativi della regione, in Umbria, nell'area della città di Perugia. Il dialetto toscano di per sé si caratterizza per una maggiore fedeltà al latino e ciò gli conferisce una più spiccata capacità di fungere da lingua intermedia rispetto alle distanze maggiori alle quali si situano le parlate di Nord e Sud. Questa circostanza ne ha favorito storicamente la “selezione” quale lingua standard a livello nazionale. Orioles afferma che:

Dialettologicamente infatti il toscano si caratterizza per la sua maggiore fedeltà al latino che lo rende per così dire ‘equidistante’ e più disponibile a funzionare da ‘lingua media’ rispetto alle polarità vernacolari del Nord e del Sud caratterizzate a volte da sviluppi così radicali da oscurare gli antecedenti latini⁹⁰

L'area mediana si estende su una zona che abbraccia Marche, Umbria e Lazio e comprende:

- il marchigiano centrale;
- l'umbro sud-orientale;
- il laziale centro-settentrionale (compreso il romanesco);
- il cicolano-reatino-aquilano

L'area meridionale comprende: sul versante adriatico i dialetti delle Marche, nella zona meridionale della provincia di Ascoli, quelli abruzzesi diversi dall'aquilano, quelli molisani e quelli pugliesi centro-settentrionali; sul versante tirrenico i dialetti del Lazio meridionale e della Campania, fino a quelli lucani e calabresi settentrionali.

⁸⁸ Nuclei di parlate di origine galloitalica si trovano anche in Basilicata, Sicilia e Sardegna.

⁸⁹ I dialetti veneti vengono distinti dagli altri dialetti settentrionali poiché non ne condividono alcuni tratti e prevedono delle sub-varietà.

⁹⁰ <http://www.orioles.it/materiali/pn/Class_dialetti_it.pdf> ultimo accesso settembre 2018.

L'area meridionale estrema annovera le parlate della parte meridionale della Puglia e del Salento distinte dagli altri dialetti pugliesi, e include i territori della Calabria centro-meridionale e della Sicilia.

Infine, le varietà del Ladino (Trentino-Alto Adige, Veneto e Friuli-Venezia Giulia) e il Sardo sono state da sempre considerate dagli studiosi come varietà linguistiche dotate di una propria autonomia. Va precisato che quest'ultima considerazione va oltre il vasto dibattito ancora in corso circa il riconoscimento o meno della dignità di lingue autonome per altre varietà dialettali, tra le quali anche il dialetto siciliano.



Fig. 2.13. La “Carta dei dialetti d’Italia” (Pellegrini 1977)



Fig. 2.14. La “Carta dei dialetti d’Italia”⁹¹

2.13.2. La variazione diastratica

Questo tipo di variazione è legata alla presa di coscienza, a seguito di osservazioni empiriche, che, anche all’interno di una medesima comunità di parlanti, costoro manifestano differenze nel loro modo di parlare.

I parametri per lo più utilizzati dalla ricerca in Italia per misurare e analizzare la variazione sociale sono classificabili in due macro-categorie: quelli demografici (l’età e il genere⁹²) e quelli che consentono l’attribuzione dei parlanti a classi sociali distinte (il

⁹¹ <http://www.treccani.it/enciclopedia/l-italiano-nelle-regioni_%28L%27Italia-e-le-sue-Regioni%29/#gallery-in-text-15> ultimo accesso settembre 2018.

⁹² Il concetto di “genere” è ormai preferito a quello di “sesso”, poiché è linguisticamente significativa non tanto la distinzione biologica fra maschi e femmine, quanto l’elaborazione sociale e culturale delle differenze di sesso.

livello d'istruzione, l'attività lavorativa e, di conseguenza, la situazione economica⁹³) (cfr. Galli de' Paratesi 1984; Labov 1966, 20-22; Lo Piparo 1990; Sylos Labini 2015).

Il tradizionale modello di differenziazione sociale che prevede una scansione in lingua (alta) della classe colta, lingua della classe media e lingua popolare (Berruto 2011; Coseriu 1973; D'agostino 2011) è difficilmente applicabile alla situazione italiana, poiché la lingua delle classi colte risulta molto vicina alle realizzazioni della varietà standard; è arduo individuare una quantità tale di tratti distintivi che ne consentano una chiara differenziazione. Quindi, è opinione diffusa e ampiamente condivisa che la varietà diastratica per eccellenza sia l'italiano popolare, marcata verso il basso dell'asse di variazione (cfr. D'agostino *art. cit.*).

Una distinzione si può fare all'interno dell'italiano regionale (quindi marcato diatopicamente) tra italiano regionale colto o alto e italiano regionale popolare o basso, sfruttando il parametro del livello di istruzione la cui influenza è particolarmente rilevante nella ricerca sociolinguistica in Italia (Berruto 2007b, 56-57).

Si può individuare un'altra varietà sociale sfruttando il parametro dell'età. In questo caso, parliamo dell'italiano giovanile. In quest'ultima circostanza è utile far riferimento al concetto di "rete sociale", che costituisce un gruppo di "persone che si conoscono e che hanno contatti, e più precisamente l'insieme con cui un *ego* di riferimento intrattiene rapporti comunicativi" (Berruto 2002/1995, 101). È essenziale poiché esso permette di spiegare e comprendere comportamenti e atteggiamenti linguistici nelle relazioni tra individui, e quindi gruppi sociali (diastratia), sebbene non sia facile definire l'estensione precisa di una rete sociale (cfr. *Ibid.*, 102-105).

2.13.2.1. L'italiano popolare

Per tornare all'italiano popolare (regionale), varietà sociale in maggior misura attinente al nostro lavoro di ricerca, esso può essere considerato come la lingua di cui si servono i parlanti dialettofoni, che hanno cioè il dialetto quale lingua materna e della quale si servono per lo più nella vita quotidiana, dotati in genere di un basso livello di istruzione ("semicolti"; D'Achille 2006, 157).

Una definizione di italiano popolare è quella fornitaci da De Mauro:

⁹³ Il reddito, molto importante come fattore nella ricerca in ambito anglosassone, non lo è in altri paesi, come per esempio l'Italia (cfr. Berruto 2002/1995, 127).

Modo di esprimersi di un incolto che, sotto la spinta di comunicare e senza addestramento, maneggia quella che ottimisticamente si chiama la lingua ‘nazionale’, l’italiano (2015, 54).

Successivamente, Cortelazzo, che concentra l’attenzione sugli aspetti grammaticali dell’italiano popolare lo ha definito “il tipo di italiano imperfettamente acquisito da chi ha per madrelingua il dialetto” (1972, 11).

In passato si riteneva che l’italiano popolare godesse di uno status sovraregionale, studi più recenti hanno, invece, non solo ridimensionato tale (presunta) unitarietà, ma hanno individuato tratti locali a tutti i livelli di analisi, collocandolo all’interno dell’italiano regionale. Tale varietà, infatti, deriva dall’interferenza del dialetto nell’italiano, è documentata da testi sia scritti⁹⁴ che orali e presenta delle caratteristiche specifiche.

Vale la pena accennare qui ai risvolti in diamesia: da un lato, i parlanti che si servono dell’italiano popolare lo fanno (lo hanno fatto) soprattutto in contesti formali, da un lato in forma scritta (lettere, diari, memorie (Amenta 2004; Fragapane 2015)⁹⁵, etc.) che nella lingua parlata, nei quali essi cercano di maneggiare una lingua – l’italiano standard – di cui non possiedono la padronanza. Dall’altro, è stata sottolineata la contiguità tra la varietà diastratica dell’italiano popolare e la varietà diamesica dell’italiano parlato, soprattutto in riferimento alle sue manifestazioni più colloquiali e trascurate (cfr. Cortelazzo 1972; Berruto 2007b, 59).

Alcuni studiosi (tra cui Alfonzetti, Amenta, Berruto e Cortelazzo) sostengono che oggi l’italiano popolare sia fuoriuscito dal repertorio e non susciti più alcun interesse nella ricerca, anche perché i testi da analizzare si sono drasticamente ridotti nella quantità. Berruto (2014) arriva persino a chiedersi se sia ancora il caso di utilizzare l’etichetta “italiano popolare”, segno che il dibattito sulla questione è ancora aperto. Tuttavia, D’Achille sostiene che tale riduzione può solo essere apparente a seguito dell’introduzione dei nuovi mezzi tecnologici e sottolinea anche che

Fenomeni tipici dell’italiano popolare si registrano sistematicamente anche nel parlato (né si possono considerare esclusivi dei parlanti più anziani), ma la componente diatopica e quella diamesica tendono a prevalere su quella diastratica nelle analisi dei testi orali (2006, 181).

⁹⁴ Le ricerche e gli studi sull’italiano popolare si sono maggiormente concentrati sui documenti scritti. Tuttavia, è innegabile la presenza di tratti dell’italiano popolare anche nella lingua parlata.

⁹⁵ Una delle testimonianze più straordinarie, tra l’altro molto vicina alla nostra ricerca, è quella del diario autobiografico di Vincenzo Rabito, cantoniere semianalfabeta vissuto a Chiaramonte Gulfi in provincia di Ragusa. Il diario fu scritto tra la fine degli anni Sessanta e la metà del decennio successivo.

2.13.3. La variazione diafasica

La variazione linguistica dipendente dalla situazione comunicativa presenta caratteristiche e meccanismi alquanto complessi, la cui descrizione precisa risulta spesso difficoltosa, come ha giustamente osservato e rilevato Berruto:

Senza entrare qui in merito al fatto se sia lecito affermare che salvo eccezioni la quantità di variazione diafasica sia sempre inferiore [...] a quella della differenziazione diastratica, e che ogni variabile stilistica sia anche una variabile sociale (ma non viceversa), dobbiamo constatare che la variazione di registro, anche se è all'apparenza intuitiva assai evidente, è spesso la più sfuggente da cogliere e descrivere con esattezza (2007b, 71).

In essa, infatti, si intrecciano vari fattori, dei quali solo alcuni sono indipendenti dalla condizione sociale del parlante: questi fattori sono alla base della diafasia.

I fattori indipendenti sui quali richiamiamo l'attenzione sono:

- a. il grado di formalità/informalità del contesto in cui avviene la comunicazione, a cui contribuiscono *in primis* il luogo fisico e l'obiettivo della comunicazione;
- b. la natura della relazione che intercorre tra gli interlocutori (intimità, estraneità, gerarchia);
- c. il grado di specificità dell'argomento oggetto della produzione linguistica che richiede l'uso di lingue speciali (linguaggi settoriali).

L'insieme di questi fattori spinge il/i parlante/i alla selezione di un registro/stile⁹⁶, diverso da quello scelto in un contesto o in un luogo diversi, in presenza di un tipo di relazione diversa e a proposito di un argomento anch'esso diverso.

La variazione diafasica investe tutti i livelli di analisi linguistica, sebbene quello più appariscente risulti quello della scelta lessicale. “Le scelte di lessico hanno infatti speciale rilevanza per la variazione diafasica” (*Ibid.*, 73). Di seguito lo schema con le macro-categorie dei registri individuate da Berruto, costruito utilizzando il verbo standard “morire” declinato nelle diverse varietà diafasiche.

⁹⁶ In questa sede l'uso del termine “registro” è usato in modo intercambiabile con quello di “stile”, che rinvia, a nostro avviso, ad una dimensione personale e creativa del linguaggio ugualmente coinvolta, con implicazioni della sfera emozionale, in linea, tra l'altro, con la terminologia varia e oscillante in seno alla diafasia.

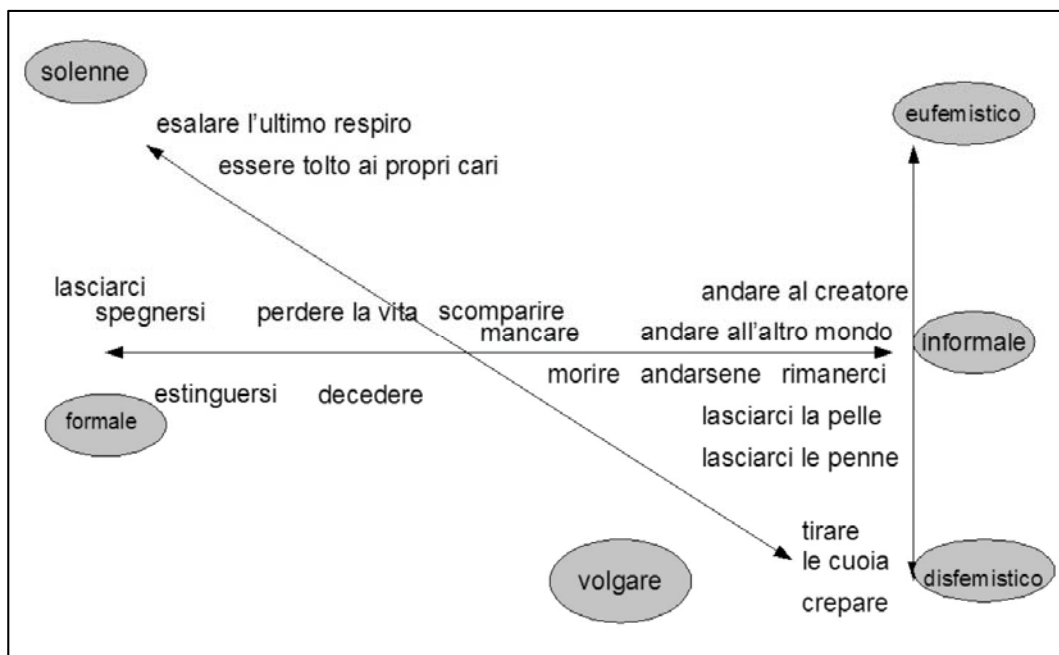


Fig. 2.15. Il modello variazionale secondo la diafasia (*Ibid.*,72)

Un esempio della difficoltà nella esatta delimitazione dei confini di un registro rispetto a un altro, si rileva nei dizionari di consultazione, i quali spesso utilizzano più di un'etichetta diversa per descrivere il registro di appartenenza di uno stesso termine.

I registri bassi molto informali (collegati per lo più al parlato⁹⁷) si caratterizzano per:

- eloquio rapido e trascurato;
- ampio riferimento al contesto implicito delle conoscenze condivise (o considerate tali) con conseguente elevato carattere implicito;
- ridotta gamma di variazione lessicale e frequente ripetizione degli stessi termini;
- uso frequente di abbreviazioni
- uso di termini di provenienza gergale o dialettale con funzione a volte di eufemismi, altre di disfemismi;
- emergenza del parlare volgare;
- una scarsa esplicitazione dei legami sintattici interni al discorso e l'uso di pochi connettivi poveri di significato (es. *poi, così, e, allora, perché*).

⁹⁷ "Parlato-parlato", v. *infra*, § 2.13.4.1.

Nei registri alti molto formali (collegati per lo più alla forma scritta⁹⁸), si riscontrano caratteristiche opposte a quelle appena enunciate. Mettiamo in rilievo soltanto:

- l'uso del *si* impersonale;
- l'uso di termini e forme derivanti dal latino – arcaizzanti – e di forestierismi, di derivazione soprattutto inglese;
- una sintassi fortemente ipotattica.

La diafasia, dunque, è legata all'uso, vale a dire alle alternative funzionali del repertorio di una lingua di cui dispongono un singolo o un gruppo di parlanti, alle diverse modalità con cui si servono della lingua, adottando un registro piuttosto che un altro (a differenza della diastratia legata invece all'utente e ai suoi tratti sociologici intrinseci).

Ribadiamo la stretta connessione diastratia-diafasia, poiché i tratti socio-demografici propri di un individuo svolgono un ruolo significativo nella scelta – più o meno consapevole – di un registro; infatti:

variation on the style dimension within the speech of a single speaker derives from and echoes the variation which exists between speakers on the 'social' dimension. (Bell 1984, 151).

In particolare, verso i gradini più bassi della scala sociolinguistica l'interrelazione diafasia-diastratia-diatopia è molto più accentuata (cfr. Berruto 2007b, 75).



A questo punto, prima di procedere e concludere la trattazione degli assi di variazione, sentiamo l'esigenza di esplicitare un punto fermo. Nel nostro lavoro di analisi abbiamo deciso di fare nostro l'assunto di Berruto circa la possibilità di poter distinguere sempre tra italiano e dialetto, nel senso che l'italiano standard e tutte le varietà intermedie individuabili sugli assi di variazione, verranno da noi considerate come "italiano", poiché nostro obiettivo è concentrarci sul dialetto, il suo rapporto con l'italiano e la commutazione di codice; infatti, secondo lo studioso l'etichetta di:

⁹⁸ "Scritto-scritto", ma anche "parlato-scritto", v. *infra*, 2.13.4.1.

italiano substandard comprende [...] l'italiano regionale marcato, l'italiano popolare e i registri informali e trascurati, in cui è posta scarsa attenzione al rispetto della norma. Substandard è perciò anche l'attributo delle varianti delle variabili sociolinguistiche che contrassegnano le varietà diastratiche e diafasiche basse (Berruto 2011).

Anche perché spesso è difficile distinguere con confini netti le diverse varietà intermedie:

La semplice designazione di substandard consente nella descrizione sociolinguistica di evitare problemi che possono sorgere quando si tratta di stabilire rapporti fra dimensioni di variazione e di attribuire a una varietà piuttosto che a un'altra un certo elemento che possa comparire in entrambe (*Ibid.*).

2.13.4. La variazione diamesica

Concludiamo la trattazione degli assi della variazione linguistica con quello diamesico. La lingua, infatti, presenta caratteristiche diverse a seconda del mezzo e/o del canale utilizzato per mettere in atto la comunicazione. La distinzione tradizionale operata in diamesia è quella che prevede:

- la lingua scritta (canale grafico-visivo);
- la lingua parlata (canale fonico-acustico);
- la lingua trasmessa (sia scritta, sia parlata).

Lingua scritta e lingua parlata presentano tratti distintivi diversi. Per quel riguarda più specificamente la nostra ricerca, ci concentriamo maggiormente sulla seconda⁹⁹ – e in particolare sulle situazioni colloquiali e dialogiche (autentiche) – della quale mostriamo alcuni elementi costitutivi¹⁰⁰.

- Fonetica e fonologia:

- fenomeni paralinguistici: tratti fonetici soprasegmentali rilevanti (intonazione, ritmo, frequenza o velocità dell'eloquio, volume, tono, timbro)¹⁰¹;
- eloquio rapido;

⁹⁹ Sebbene i sottotitoli abbiano a che fare con la lingua scritta, questi costituiscono una varietà a parte che segue regole specifiche.

¹⁰⁰ Ci rifacciamo a Berruto (2007b) e Nencioni (1983).

¹⁰¹ È interessante osservare come alcuni di questi tratti, tra cui il volume, contribuiscano alla caratterizzazione diatopica del parlante.

- frequenti apocopi, aferesi, prostesi e epentesi;
- pronuncia di suoni inarticolati;
- morfologia:
 - ampio uso dei pronomi: “gli” per tutte le terze persone singolare/plurale, maschile/femminile;
 - “ci”, “vi” in luogo del precedente;
 - uso del *che* polivalente;
 - rafforzamento della negazione;
 - accordo verbo-soggetto deviante rispetto alla norma standard, per via della limitata gittata pianificatoria;
 - riduzione dei modi e dei tempi verbali¹⁰²;
 - fenomeni di rafforzamento della negazione;
- sintassi:
 - carattere fortemente frammentario;
 - rapporti tra i costituenti:
 - prevalenza della coordinazione sulla subordinazione;
 - *che* polivalente;
 - ordine dei costituenti:
 - dislocazioni a destra e sinistra (es. *la sciarpa, l’ho data a mia madre*);
 - temi sospesi (es. *la linguistica, per capirci qualcosa bisogna studiare*);
 - frasi scisse e pseudoscisse;
 - “c’è” presentativo;
 - strutture sintattiche interrotte:
 - frasi interrotte;
 - anacoluti;
 - cambiamenti di microprogettazione;
 - contaminazione di costrutti;
 - lessico:
 - limitata variazione lessicale e frequenti ripetizioni;
 - testualità e pragmatica:

¹⁰² L’uso di alcuni tempi, tra cui il passato remoto, connotano diatopicamente il parlante (meridionale, siciliano).

- spontaneità;
- elevata ridondanza;
- codici extralinguistici concorrenti al significato (cinesica, prossemica, vestemica);
- pause, esitazioni e false partenze, autocorrezioni: micropianificazione del discorso;
- uso massiccio di segnali discorsivi (es. “diciamo”, “insomma”, “no...”, “ecco”, “eh”, etc.), attenuativi, demarcativi, fatismi, connettivi (es. “cioè”, “allora”, “bene”, “beh”, “niente”, etc.), pragmatici (particelle modali: “veramente”, “davvero”, “proprio”, “appunto”, etc.);
- forte ricorso alla deissi e ampio affidamento all’implicita nello sviluppo tematico: contesto (situazionale presente o inferibile) e conoscenze condivise;
- sovrapposizioni dei turni di parola nei dialoghi;
- enfasi;
- alternanza produzione linguistica-silenzi;

Richiamiamo l’attenzione su una circostanza particolarmente pertinente per il nostro lavoro. Anche in questo caso, infatti, la classificazione delle varietà non dà luogo a compartimenti stagni; al contrario, hanno luogo intrecci significativi. A tal proposito ricordiamo l’importanza dei codici extralinguistici (gestualità e movimenti del corpo) nella lingua parlata veicolati attraverso il canale visivo.

Da questa interconnessione tra canali (vista e udito) e mezzi (scritto e orale) hanno origine, come abbiamo visto sopra, le produzioni linguistiche per il teatro, il cinema e la televisione. Prodotti nati per iscritto, sotto forma di copioni, ma già destinati ad essere messi in scena e ad essere adattati per risultare più vicini al parlato spontaneo. Altro esempio sostanziale riguarda i sottotitoli in cui il parlato viene trascritto (dopo essere stati eventualmente tradotti).

La natura ibrida queste produzioni linguistiche giustifica l’esistenza di etichette per le diverse varietà diafasiche quali: “parlato-scritto” e “parlato-recitato” (“recitando”), in posizione intermedia tra i due poli di “scritto-scritto” e “parlato-parlato” (cfr. Nencioni 1983). Un’altra formula efficace è quella di “scritto per essere detto come se non fosse scritto”, assegnata ai copioni cinematografici (Lavinio 2011, 12). Quest’ul-

tima studiosa ha anche fornito uno schema delle varietà diamesiche che riportiamo di seguito, poiché risulta chiarificatore:

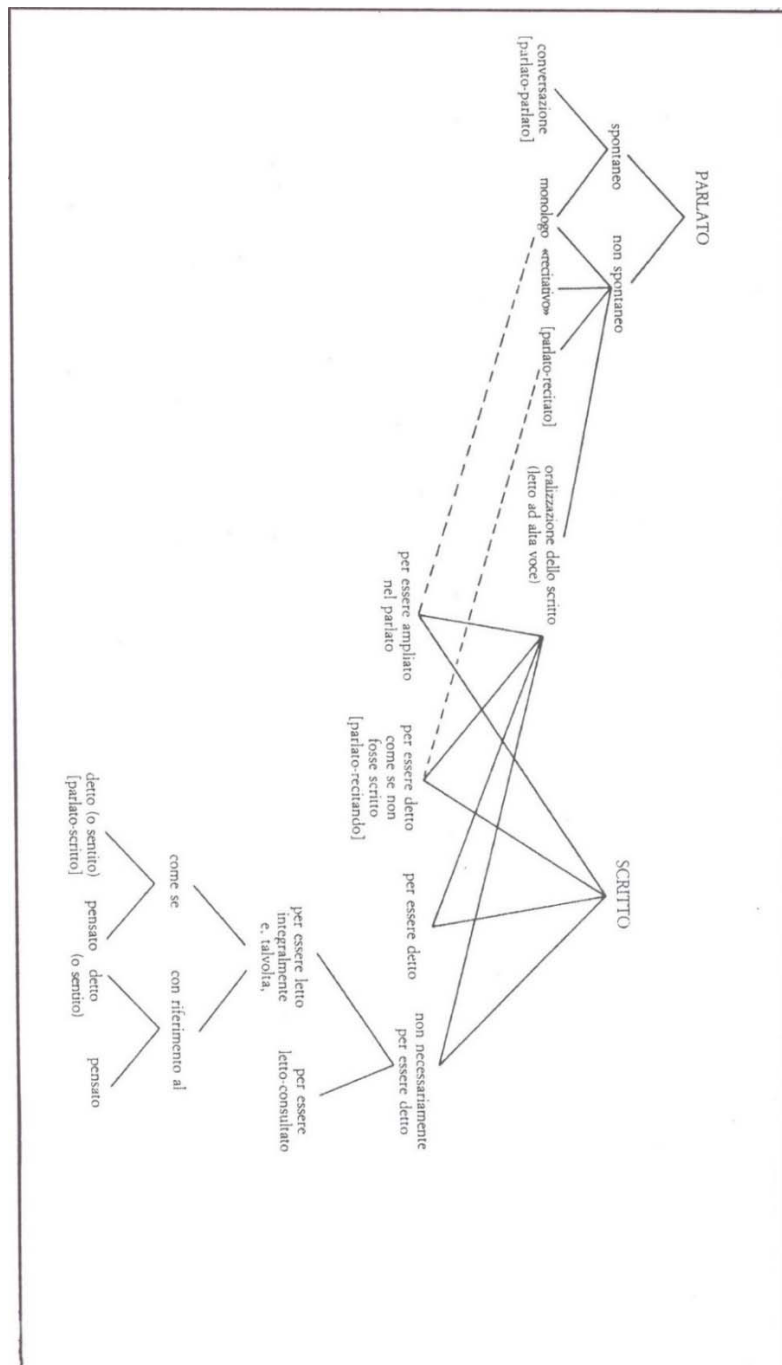


Fig. 2.16. Le varietà diamesiche (*Ibid.*, 10)

La variazione diamesica non può essere isolata del tutto dagli altri parametri di variazione, se non per ragioni di studio (cfr. Berruto 2007a e 2007b); a riprova di ciò si noti la ricorrenza di alcuni tratti caratteristici della lingua parlata, già messi in rilievo a proposito della varietà diastratica dell'italiano popolare (regionale). La lingua scritta,

infatti, tende ad adottare per lo più un registro formale e un lessico accuratamente selezionato. Di converso, nella produzione orale la provenienza regionale del parlante è quasi sempre riconoscibile.

Al fine di agevolare lo studio e la ricerca, tutti questi assi vengono considerati sincronicamente, consci del fatto che una lingua si modifica anche nel tempo sull'asse della diacronia.

A nostro parere, può essere importante una breve digressione sul piano diacronico, che ci viene suggerita da vari studiosi, tra cui Rossi (2011b). La varietà diamesica dello scritto ha rivestito in modo specifico per l'italiano una importante funzione storica per il raggiungimento dell'unità linguistica nazionale sul piano dello scritto, ovvero la diffusione di una varietà scritta nazionale. Infatti, le opere di Petrarca e Boccaccio, considerate come modelli illustri da imitare, hanno rappresentato un modello anche per la redazione di opere a carattere grammaticale e lessicografico. In questo l'Italia è stata guida per la Francia, ad esempio, che ha compilato il suo primo dizionario sull'esempio di quello italiano della Crusca. Sul versante della lingua parlata, invece, l'Italia ha raggiunto l'unità – ci venga concesso questo termine – solo molto più tardi rispetto ad altri paesi europei come per esempio la Francia (v. *infra*, § 2.15.).

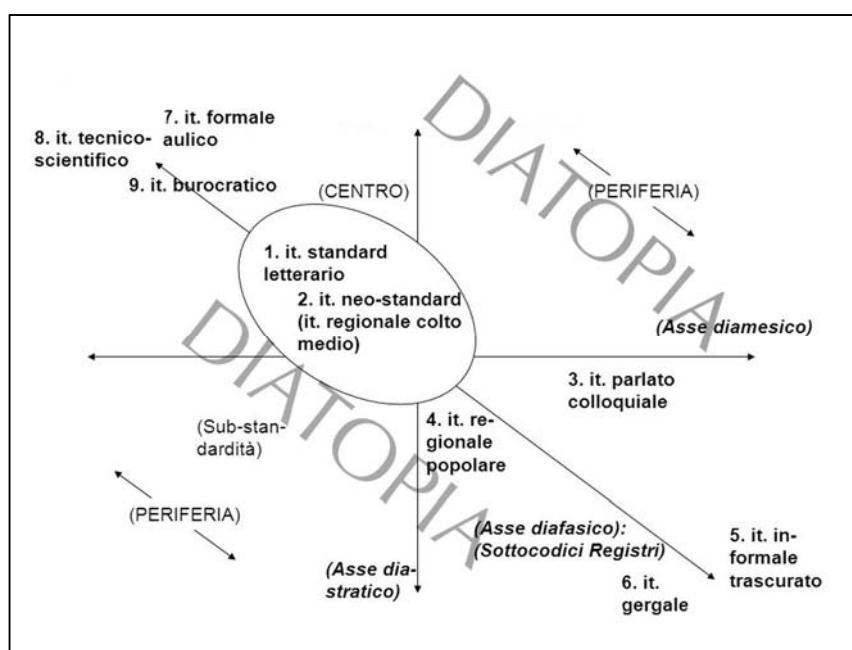


Fig. 2.17. Il modello variazionale completo di Berruto (2007a, 12)

Le nove entità rappresentate nello schema [precedente] indicano, a scopo esemplificativo, i punti di riferimento più rilevanti nel *continuum* pluridimensionale delle varietà, e non intendono affatto esaurire il catalogo delle varietà di lingua meritevoli di un'etichetta a sé stante (*Ibid.*, 11).

2.13.4.1. Alcune considerazioni diamesiche

Gli obiettivi che ci siamo prefissati per il presente lavoro di ricerca ci conducono tra l'altro all'analisi del "testo" filmico e delle sue componenti costitutive, delle quali abbiamo già trattato in precedenza. (§ 2.5.) Certamente, la componente verbale dei dialoghi riveste per noi una importanza particolare ed è stato possibile etichettarla in vario modo. Emerge, dunque, l'evidenza che essa scaturisce da un atto di pianificazione preliminare a tavolino (la sceneggiatura originale o basata su un soggetto ad opera degli sceneggiatori cui può partecipare anche il regista). Di conseguenza, i dialoghi di discostano per la loro stessa natura dal parlato autentico. Essi vengono quindi concepiti come una imitazione del parlato-parlato reale e autentico (in situazione), ma al tempo stesso se ne discostano in maniera sostanziale. Per cogliere e apprezzare tale differenza, tenendo presenti quali siano i tratti principali che caratterizzano il parlato autentico ai diversi livelli di analisi linguistica (v. *supra*, § 2.13.4.), facciamo riferimento ancora una volta a Nencioni (1983).

Nell'analisi ch'egli dedica alle varietà "parlato-parlato", vale a dire il parlato spontaneo e autentico in una conversazione, "parlato-scritto", ovvero un discorso orale precedentemente scritto, e "parlato-recitato" ("recitando")¹⁰³, cioè la performance di un attore/una attrice, per quest'ultima concentra la sua attenzione sul teatro e ne sottolinea le differenze con gli altri contesti comunicativi¹⁰⁴, attraverso l'enumerazione degli elementi che precedono e accompagnano una rappresentazione:

- il cartellone o la locandina;
- il testo (il copione che si presume sconosciuto agli spettatori);
- il luogo (il teatro);
- il pubblico.

Sebbene Nencioni affermi che:

Lo spettacolo cinematografico e televisivo, che è spettacolo di massa, non può essere considerato una estensione di quello teatrale, perché manca il fattore essenziale della compresenza fisica di spettatori ed attori (Nencioni 1983, 170)

¹⁰³ Definita anche "fabula acta" o meglio "fabula agenda" (*Ibid.*, 169).

¹⁰⁴ A fini di un confronto, a noi interessa particolarmente la sfera del parlato autentico.

e ciò non può che essere condivisibile, poiché risulta evidente la mediazione dello strumento fisico (intendendo l'insieme dei dispositivi) tra il pubblico e gli attori nel cinema e la parte più numerosa degli spettatori (se si eccettua la minoranza quelli presenti nello studio televisivo) e i conduttori/personaggi dello spettacolo nella televisione. Ad ogni modo, i due generi, teatrale e cinematografico, presentano numerosi elementi in comune che ci permettono di effettuare delle riflessioni pertinenti con il nostro lavoro. Tra i vari elementi condivisi vogliamo qui citare:

- il carattere prefabbricato degli scambi dialogici;
- l'attenzione prestata e il pensiero rivolto dai vari professionisti del teatro *in primis* al pubblico e alle sue reazioni (potenziali),
- poi al contesto interno ed esterno al dramma (il periodo storico, le implicazioni politico-culturali, etc.).

Il pubblico, sia esso presente fisicamente o immaginato¹⁰⁵, svolge due ruoli:

- allocutario “destinato”¹⁰⁶ e diretto (immediato) di ciò che l'autore (sceneggiatore/i, regista/i) o il testo nella sua autonomia gli rivolgono, per esempio sotto forma di voci fuori campo narrative o con altri mezzi;
- destinatario indiretto di tutto il resto (scenografia, battute e gesti dei personaggi-attori), fatta salva sempre la facoltà di inserirsi più direttamente nel gioco dell'azione, attraverso un meccanismo di immedesimazione e identificazione (cfr. *Ibid.*).

Al di là di queste precisazioni, il pubblico, in qualità di destinatario, ha un peso significativo nelle fasi di preparazione dello spettacolo: infatti, sceneggiatori, registi e attori devono tenere ben presenti le medie capacità di percezione e memorizzazione degli spettatori e sforzarsi di commisurare ad esse testo e recitazione. Vale la pena senz'altro riflettere qui anche sull'influenza diretta che esercita il pubblico sui professionisti che si occupano dell'adattamento dei film stranieri, sia esso tramite doppiaggio che sottotitolaggio. Infatti, Nencioni ha giustamente messo in rilievo come

Il pubblico dunque condiziona profondamente tutti coloro che concorrono a realizzare lo spettacolo: oltre l'autore e quindi il testo, gli esecutori tutti, registi, scenografo, attori, tecnico del suono, macchinisti [...]; li condiziona,

¹⁰⁵ Tralasciamo qui le implicazioni troppo specifiche per noi di un pubblico fisicamente presente.

¹⁰⁶ Nencioni lo distingue dall'allocutario “tangenziale”, ovvero destinatario indiretto e/o fortuito.

come ricevente destinato, assai più di quanto il ricevente fortuito non condizioni una situazione colloquiale (*Ibid.*, 172).

A questo punto, possiamo mettere in rilievo quanto altamente complessa sia la struttura della catena emittente-destinatario, rispetto a quella di una situazione parlata-parlata, che rimane il nostro termine di paragone.

Tra gli emittenti annoveriamo non solo e non tanto gli sceneggiatori, ma anche le altre figure a vario titolo coinvolte: l'autore del soggetto, il regista, lo scenografo, il tecnico del suono, gli attori; a questi se aggiungono degli altri nei casi, come il nostro, in cui si abbia a che fare con film stranieri adattati: l'agenzia di doppiaggio o sottotitolaggio, il dialoghista/adattatore, il direttore di doppiaggio, gli attori, il fonico di missaggio. Possiamo immaginare, al fine di semplificare, che i primi e i secondi siano disposti in una scala secondo un ordine di successione, in cui ciascuno diventa emittente dopo essere stato destinatario, e compresi tra i due poli di autore/soggetto e pubblico.

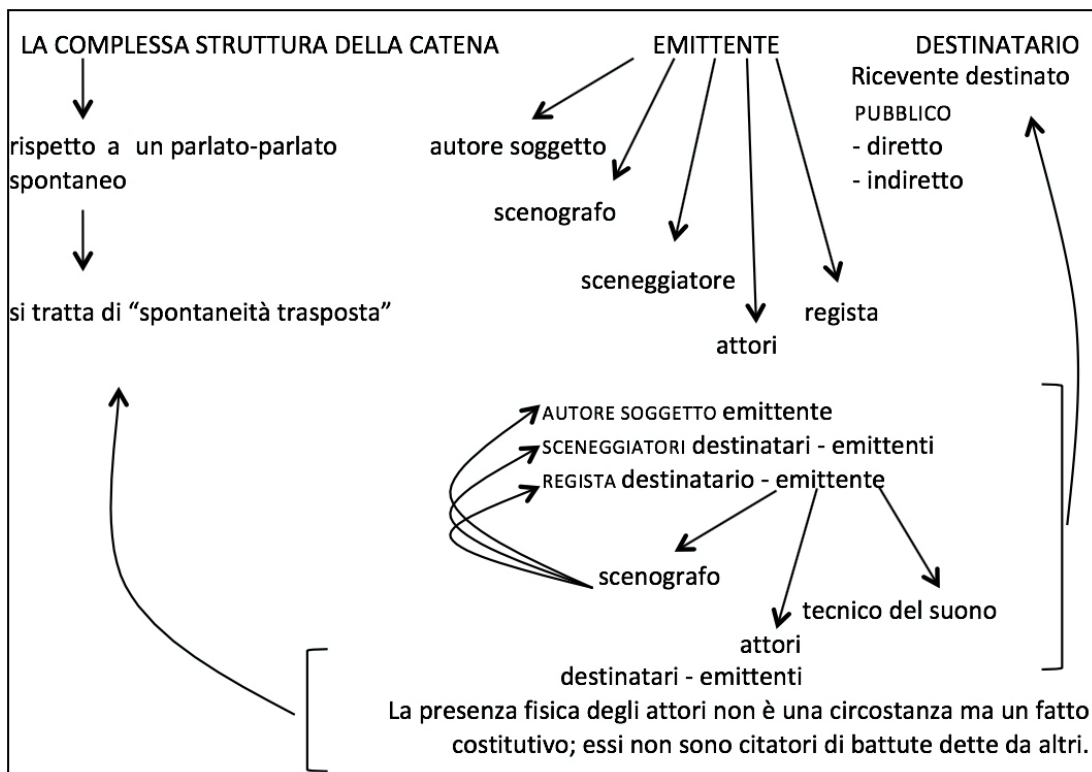


Fig. 2.18. La catena emittente-destinatario

Riguardo al contesto, ci sembra interessante riportare qui una sua considerazione che ci porta a riflettere sul fatto che anche la riproduzione più fedele di uno scambio

colloquiale tra due parlanti – attraverso il mezzo audiovisivo (ripresa video) – manca comunque del contesto cosiddetto mediato, ovvero i presupposti pragmatici del colloquio, la cui conoscenza e percezione può essere diversa presso gli stessi interlocutori; dunque, l'unico contesto riprodotto è quello immediato. Questa sembra una differenza sostanziale tra il parlato-parlato e il parlato-recitando.

Perciò una parte delle ragioni di quella vitale ma motivata spontaneità da cui germina il parlato, e quindi una parte delle ragioni della sua improvvisa concertante inventività, sono destinate a sfuggire al più munito osservatore (*Ibid.*, 133).

Da tutte queste considerazioni emerge chiaramente come la conseguenza più vistosa sia l'impossibilità di riprodurre la spontaneità di una situazione comunicativa parlata-parlata non pianificata che si svolge in tempo reale; "l'interazione non programmata, che costituisce l'inesauribile creatività del parlato in situazione" (Rossi 1999a, 4), altrimenti definito in maniera suggestiva il "mettersi a punto cammin facendo" (Simone 1996, 41). Pertanto, il pubblico non soltanto è soggetto alla finzione delle immagini montate, degli spazi irreali, degli effetti speciali, ma "accetta parimenti l'irrealtà del doppiaggese e della normalizzazione di codice" (*Ibid.*, 13).

Pertanto, una differenza sostanziale tra il parlato-parlato situazionale e autentico e il parlato-recitato (recitando) è la consapevolezza di una comunicazione verticale con il pubblico, assente nel primo. Ora, sebbene secondo alcuni il parlato-recitato non costituisca una comunicazione vera e propria, in quanto, a detta loro, i messaggi rivolti direttamente o indirettamente al di fuori della scena (al pubblico) sono sì frequenti, ma lo spettatore non diventa a sua volta emittente, e per questo si dovrebbe parlare più di stimolazione, termine più afferente alla sfera psicologica, Nencioni sostiene, al contrario, che le parole pronunciate sulla scena assolvono a funzioni quali la comunicazione e la persuasione che non necessitano di risposta (cfr. Nencioni 1983, 136).

Compiendo un ulteriore passo in avanti, nel caso di un film (come di un'opera teatrale) possiamo affermare di essere in presenza di un parlato *sui generis*, di un parlato che appartiene a tale categoria solo in virtù di una "spontaneità provocata", che si genera dall'incarnazione del personaggio nell'attore. Le battute scritte nel copione nascono come un atto spontaneo perché frutto di un atto creativo, ma cessano di esserlo quando vengono fissate sulla carta e su di essa si stabilizzano. Successivamente,

tornano parzialmente e diversamente spontanee quando l'attore vi associa i fattori paralinguistici ed extralinguistici (prossemici e cinesici) che l'autore aveva dovuto sacrificare nella forma scritta. Nencioni osserva:

[...] Se a ben cogliere i caratteri del parlato è utilissimo il suo confronto con lo scritto; così, e a più forte ragione, a determinare i fenomeni salienti e costanti del parlato è indispensabile il confronto intraspecifico tra i vari tipi di parlato. I due tipi a tal fine più importanti sono anche quelli più complessi e quindi più caratterizzati: a nostro avviso, il parlato in situazione, *alias* parlato-parlato, e il parlato-recitato (*Ibid.*, 178).

DIFFERENZE	
PARLATO-PARLATO	PARLATO-RECITATO
Situazione referenziale mal determinabile; talvolta male e diversamente nota ai parlanti	Situazione areferenziale inclusa nel testo
Spontaneità maggiore	Spontaneità limitata e diversa (provocata)
Improvvisazione presente	Improvvisazione assente
Risposta dell'allocutario ignota; aggiustamenti nel corso del dialogo	Risposta dell'allocutario pronta e nota
Dialogo ricco di valori illocutivi	Dialogo privo di valori illocutivi (da colmare in sede di spontaneità fittiva sulla scena)
Espressivo e rivelatore del temperamento del parlante	Imitato dall'attore e condizionato dal personaggio

Tab. 2.3. Le differenze tra parlato-parlato e parlato-recitato

ANALOGIE
- presenza fisica dei personaggi
- percezione immediata dei fattori paralinguistici ed extralinguistici (prossemici e cinesici)

Tab. 2.4. Le analogie tra parlato-parlato e parlato-recitato

In definitiva, al di là delle differenze, anche sostanziali, che ci consentono di precisare e definire l'oggetto con cui abbiamo a che fare analizzando dialoghi di film,

la seconda varietà continua a far parte del dominio del parlato, anzi come sostiene Nencioni a proposito del testo drammatico – che possiamo nel complesso estendere al contesto della fruizione del prodotto cinematografico, che riguarda nello specifico il nostro lavoro¹⁰⁷, esso “si offre come promettente oggetto della semiotica testuale e della grammatica del parlato” (*Ibid.*, 179); si richiama così quanto sostenuto da Murphy (v. *supra*, § 2.11.1.). Del resto, l’interesse in chiave linguistica per la componente audio-verbale dei film, rimasto scarso per diversi decenni dopo la nascita del cinema, si è imposto a partire dal 1970. Hanno contribuito l’attenuazione del radicato (pre)giudizio teorico ed estetico forse troppo critico nei confronti della connessione nei film di parola e immagine, la maggiore accessibilità alle pellicole del passato e una più matura applicazione dei criteri d’indagine linguistica e semiotica alla lingua dei film (cfr. Raffaelli 2001, 872).

Infine, non per importanza, ma per consequenzialità, questo discorso chiama in causa anche la lingua che si genera dagli adattamenti di film realizzati mediante doppiaggio, che costituisce di fatto un livello ulteriore di intervento sul prodotto, apportando generalmente un tasso aggiuntivo di artificialità come conseguenza della dialettica che si instaura tra i nuovi dialoghi e la componente visiva delle immagini (ambientazioni, paesaggi, etc.). Non a caso, a tale varietà di lingua (linguaggio) è stata attribuita l’etichetta di “doppiaggese”, sovente con un giudizio non proprio favorevole. Tuttavia, non bisogna pensare a una varietà priva di forze proprie, poiché, come abbiamo visto (v. *supra*, 2.7.3.), può influenzare il parlato-parlato autentico, a ideale chiusura di un cerchio immaginario (parlato-parlato autentico → cui si ispira l’autore per i dialoghi → parlato-recitato → parlato-recitato tradotto/adattato (doppiaggese) → parlato-parlato autentico).

2.14. Italiano e dialetto

Da quanto detto e mostrato fin qui emerge la complessità della variazione della lingua italiana. Tuttavia, una specificità della nostra situazione linguistica risiede,

¹⁰⁷ I due generi presentano certamente dei tratti ancor più specifici; tuttavia, per quel che implica il nostro contesto di lavoro essi possono essere sovrapposti.

come abbiamo accennato poco sopra, alla compresenza nel repertorio del diasistema del dialetto¹⁰⁸ al livello di singola regione.

Poiché ovviamente i parlanti delle varie regioni e aree linguistiche d'Italia non usano di solito né attivamente né passivamente la lingua indigena, tradizionale, delle altre regioni ed aree, non esiste un unico repertorio linguistico panitaliano, valido per tutti gli italiani (Berruto 2007a, 4).

Non solo, ma soprattutto occorre tener presente che diatopia e diastratia risultano difficilmente e praticamente inseparabili.

Il repertorio italo-romanzo medio va dunque pensato come a un'ipotetica schematizzazione, che corrisponde al tentativo di cogliere i nodi e le trame principali, che non pretende affatto di esaurire l'effettiva pluralità degli usi linguistici, dei tipi di varietà e dei loro rapporti, situata alla base di ciascuna situazione regionale, con l'italiano che funge da elemento unificatore.

Certamente, è intuitivo il fatto che il dialetto presenti un grado di variazione inferiore all'italiano sui tre assi principali della variazione linguistica: diatopia¹⁰⁹, diastratia¹¹⁰ e diafasia (cfr. *Ibid.*, 21). Inoltre, mentre la gamma degli usi dell'italiano è aperta verso il basso¹¹¹, quella del dialetto è chiusa verso l'alto; nel senso che il dialetto non va di per sé inteso come varietà linguistica inferiore, da non poter servirsene in contesti alti o elaborati, bensì come varietà che normalmente non viene impiegata per funzioni e in contesti alti e/o formali (cfr. *Ibid.*, 22).

Berruto ci offre, basandosi sullo schema semplificato del modello dell'italiano contemporaneo proposto poco sopra (§ 2.12.3.), un'architettura del dialetto¹¹².

Dialetto Letterario	Dialetto urbano ¹¹³	Dialetto italianizzato	Dialetto gergale
------------------------	-----------------------------------	---------------------------	---------------------

Fig. 2.19. Modello di architettura del dialetto

¹⁰⁸ Ribadiamo il senso del termine “dialetto” nell’accezione di Coseriu di “dialetto *primario*”, ovvero lingua della socializzazione primaria.

¹⁰⁹ È elevato invece il grado di variazione diatopica che il dialetto presenta al proprio interno (nella regione di riferimento), ciò è dovuto *in primis* alla ridotta standardizzazione e codificazione normativa. Il dialetto a cui ci interessiamo in questo lavoro, il siciliano, presenta – come vedremo – una significativa tendenza alla differenziazione a livello non solo regionale, ma anche locale.

¹¹⁰ La differenziazione tra un parlante colto e uno incolto è meno evidente nel dialetto che non nell’italiano (diastratia).

¹¹¹ Circostanza storica che ha permesso all’italiano di imporsi come lingua egemonica a livello nazionale.

¹¹² La schematizzazione è nostra.

¹¹³ Un criterio pertinente di differenziazione interna al dialetto è anche quello di “città/campagna”. Gli usi del dialetto in questi due contesti risultano diversi.

La varietà del “dialetto letterario” è ripresa dal modello proposto da Trumper negli anni Ottanta del secolo scorso, il quale distingueva a priori tra varietà dello scritto e varietà del parlato. Tra le prime ammette anche l’uso scritto del dialetto. Secondo Berruto, infatti, si tratta di un aspetto importante che gli altri modelli solitamente trascurano (cfr. *Ibid.*, 19).

Vogliamo qui richiamare l’attenzione sul fatto che gli studi sulla variazione interna al dialetto sono di quantità nettamente inferiore rispetto a quelli consacrati all’italiano, ciò rende ardua una trattazione più approfondita, che comunque tenteremo di affrontare più in dettaglio ai vari livelli di analisi linguistica per quanto riguarda il dialetto siciliano in un capitolo dedicato.

A proposito dei rapporti che intercorrono tra italiano e dialetto, cui abbiamo accennato in precedenza (si veda per esempio § 1.12.2.), definendolo un ambito difficoltoso e delicato e individuando i livelli lessicale e semantico del dialetto come quelli maggiormente interessati dall’influenza dell’italiano), puntualizziamo adesso meglio tali rapporti di interferenza ai vari livelli di analisi linguistica.

In generale, infatti, è possibile affermare, secondo quanto sostiene Telmon nel suo studio sulle varietà regionali in Italia (cfr. 2007, 101), che mentre per alcuni di essi sussiste un rapporto di scambio e interferenza pressoché univoco – dal dialetto all’italiano o viceversa, per altri tale rapporto si configura invece come biunivoco, in cui quindi dialetto e italiano si influenzano a vicenda. Nel primo caso, per quel che riguarda i livelli della fonetica, dei tratti soprasegmentali, quali ad esempio l’intonazione, e della fraseologia il dialetto sembra influenzare in modo quasi esclusivo l’italiano dei parlanti (ciò è particolarmente evidente anche alla luce della nostra esperienza); viceversa è l’italiano che sembra influenzare il dialetto sul piano morfologico. Un rapporto di influenza biunivoca sembra invece sussistere tra i due sistemi linguistici ai livelli sintattico e lessicale. Telmon fornisce la schematizzazione seguente:



Fig. 2.20. Modello di influenza italiano-dialetto (*Ibid.*)

Bisogna come sempre tener presente che si tratta di tendenze globalmente osservate e che esistono eccezioni più o meno marcate da una realtà regionale all'altra.

Berruto, dal canto suo, nel condividere le osservazioni di Telmon precisa che

La morfologia e la forma morfonologica della parola costituiscono generalmente il discrimine che permette di assegnare gli elementi all'uno o all'altro sistema, e di dire, nei casi di mescolanza di formativi, che un termine molto dialettizzato è pur tuttavia ancora italiano o, viceversa, che un termine molto italianizzato è ancora dialetto. (2007a, 28)

Il contenuto dei capitoli V, VI e VII ci permetterà di fornire ulteriori evidenze su un piano più scientifico e oggettivo.

Infine, per quel che riguarda la considerazione che del dialetto/varietà regionale si è avuta nel tempo, in Italia si è registrata, come in Francia (v. *infra*), una recente crescita riaffermazione dell'interesse per le varietà regionali, anche sotto l'influsso in alcuni casi di movimenti politici federalisti che rivendicano l'indipendenza di parti del paese. Al di là delle implicazioni politiche – per il dialetto siciliano approfondiremo la questione delle vane iniziative legislative dei vari governi regionali nel capitolo dedicato al dialetto – si hanno evidenze che la sensibilità per il dialetto è andata mutando (regressione, rinnovato interesse in termini identitari) negli ultimi decenni, passando da una generazione all'altra.

È vero che, come sostiene giustamente Berruto (cfr. 2007a, 1), la distanza tra i dialetti e l'italiano si sia oggi ridotta per una sempre più intensa interferenza della seconda sui primi; tuttavia, i dialetti continuano a mantenere una propria identità specifica.

Per avvicinarci al nostro ambito di ricerca, nel cinema, di recente, un numero maggiore di registi hanno scelto (e scelgono ancora, per ragioni e con funzioni diverse) di sfruttare nei dialoghi tra i personaggi le varietà dialettali, anche in maniera integrale (dialetto-dialetto). Possiamo citare per la nostra varietà realizzatori come Emanuele Crialesi (*Respiro* 2002, *Nuovomondo* 2006, *Terraferma* 2011) o lo stesso Giuseppe Tornatore.

A dispetto di ciò, ci vengano concesse due ultime considerazioni concernenti una sintesi del panorama demografico della lingua italiana e dialettale e le implicazioni sociali legate alla percezione delle diverse varietà.

Quanto alla consistenza demografica relativa di italiano e dialetto, si può dire grosso modo che vi è al giorno d'oggi una maggioranza relativa della popolazione italoфона che sa e usa sia l'italiano che il dialetto, in varie proporzioni; un'ampia minoranza che non sa o non usa il dialetto; e una piccola minoranza che non sa o non usa l'italiano (*Ibid.*, 6).

Il rapporto ISTAT relativo all'anno 2015 conferma il costante calo dell'uso esclusivo dei dialetti da parte dei parlanti su tutto il territorio nazionale (in interazioni con familiari, amici ed estranei) a favore dell'uso esclusivo dell'italiano o, in misura minore, dell'uso combinato dei due codici. La Figura 1 permette una parziale, rapida occhiata del fenomeno in esame (le informazioni pertinenti all'uso di altre lingue sono state eliminate per ragioni di impaginazione, ma sono disponibili nel testo integrale).

ANNI	In famiglia				Con amici				Con estranei			
	Solo o prevalentemente italiano	Solo o prevalentemente dialetto	Sia italiano che dialetto	Altra lingua	Solo o prevalentemente italiano	Solo o prevalentemente dialetto	Sia italiano che dialetto	Altra lingua	Solo o prevalentemente italiano	Solo o prevalentemente dialetto	Sia italiano che dialetto	Altra lingua
1987/88	41,5	32,0	24,9	0,6	44,6	26,6	27,1	0,5	64,1	13,9	20,3	0,4
1995	44,4	23,8	28,3	1,5	47,1	16,7	32,1	1,2	71,4	6,9	18,5	0,8
2000	44,1	19,1	32,9	3,0	48,0	16,0	32,7	2,4	72,7	6,8	18,6	0,8
2006	45,5	16,0	32,5	5,1	48,9	13,2	32,8	3,9	72,8	5,4	19,0	1,5
2015	45,9	14,1	32,2	6,9	49,6	12,1	32,1	5,1	79,5	4,2	12,9	2,2

Fig. 2.21.¹¹⁴ “Prospetto 1. Persone di 6 anni e più secondo il linguaggio abitualmente usato in diversi contesti relazionali. Anni 1987/88, 1995, 2000, 2006 e 2015 (per 100 persone di 6 anni e più)”¹¹⁵

Va tenuta nel debito conto la percezione che i parlanti hanno delle diverse varietà linguistiche (v. anche *supra* nota 37, § 2.12.) e che possono influenzare le risposte nei questionari di indagine, come avverte Berruto:

I tratti sub-standard [e dialettali] correlano anche fortemente con i giudizi e gli atteggiamenti linguistici dei parlanti. L'italiano normativo funziona chiaramente da “varietà di prestigio” nella comunità parlante italiana; per converso, una crescente marcatezza sub-standard è sanzionata via via sempre più negativamente, sino a dare luogo a stereotipi valutativi (2007b, 85).

L'incontro (scontro) tra le due realtà cui ci siamo riferiti (aumento prodotti audiovisivi con presenza di dialetti e diminuzione dei parlanti il dialetto) ha reso

¹¹⁴ L'uso della lingua italiana, dei dialetti e di altre lingue in Italia. Anno 2015, Roma, ISTAT, 2017.

¹¹⁵ <https://www.istat.it/it/files/2017/12/Report_Uso-italiano_dialetti_altrelingue_2015.pdf> ultimo accesso settembre 2018.

sempre più necessario e richiesto il ricorso a doppiaggi e sottotitolaggi intralinguistici, come per uno dei cinque film che analizzeremo – *Baaria* – per il quale al regista è stato chiesto un adattamento speciale per gli spettatori non siciliani.

2.15. Confronto con la situazione sociolinguistica francese

A nostro avviso, è necessario a questo punto ritornare a una questione centrale nel nostro lavoro: la compresenza di due sistemi linguistici romanzi, l'italiano (e le sue articolazioni in varietà) e il francese, oggetto di paragone e analisi in senso alla TAV. Questa circostanza ci sembra una ragione sufficiente per affrontare in questa sede un confronto tra i due sistemi linguistici riguardo al ruolo svolto e allo spazio occupato dalle varietà regionali in rapporto alle rispettive varietà dominanti. In particolare, in questo paragrafo concentriamo la nostra attenzione sulla situazione del francese.

Tra la situazione dell'italiano e quella del francese intercorrono degli elementi di somiglianza e di differenza. Innanzitutto, ad accomunare le due lingue è stata la scelta affinché esse diventassero lingue nazionali il cui uso è stato esteso all'intero territorio nazionale in virtù del prestigio che le rispettive varietà godevano proprio perché di esse si servivano le classi sociali dominanti. In Francia, quello che poi sarebbe diventato il francese era la varietà del sovrano, usata dalla corte e dai notai e successivamente imposta e fatta propria in regioni in cui la lingua parlata era anche tipologicamente molto diversa, andando a determinare la formazione di varietà di "interlingua"; parimenti in Italia, il toscano, varietà di maggior prestigio perché utilizzata pressoché in tutta la penisola come lingua scritta letteraria (su invito di opere letterarie del XVI secolo che incoraggiavano in questa direzione) e in misura minore in ambito scientifico e amministrativo, con la nascita dello stato unitario fu imposta attraverso tutti i canali e le agenzie di socializzazione (la scuola *in primis*) a gruppi di parlanti che erano serviti fin a quel momento soltanto del dialetto.

Ciò determina un altro elemento in comune tra le due lingue, il carattere inconsapevole e non autonomo del concetto di varietà regionale tanto per gli italiani quanto per i francesi; ovvero la loro naturalezza e spontaneità nell'esprimersi producendo inconsapevolmente varietà intermedie, assimilabili agli stadi di interlingua che caratterizzano i parlanti impegnati nell'apprendimento di nuove lingue

straniere (cfr. Telmon 2007, 96), di cui acquisiscono consapevolezza solo in occasioni di confronto con altri parlanti altre varietà di italiano o francese. Nel caso delle lingue nazionali si è trattato di un fenomeno sociale e non individuale, in quanto ha coinvolto intere comunità. I parlanti dialettofoni di ciascuna comunità hanno dunque applicato alla “nuova” lingua i filtri dei vari idiomi di cui erano in possesso in maniera del tutto naturale, spontanea e inconsapevole. Una qualche forma di consapevolezza, almeno sul piano delle differenze geografiche, emergerebbe secondo Telmon negli italiani soltanto quando costoro si soffermano “a ragionare di lingua nazionale.” (*Ibid.*, 94) Egli, infatti, avverte l’esigenza di precisare in nota che ciò riguarda il “dialetto locale” non l’entità sovraordinata oggetto di studio.

Diretta conseguenza ed ulteriore elemento in comune nell’ “economia linguistica” tra i due paesi è l’avvio di un processo di frammentazione, di divisione (cfr. *Ibid.*) cui vanno incontro le due lingue nazionali nel momento della loro faticosa riuscita in quanto tali, principalmente sul versante della diatopia, della variabilità nello spazio geografico.

In questo preciso contesto si iscrive la prima grande differenza tra Italia e Francia, che interessa l’ambito storico-politico. In Francia, infatti, l’imposizione e la diffusione su tutto il territorio nazionale della varietà di Parigi utilizzata dal sovrano è stata realizzata in funzione della creazione di uno stato unitario e fortemente coeso (cfr. Gadet 2003, 17). In buona sostanza, l’unificazione linguistica è stata utilizzata quale strategia per la realizzazione dell’unificazione nazionale e ne è stata il riflesso. Un processo, quello dell’uniformizzazione linguistica iniziato in Francia nel XVIII secolo e completato nel secondo dopo-guerra e condotto in nome dell’interesse e della solidarietà nazionali (Leoncini 2006, 167). In Italia, al contrario, l’unificazione linguistica (ci venga concesso tale termine), oltre ad essere avvenuta a secoli di distanza rispetto alla Francia, non esisteva neanche dopo la realizzazione (peraltro controversa) dell’unità politica nazionale.

Grassi Braga, in un articolo in cui opera un confronto tra le varietà regionali di tre paesi tra cui l’Italia e la Francia (insieme ai paesi germanofoni), offre svariati spunti di riflessione.

Innanzitutto, ella precisa come l'interesse per le varietà regionali in Francia¹¹⁶ da parte dei linguisti francesi sia relativamente recente e vada inquadrato entro i confini di quel fenomeno generale che porta a tributare un interesse e un'attenzione maggiori alle culture e alle etnie minoritarie.

Le definizioni, più o meno esplicite, elaborate da vari studiosi sono ormai numerose e la loro analisi fa emergere come esse condividano alcuni aspetti.

Prima fra tutte, la connotazione prettamente negativa attribuita alle varietà regionali, poiché esse si identificano sulla base della violazione delle norme che codificano il francese unitario. «Les régionalismes sont [...] à identifier [...] par rapport à l'usage général, au bon usage»¹¹⁷ (Straka 1983, 38).

Inoltre, la formazione del francese regionale attraverso la sovrapposizione del francese unitario (varietà di Parigi) ai dialetti (varietà indigene). Successivamente alla diffusione della lingua unitaria, essa è andata incontro, come abbiamo visto, ad una frammentazione regionale che non è stata ben vista dai linguisti, in quanto essa rappresenterebbe un pericolo per il “glottocentrismo parigino” (Grassi Braga *op. cit.*, 55). Ricordiamo, infatti, che il francese è stato oggetto di un rigido controllo politico e amministrativo attraverso una serie di provvedimenti legislativi da parte del governo centrale che ha sempre voluto – per ragioni storiche e politiche – che il francese fosse un'entità linguistica unica e forte. Basti pensare che già la legge fondamentale dello stato, la costituzione del 1958, all'articolo 2 primo comma indica il francese come la sola lingua nazionale. Si è tentato invano di riformare tale articolo nel 2008; il Senato, infatti, vi si è opposto con risolutezza esprimendo delle riserve circa il rispetto della supremazia della lingua francese. In definitiva, si è optato per l'introduzione dell'articolo 75-1 che stabilisce: «Les langues régionales appartiennent au patrimoine de la France»¹¹⁸. Nel corso dei decenni è emerso un atteggiamento di timore, ampiamente diffuso presso la classe politica, di fronte ad una qualche concessione alle varietà regionali, come se queste potessero nuocere all'unità linguistica e di riflesso a

¹¹⁶ In Francia i linguisti tendono ad usare i termini “varietà regionale”, “dialetto” e “patois” in modo intercambiabile, sebbene essi abbiano significati non totalmente sovrapponibili e implicazioni diverse.

¹¹⁷ È quindi insito un giudizio di qualità. Lo stesso vale per la comunità italiana dei parlanti, come già visto.

¹¹⁸ <<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000006071194#75-1>> ulti mo accesso settembre 2018.

quella politica del paese, andando ad urtare i «principes d'indivisibilité de la République et d'égalité devant la loi».

Ne è ulteriore prova in tal senso la resistenza e le alterne vicende che ha incontrato la (ancora mancata) ratifica della «Charte européenne des langues régionales ou minoritaires» elaborata dal Consiglio d'Europa nel 1992, nonostante sia stata firmata. I vari ministri che si sono succeduti hanno mostrato atteggiamenti diversi e contrastanti, fino ad arrivare al 2014 quando l'Assemblea Nazionale si è espressa a favore; adesso si attende che il Senato faccia lo stesso. Per di più, è questo un atteggiamento contraddittorio, in quanto gli amministratori francesi difendono la lingua francese all'estero in nome di plurilinguismo e multiculturalismo, mentre in patria di fatto non riconoscono l'esistenza delle lingue minoritarie.

Gli idiomi regionali sono stati da sempre considerati delle varietà esclusivamente diatopiche, prive di differenziazione diastratica e diafasica; gerarchicamente in subordine rispetto alla lingua nazionale, non aventi diritto a pari dignità, nonostante dei tentativi (vani) siano stati fatti in ambito lessicografico: “non si giunge mai a riconoscere ai regionalismi la loro totale parità di diritti con il francese unitario” (Grassi Braga *op. cit.*, 57).

La linguistica (dialettologica) francese si è dunque posta dei limiti che non si addicono alla ricerca italiana. Questo atteggiamento ha inevitabilmente condotto ad un indebolimento dei dialetti a «patois»¹¹⁹, proprio perché se ne è scoraggiato fortemente l'uso. In misura tale da rendere nel tempo i parlanti francesi quasi del tutto inconsapevoli del fatto che la ricchezza del loro patrimonio linguistico è paragonabile ad uno come quello italiano.

Cette conception française des langues régionales est le résultat d'une uniformisation linguistique toujours présente non seulement dans l'Administration, mais encore dans l'esprit de nombreux fonctionnaires et d'une bonne partie de la population. C'est pourquoi beaucoup de Français seraient eux-mêmes surpris d'apprendre que leur pays est, après l'Italie, le pays d'Europe occidentale qui compte le plus grand nombre de « langues minoritaires » sur son territoire. En réalité, seuls les militants des partis nationalistes à base ethnique revendiquent un statut de « minorités opprimées », mais c'est infiniment marginal¹²⁰.

¹¹⁹ Termine connotato negativamente.

¹²⁰ <<http://www.axl.cefanel.ulaval.ca/europe/france-1demo.htm>> ultimo accesso settembre 2018.

Sul versante della ricerca alcune difficoltà sono legate anche ai rarissimi censimenti linguistici; circostanza che deriva dalla politica francese in materia linguistica che abbiamo avuto modo di esporre sin qui e che dimostra ancora una volta lo scarso “interesse” (per un timore ingiustificato) e la cecità dei dirigenti francesi in merito alle minoranze linguistico-culturali. Non esistono, infatti, in Francia censimenti ufficiali delle varietà regionali e bisogna fare ricorso ai dati forniti da indagini effettuate dalle associazioni (cfr. Abalain 2007, 37). Tra questi, l’ultimo in ordine di tempo è quello realizzato da Cerquiglini¹²¹, direttore dell’«Institut national de la langue française» (CNRS), e consegnato al governo nell’aprile del 1999. Il censimento individua 75 «langues régionales»; per quel che riguarda la Francia metropolitana le varietà sono le seguenti:

- dialecte allemand d'Alsace et de Moselle
- basque
- breton
- catalan
- corse
- flamand occidental
- francoprovençal
- occitan ou langue d’oc (gascon, languedocien, provençal, auvergnat-limousin, alpin-dauphinois)
- langues d’oïl : franc-comtois, wallon, picard, normand, gallo, poitevin-saintongeais, bourguignon-morvandiau, lorrain.
- berbère
- arabe dialectal
- yiddish
- romani chib
- arménien occidental¹²².

Di seguito forniamo anche la cartina della Francia con la localizzazione geografica delle sole varietà autoctone, escludendo quelle frutto di immigrazione. Il criterio adottato è quindi quello dell’origine “genetica”.

¹²¹ <<http://www.axl.cefán.ulaval.ca/francophonie/Rapport-Cerquiglini-1999.htm>> ultimo accesso settembre 2018.

¹²² *Ibid.*

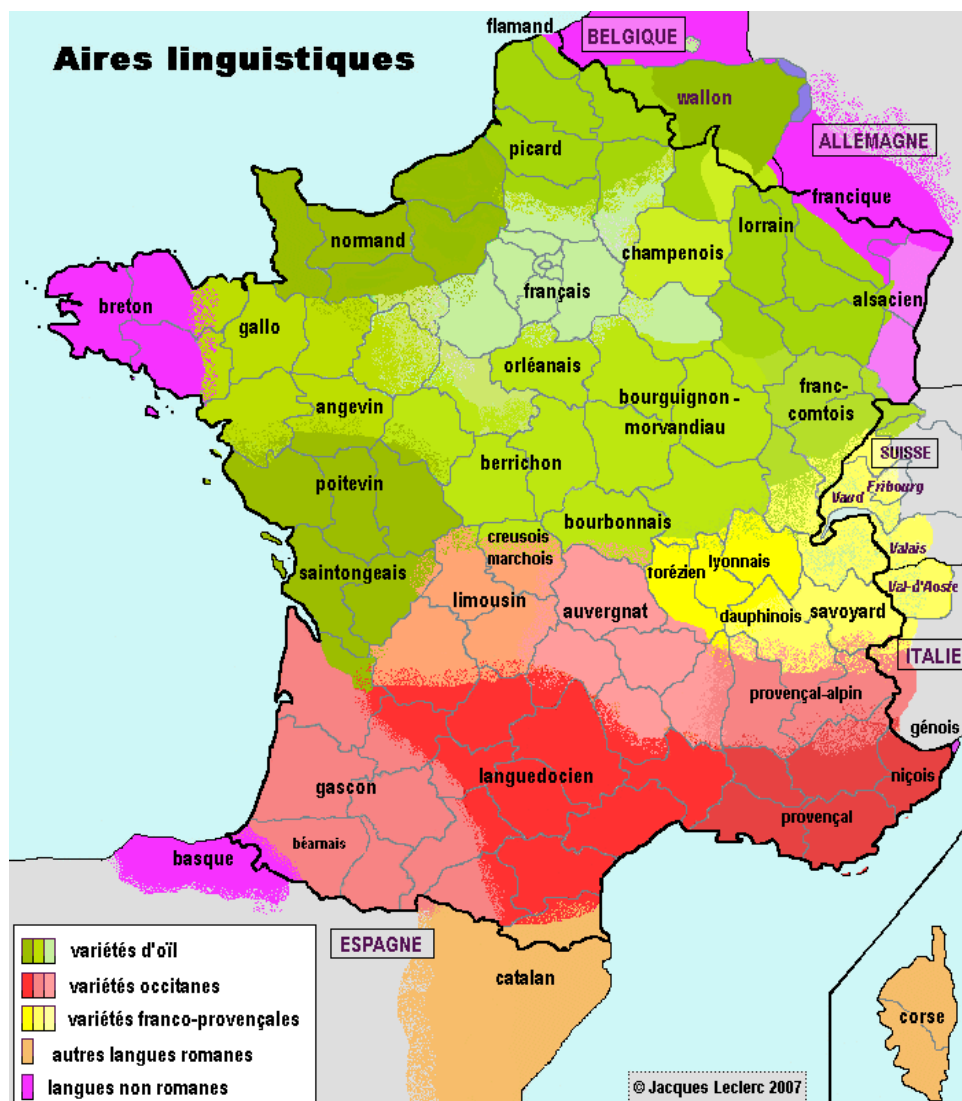


Fig. 2.22. Carta delle varietà regionali del francese¹²³

A fondamento del glottocentrismo e monolinguisimo parigino vi è una vigorosissima «idéologie du standard» (Gadet 2003, 18; cfr. Lodge 1993, 3), vale a dire l'esaltazione dell'uniformità, ben strutturata, fortemente propagandata e strenuamente inculcata in tutti i parlanti, a partire dall'istituzione per eccellenza deputata a questo scopo: la scuola e l'istruzione. Gadet si esprime in questi termini:

La standardisation soumet les locuteurs à une « idéologie du standard », qui valorise l'uniformité comme état idéal pour une langue, dont l'écrit serait la forme parachevée. Accompagnant toujours la standardisation, cette idéologie est pourtant spécialement vigoureuse en France [...]. Le standard est donné comme préférable de façon intrinsèque, forme par excellence, voire la seule. Il est supposé pratiqué par les locuteurs ayant un statut social

¹²³ <http://www.axl.cefano.ulaval.ca/monde/langues_de_France.htm> ultimo accesso settembre 2018.

élevé, les autres variétés en étant dès lors regardées comme des déviances (Gadet 2003, 18).

E prosegue poco dopo:

Le standard n'est pas une variété parmi d'autres : ni usage effectif ni langue première de qui que ce soit, c'est une construction discursive sur l'homogène. Dès lors qu'il y a standard, les autres variétés sont dévaluées, parce qu'il occupe une position publique dans les activités élaborées jouissant de prestige social, culturel et politique. La standardisation mettant en avant l'écrit, la distance entre oral et écrit se charge de jugements de valeurs. Le statut du standard a toujours à être réassuré, car sur lui s'exercent des forces antagonistes : le prestige reconnu et le désir d'insertion ou d'ascension sociale ; et l'expression d'une identité de proximité, de solidarité, qui se définit à travers des usages non standard (*Ibid.*).

Non è un caso che Leoncini utilizzi l'espressione «dogma centralista du monolinguisme» per riferirsi alla situazione linguistica della Francia con cui devono confrontarsi i dialoghista-adattatori alle prese con film contenenti accenti e varietà regionali di un altro paese (Leoncini *op. cit.*, 167-168; Cornu *op. cit.*, 317).

Infine, da un punto di vista diastratico, un tratto caratteristico dell'ambito sociolinguistico francese, sul versante della lingua orale, è messo in rilievo sempre da Cornu, il quale ha osservato come:

En français, les différences sociales véhiculées par la langue concernent le vocabulaire employé plus souvent que la prononciation [delle parole, N.d.R.]. D'autres langues possèdent de véritables accents de classe qui permettent d'identifier immédiatement l'appartenance sociale d'une personne, non seulement par le vocabulaire qu'elle emploie, mais aussi par sa prononciation des mots (*Ibid.*, 377),

come nel caso dell'italiano. Quello di cui parla Cornu è un aspetto che ci interessa maggiormente nel nostro lavoro, come avremo modo di vedere nel capitolo VI della tesi (v. *infra* cap. VI, § 6.3.).

2.16. Il raccordo tra TAV e sociolinguistica: le varietà regionali nel cinema francese

Nell'ultimo paragrafo del precedente capitolo abbiamo accennato al fatto che a fungere da *trait d'union* tra TAV e sociolinguistica nella nostra ricerca è la presenza del dialetto al cinema (v. *supra* cap. I, § 1.8.), come testimoniano parimenti le

fondamenta disciplinari su cui poggia il nostro progetto esplicitate e discusse più sopra (v. *supra*, § 2.11.1.). Gli interrogativi che ci siamo posti hanno riguardato il dialetto come è stato usato nei film dopo la nascita del sonoro nel corso dei decenni, in termini di funzioni svolte e di fisionomia assunta nei dialoghi (commutazione di codice). Per la complessità della situazione italiana, ci riserviamo di riprendere e approfondire queste questioni nei capitoli IV e V della tesi. Qui, invece, vogliamo concentrarci sulla situazione francese, che presenta un carattere meno articolato. Conseguenza, quest'ultima, dello specifico contesto linguistico francese e delle sue peculiarità storico-socio-politiche che abbiamo esposto e analizzato nel paragrafo precedente. Invero, la pianificata e sistematica tendenza all'uniformazione linguistica e alla promozione dello standard, a detrimento delle varietà regionali, ha esercitato un'influenza significativa anche sulla creazione cinematografica e, in generale, sulla creazione artistica, come ha osservato Leoncini:

La connotation identitaire de la variation diatopique est quelque chose de presque totalement étranger à la culture française, que l'on veuille se référer à la littérature, au théâtre ou au cinéma. Il faut 'traverser le miroir' du centralisme artistique (le centralisme à la française n'épargne pas la création) pour trouver des exemples d'utilisation contrastive des accents (*op. cit.*, 172).

Per di più, a ciò contribuisce un altro fattore rilevante: la stragrande maggioranza dei film francesi sono ambientati e si svolgono nel contesto borghese parigino (Cornu *op. cit.*, 317).

È questa un'osservazione che non possiamo che condividere se confrontata con la situazione italiana, che presenta una fisionomia molto diversa da quella francese, non soltanto riguardo all'ambito più inerente alla nostra tematica di ricerca della produzione cinematografica, Paolinelli e Di Fortunato hanno giustamente rilevato come

La prima lingua del cinema è stato il dialetto, in particolare i dialetti urbani. A cavallo del secolo in cinema conviveva con il caffè-concerto e con il varietà, e da questi ha tratto non solo organizzatori e attori comici, temi e modi recitativi, ma naturalmente anche il linguaggio (*op. cit.*, 10),

dialetto che poi ha conosciuto uno sviluppo costellato di varie fasi (v. *infra* cap. V, § 5.2.), ma anche in riferimento alla produzione artistico-letteraria peninsulare nei vari generi: prosa, poesia e teatro (Verga, Pirandello, Gadda, De Filippo, solo per citarne alcuni).

Non hanno sortito alcun effetto i vari tentativi, isolati per la verità, di emancipare la lingua del cinema dal preponderante centralismo della capitale, succedutisi in epoca recente, dagli anni Ottanta a oggi (Leoncini *op. cit.*, 168), e la stessa sorte ha avuto, per fortuna diciamo adesso, poiché all'epoca le implicazioni culturali e identitarie dei dialetti e, quindi, l'impossibilità di stabilire parallelismi tra paesi diversi, non erano così evidenti e/o date per scontato, la strategia in voga fino ai primi anni Sessanta, vale a dire quella di rendere i dialetti del sud Italia presenti nei film con la varietà del francese di Marsiglia, poi abbandonata (cfr. Goris *op. cit.*, 175).

Per di più, il francese utilizzato nei media tende ad essere ancor più standardizzato rispetto alla lingua parlata correntemente dai Francesi in contesti quotidiani, lasciando pochissimo spazio agli accenti regionali ancora in vita (Cornu *op. cit.*, 317).

Naturalmente, i risultati di questa martellante ideologia dello standard si sono visti anche a valle del processo di produzione audiovisiva, sia francese autoctona sia negli adattamenti realizzati per i film stranieri mediante doppiaggio e sottotitolaggio, per quel che riguarda gli spettatori. Leoncini, facendo eco a Gadet, che abbiamo citato nel paragrafo precedente, sostiene che

D'importantes barrières existent aussi en aval du processus. Cet accent que tout Français soucieux d'insertion social et professionnelle s'efforce de perdre en 'montant à Paris', est très difficilement récupérable par la suite (Leoncini *op. cit.*, 168).

Pertanto, nei parlanti francesi, specie nelle nuove generazioni – in questo l'Italia condivide una tendenza simile come abbiamo già visto (v. *supra*, § 2.14.), viene meno la percezione e la sensibilità nei confronti del sostrato linguistico regionale.

2.17. Considerazioni conclusive

Questo secondo capitolo ci ha permesso di approfondire gli elementi disciplinari coinvolti nel progetto di ricerca, tracciandone le linee dello stato dell'arte. Da un lato la TAV con le due modalità di adattamento filmico più sfruttate, doppiaggio e sottotitolaggio, e il loro inquadramento storico e tecnico in Italia e in Francia, e dall'altro la sociolinguistica, con un focus particolare sulla variazione e le varietà diatopiche nella produzione audiovisiva, autoctona e straniera, dei due paesi. Si è

trattato di individuare e definire parte delle coordinate spazio-temporali entro le quali ci muoviamo e si inserisce il nostro lavoro.

Nel prossimo capitolo, ci apprestiamo a presentare ed approfondire un'altra porzione essenziale della nostra ricerca, dalla quale abbiamo tratto i materiali per la nostra analisi. Al centro dell'attenzione saranno il regista siciliano Giuseppe Tornatore e, soprattutto, cinque dei suoi film, definiti siciliani, che costituiranno l'oggetto del confronto traduttologico tra le versioni originali e gli adattamenti in francese realizzati mediante doppiaggio e sottotitolaggio.

CAPITOLO III

TORNATORE E I FILM *SICILIANI*

Il terzo capitolo si focalizza sulla presentazione approfondita del corpus di riferimento che costituisce l'oggetto dell'analisi traduttologia. Esso risulta costituito dai film definiti "siciliani" del regista isolano Giuseppe Tornatore: *Nuovo Cinema Paradiso*, *Stanno tutti bene*, *L'uomo delle stelle*, *Malèna* e *Baaria*. Si tratta di opere – tra le quali figurano autentici capolavori del cinema italiano – che hanno conosciuto, alcune più di altre, un notevole successo di critica e di pubblico a livello nazionale e internazionale, entrando così a pieno titolo nel novero dei classici del grande schermo. Di questi film farebbe parte anche *Lo schermo a tre punte* (1995); tuttavia, teniamo a precisare il motivo per il quale non è stato preso in considerazione. Si tratta, infatti, di una sorta di antologia costruita con gli spezzoni di tutti i film di altri registi¹ che in sessant'anni, dagli anni Trenta, avvento del sonoro in Italia, agli anni Novanta hanno in qualche misura trattato uno dei temi prediletti da Tornatore: la Sicilia. Quindi, il genere è più assimilabile a un documentario, mentre i film analizzati sono opere originali di finzione.

[...] soprattutto attraverso un censimento degli elementi "siciliani" [...] inseriti nel contesto di film basati su altre tematiche, il film cerca di creare una sorta di codificazione, in forma di antologica audiovisiva, ora ironica, ora drammatica, dei caratteri, dei segni, dei comportamenti, dei simboli, degli stereotipi, per mezzo dei quali "l'inconscio cinematografico" ha costruito un'"ipotesi" della Sicilia (Narciso 1996, 135-136).

Di ciascuno dei prodotti cinematografici si forniranno delle linee guida essenziali alla contestualizzazione dello studio traduttologico e riguarderanno la trama, i personaggi principali e la loro caratterizzazione, i luoghi di ambientazione che hanno materialmente costituito i set cinematografici, oltre ad una scheda per ciascun film che conterrà le informazioni tecniche e i riconoscimenti ottenuti; un breve accenno sarà riservato alla ricezione dei film in Italia e in Francia, per la cui trattazione si terrà conto delle risorse editoriali a disposizione, che variano in quantità da un film all'altro².

Prima di procedere alla presentazione dei film, però, ci sembra doveroso esporre le motivazioni che hanno guidato la scelta.

¹ Il film contiene oltre 500 spezzoni tratti da 163 film di 100 registi, due programmi televisivi, un reperto dell'archivio audiovisivo dell'Istituto Luce e un'intervista di Tornatore a Sciascia.

² Si segnalano le numerose imprecisioni presenti all'interno delle recensioni sia italiane che francesi ai vari film; tali imprecisioni riguardano sia i dati riguardanti i nomi dei personaggi, la durata dei film, sia la descrizione di particolari inerenti alle scene dei film.

3.1. Le ragioni della scelta

I motivi che hanno portato a indirizzare la scelta su questo regista e i suoi film appartengono, al di là della sfera di predilezione personale in termini di gusto soggettivo per le opere cinematografiche, principalmente ad un insieme di considerazioni funzionali all'obiettivo che ci si è prefissato.

Chi scrive condivide con Tornatore l'esser nato in Sicilia e l'avervi vissuto fino all'età adulta; ciò contribuisce significativamente alla predilezione per la lingua e la cultura siciliane molto ricche ed estremamente composite come vedremo più avanti. Circostanza, quest'ultima, che si lega strettamente al forte interesse per le lingue straniere e per l'ambito traduttivo in generale, oltre che a una discreta passione per il cinema.

Parimenti, il regista ha costantemente reso esplicito il legame con la sua terra attraverso le sue opere, raccogliendo l'invito di Leonardo Sciascia poco prima di morire a fare dei film che avessero sempre in qualche modo a che fare con la Sicilia; a suo avviso, infatti, non si commettono mai errori nel parlare di ciò che si conosce (cfr. Panzera 2010, 10; Heymann 1989). Tornatore, nella stessa intervista aveva affermato:

Ainsi aujourd'hui, lorsque je propose un sujet, un personnage, un décor, je suis certain que s'y dissimulent, transformées, parfois même méconnaissables, les caractéristiques de cette terre (*Ibid.*).

Un'ulteriore conferma può essere considerato il fatto che, nel ventennio che va dalla fine degli anni Ottanta del secolo scorso, epoca di uscita di *Nuovo Cinema Paradiso*, alla fine del primo decennio del Duemila, quando fu la volta di *Baaria*, che ad oggi risulta il “culmine della produzione artistica strettamente ‘siciliana’” (Cicero 2010, 47), Tornatore abbia alternato a film “siciliani” lungometraggi di ambientazione non isolana. Per di più, persino in questi ultimi tracce e simboli dissimulati di “sicilianità” (Panzera *op. cit.*, 10) sono stati individuati e questo non fa altro che corroborare la validità della nostra scelta circa la rappresentatività dell'opera del cineasta dell'ambito culturale siciliano.

Certamente, ciascun film è caratterizzato da aspetti specifici che li differenziano l'uno dall'altro, ma allo stesso tempo possiedono significativi elementi in comune tali

da costituirne un corpus di dimensioni ridotte ma organico e con una sua discreta complessità tale da essere degno di attenzione.

Al di là dell'aspetto principale condiviso dai film, la "sicilianità" della lingua (e delle immagini) che costituisce in definitiva il nostro centro di interesse, cui verrà dedicato ampio spazio nel prossimo capitolo, essi ne presentano altri.

Innanzitutto, i due paesi coinvolti nello studio hanno frequentemente collaborato nella produzione di opere cinematografiche. Nel nostro caso specifico, tre film su cinque (*Nuovo Cinema Paradiso*, *Stanno tutti bene* e *Baaria*) sono stati il frutto della coproduzione italo-francese e la Francia ha sempre mostrato interesse per l'opera di Tornatore. Sul piano della critica, tra l'altro, a differenza degli italiani che hanno manifestato generalmente molte riserve, i colleghi francesi si sono mostrati più benevolenti riguardo alla produzione del regista siciliano. Non è un caso allora che Tornatore ammetta di aver sempre avuto un rapporto speciale con la Francia tanto da definirla la sua madre adottiva; e nella scelta dell'attrice francese Michèle Morgan nel film *Stanno tutti bene* dichiararsi di averle reso omaggio (cfr. *Ibid.*).

Un altro tratto condiviso dai film deriva dalla ricorrenza di alcuni nuclei ed espedienti narrativi: dai riferimenti alla storia (guerra, fascismo, correnti politiche), alla nostalgia per il passato in vari ambiti e in molteplici declinazioni, alla dimensione onirica, alla condizione di solitudine dei personaggi, agli stati di allucinazione (cfr. Carabba 2014).

La nostalgia innesca in Tornatore il meccanismo del recupero della memoria, che costituisce una condizione permanente dell'anima, sebbene non sia finalizzata a compiacere la nostalgia, in quanto quest'ultima non è mai fine a se stessa.

Nuovo Cinema Paradiso, *L'uomo delle stelle*, *Malèna*, *Baaria* sono i film della sua memoria immaginaria, quella di un «realismo fantastico», che metabolizza il cinema di Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Sergio Leone e di tutta la commedia all'italiana (da Mario Monicelli a Salvatore Samperi) ricreando un luogo mitico e reale allo stesso tempo (Luceri, Nepi 2014, 6).

Rossi, citando il pensiero del filosofo Bergson, riflette a questo proposito su come egli abbia felicemente ed efficacemente paragonato la memoria alla cinematografia, individuando quale punto di incontro l'uso che entrambe fanno delle immagini, ovvero una serie di immagini allineate su diversi piani temporali (cfr. Rossi 2014, 13).

Parimenti

Tornatore si affida ai frammenti della memoria individuale e collettiva per fermare-filmare il tempo, costruire il suo «arazzo» dove si miscelano «profumo, luce, sensazioni, episodi, facce, suoni, frasi, azioni» (*Ibid*, 14).

I personaggi, dal canto loro, condividono spesso uno stato di solitudine che si associa alla consapevolezza della limitatezza del destino umano (fatalismo) simboleggiati da uno spazio chiuso, in cui si trovano ad agire.

A un sodalizio duraturo e proficuo si devono le musiche dei film; esse, infatti, sono state tutte composte dal maestro premio Oscar Ennio Morricone.

I film in questione condividono anche la presenza costante di un gruppo di attori tra i quali: Antonella Attili, Salvatore Cascio, Leo Gullotta, Nicola di Pinto, Tano Cimarosa, Leopoldo Trieste, ai quali il regista assegna ruoli significativi che rappresentano dei tipi particolari.

In ultimo, ma non certo per importanza, Tornatore include spesso nei suoi film un omaggio alla settima arte, che può articolarsi in un semplice riferimento, fino a farla diventare la vera protagonista; tanto che in alcuni casi si può tranquillamente parlare di *mise en abyme* del cinema. In effetti, sono sempre numerosi i riferimenti e gli omaggi ai registi del passato e alle lezioni che Tornatore ha tratto da loro e che si manifestano sotto varie forme: più spesso nell'uso di inquadrature che ricordano lo stile di un tale regista, ma anche nella presenza all'interno del film di un attore che lo impersona.

3.2. Giuseppe Tornatore

Regista, sceneggiatore e produttore cinematografico, il siciliano Giuseppe Tornatore (Bagheria 1956) mostra fin da giovanissimo un grande interesse per la fotografia e il cinema. Inizia la sua carriera dietro la macchina da presa come regista di documentari e cortometraggi, i quali testimoniano già di quel rapporto intimo con la sua terra d'origine. Per la RAI dirige diverse produzioni televisive e cinematografiche con le quali ottiene anche dei riconoscimenti. In particolare, con *Le minoranze etniche in Sicilia* (1982) vince il premio come miglior documentario al Festival di Salerno.

Nel 1984 partecipa alla realizzazione di *Cento giorni a Palermo* con Lino Ventura, sia come produttore sia come co-sceneggiatore e regista della seconda unità.

Il debutto ufficiale come regista cinematografico risale al 1986 con il film *Il camorrista*, che, ispirato al libro di Giuseppe Marrazzo, gli vale dei premi come regista esordiente: il Nastro d'argento dei Giornalisti Cinematografici Italiani e il Globo d'oro dell'Associazione Stampa Estera.

Nel 1988, dopo l'incontro con il produttore Franco Cristaldi, realizza *Nuovo Cinema Paradiso* che, dopo una vicenda piuttosto travagliata e i premi importanti conquistati, tra cui l'ambito premio Oscar, attribuisce a Tornatore successo e notorietà internazionale.

Segue *Stanno tutti bene* nel 1990 e l'anno successivo collabora con un film collettivo *La domenica specialmente*, con l'episodio *Il cane blu*.

Tre anni più tardi, Tornatore sorprende tutti con il deciso cambio di stile del giallo psicologico *Una pura formalità*: qui dirige due grandi attori, il francese Gérard Depardieu e il polacco naturalizzato francese Roman Polanski.

Nel 1995, il regista siciliano torna alla sua amata Sicilia e al tema che più di tutti lo appassiona, il cinema, con *L'uomo delle stelle*. D'ora in poi e fino al 2009, anno della realizzazione del kolossal *Baaria* (l'ultimo fino ad oggi ambientato nell'isola), Tornatore alternerà film "siciliani" a film di soggetto diverso. Dopo un breve ritorno al documentario (*Lo schermo a tre punte*, un'antologia di con circa 160 spezzoni di film realizzati in sessant'anni – 1934-1994 – per raccontare la sua Isola e i suoi abitanti), nell'ordine seguono: *La leggenda del pianista sull'oceano* (1999), il kolossal con Tim Roth nel ruolo di protagonista, ispirato dal monologo teatrale di Baricco *Novecento*; *Malèna* (2000), omaggio alla bellezza di Monica Bellucci; *La sconosciuta* (2006), con la russa Kseniya Rappoport e Michele Placido.

Nel 2007, al Taormina Film Festival (festival del cinema di frontiera) viene presentata un'ampia retrospettiva del regista siciliano con tutti i lungometraggi, i documentari e gli spot pubblicitari (24) realizzati per le maggiori aziende italiane e alcune estere.

Il 1° dicembre 2010, l'università Iulm di Milano gli attribuisce la laurea *ad honorem* in Televisione, cinema e new media.

Gli ultimi due film realizzati sono: *La migliore offerta* (2013), con Geoffrey Rush e Donald Sutherland, e *La corrispondenza* (2016) con Jeremy Irons e Olga Kurylenko.

3.3. Nuovo Cinema Paradiso

Il primo film che prendiamo in esame per i nostri fini è *Nuovo Cinema Paradiso* (1988): il secondo nella carriera di Tornatore e quello che viene da tutti considerato il suo capolavoro di riferimento e con il quale vengono stabiliti costantemente dei confronti con i suoi film successivi. Inoltre, è la prima opera in cui Tornatore trasfonde buona parte della sua storia personale, dall'iniziazione all'arte cinematografica, al suo rapporto con le ragazze, con il protagonista da considerare come un suo *alter ego*. Vi ritroviamo, dunque, una componente significativa di autobiografismo, che raggiungerà il culmine, come vedremo, nell'ultimo film *Baaria*.

3.3.1. La trama

Il film presenta una struttura circolare che è possibile schematizzare come segue: ABA. La sezione centrale (B), che costituisce la parte principale e di fatto coincide con la quasi totalità del film, altro non è che una ricostruzione dei ricordi del passato operata dalla memoria del protagonista durante tutta una notte. Tale sezione è chiusa all'interno di due brevi sequenze, che rappresentano l'incipit e l'epilogo del film, ambientate nello stesso periodo temporale. È lo stesso regista che, nell'ambito dei contenuti extra del DVD utilizzato per l'analisi del film, ci fornisce delle indicazioni in tal senso.

L'azione si apre a Roma a metà degli anni Ottanta. Salvatore Di Vita, affermato regista cinematografico, originario di un paesino della Sicilia, Giancaldo, in cui non è voluto più tornare per trent'anni, rientrando a casa apprende dalla sua compagna della morte di un certo Alfredo, a seguito di una chiamata dalla Sicilia da parte della madre di Salvatore. La notizia lo colpisce e lo turba profondamente: termina la prima sequenza (A) e inizia la lunga fase di ricostruzione dei suoi ricordi che durerà, appunto, tutta la notte (parte B).

La sezione dei ricordi, a sua volta, si può suddividere in due sottosezioni ambientate in due diversi periodi della vita del protagonista.

La prima, nello specifico, riguarda l'infanzia di Totò, così Salvatore era stato soprannominato da tutti. Nella seconda metà degli anni Quaranta, poco dopo la fine della Seconda guerra mondiale, Totò è un bambino povero che vive con la madre e la sorella, e attende il ritorno del padre dalla Russia dove è andato a combattere. È il chierichetto di Padre Adelfio, parroco della chiesa del paese e gestore del cinema che si chiama "Cinema Paradiso". Questa sala è il fulcro centrale di tutto il film, poiché è attorno ad essa che ruota tutta la vicenda. Il cinema costituisce tra l'altro l'unica occasione di divertimento, nonché di informazione per la povera gente. Tuttavia, le pellicole vi vengono proiettate solo dopo essere state sottoposte ad una attenta censura da parte del prete che elimina tutte le scene che ritiene sconvenienti, soprattutto i baci tra gli attori. Totò, inizialmente incuriosito, comincia a nutrire un interesse sempre maggiore per la cabina di proiezione del cinema, nonostante il divieto del parroco, della madre e l'atteggiamento a tratti ostile del proiezionista, Alfredo, al quale cerca di carpire di nascosto i segreti del mestiere.

È in occasione dell'esame di licenza elementare che Totò riesce a stringere un accordo con Alfredo: in cambio dei risultati del problema, Alfredo si impegna ad insegnare a Totò a manovrare il proiettore del cinema.

Più volte Alfredo aveva messo in guardia Totò sul pericolo che la pellicola potesse incendiarsi; una sera però questa possibilità si trasforma in tragica realtà: la pellicola prende fuoco e le fiamme avvolgono e distruggono l'intero cinema. Totò riesce a mettere in salvo l'amico, il quale però perde la vista. In seguito, grazie all'intervento di un concittadino, che poco tempo prima aveva vinto una cospicua somma di denaro al Totocalcio, il cinema viene rilevato e ristrutturato con il nome – che il titolo al film – di "Nuovo Cinema Paradiso" e Totò ne è il nuovo proiezionista. Inizia una nuova fase per il cinema, in cui vengono proiettate pellicole non più censurate, e per la vita di Salvatore.

Il passaggio dall'infanzia all'adolescenza di Totò è segnato dall'atto di Alfredo di mettere le sue mani sul volto del ragazzo. Inizia così la seconda delle due sottosezioni.

Nella prima metà degli anni Cinquanta (il calendario inquadrato indica il 1954) Totò sperimenta il suo primo innamoramento per una ragazzina di nome Elena da poco arrivata in città. La sua famiglia non gradisce la loro relazione e in concomitanza con l'inizio degli studi universitari di Elena, decide di trasferirsi in Toscana. Nel frattempo, Totò viene chiamato a svolgere la leva obbligatoria a Roma, e una volta terminata torna in Sicilia. Durante un lungo colloquio tra Totò e Alfredo, quest'ultimo gli intima con parole cariche di rassegnazione e disillusione nei confronti della terra siciliana di abbandonarla definitivamente e di tornarsene a Roma.

Si apre a questo punto l'epilogo del film. Salvatore decide di recarsi in Sicilia per assistere ai funerali di Alfredo. Qui rivede la madre, la sorella, la moglie di Alfredo, alcuni dei paesani ormai invecchiati. Ritrova le sue cose e viene investito ancora una volta dai ricordi di un passato solo in apparenza lontanissimo, e per il quale prova una struggente nostalgia. Il cinema ormai in disuso e in rovina viene demolito sotto i suoi occhi. Al suo posto sorgerà un parcheggio, a simboleggiare la profonda crisi che attraversava il cinema a metà degli anni Ottanta. Non gli resta altro da fare che tornare a Roma dove una piacevole sorpresa l'attende. Nella scatola che la moglie di Alfredo gli ha consegnato prima di partire è contenuta una pellicola (una "pizza") con il collage di tutte le scene dei baci tagliati alla cui proiezione Salvatore assiste profondamente commosso. Del film faceva parte anche una scena relativamente lunga, successivamente tagliata nella versione internazionale, tra le altre che vengono parimenti eliminate, in cui il regista, per l'ultima volta, incontra Elena ormai adulta e sposata con un vecchio compagno di scuola di Totò.

3.3.2. I personaggi

SALVATORE DI VITA – TOTÒ

Salvatore è il personaggio più importante e centrale del film, poiché come abbiamo visto questo non è altro che un ripercorrere la sua vita per mezzo di un lungo flashback. Gli eventi, infatti, ci vengono presentati dalla sua prospettiva di bambino, di adolescente e infine di adulto.

Da piccolo Totò è un bambino con i tipici tratti siciliani: capelli scuri, occhi scuri, magro e con un temperamento da birbante, vivace, astuto, furbo, intelligente, curioso

e affascinato soprattutto dalla realtà del cinematografo, che potremmo considerare l'altro "protagonista" del film, sebbene muto e inanimato, rappresentando nei fatti il fulcro attorno al quale ruota tutta la vicenda e il testimone silenzioso dei momenti più significativi nella vicenda personale di Totò. Questi inizia sin da subito a manifestare i segni di una grande passione per questo mestiere, passione che si manterrà costante e lo accompagnerà per tutta la vita.

Orfano del padre morto nella campagna di Russia e mai più tornato a casa, Totò cresce e matura più in fretta degli altri suoi coetanei e si fa ben presto carico del sostentamento della famiglia attraverso il suo primo lavoro di proiezionista nell'ormai restaurato "Nuovo Cinema Paradiso", dopo l'incendio che ha reso cieco Alfredo. Con grande determinazione aveva finalmente raggiunto quello che aveva sempre sperato e desiderato, e così avverrà anche per gli altri suoi traguardi.

Altra caratteristica di Salvatore è la solida e incrollabile fiducia nei consigli, nelle lezioni di vita che gli offre Alfredo dall'alto della sua maggiore esperienza e saggezza.

ALFREDO

Dopo Totò, Alfredo è il personaggio che ha un peso significativo nell'economia dell'intero film e nella vita di Totò ed Elena, in quanto influenza le loro scelte di vita (questo è chiaro solo grazie alla visione della parte tagliata e assente sia nella versione internazionale sia in quella doppiata in francese). Interpretato magistralmente da Philippe Noiret, attore francese che ha recitato in numerosi film dei più grandi registi italiani e che ne incarna i tratti in modo convincente, Alfredo è un uomo scontroso e diffidente almeno all'inizio, tratti questi che si addicono al lavoro che svolge: è il proiezionista del "Cinema Paradiso" e passa gran parte del suo tempo in solitudine nella cabina di proiezione. Il suo atteggiamento ostile nei confronti di Totò si può interpretare come un tentativo di proteggerlo dalla sua stessa sorte, da un mondo che lo avrebbe costretto per sempre tra le mura della sala cinematografica, ma deve arrendersi di fronte alla strenua volontà del ragazzo.

Alfredo, è un uomo semplice, privo di istruzione ma profondo conoscitore della vita e delle sue difficoltà. La sua saggezza e la sua "cultura" cinematografica lo portano comunque ad esprimersi in un linguaggio ricco di immagini e metafore fortemente evocative che spesso prende in prestito dalle battute dei film. Il profondo legame tra

Totò e Alfredo è anche conseguenza del fatto che Totò ha visto in Alfredo il padre che non ha avuto e Alfredo in Totò il figlio che non ha avuto, proiettando sul ragazzo le sue aspirazioni e i suoi sogni non realizzati. Questo giustifica l'atteggiamento critico e assolutamente disilluso di Alfredo, forse a torto, nei confronti sia dell'amore e dei sentimenti ("... il fuoco *addiventa sempri cenere*" è una metafora di Alfredo contenuta nella parte tagliata del film) sia della Sicilia, che non esita a definire, nella parte finale del film in cui subisce un evidente cambiamento nella psicologia, una "terra maligna"; Alfredo li ritiene degli ostacoli alla costruzione di un futuro solido e sicuro per Totò, poiché di futuro a suo modo di vedere ce n'è uno solo e non ci si può permettere di sprecarlo a differenza degli "amori" che invece si avvicendano.

Alfredo, infine, è un personaggio importante nel film perché è lui che muove le fila dell'intera vicenda, tanto da essere definito dallo stesso Tornatore il "burattinaio di tutto".

ELENA

Il personaggio di Elena adolescente merita di essere menzionato non in quanto dotato di spessore in sé, ma per la relazione, seppur breve, che instaura con il protagonista. Elena, infatti, capitata per caso nell'inquadratura della telecamera rudimentale di Salvatore, rappresenta il suo primo contatto con il mondo dell'amore, un amore tenero ma intenso. E sarebbe stato pronto a approfondire anche in questo contesto la sua tenacia e determinazione, se non fosse stato per Alfredo che è riuscito, con lo zampino della sorte, ad avere la meglio sui progetti dei due giovani (Elena era pronta a fuggire con Salvatore per sottrarsi alla ritrosia della sua famiglia, mettendo in atto la cosiddetta "fuitina"), causandone nei fatti il loro definitivo allontanamento.

PADRE ADELFIGIO

Interpretato dall'attore Leopoldo Trieste, Padre Adelfio è il parroco del paese. Persona semplice e mite, ma al tempo stesso risoluta, inflessibile, intransigente per quel che riguarda la dottrina religiosa e attaccata al denaro, in ottemperanza allo

stereotipo diffuso ancora oggi in Sicilia che vuole il clero particolarmente avido di denaro e dotato di grande influenza e controllo sulle coscienze in tutti gli ambiti della quotidianità.

ALTRI PERSONAGGI

Operiamo, infine, una breve rassegna di altri personaggi che risultano significativi per i tipi che rappresentano e la loro carica di sicilianità, tanto più che diversi di loro sono stati ispirati al regista da persone realmente esistite, che lo hanno colpito per particolari aspetti e delle quali egli conserva un vivido ricordo.

Innanzitutto, il matto del villaggio, un barbone che calata la sera, caccia la gente dalla piazza e ripete continuamente “la piazza è mia”, è ispirato ad un personaggio reale (*Pippinu u fuoddu* – Peppino il pazzo – che viveva facendo il parcheggiatore davanti ad un cinema di Piazza Madrice a Bagheria, così come lo ricorda Tornatore); il suo ruolo apporta una nota di comico ma al contempo di tragico alla scena e questo contrappunto ricorre spesso nel corso del film.

Vi è poi Ignazino, la maschera del cinema, interpretato dall’attore siciliano Leo Gullotta, capace di rendere in modo realistico i tratti di un personaggio con evidenti problemi di articolazione linguistica e a tratti impacciato; a tal proposito il regista parla di un lavoro di sottotesto, facendo tra l’altro indossare all’attore uno di quei distintivi che indicavano una persona orfana, trattandosi nei fatti di un orfanello.

Proseguiamo e concludiamo con il personaggio del fabbro, interpretato da Tano Cimarosa. Questo personaggio è abituato ad entrare al cinema salutando il pubblico; si tratta di una scena cui Tornatore ha assistito per anni; infatti, come lui stesso ricorda, in un cinema di Villabate in provincia di Palermo in cui ha lavorato per anni la gente entrava ed usciva dal cinema salutando come se si recasse a casa di qualcuno.

3.3.3. I luoghi del film

Il film è stato quasi interamente girato in Sicilia sia gli interni sia soprattutto gli esterni, tranne alcuni primi piani e brevissime scene interne (la scena della casa di Totò a Roma; la scena del confessionale in cui dialogano Salvatore ed Elena; l’interno della

casa nuova della mamma di Totò trent'anni dopo) ed esterne (le inquadrature del palazzo di Elena sotto il quale Salvatore aspetta nella speranza di vederla) girate a Roma alla fine delle riprese durante la fase di doppiaggio.

In Sicilia, la maggior parte delle scene sono state girate a Palazzo Adriano, una cittadina di fondazione quattrocentesca in provincia di Palermo, la cui piazza Umberto I ha ottenuto la preferenza del regista e dei suoi collaboratori, tra i quali lo scenografo Andrea Crisanti, perché irregolare e particolarmente suggestiva. Ad essere ricostruita è stata la facciata esterna del cinema, mentre l'interno è quello di una chiesa sconsacrata situata a poca distanza.

A Castelbuono, l'esterno del castello dei Ventimiglia, molto importante dal punto storico-monumentale, è stato utilizzato per l'inquadratura della scuola elementare.

A Palermo città, nel quartiere Castello, in pieno centro storico, viene girata la scena in cui Totò bambino e la madre tornano dalla caserma dei carabinieri con sullo sfondo ruderi di case distrutte. A detta del regista si trattava di macerie della Seconda guerra mondiale, ormai rimosse.

La scena interna degli esami di licenza elementare è stata girata nel corridoio dell'ex convento di Santa Venera a Bisacquino, città natale di Totò (Salvatore Cascio), che dista circa tre chilometri da Palazzo Adriano, mentre l'altra scuola quella in cui Totò incontra Elena è situata a Termini Imerese.

La scena del cinema all'aperto all'Arena Imperia, invece, ha avuto come set il porticciolo di Cefalù e un teatrino della stessa cittadina ha accolto l'interno dell'altro cinema nella gestione di Spaccafico. Sempre a Cefalù è stata girata la scena dei titoli di testa in cui l'inquadratura dall'interno della casa è rivolta verso l'esterno, su un balcone che dà sul mare.

La scena esterna del dialogo tra Totò e Alfredo vicino al mare nella parte finale del film è stata girata nel Castello di Solanto, vicino a Bagheria città natale di Tornatore.

Tra le altre città siciliane che hanno ospitato le riprese di *Nuovo Cinema Paradiso* vi sono Lascari, Chiusa Sclafani, Santa Flavia e San Nicola l'Arena.

3.3.4. La scheda del film

<i>NUOVO CINEMA PARADISO</i>	
Anno	1988
Altri titoli	Cinema Paradiso (titolo internazionale) Cinéma Paradiso (titolo in Francia)
Paese di produzione	Italia, Francia
Durata	Director's cut 167 min; versione definitiva 118 min
Genere	Drammatico, romantico
Specifiche tecniche	35 mm (1:1.66), panoramico
Regia	Giuseppe Tornatore
Soggetto	Giuseppe Tornatore
Sceneggiatura	Giuseppe Tornatore, Vanna Paoli (collaborazione e ricerche di repertorio)
Produzione	Franco Cristaldi per Cristaldi Film; Les Films Ariane (Parigi); Associati: Gabriella Carosio (produttore delegato) per la Rai (Roma); TF1 Film Productions
Produttore esecutivo	Mino Barbera

Fotografia	Blasco Giurato
Musiche	Ennio Morricone; Andrea Morricone ("Tema d'amore")
Montaggio	Mario Morra; Ida Cruciani (assistente)
Scenografia	Andrea Crisanti
Costumi	Beatrice Bordone
Distribuzione	Titanus (1989) – Videogram, Titanus Distribuzione Video; Number One Video; Panarecord, Gruppo Editoriale Bramante; Cecchi Gori Group. Ariane Distribution (per la Francia)
Interpreti principali	Philippe Noiret: Alfredo Salvatore Cascio: Salvatore/Totò Di Vita, bambino Marco Leonardi: Salvatore Di Vita, adolescente Jacques Perrin: Salvatore Di Vita, adulto Leopoldo Trieste: Padre Adelfio Pupella Maggio: Maria, madre di Salvatore, anziana Antonella Attili: Maria, giovane Agnese Nano: Elena, adolescente Enzo Cannavale: Spaccafico Leo Gullotta: Ignazino, la maschera Tano Cimarosa: maniscalco Nicola Di Pinto: il pazzo del villaggio Isa Danieli: Anna, moglie di Alfredo
Effetti	Corridori G&A Cinematografica

Direttore del doppiaggio italiano	Cesare Barbetti
Doppiatori Italiani	Cesare Barbetti: Jacques Perrin Vittorio Di Prima: Philippe Noiret Fabrizio Manfredi: Marco Leonardi Claudia Catania: Agnese Nano
Doppiaggio francese	-
Doppiatori francesi	-
Premi e riconoscimenti	1989 - 42° Festival di Cannes, <i>Grand Prix Speciale della Giuria</i> a Giuseppe Tornatore 1989 - David di Donatello, Miglior colonna sonora a Ennio Morricone 1990 - Golden Globe: Miglior film straniero 1990 - Oscar: Miglior film straniero 1991 - Premio BAFTA: Miglior film straniero a Franco Cristaldi e Giuseppe Tornatore; Miglior attore protagonista a Philippe Noiret; Miglior attore non protagonista a Salvatore Cascio; Migliore sceneggiatura originale a Giuseppe Tornatore; Migliore colonna sonora a Ennio Morricone

3.3.5. La critica in Italia e in Francia

Il film *Nuovo Cinema Paradiso* è stato presentato il 29 settembre 1988 in anteprima all'Europa Cinema, festival dedicato al cinema europeo svoltosi per un solo anno a Bari. Il 17 novembre di quello stesso anno esce nelle sale italiane nella sua versione originale (la cosiddetta "Director's cut"). Tuttavia, inizialmente il film si rivelò un vero fiasco, poiché nessuno andò a vederlo nei cinema. Lo stesso regista nel giugno del 2010 ricordava:

Quando il film uscì nel 1988, nelle sale italiane non andò a vederlo nessuno. Gli incassi furono disastrosi, tranne a Messina, dove il film andò benissimo e non capivamo il perché. Il gestore del cinema “Aurora” si ostinò a tenerlo in cartellone, invitò la gente a entrare gratis e se il film fosse piaciuto alla fine avrebbero pagato (nel frattempo il cinema “Aurora” ha seguito quasi profeticamente le sorti del “Nuovo Cinema Paradiso”, ha chiuso)³.

Il film pertanto passò inosservato e la critica si mostrò nel migliore dei casi estremamente cauta, arrivando persino a definirlo in tono di disprezzo “cinema di papà”. A conferma di questo riportiamo una frase dell’articolo del critico Caprara pubblicato sul *Mattino* il 23 novembre 1988: “*Nuovo Cinema Paradiso* è un film che commuove e conquista con le sue straordinarie qualità e con i suoi difetti”. Grazzini in un suo articolo pubblicato sul *Corriere della Sera* il 13 novembre 1988 parlò di *Nuovo Cinema Paradiso* come di un film nel complesso buono, “largamente autobiografico”, ma poco dopo lo definisce “un film [che] non è per i palati che pretendono capolavori” (*Ibid.*). A Grazzini fece eco Cosulich, il quale tuttavia si mostrò più polemico del collega nell’articolo pubblicato su *Paese Sera* il 19 novembre dello stesso anno:

Nuovo Cinema Paradiso parte dalla pellicola e ritorna alla fine dopo aver percorso un periplo dove solo la celluloida è realtà – il resto essendo affabulazione e cinefilia [...]. Tornatore pratica la “cultura dell’indifferenziato” cara all’ultima generazione dei *cinéphiles*: tutto fa brodo [...].

Fu allora che Tornatore di concerto con il produttore Franco Cristaldi decisero di ridurre il film di circa trenta minuti; venne interamente eliminata la scena dell’incontro tra Salvatore ed Elena ormai adulti sul porticciolo vicino al mare, oltre a numerosi altri brevi passaggi. Il suggerimento della riduzione del film il regista lo ricevette anche dal Maestro Fellini con il quale Tornatore intrattenne un lungo dialogo; Fellini, inoltre, definì il film qualcosa di assolutamente personale del regista siciliano, nonché “un’onda di emozione, e le onde di emozione sono pericolose, possono arrivare al pubblico ma possono anche non arrivare” (Amendola 1994). Il risultato fu la relegazione in secondo piano della vicenda sentimentale tra i due giovani e un film più snello, che, ridistribuito nelle sale italiane a partire dal 25 maggio 1989, dopo essere stato presentato al 42° Festival di Cannes nella sua versione definitiva, cominciò a

³ Tornatore Giuseppe, <www.wikipedia.org/wiki/Nuovo_cinema_Paradiso>, ultimo accesso ottobre 2018.

ricevere i meritati riconoscimenti. In Francia il film uscì nella versione doppiata il 20 settembre 1989.

Diversa rispetto alla reazione dei critici fu quella del pubblico che si mostrò, per quei pochi che in prima battuta andarono a vederlo, e soprattutto dopo, quando il film fu ripresentato nella versione internazionale, molto entusiasta. Tullio Kezich in un articolo pubblicato su *La Repubblica* il 1° ottobre 1988 e poi inserito nel volume *Il Filmnovanta*, parla della sua esperienza della visione del film in questi termini:

Ci dicono che per l'edizione definitiva si praticheranno dei tagli, forse salutari, ma lo scrivente deve ammettere di aver seguito la proiezione con una punta di noia nel cuore di una platea entusiasta (1990, 183).

Tra gli argomenti sui quali hanno per lo più insistito i critici annoveriamo in primo luogo la consistente componente sentimentale, dall'amore all'amicizia, passando soprattutto per la forte nostalgia per i tempi ormai andati e rivissuti attraverso i ricordi.

In secondo luogo, *Nuovo Cinema Paradiso* come opera meta-cinematografica, come *mise en abyme* del cinema, che racconta e celebra se stesso, non solo in modo esplicito attraverso le citazioni di Alfredo e i numerosi spezzoni dei grandi classici cinematografici proiettati nella sala di Giancaldo, con quest'ultima che a sua volta assurge al ruolo di simbolo delle sale cinematografiche in generale di cui se ne ripercorrono a tratti le vicende e il rapporto quasi simbiotico che si instaura con gli spettatori in un contesto storico-sociale particolare come quello di un paesino siciliano (cfr. Consolo 1990, 169). Inoltre, pur mantenendo un'impronta tutta propria e originale, occorre segnalare i richiami impliciti ad altri registi: da Zurlini a Bogdanovich, da Wenders a Truffaut (cfr. Kezich *art. cit.*, 183). I critici hanno anche messo in rilievo l'importanza della materia autobiografica nel film, della quale lo stesso regista non ha mai fatto mistero, il ritratto tracciato da un regista siciliano della sua terra nel difficile periodo del dopoguerra e la portata profetica e mitologica del film in riferimento al mito platonico della caverna, con una società, quella ritratta sullo schermo, in procinto di perdere "la grotta platonica dove, sulla parete, nascono le ombre, le illusioni, i sogni" (Consolo, *op. cit.*, 170) a seguito della crisi vissuta dal cinema in quegli anni.

Infine, rivolgiamo uno sguardo alla ricezione che la Francia ha riservato al capolavoro di Tornatore. Anche la critica francese, come quella italiana, oltre a concentrarsi sugli argomenti sopra esposti, ha mostrato un atteggiamento cauto, equilibrato e riflessivo, sebbene con una punta di benevolenza in più, che traspare dal repertorio di recensioni dell'epoca di uscita del film. Tra i contributi più significativi citiamo due articoli: il primo di Boulad pubblicato sul settimanale *Voir* nel settembre del 1989, nel quale egli manifestava la propria ammirazione per il film di Tornatore che considerava come un segno inequivocabile del fatto che il cinema italiano, tanto amato e ammirato in Francia, pur in crisi profonda, non era completamente deceduto; pensiero, quest'ultimo condiviso anche dalla maggior parte dei critici.

Tout, cependant, ne semble pas perdu : certains signes permettent d'espérer qu'un miracle à l'italienne est peut-être en voie de s'accomplir. [...] Il filme alors cette grande famille avec une tendresse et une sensibilité qui, jusqu'à la dernière image, vous donnent des frissons et ravivent la flamme de la cinéphilie déclinante. Une telle célébration du septième art fait chaud au cœur et redonne au cinéma italien ses lettres de noblesse (Boulad 1989).

Più critico nei confronti dell'atteggiamento del regista risulta essere Garnier, autore della seconda recensione pubblicata su *Libération* il 22 maggio 1989, quindi pochi giorni dopo la presentazione del film al festival di Cannes, nella quale si sottolineava il carattere «éhontément et ouvertement sentimental, conventionnel de forme» del film «et pas trop gêné aux entournures pour traire chaque scène de son lait de bonté humaine (Nestlé vu le taux du sucre)».

3.4. *Stanno tutti bene*

Il secondo film del nostro corpus, *Stanno tutti bene* (1990), è il terzo lungometraggio di Tornatore, che inizia e si conclude in Sicilia, dopo il viaggio del protagonista che percorre tutta la penisola.

Il film, uscito prima di conquistare il premio Oscar con *Nuovo Cinema Paradiso*, non è figlio del successo, ma è legato ad esso. Infatti, come ha ammesso lo stesso regista, gli è stato ispirato da un episodio poco felice del ben noto esordio infausto del film.

Stanno tutti bene esce in Canada il 7 settembre 1990, successivamente in Francia dodici giorni dopo e, in Italia, il 18 ottobre dello stesso anno.

3.4.1. La trama

Protagonista, quasi esclusivo, del film è Matteo Scuro: è attraverso i suoi occhi e il suo racconto che lo spettatore ne segue lo sviluppo. Vedovo siciliano di Castelvetrano in provincia di Trapani, ormai pensionato, dopo una vita da impiegato dell'ufficio dell'anagrafe comunale. Padre di cinque figli, Alvaro, Canio, Tosca, Guglielmo e Norma, che non vede quasi più, neanche per le vacanze natalizie ed estive come accadeva prima. Essi, infatti, sono sparsi nelle principali città italiane. Decide, allora, di intraprendere un viaggio in treno per andarli a trovare, facendo (o credendo di fare) loro una sorpresa. Infatti, così non sarà, poiché i figli attiveranno una catena telefonica per avvisarsi l'un l'altro dell'arrivo del padre, il quale è fermamente certo, tra l'altro, che essi conducano una vita felice e soddisfacente, al livello dei sacrifici da lui fatti nell'educarli e mantenerli.

La trama assume, dunque, le caratteristiche di un "road movie" attraverso l'Italia degli anni '80, che dalla Sicilia porterà Matteo fino a Torino, passando per Napoli, Roma, Firenze e Milano. Il suo obiettivo è quello di riunire ancora una volta la famiglia attorno a un tavolo per un pranzo, come ai vecchi tempi. Ma già dalla prima tappa a Napoli si intuisce che le sue aspettative saranno deluse. Infatti, ciascuno dei figli ha nascosto al padre la verità sulla vita che conducono. A Napoli, Alvaro non lavora più all'università, ma si scoprirà essere morto suicida dopo un lungo periodo di depressione. A Roma, Canio non è un politico affermato, bensì un semplice portaborse. A Firenze, Tosca non è un'attrice di successo, ma una ragazza-madre con un figlio piccolo e un'anonima indossatrice per dei cataloghi di biancheria intima. A Milano, Guglielmo non è un musicista importante, ma un modesto musicista di fila. Infine, a Torino, Norma non è una dirigente della società delle telecomunicazioni, ma una semplice impiegata dell'ufficio telegrammi, e per di più con un matrimonio finito da tempo.

Una parentesi, negli spostamenti di Matteo, è quella che lo vede recarsi a Rimini insieme a un gruppo di pensionati in gita, tra i quali ha conosciuto una signora che lo

ha piacevolmente colpito. Inoltre, i suoi presentimenti infausti, che tuttavia egli continua a negare a se stesso, vengono confermati allo spettatore da scene di incubi, popolati da esseri mostruosi.

Verso la conclusione del film, in una delle tratte ferroviarie Matteo accusa un malore, viene ricoverato in ospedale e i figli accorrono tutti. Sarà l'ultima volta che li vedrà riuniti, anche perché al pranzo da lui organizzato si presentano soltanto Canio e Guglielmo.

Una volta tornato in Sicilia, recandosi sulla tomba della moglie defunta, con la quale non ha mai smesso di parlare, Matteo cederà anch'egli alla bugia, confessandole e confessandosi che “stanno tutti bene”.

3.4.2. I personaggi

Come accennato poco sopra, al centro dell'azione vi è Matteo Scuro in qualità di protagonista e attorno a lui ruotano una serie di personaggi secondari. Concentriamo, dunque, la nostra attenzione su di lui.

MATTEO SCURO

Questo personaggio presenta alcuni segni particolari: un paio di occhiali da vista molto spessi⁴ (da miope, ovvero di chi non riesce a vedere da lontano, che rappresentano “la metafora contante di tutto il film” (Schiavo 1990, 108-109), una grande passione per l'opera lirica e un ottimismo e un orgoglio irriducibili, che lo porteranno in definitiva a negare l'evidenza della disgregazione della sua famiglia e del fallimento del suo ruolo educativo di padre, riassunto nella formula pronunciata al termine del suo lungo viaggio “stanno tutti bene!”

Si tratta, inoltre, di una figura altamente simbolica. Egli, infatti, incarna in sé oltre alla Sicilia, con il suo modo di pensare e di agire, meno nella varietà della lingua adoperata che appare alquanto stereotipata,

⁴ “Di quelli che rendono gli occhi simili a quelli dei personaggi dei cartoni animati: enormi, sproporzionati, quasi surreali. Il suo viaggio alla ricerca dei figli parte alla cieca. Non sa, veramente, cosa troverà. Indossa quelle lenti spesse ma non vede. Non solo: non ascolta. Quelle lenti distorcono la realtà. Ma piano piano cominciano a funzionare e tutto diventa più chiaro. Limpido. Tristemente vero” (Pecchioni 2014, 59).

papà Scuro è un grande scocciatore, un pirandelliano uomo di paese che sembra uscito dalle Novelle per un anno, parla forte, impone a chiunque la sua antica sapienza insulare fatta di proverbi, pretende di leggere nei cuori e magari vi riesce, seminando il panico (Frosali 1990, 103-106).

Incarna anche la quotidianità e il prototipo dell'individuo dell'Italia degli anni Novanta, che tuttavia risulta profetico poiché ancora di straordinaria attualità. Borrelli ha osservato:

Il personaggio risulta la figura simbolica che nell'Italia odierna, indaffarata e confusa, in parte prospera e in parte disperata, assomma in sé il malessere, la solitudine delle generazioni più attempate di fronte a un mondo, ad una società concitatissima, costantemente sulla soglia di antiche e nuove paure, di continui allettamenti e di puntuali disincanti (Borelli 1990, 107).

A Borelli fa eco Schiavo, la quale sostiene che “il film ha offerto l'immagine di un Tornatore che scava nella microstoria quotidiana di un personaggio che è l'emblema della quotidianità stessa” (Schiavo, *art. cit.*, 109).

Si delinea, dunque, un personaggio dal carattere forte e dominante che si impone sugli altri, oggi come nella sua vita passata, al punto da condizionare le vite dei figli e i loro atteggiamenti.

I FIGLI

Si tratta di figure che incarnano i prototipi del fallimento personale e sociale, se paragonati alle aspettative nutrite dal padre nei loro confronti e alle bugie che gli hanno sempre raccontato per compiacerlo e non deluderlo, come conseguenza degli effetti della severità e della rigidità con cui sono stati educati. Nel suo articolo, Schiavo li definisce in questi termini:

Ipocriti, più per amore ed abitudine che per cattiveria, i cinque figli di Matteo Scuro, a modo loro, “stanno tutti bene”: esistenze precarie nell'equilibrio affettivo, bugiarde nei loro successi professionali, sostanzialmente volte a “tirare a campà” (*Ibid.*).

LA TURISTA PENSIONATA

Interpretata dall'attrice francese Michèle Morgan, che torna sul grande schermo dopo tanto tempo, il suo personaggio tenta di convincere Matteo a interrompere il suo viaggio invitandolo ad unirsi al gruppo dei pensionati. Inoltre, Matteo subisce

fortemente il fascino di questa bella signora. In questa occasione emerge la forte determinazione e la fedeltà incrollabile alla moglie, anche se morta: due qualità che si addicono ad un siciliano.

ALTRI PERSONAGGI SECONDARI

Nel film intervengono dei personaggi secondari le cui battute, seppur brevi e limitate nell'economia globale della componente audio-verbale del film, sono molto interessanti dal punto vista linguistico e per quel che riguarda più specificamente l'obiettivo del nostro lavoro. Infatti, sprazzi di lingua dialettale siciliana appaiono attraverso alcuni di questi personaggi secondari siciliani (il sig. Lo Piparo, proprietario del lido; il capostazione).

Inoltre, tra gli altri personaggi secondari si segnalano: il pazzo sul tetto e i netturbini in prossimità dell'albergo a Napoli, l'operaio e il ragazzo borseggiatore a Roma, il passante e il madonnaro a Milano; queste presenze si fanno tramite di altre varietà regionali dell'italiano (napoletano, romanesco, milanese).

3.4.3. I luoghi del film

La lavorazione del film è stata molto complessa, soprattutto nella fase delle riprese nelle varie città italiane, in cui giunge il protagonista. I luoghi in cui sono state girate le scene sono stati ben 75 e 28 i viaggi effettuati. Nelle varie stazioni si è proceduto persino al blocco di alcuni treni (cfr. Pantel 1990). A essere sfruttata più di tutte è stata l'ambientazione urbana nelle varie città raggiunte da Matteo, di cui vengono messi in rilievo di volta in volta aspetti diversi. Le scene oniriche e mostruose sono state realizzate in location siciliane, tra le quali la spiaggia di Tindari e i mucchi di sale nei pressi delle saline di Marsala.

3.4.4. La scheda del film

<i>STANNO TUTTI BENE</i>	
Anno	1990
Altri titoli	<i>Ils vont tous bien!</i> (titolo in Francia)
Paese di produzione	Italia, Francia
Durata	126 min
Genere	Drammatico
Specifiche tecniche	Colore, 35 mm, 1,66:1, Dolby
Regia	Giuseppe Tornatore
Soggetto	Giuseppe Tornatore
Sceneggiatura	Giuseppe Tornatore, con la collaborazione di Tonino Guerra e Massimo de Rita
Produzione	Angelo Rizzoli per Erre Produzioni S.p.A. (Roma); Les Films Ariane (Parigi); The film Production (Parigi) in collaborazione con Silvio Berlusconi Communications
Produttore esecutivo	Mario Cotone
Fotografia	Blasco Giurato

Musiche	Ennio Morricone; Andrea Morricone ("Tema del sogno")
Montaggio	Mario Morra
Scenografia	Andrea Crisanti
Costumi	Beatrice Bordone
Distribuzione	Per l'Italia: Penta Distribuzione Per la Francia: Les Films Ariane Internazionale: Sovereign Pictures – Los Angeles
Interpreti principali	Marcello Mastroianni: Matteo Scuro Valeria Cavalli: Tosca Marino Cenna: Canio Norma Martelli: Norma Roberto Nobile: Guglielmo Salvatore Cascio: Alvaro piccolo Michèle Morgan: la signora del treno Fabio Iellini: Antonello Giorgio Libassi: Lo Piparo Gioacchino Civiletti: Capostazione Jacques Perrin: Salvatore Di Vita, adulto Antonella Attili: madre di Matteo Nicola Di Pinto: addetto alla reception Christopher Thompson: l'ex convivente di Tosca
Effetti	Corridori G&A Cinematografica

Direttore del doppiaggio italiano	Cesare Barbetti
Doppiatori italiani	Vittoria Febbi: Michèle Morgan Emanuela Rossi: Valeria Cavalli Fabrizio Manfredi: Fabio Iellini Francesco Prando: Christopher Thompson
Adattamento versione francese	Anne e Georges Dutter
Coordinamento e supervisione versione francese	Josselyne Buccioli, assistita da Dorothee Rusard
Versione francese e post-sincronizzazione	Martine e Gérard Cohen presso Record Films, Parigi
Missaggio versione francese	Syncho 7
Doppiatori francesi	Marcello Mastroianni: se stesso Hervé Axel Colombel ⁵
Premi e riconoscimenti	1990 - Festival di Cannes: Premio della giuria ecumenica 1991 - David di Donatello: Miglior colonna sonora a Ennio Morricone 1991 – Nastro d’argento del SNGCI, miglior soggetto originale Premio SNGCI a Marcello Mastroianni

⁵ Il doppiatore è stato contattato dallo scrivente, il quale riferisce di non ricordare a quale/i personaggio/i abbia prestato la voce.

3.4.5. La critica in Italia e in Francia

Per *Stanno tutti bene* i critici italiani si sono mostrati molto più cauti rispetto all'accoglienza iniziale tutt'altro che benevola riservata a *Nuovo Cinema Paradiso*, nel timore di essere nuovamente bersaglio di duri attacchi. In quell'occasione, infatti, essi erano stati accusati, non dal regista e nemmeno dal produttore, di aver ingiustamente stroncato il film. Infatti, Forsali osservava: "Ora, davanti a *Stanno tutti bene*, si resta cauti, si misurano le parole, non dovessimo venir chiusi a Forte Boccea con l'accusa di tradire la patria" (Frosali, *art. cit.*, 102). Dal canto suo, il regista ha manifestato in più di un'occasione il suo dispiacere per i pareri sfavorevoli degli esperti. Ad ogni modo, *Stanno tutti bene*

non [raccoglie] gli stessi consensi del precedente. [...] la pellicola non riesce a conquistare appieno la critica, ottenendo tuttavia un discreto successo di pubblico grazie alla trama sentimentale e, a tratti, commovente (Pecchioni *art. cit.*, 59).

La cautela dei critici, sia in Italia che in Francia, è consistita per lo più nel fatto che nelle loro recensioni mettono in luce sia aspetti positivi che negativi, pregi e difetti, e lo fanno sempre in modo molto misurato, equilibrato senza eccessi. Inoltre, spesso essi condividono ed esprimono pensieri e giudizi simili, di seguito mettiamo in evidenza quelli principali.

Innanzitutto, secondo Frosali (*art. cit.*) la narrazione risulterebbe a tratti eccessivamente complicata e appesantita da riflessioni morali e lunghe digressioni, quasi come se al regista sfuggisse il controllo. La componente sentimentale viene descritta come manieristica ed eccessivamente costruita, tanto da risultare artificiale, sebbene egli riconosca una maggiore cura tecnica rispetto al film precedente e ciò lo renda comunque gradevole da guardare. Più di un collega francese concorda con Frosali e definisce il film «bien et trop fabriqué» ma pur sempre «émouvant» (Macia 1990), oppure, pur considerandolo forse un po' troppo lungo, titola la propria recensione «Quatre-vingt-dix minutes de bonheur» (B. C. 1990).

Un altro difetto, se si può definire tale, riguarda il montaggio descritto da Schiavo (*art. cit.*) come "affollato" e caratterizzato da "un accostamento spesso caotico delle immagini", ma conclude definendo il film "sempre coinvolgente".

I critici francesi hanno manifestato qualche riserva anche riguardo alle tematiche che Tornatore tratta nel film, le quali sarebbero ormai note e già affrontate in più occasioni anche da altri registi, conducendo così Tornatore a mancare di originalità, per usare una metafora a «piétiner lourdement sur des sentiers battus» (De Gasperi 1990). Rover, da parte sua, esplicita tale metafora, affermando: «On peut reprocher au regard du cinéaste de manquer de nouveauté. Fellini et Scola ont traité des mêmes themes» (Royer 1990). Si giunge a tacciare di inconsistenza il cinema del regista siciliano «masqué per le rideau de fumée du business de la nostalgie, on croyait que le cinéma de Tornatore sonnait creux: il est vide» (P. V. 1990). A tal proposito, in effetti, frequenti sono i paragoni e i parallelismi realizzati con opere di altri registi, soprattutto neorealisti, e le allusioni che i critici hanno messo in rilievo nei vari film di Tornatore.

Al tempo stesso, molti sono stati i giudizi positivi. Borelli (*art .cit.*) si esprime in questi termini:

Film di intensa ispirazione poetica, temperata da bagliori umoristici e da invenzioni surreali, *Stanno tutti bene* conferma, per un verso, l'impareggiabile eclettismo di Mastroianni e, per un altro, l'estro, l'immaginazione felici, tutti autonomi di Tornatore nell'esplorare sentimenti, sensazioni di segreta, ramificata complessità.

Come mostra quest'ultima citazione, anche le performance degli attori sono state soggette al giudizio dei critici di entrambi i paesi che si sono concentrati preminentemente sul protagonista, interpretato da Mastroianni. Alcuni lo hanno molto apprezzato, tessendo le lodi al suo talento, altri invece riscontrano nel suo modo di recitare in questo film un accademismo a tratti eccessivo.

La critica francese, dal canto suo, oltre a mostrare apprezzamento per la prova di Michèle Morgan, tornata al cinema dopo tanto tempo, ha espresso in più di un'occasione un certo sarcasmo per il fatto che a produrre il film sia stata un'azienda collegata a Silvio Berlusconi, il quale per le sue vicende politiche non ha sempre goduto di grande considerazione all'estero e neanche in Francia.

3.5. L'uomo delle stelle

A distanza di sette anni dall'opera che lo aveva consacrato definitivamente a maestro del cinema e dopo diversi altri film, nel 1995 Tornatore ritorna a trattare due

temi a lui molto cari: la sua Isola, la Sicilia, e il cinema, con il film corale *L'uomo delle stelle*. Stavolta, però egli affronta questi temi da una prospettiva diametralmente opposta. Il cinema si mostra nella sua valenza negativa, come fabbrica di sogni, illusioni e inganni, come sottolineato nella citazione seguente:

Stavolta, però, l'esaltazione dell'esperienza cinematografica come rito collettivo, al tempo stesso sacro e profano, magico e liberatorio nel suo saper generare una fuga dalla realtà che coinvolge un intero popolo, si ribalta nel suo esatto contrario. L'incanto si trasforma in illusione. La tecnica [...] in strumento di inganno (D'amico 2014, 67).

Il film esce nelle sale italiane il 21 settembre 1995; nelle sale francesi il 27 marzo dell'anno successivo.

3.5.1. La trama

L'azione è ambientata ancora una volta nella Sicilia degli anni Cinquanta. Il protagonista del film è Joe Morelli, un truffatore romano che, spacciandosi per messo della Universal Cinematografica di Roma, gira i paesini della Sicilia con un camioncino offrendo ai malcapitati un provino per il cinema, alla "modica" cifra di 1500 lire. All'inizio di ogni provino ripete sempre come si trattasse di una formula magica: "Profilo sinistro. Profilo destro. Profilo centro. Parla!" Tuttavia, la pellicola inserita nella macchina da presa è ormai scaduta, quindi inutilizzabile; nessuno, infatti, vedrà mai quegli spezzoni. Morelli non promette niente di certo, ma solo l'evocazione della possibilità di successo, di un futuro migliore, di guadagni facili e consistenti, di una vita nuova e migliore altrove, spingendo gli umili abitanti dei paesini a tentare la fortuna. Oltre a faticare per mettere insieme la somma, donne e uomini consegnano a Morelli verità intime, spesso inconfessabili, in alternativa alla solita recita delle battute dal film *Via con vento*, che lui fornisce su fogli azzurri per la parte degli uomini e rosa per quella delle donne.

La vendita dell'illusione alletta anche un carabiniere, il quale, dietro la preghiera di mantenere un assoluto riserbo, recita un passo della Divina Commedia, da lui stesso tradotta in dialetto siciliano. Sarà costui a smascherarlo e a mandarlo in prigione una volta promosso a maresciallo; meritata pena legale anticipata da quella "privata" (un duro pestaggio) a opera dei mafiosi sentitisi ingannati.

Quelli che gli si presentano davanti all'obiettivo vanno a comporre un vasto e variegato campionario umano, che ben rappresenta la società dell'epoca. Tra questi, oltre a un insolito trio di banditi, vi è anche una giovane e bella ragazza orfana e ingenua, di nome Beata, che vive presso il convento di uno dei paesini in cui giunge Joe con il suo tendone. Beata si infatua profondamente dell'uomo e lo insegue ad ogni costo, fino a perdere il suo già fragile equilibrio mentale ed essere ricoverata in un manicomio. È la ragazza a tirarlo fuori da una delle tante vicende vissute dal protagonista, ovvero quando cade vittima a sua volta di un raggirato da parte di una coppia di finti nobili. Dopo aver adescato Joe mentre si trova con il camioncino in panne, viene condotto da una sedicente principessa in un villaggio desolato distrutto dalla guerra, con la promessa che il mezzo sarebbe stato riparato. Dopo una notte passata a bere, al risveglio Joe si accorge di essere stato derubato dei soldi vinti la notte precedente a un tavolo da poker.

Il film si conclude con il tardivo e vano ravvedimento di Joe che, dopo essere uscito di prigione, si reca all'ospedale psichiatrico a trovare Beata. Si allontana a bordo del suo camioncino mentre scorrono nella sua mente, e sullo schermo in sovrainpressione, i ricordi dei provini "rubati".

3.5.2. I personaggi

JOE MORELLI

È un romano sulla quarantina, un truffatore di bassa lega che, approfittando del nome di una nota casa di produzione cinematografica e della buona fede dei malcapitati, mette in atto dei raggiri che conducono ad autentiche confessioni; il tutto si svolge all'interno del suo tendone che, infatti, diventa quasi un confessionale laico. Egli si caratterizza anche per un cinismo molto accentuato, per il quale è stato assimilato al diavolo in persona:

di fronte all'ignoranza e alla disperazione, Joe Morelli non mostra comprensione. La sua regola è farsi pagare da chiunque senza eccezioni, neppure di fronte alla miseria più nera (*Ibid.*, 69).

Solo in rarissime occasioni e per pochi istanti le situazioni più drammatiche e disperate riescono a far vibrare quel briciolo di umanità che risiede in Joe: egli riesce a immedesimarsi e quasi si lascia commuovere. Infatti, in svariate scene serali in cui è impegnato a smontare l'attrezzatura rubata, egli esprime tra sé e sé pensieri carichi di un aspro disprezzo nei confronti dei siciliani. Anche lui, come Matteo Scuro, è un personaggio simbolico, pertanto

La sua figura, nelle mani di Tornatore, diviene strumento per denunciare l'abiezione di cui può essere capace l'essere umano e, al tempo stesso, raffinata metafora della situazione storica siciliana, da sempre illusa, mortificata, sfruttata e tradita (*ibid.*).

Dal punto di vista della lingua, quella di Joe è ricchissima di termini ed espressioni della varietà diatopica romanesca che funziona da contraltare a quella del siciliano.

BEATA

Il personaggio è interpretato da un'attrice catanese esordiente scoperta dallo stesso Tornatore; in conseguenza di ciò, si può apprezzare un'inflessione dialettale siciliana autentica. Tiziana Lodato, per la prima volta sul grande schermo, dà prova di doti recitative straordinarie.

Beata è una ragazza orfana che vive dalle suore che l'hanno cresciuta. Dal temperamento vivace e dal corpo procace, ella è l'unica in grado di far perdere a tratti la lucidità a Joe. È candida ed estremamente ingenua, incapace di riconoscere il male che gli altri le fanno. La scelta di seguire Joe a tutti i costi sarà la causa della sua rovina. Dopo l'arresto di Joe e il pestaggio subito a opera dei mafiosi, Beata perde il lume della ragione e viene ricoverata in un manicomio. Il pensiero di lei fa tornare Joe sui suoi passi, ma è ormai troppo tardi. Egli va a trovarla in casa di cura, ma questa non lo riconosce, reduce com'è da un internamento pesante che l'ha completamente spenta.

LA POPOLAZIONE

L'insieme dei personaggi di contorno è l'altro grande protagonista del film. Il sogno di un avvenire migliore alletta tutti, l'unico che riesce a resistervi in qualche

modo è il compagno del partito comunista cui Joe dà un passaggio. Buona parte degli attori che interpretano questi personaggi secondari sono siciliani e noti al grande pubblico, anche per aver preso parte ad altri film dello stesso Tornatore (Leo Gullotta, Luigi Maria Burrano, Tony Sperandeo, Tano Cimarosa); tutti gli altri, non professionisti, si sono visti scegliere dal regista, ciascuno per dei tratti distintivi speciali, sia nell'aspetto fisico che nel modo di atteggiarsi e di esprimersi. Questo a tutto vantaggio della resa verosimile e credibile della lingua dei dialoghi. Si tratta nella maggioranza dei casi di individui, giovani, mamme, mafiosi, nonni, carabinieri, nobili decaduti, millantatori, contadini, pescatori, notabili, parrucchieri omosessuali, bambini che appartengono, i più, ai ceti più poveri della popolazione, ma che rappresentano tutti insieme un "autentico spaccato della società siciliana dell'epoca" (Panzerà, *op. cit.*, 68), come accennato poco sopra. Scandaletti (1995, 130) nella sua recensione riflette su come "nella terra dove omertà e mutismo sono le due facce della stessa medaglia, Giuseppe Tornatore compie il miracolo di far confessare i siciliani". Emerge qui in tutta evidenza una caratteristica del popolo siciliano più volte messa in rilievo dagli scrittori⁶, ovvero la sua spiccata vocazione alla teatralità.

3.5.3. I luoghi del film

Il film è stato quasi interamente girato in Sicilia. A fare da set sono stati i piccoli centri urbani con le loro piazze e, negli spostamenti del protagonista da un paesino all'altro, la campagna e le trazzere. In particolare, ad essere immortalata nella pellicola è stata la parte sud-orientale dell'isola. Molte scene sono state girate nel ragusano: Ragusa Ibla (piazza Pola, Circolo di Conversazione), Monterosso Almo (piazza sant'Antonio). Le scene dell'arresto e della partita a poker con i notabili in provincia di Siracusa, rispettivamente a Marzamemi (la Balata) e nel salone degli specchi del municipio di Noto. I ruderi sono quelli di Poggioreale in provincia di Trapani. Altri siti interessati sono stati il polo archeologico di Morgantina ad Aidone in provincia di Enna, il borgo di Gangi Vecchio, vicino a Gangi, e le Grotte della Gurfa, vicino ad Alia in provincia di Palermo. Garritano offre una sintesi a tratti poetica, affermando che:

⁶ Sciascia e Bufalino su tutti.

È il profondo Sud dei paesi abbarbicati sulle montagne, di una civiltà contadina che insegue già nuove utopie, di una poesia dagli accenti forti alimentata da una fantasia che trae origine dalla coscienza di essere un “popolo di dimenticati” (Garritano 1995, 133).

In realtà, ad essere coinvolta è l'isola tutta, sia l'entroterra che le coste, non solo i paesi di montagna.

Oltre alla Sicilia, altri centri del mezzogiorno hanno ospitato i set del film; tra questi Matera in Basilicata (il primo paese in cui Joe Morelli arriva) e Civita di Bagnoregio nel Lazio.

3.5.4. La scheda del film

<i>L'UOMO DELLE STELLE</i>	
Anno	1995
Altri titoli	<i>Marchand de rêves</i> (titolo in Francia)
Paese di produzione	Italia
Durata	115 min
Genere	Drammatico
Specifiche tecniche	Colore, 35 mm, 2,35:1, Panavision
Regia	Giuseppe Tornatore
Soggetto	Giuseppe Tornatore
Sceneggiatura	Giuseppe Tornatore e Fabio Rinaudo

Produzione	Cecchi Gori Tiger Cinematografica Sciarlò Srl Rai-Radiotelevisione Italiana
Produttore esecutivo	Mario Cotone
Fotografia	Dante Spinotto
Musiche	Ennio Morricone
Montaggio	Massimo Quaglia
Scenografia	Francesco Bronzi
Costumi	Beatrice Bordone
Distribuzione	Summit e Cecchi Gori Group distribuzione Cecchi Gori Home Video
Interpreti principali	Sergio Castellitto: Joe Morelli Tiziana Lodato: Beata Clelia Rondinella: madre di Anna Jane Alexander: principessa Tony Sperandeo: 1° dei Badalamenti Leo Gullotta: Vito Franco Scaldati: brigadiere Mastropaolo Leopoldo Trieste: il muto Tano Cimarosa: il nonno di Bordonaro Nicola di Pinto: funzionario comunale Luigi Maria Burruano: cliente donnaiolo Antonella Attili: infermiera Domenico Dolce: il contadino della corriera

	Stefano Gabbana: il fotografo della corriera Giuseppe Tornatore senior: Sciacca, medico condotto
Effetti	Ditta Corridoni
Fonico doppiaggio italiano	Stefano Nissolino
Assistente al doppiaggio	Isabella Marucci
Doppiatori francesi	-
Premi e riconoscimenti	1995 – Mostra del cinema di Venezia: premio speciale della giuria; premio Pasinetti a Sergio Castellitto 1996 – Nastri d’argento: regista del miglior film a Giuseppe Tornatore; miglior attore protago- nista a Sergio Castellitto; miglior attore non protagonista a Leopoldo Trieste; miglior foto- grafia a Dante Spinotti; miglior scenografia a Francesco Bronzi 1996 – David di Donatello: miglior regia a Tornatore; miglior attore non protagonista a Leopoldo Trieste; miglior scenografia a Francesco Bronzi 1996 – Premio Oscar: nomination Miglior film straniero

3.5.5. La critica in Italia e in Francia

Tornatore ha voluto realizzare il film a tutti i costi perché intendeva superare il trauma di *Una pura formalità*, accolto male sia al festival di Cannes che nelle sale, in cui gli spettatori erano rimasti per lo più perplessi di fronte all’incapacità di decifrare

il film. Tornatore, nel timore di non incontrare più il favore del pubblico e della critica, torna a storie e luoghi più sicuri (cfr. Scandaletti, *art. cit.*) e che conosce bene.

Le recensioni degli esperti italiani mettono in luce sia pregi che difetti del film; realtà, quest'ultima, che si può a ragione ritenere fisiologica in quanto i film possono suscitare reazioni più o meno positive. Infatti, non di rado i pareri risultano in contrapposizione. Partendo dall'idea centrale del film: il far confessare ai siciliani, per natura diffidenti, le proprie verità intime davanti a una macchina da presa finta, incoraggiati da un impostore, se alcuni la considerano un'idea felicissima (cfr. Rondi 1995), per altri è poco realistica e credibile, per il periodo storico – gli anni Cinquanta – in cui il film è ambientato, oltre che per la popolazione coinvolta (cfr. Morandini 1995).

È stato osservato che è idealmente possibile dividere il film in due parti, la prima che vede più al centro della scena gli aspiranti attori e la seconda in cui acquistano maggiore peso le disavventure di Morelli. Un aspetto più volte messo in rilievo riguarda lo “scompenso di ritmi, di tensioni e di emozioni tra le due parti”; nella prima in particolare la costruzione narrativa è un po' ripetitiva (provini, facce e villaggi) (Rondi, *art. cit.*). Tra le due parti si realizza anche un cambiamento di registro stilistico – da commedia popolare a dramma – che però secondo Garritano (*art. cit.*) “non è sufficientemente preparato e risulta poco credibile”.

Ancora, vi è uno squilibrio tra l'inizio del film “travolgente e brulicante di invenzioni” e il finale frettoloso, “ Brusco e col fiato corto” (Ferzetti 1995). In particolare, è il finale a suscitare maggiormente dei dubbi. A questo proposito, si fa presente che l'idea di Tornatore per il finale del suo film era differente, ma che non è mai stato girato per mancanza di risorse. A tal proposito, è stato messo in rilievo che: “Il finale del film mostra un vuoto narrativo. Esso rimane alquanto sterile e non fornisce un'autentica risoluzione del racconto” (Garritano, *art. cit.*, 134). Morandini, dal canto suo, evidenzia nel film una “perdita di compattezza e di tensione volgendo alla fine”.

La recitazione degli attori, sia principali che secondari⁷, è in generale ritenuta soddisfacente e all'altezza. Eccezion fatta per Garritano che si esprime in questi termini parlando di Castellitto, il quale “sembra fuori ruolo, artificialmente caricato nel personaggio di cinico e strafottente” (*Ibid.*).

⁷ Considerando che molti dei personaggi secondari non sono attori professionisti.

Al di là di questi appunti, i meriti che vengono riconosciuti al regista sono numerosi. Dalla capacità di tracciare sapientemente un ritratto della Sicilia, attraverso i molteplici tipi provinati e con immagini ed effetti molto efficaci, alla direzione degli attori, al disegno dei personaggi di contorno: insomma la grande abilità registica di Tornatore emerge chiaramente.

Svariati, come sempre in Tornatore, sono gli omaggi e i rimandi ai registi neo-realisti a lui molto cari, tra cui Visconti⁸, Germi, Fellini, De Sica, Rosi e Rossellini.

La letteratura critica francese per *L'uomo delle stelle/Marchand de rêves* è la più esigua rispetto agli altri film, con soltanto sette recensioni raccolte. Tra queste ci sembra interessante citare un articolo contenuto nel numero *Télérama* del giorno di uscita del film, nel quale sono presenti due recensioni una contro il film e l'altra favorevole. Morice lo descrive come un "road film falso", il "regno del troppo pieno" da risultare indigesto: «*Marchand de rêves* est le règne du trop-plein: trop-plein d'humanisme, trop-plein de douleur, trop-plein de rêve. Particulièment indigeste» (Morice 2001); inoltre, egli storce il naso di fronte al solito sentimentalismo e alla "compassione facile". Al contrario, Murat si mostra più disposto nei confronti del film e del regista, sottolineando la capacità straordinaria di Tornatore nel far uscire l'umanità dai suoi personaggi, anche i più odiosi.

3.6. *Malèna*

Dopo *L'uomo delle stelle*, e il docufilm *Lo schermo a tre punte* che non prendiamo in considerazione per i motivi esposti in apertura di capitolo (v. *supra*, § 2.1.), il film successivo di ambientazione siciliana è *Malèna*, uscito nelle sale italiane il 20 ottobre del 2000. Si tratta di un film spiccatamente metaforico e simbolico, con rimandi ad altri film e registi, come è nello stile di Tornatore. In esso l'azione del guardare raggiunge il culmine divenendo un vero e proprio "atto mistico" (Rizza 2014a, 75), e per di più la città di ambientazione è la siciliana Siracusa, la cui protettrice è Santa Lucia, che nella tradizione religiosa cristiana è la protettrice della vista.

⁸ "Ricorda *Bellissima* di Visconti, nell'idea di una serie di provini che si susseguono in maniera incalzante" (*Ibid.*, 135).

3.6.1. La trama

Le vicende si svolgono a Castelcutò, un paesino immaginario della Sicilia del 1940; dunque, nel pieno del secondo conflitto mondiale. La prospettiva da cui lo spettatore osserva i fatti è quella di un adolescente di nome Renato Amoroso. Una sintesi efficace dei due elementi principali ci è offerta da Panzera:

Nuovamente la Sicilia diventa scenario universale, ma per la prima volta nei film di Tornatore il ruolo centrale è femminile, anche se la storia è vista dagli occhi di un adolescente, non più candidi come quelli di un bambino, ma nemmeno – fortunatamente – corrotti come quelli di un adulto (*op. cit.*, 72).

Gli eventi storici si intrecciano con quelli personali. In apertura, l'azione prende le mosse in un giorno particolare: il 10 giugno 1940, quando Mussolini pronuncia il discorso che annuncia l'ingresso dell'Italia in guerra al fianco della Germania nazista e che nel paesino viene trasmesso in piazza per mezzo della radio. In quell'occasione Renato ottiene la sua prima bicicletta e, raggiunti gli amici alla marina, ha la sua prima folgorazione; si invaghisce della ventisettenne Maddalena Scordia, soprannominata Malèna, la donna più bella del paese, che abita da sola perché il marito Nino è da poco partito per il fronte. La sua grande bellezza in quella piccola realtà urbana è fonte di disordini, attira infatti la brama degli uomini e l'invidia e l'odio delle loro mogli. L'amore di Renato è sincero, ma la grande differenza d'età rende impossibile qualsiasi relazione. Di conseguenza, la donna diventa per lui una vera ossessione. La spia in ogni ambiente, per strada, a casa, di giorno e di notte. La notizia della morte in guerra del marito accende ancor di più i desideri maschili e determina il diffondersi dei pettegolezzi circa i cattivi costumi di Malèna, al punto tale da essere trascinata in tribunale dalla moglie del dentista del paese con l'accusa di adulterio. Vince la causa ma subisce lo stupro del suo difensore, l'avvocato Centorbi, anch'egli da sempre attratto da Malèna. Ciò determina l'incrinarsi dei rapporti col padre, un professore di latino, che per la vergogna non vuole più vederla. Poco dopo quest'ultimo morirà sotto i bombardamenti. Renato soffre di fronte a questi accadimenti, la giustifica, la perdona. La sogna e la immagina sua compagna in molti film dell'epoca e persino come una Madonna.

Malèna rimane, quindi, senza denaro, senza amici e senz'affetto (a seguito della vicenda giudiziaria, il tenente Cadei, un suo pretendente, viene allontanato e inviato in missione). La disperazione spinge la donna a sfruttare l'unica risorsa che le rimane: la bellezza. Si unisce alla mantenuta del paese e si concede agli invasori tedeschi. Successivamente allo sbarco degli alleati, le mogli scatenano la loro rabbia su Malèna, pestandola a sangue e sfigurandola, col pretesto di un presunto collaborazionismo con i tedeschi nazisti, e costringendola ad allontanarsi da Castelcutò alla volta di Messina. Intanto, il marito in realtà ancora in vita e sopravvissuto a una malattia in India, torna in paese e inizia a cercarla invano, anche con l'aiuto dei soldati americani, subendo la derisione degli ex fascisti. Renato, allora, gli scrive una lettera in cui gli spiega l'accaduto. Il marito raggiunge Malèna, dopo un anno ritornano insieme in paese, per trascorrervi insieme il resto della vita e la gente di Castelcutò li accoglie nuovamente, in quanto rientrati nell'ordine "normale" dei valori della comunità.

Il film termina con una riflessione e un ricordo di Renato ormai vecchio: di tutte le donne conosciute e amate, è di Malèna che non si è ancora scordato.

3.6.2. I personaggi

MALÈNA

A proposito del personaggio interpretato da Monica Bellucci, Rizza si domanda:

Chi è questa donna bellissima, triste, solitaria, raggianti e meschina, a lutto e a primavera, sposa, vedova e poi di nuovo maritata con lo stesso uomo, lo sguardo basso e la fronte altera, vertiginosa nel compasso delle gambe e strepitosa nell'ondulazione dei fianchi, lussureggiante nel seno, occhi rapinosi che bruciano e feriscono, neri di solitudine e stropicciati di malinconia? (2014a, 75)

e nel lungo periodo interrogativo fornisce già i tratti principali del personaggio. Malèna, la donna che dà il titolo al film, è una figura densamente simbolica. Ella incarna prima di tutto il cinema stesso di Tornatore, vero oggetto del desiderio del regista siciliano (cfr. Panzera *op. cit.*, 72.). Per gli uomini del paese è un essere celestiale, la cui semplice visione è appagante, per le donne e le mogli il diavolo in persona, fonte di gelosie e odio. Fino ad arrivare a costituire la metafora del sogno di

bellezza e di grandezza dell'Italia fascista e metafora dell'Italia che si riprende la rivincita (cfr. Tassi 2000). È l'emblema della carnalità mediterranea (cfr. Panzera, *op.cit.*, 73; Rizza (2014a, 76). Malèna è pura materia visiva, poiché nel film le battute affidate al suo personaggio sono estremamente limitate.

RENATO AMOROSO

Il personaggio co-protagonista è interpretato dall'attore esordiente messinese Giuseppe Sulfaro. Renato è un ragazzino vivace che si appresta a entrare nella complicata fase adolescenziale, e di cui lo spettatore assiste ai primi movimenti nel film. In particolare, si osservano i primi turbamenti amorosi, come in *Agostino* di Alberto Moravia (cfr. Forni 2016). Infatti, è grazie ai suoi amici che conosce Malèna, quella che diventerà per lui una vera e propria ossessione, fonte di gioie ma soprattutto di sofferenze. A tal punto da rubare un capo di biancheria intima steso ad asciugare nel giardino della casa della donna, da spiarla in ogni momento e in ogni ambiente, da elaborare ogni tipo di fantasia: si vede protagonista di svariati film col ruolo di eroe che trae la sua bella in salvo, fino ad immaginarla come una Madonna (addolorata), prototipo della purezza e della bellezza irraggiungibile. La sua passione incontrollabile è motivo di scontro con i genitori, in particolare col padre che si accorge dei cambiamenti del figlio ed esplose di rabbia in due occasioni: quando lo sorprende a dormire con il paio di slip sottratti alla donna sul viso e quando scopre che il figlio ha sottratto i pantaloni del suo abito di matrimonio e li ha portati dal sarto per adattarli alla sua misura, poiché ormai si sente a disagio ad indossare i pantaloni corti nell'impeto irrefrenabile di volersi sentire uomo all'altezza della sua amata.

ALTRI PERSONAGGI

Anche in questo film, il gruppo dei personaggi secondari che lo popolano accanto ai protagonisti compongono la tavolozza delle varietà linguistiche presenti nei dialoghi. Innanzitutto, i compagni di scuola, nonché amici, di Renato. Nelle scene che li vedono protagonisti, essi forniscono un chiaro esempio del linguaggio degli adolescenti quando si trovano in contesti comunicativi tra pari (nei quali emerge innanzitutto la componente di volgarità).

Vi sono poi i genitori di Renato, in particolare la madre, interpretata dall'attrice catanese Matilde Piana. L'avvocato Centorbi, un cinquantenne rozzo e perverso, ancora attaccato alla sottana della madre, interpretato dall'attore Gilberto Idonea, anch'egli catanese. Il dentista Cusimano, interpretato dal siciliano Pippo Provvidenti, pretendente e sedicente fidanzato della bella Malèna, all'insaputa della moglie (la siciliana Maria Terranova), in concorrenza con il tenente Cadei, originario del veneto.

Voci siciliane sono anche quelle del marito di Malèna, Nino Scordia (Gaetano Aronica), dei clienti della sala da barba tra cui il segretario politico (Angelo Pellegrino), delle donne che prendono parte al linciaggio (Lucia Sardo, Paola Pace), della prostituta della casa chiusa (Ornella Giusto).

A completare l'ampia varietà linguistica contribuiscono i soldati italiani (veneti, sardi) e stranieri, tedeschi prima e americani dopo.

3.6.3. I luoghi del film

La cittadina di Castelcutò è stata realizzata soprattutto sfruttando le bellezze architettoniche della città di Siracusa, in particolare l'isola di Ortigia, con la piazza principale sulla quale si affaccia il duomo di S. Lucia. Set del film sono stati anche Noto, nella medesima provincia, con una delle vie principali Corso Vittorio Emanuele III, Scala dei Turchi nell'agrigentino per la scena dei ragazzini sugli scogli, Taormina nel messinese, i ruderi di Poggioreale nel trapanese e la città Al Jadida in Marocco.

3.6.4. La scheda del film

<i>MALÈNA</i>	
Anno	2000
Altri titoli	Maléna (titolo in Francia)
Paese di produzione	Italia, USA

Durata	115 min
Genere	Drammatico
Specifiche tecniche	Colore, 35 mm, 2,35:1, Panavision
Regia	Giuseppe Tornatore
Soggetto	Luciano Vincenzoni
Sceneggiatura	Giuseppe Tornatore
Produzione	Medusa Film, Miramax Films Pacific Pictures, Tele+
Produttore esecutivo	Mario Cotone
Fotografia	Lajos Koltai
Musiche	Ennio Morricone
Montaggio	Massimo Quaglia
Scenografia	Francesco Frigeri
Costumi	Maurizio Millenotti
Effetti speciali	David Bush
Distribuzione	Medusa Film (Italia)

Interpreti principali	<p>Monica Bellucci: Maddalena “Malèna” Scordia Giuseppe Sulfaro: Renato Amoroso Luciano Federico: il padre di Renato Matilde Piana: la madre di Renato Gaetano Aronica: Nino Scordia Pietro Notarianni: Prof. Bonsignore Angelo Pellegrino: il segretario politico Gilberto Idonea: l’avvocato Centorbi Pippo Pattavina: il pretore Pippo Provvidenti: dott. Cusimano Maria Terranova: moglie dott. Cusimano Domenico Gennaro: il farmacista Vitalba Andrea: moglie del farmacista Giovani Litrico: Pine’ Gianluca Guarrera: Nicola Michel Daniel Bramanti: Sasà Giuseppe Zizzo: Tanino Tenutaria: Rori Quattrocchi</p>
Doppiaggio (a cura di)	Voltumna Film s.r.l.
Direttore del doppiaggio italiano	Liliana Rago
Assistente al doppiaggio italiano	Cinzia Andrei
Doppiatori francesi	-
Premi e riconoscimenti	<p>2001 – Nastri d’argento: miglior colonna sonora a Ennio Morricone 2001 – David di Donatello: miglior fotografia a Lajos Koltai 2001 – premio Oscar: nomination come miglior film straniero</p>

3.6.5. La critica in Italia e in Francia

Innanzitutto, le recensioni esprimono pareri discordanti sulla storia alla base del film. Ad alcuni, tra cui Bignardi, è piaciuta soprattutto per il carattere opulento:

La storia [...] è bella. E *Malèna*, il film che ha ispirato a Giuseppe Tornatore, è sontuoso: sontuoso per la trionfale bellezza mediterranea di Monica Bellucci, sontuoso per l'ambientazione in una ideale città siciliana [...], sontuosa per i mezzi che Medusa e Miramax congiunte hanno dato al regista [...] (Bignardi 2000).

Al tempo stesso, l'esperta mette in rilievo il carattere intimistico dell'opera, il cui contrasto con la suddetta sontuosità determinerebbe i limiti del film:

Ma è proprio dal contrasto tra l'anima intimista della storia e la sontuosità della realizzazione che derivano i limiti del film. Tornatore spettacolarizza al massimo la fragile storia dell'innamoramento di Renato Amoruso per la bella e solitaria Malèna Scordia. [...] tutto nel film è rumoroso, sovraccitato, caricaturale, manieristicamente e volontaristicamente siciliano (*Ibid.*).

Quest'ultimo pensiero ci lascia un po' perplessi, in quanto a nostro giudizio la resa dei caratteri, dei sentimenti e degli atteggiamenti dei siciliani è molto realistica e non eccessiva, stando anche alla storia passata e ai racconti degli anziani. Con ogni probabilità, l'immedesimazione risulta difficile per chi non è nato e vissuto in Sicilia.

Per altri, invece, la storia non è stata convincente perché

La storia, privata o collettiva, non cresce, gira su un'autocontemplazione non riscattata dal grottesco (l'umorismo non è mai stato tra le doti dell'autore [...]), dall'abuso di citazioni (Martini 2000).

Anche qualche critico francese ha manifestato qualche riserva sul film; chi definendolo semplicisticamente una «ode tartignolle à la beauté» (Morice *art. cit.*), chi giudicandone, tra l'altro, interminabile la durata:

Son dernier film, Maléna, est une succession de belles images léchées et filmées à la lumière de la Sicile, liées les unes aux autres par un scénario d'une fadeur rare [...]. On suit donc pendant près de deux heures – interminables – les déplacements de Maléna [...] Il en faut un peu plus pour réussir (Revel 2001).

Chi, ancora, rimprovera a Tornatore l'impiego di tanti cliché, per raccogliere quanti più giudizi favorevoli e per "obbedire" ai dettami della società produttrice americana, rischiando di rendere il film convenzionale e scialbo (cfr. Coppermann 2001; F.-G. L. 2001) e chi ritiene che il regista sia stato «incapable d'élever son actrice au-dessus de la condition d'objet» (T. S. 2001).

Ciò non toglie, certamente, che meriti indiscussi siano stati riconosciuti a Tornatore anche per questa prova, sia dai connazionali che dai transalpini. I due aspetti particolarmente apprezzati sono stati la regia e la scelta e la recitazione degli attori. A partire da Panzera che si sofferma sull'aspetto registico:

La sua regia è di così ampio respiro che consente di riflettere su temi stimolanti come il valore della bellezza e quello dell'amore, in tutti i loro aspetti, a partire dagli estremi: la carnale sessualità e la purezza dell'onestà. In *Malèna* prevale il ritmo da commedia con spunti divertenti [...]. Ma al tempo stesso è un film pieno di poesia, grazie alla limpida regia Tornatore (Panzera, *op. cit.*, 72-73).

Lo stesso prosegue sottolineando l'accuratezza formale dello stile, alla quale concorrono i contributi fondamentali delle altre figure professionali (fotografia, montaggio, costumi e colonna sonora). A lui si unisce Kezich:

Impossibile non rendere omaggio alla sapienza cinematografica di Giuseppe Tornatore, uno dei pochi registi contemporanei che sanno dare forza e respiro alle immagini, esaltare personaggi e sfondi, scandire le sequenze sui ritmi della musica (Kezich 2000).

Ai due si unisce pure Tornabuoni, che esprime note di merito per Tornatore:

Girato benissimo con magnifiche scene di massa alla Ruttman, produttivamente impeccabile, poco personale e poco ispirato. [...] La violenza dell'eros è molto ben narrata (Tornabuoni 2000).

A questo proposito, il responsabile della casa di produzione Miramax, Weinstein, si spinge sino a parlare di magia nel cinema di Tornatore.

This was the true magic of Giuseppe. He's an artist whose work transcends language, cultural differences and all the other boundaries that restrict the rest of us mere mortals (2000).

La sua opinione si potrebbe considerare di parte, visto il suo coinvolgimento diretto. Tuttavia, a sostegno del suo pensiero egli narra un aneddoto con l'attore

americano Tom Cruise, il quale trovandosi a Roma, insieme al produttore, nello studio di montaggio del regista a guardare alcune scene del film, non avrebbe avuto bisogno né di spiegazione né di sottotitoli per i dialoghi, nonostante l'attore parli un'altra lingua.

Infine, il cast degli attori viene descritto come variegato e convincente sia in Italia che in Francia e ancora una volta si colgono riferimenti e omaggi ai registi del passato tanto cari a Tornatore.

3.7. Baaria

Nove anni più tardi, dopo *La sconosciuta* (2006), Tornatore torna all'ambientazione siciliana con *Baaria*, l'ultimo film del nostro repertorio, il quale, insieme a *Nuovo Cinema Paradiso*, *L'uomo delle stelle* e *Malèna*, va a comporre la cosiddetta "tetralogia siciliana" (cfr. Panzera *op. cit.*, 76).

Il film è frutto di un progetto – *Progetto Baaria* (Rizza 2014b, 82) – che il regista aveva in mente fin da giovanissimo quando girava per il suo paese natale con la prima macchina fotografica acquistata con i propri risparmi (e l'aiuto del padre). Tuttavia, non aveva ancora raggiunto una maturità tale e una distanza sufficiente dalla materia da trattare per poter realizzare il suo progetto. Una volta giunto il momento e memore del consiglio di Sciascia (v. *supra*, § 3.1.), Tornatore dà vita all'opera in cui i tratti che ritroviamo in diverse misure negli altri film presentati raggiungono l'apice. Tra questi, innanzitutto, l'autobiografismo e ne è un indizio semplice e lampante il titolo del film: il nome della sua città natale, per giunta declinato nella varietà baariota del dialetto siciliano con "un orgoglio particolare [...] nel raccontare la storia della propria famiglia, rendendola universale" (Panzera, *op. cit.*, 76). L'autobiografismo ha fortemente influenzato, come vedremo più avanti l'ispirazione per i personaggi principali della storia.

Strettamente connesso è il tema dei ricordi e della memoria, "nelle trame dei ricordi l'arazzo della memoria prende forma" (Rizza, *art. cit.*, 82). Così afferma lo stesso regista evidenziando che *Baaria*

[...] è un film che pretende (non so se ci riesce) di trasformare la frantumazione, le irregolarità del meccanismo di recupero della memoria,

di farla diventare elemento compiuto al livello delle emozioni (Scianna e Tornatore 2009, 53).

La concezione di politica presente nel film è permeata a tal punto dal ricordo dell'infanzia e dell'adolescenza di Tornatore da risultarne inscindibile. La politica viene percepita dal regista come “mito positivo” (Tornatore e Calabrese *op. cit.*, 27) ed è questo un concetto importante che ritroviamo in *Baaria*, come ammette lo stesso regista:

Sin da piccolo percepivo intorno a me che la politica era una cosa importante, e che solo attraverso questo strumento si potesse migliorare la vita della gente. [...] Sono nato in una famiglia e in un'epoca nella quale la politica era ancora considerata un fattore positivo (*Ibid.*).

Inoltre, il carattere corale è centrale nell'impianto del film; vi troviamo, infatti, tantissimi personaggi (v. *infra*, § 3.7.4.) e rileviamo una struttura molto complessa. Qui ci limitiamo a riportare un'altra affermazione del regista:

Potrei dire che il film è fatto da un grande coro con pochissimi coreuti [i protagonisti], ma continuamente i componenti del coro diventano protagonisti, rubano la scena e vanno via. [...] Quindi una struttura molto complessa (*Ibid.*, 20-21).

Successivamente, Tornatore fornisce ulteriori dettagli, precisando che

[quella del film] è una struttura caleidoscopica, dove i protagonisti della vicenda sono ripetutamente messi in ombra da figure marginali della storia. [...] Per cui non ci sono i protagonisti come li si intende tradizionalmente in un film. Ci sono, ma spesso spariscono e quando ritornano agiscono anche grazie a ciò che i personaggi che non erano protagonisti hanno realizzato sulla scena quando loro non c'erano (Scianna e Tornatore *op. cit.*, 93).

I temi trattati sono quelli molto cari a Tornatore, alcuni dei quali ben individuati ed espressi da Caprara (2009), che contribuirebbero a suo dire a dare respiro internazionale al film:

È un coro profondamente siciliano, reso peraltro universale da alcuni temi particolarmente cari all'autore: lo sguardo survoltato dell'infanzia, il rapporto tra arte alta e arte popolare, la contaminazione tra religione e superstizione, la fascinazione per il «mostruoso» intesa come sopravvivenza dell'arcaico e antidoto all'omologazione, l'identità della militanza comunista nazionale.

Anche qui si verifica l'intreccio tra storia locale e nazionale, per cui le vicende che si svolgono nella cittadina di Bagheria hanno come sfondo i grandi eventi storici dell'Italia: la dittatura fascista, la guerra, le varie tornate di elezioni amministrative e politiche, la contestazione giovanile del Sessantotto ecc.

Rizza ci fornisce ancora una volta una sintesi efficace e suggestiva del film:

Film romanzo e romanzo di in/formazione, *Baaria* scorre sui rulli del secolo breve, macinando istanze politiche e voglia di cambiamento, bandiere rosse e campieri in arme, miti e moti, rapporti sentimentali e terremoti familiari, fantasie perimetrali e cromatismi esistenziali (spesso inquadrati dall'alto come voli più o meno pindarici), luci epistolari e sensazioni crepuscolari, accelerazioni temporali e sfaldamenti ideologici, la magia della tradizione è l'apparizione magica della verità (dell'estraneità), corpo mutante di enfasi balistica e labirinto di metamorfosi (2014b, 82).

Del film esistono due versioni: una in presa diretta, in dialetto siciliano, pressoché integrale, per la Sicilia e i mercati esteri, per questi ultimi corredata di sottotitoli, l'altra doppiata in "italiano" in post-produzione, con un marcato e riconoscibile accento siciliano, derivante anche dalle frequenti scelte lessicali appartenenti a questo dialetto, per il resto d'Italia. A nostro modesto parere, di parlante e conoscitore del dialetto siciliano, da una semplice visione di quest'ultima versione del film in DVD, seppur definita italiana, essa va considerata più come un miscuglio di dialetto e italiano, e non è improbabile ritenere che continui a porre alcune difficoltà di comprensione a parlanti non siciliani o comunque non aventi una dimestichezza sufficiente con questa varietà. Si rilevano, infatti, persino intere frasi, anche se brevi, totalmente dialettali, oltre a termini inseriti nei dialoghi dei quali dubitiamo che la stragrande maggioranza degli italiani non sicilianofoni, o comunque del centro-nord, anche appassionati di cinema, ne conosca il significato. Ciò a dispetto del fatto che, in alcuni casi, il significato si possa desumere, in certa misura, dal contesto non solo strettamente linguistico, ma anche visivo.

3.7.1. La trama

Il film racconta la storia della famiglia Torrenuova attraverso tre generazioni nel corso del 20° secolo, sotto forma di sogno di uno dei componenti, Peppino, figlio di

Cicco, il capostipite della famiglia e padre di Pietro, il bambino che apre il film con la sua corsa frenetica.

Peppino, messo in castigo dietro la lavagna dalla maestra, a seguito del suo rifiuto di cantare in classe l'inno fascista insieme ai compagni, si addormenta e sogna la storia di cui si compone il film. Al termine, si risveglierà e si ritroverà in una realtà completamente diversa, che è la Bagheria attuale. Dunque, passato, presente e futuro si combinano insieme in un sistema complesso.

Tornando alle vicende del film, Peppino è un bambino che appartiene ad una famiglia modestissima; il padre Cicco è un povero bracciante agricolo e vaccaro, analfabeta, ma appassionato di letteratura e che, nonostante gli enormi stenti, riesce a imparare a leggere e scrivere da autodidatta. Inoltre, è un fermo oppositore del regime e detesta i soprusi dei più forti a danno dei più deboli. Com'era in uso in passato in Sicilia, Peppino viene *addruvato*, ovvero "dato in affitto", prestato ad un pastore, il quale in cambio del servizio svolto dal ragazzo per alcuni mesi come guardiano del gregge, dà al padre dei generi alimentari, solitamente prodotti derivanti dalla trasformazione del latte delle pecore. Così, Peppino subisce la stessa sorte del padre e non frequenta la scuola. Da bambino e da adolescente lavora sempre come bracciante (raccoglie le olive, lavora la terra, vende il latte porta a porta mungendolo al momento dalla mucca "al guinzaglio" che si porta dietro) e, come il padre, denuncia spesso le ingiustizie, litigando più volte con il signorotto locale, don Giacinto; nel frattempo si iscrive anche al partito comunista. Ormai ragazzo, proprio durante il lavoro di lattaio ambulante, conosce la donna che diventerà sua moglie, Mannina, ed è subito un colpo di fulmine. I genitori della ragazza, però, non sono assolutamente d'accordo con la scelta della figlia e le impongono, contro il suo volere, un fidanzamento di convenienza. La famiglia di Peppino, infatti, era andata incontro a difficoltà economiche a causa di una grave moria dei capi di bestiame, acquistati con una vincita al lotto. In assenza di una soluzione soddisfacente, Peppino e Mannina decidono di risolvere la questione facendo ricorso all'antica prassi siciliana della *fuitina*⁹. Tuttavia, la loro è una *fuitina sui generis*: Peppino, infatti, non disponendo di mezzi propri,

⁹ Essa prevedeva che il ragazzo sottraesse la fidanzata, con il consenso di quest'ultima ma di nascosto dalla famiglia di costei, recandosi in un luogo segreto per alcuni giorni o andando ad abitare a casa della famiglia del ragazzo. Secondo la vecchia credenza dell'onore, si dava per scontato che i due giovani fossero andati a letto insieme, quindi dovessero necessariamente convolare alle nozze riparatrici.

decide di sorprendere Mannina in casa sua mentre è da sola e di chiudersi in casa con lei, intimando di non uscire se non viene loro permesso loro di stare insieme. I due si convincono solo con l'intervento di Cicco che dichiara di occuparsi della faccenda. Essi trascorrono la notte insieme in una casupola diroccata e dopo pochi giorni contraggono il matrimonio riparatore. La coppia darà alla luce cinque figli, di cui però il primo nato morto.

Peppino si impegna di più in politica, compie anche un viaggio in Russia, ma continua ad avere difficoltà nel trovare lavoro e nel frattempo muore il capofamiglia Cicco. Peppino è costretto anche a trascorrere un periodo in Francia per racimolare un po' di denaro per mantenere la famiglia. Ritorna a Bagheria solo quando gli propongono la candidatura prima al consiglio comunale poi al Parlamento che accetta di buon grado. Tuttavia, se da un lato riesce a conquistare un seggio al comune, le elezioni politiche non sortiscono il risultato sperato.

Il film si chiude con alcune scene di Peppino ormai avanti negli anni e accanto a lui il figlio Pietro ormai ragazzo; una di esse si svolge alla stazione da cui quest'ultimo parte per intraprendere come tanti altri giovani gli studi universitari lontano dall'Isola. Nella scena finale Peppino si sveglia e la narrazione si interrompe. Esce da scuola e si ritrova nella Bagheria di oggi, una città dal volto mutato e immersa nel traffico. Passa davanti a quella che nel sogno era stata la casa della sua famiglia e in cui una delle sue figlie aveva perso un orecchino. Lo ritrova, ma i muratori che vi fanno dei lavori di ristrutturazione lo inseguono per la strada per cercare di recuperare ciò che ritengono appartenga loro; ed ecco che Peppino si identifica in Pietro, suo figlio, di ritorno dal tabaccaio per acquistare le sigarette che uno dei giocatori gli aveva chiesto nella scena di apertura del film e ne emerge, così, la struttura circolare. A questa linea narrativa principale, se ne intrecciano svariate altre secondarie con numerosi personaggi che gli attribuiscono il carattere corale, come abbiamo accennato poco sopra.

3.7.2. I personaggi

Prima di tracciare i profili dei personaggi principali del film in questione, riteniamo essenziale, oltre che utile, fornire una precisazione che si ricollega alla già citata complessità strutturale (v. *supra*, § 3.7.).

La stragrande maggioranza degli attori che compongono il coro sono siciliani e i non siciliani vengono quantificati in “non più del cinque per cento” (Tornatore e Calabrese *op. cit.*, 156) del totale; Tornatore prosegue dichiarando che:

[...] i non siciliani si fa presto a nominarli: Michele Placido, Vincenzo Salemme, Lina Sastri, Angela Molina, Raoul Bova, Giorgio Faletti... non più di una decina e interpretano tutti ruoli di personaggi non siciliani. A eccezione di Lina Sastri e della Molina, non ho mai preso un non siciliano per un personaggio dell'isola (*Ibid.*, 157).

Angela Molina, attrice spagnola, è stata interamente doppiata, invece la Sastri, napoletana di cui Tornatore ha un'alta considerazione, ha studiato e imparato tutte le battute in diletto.

Questa circostanza, se per un verso giova non poco al film in termini di credibilità e d'impatto per l'effetto che il regista voleva ottenere e l'idea che voleva realizzare, congiuntamente al suo coinvolgimento emotivo e al significato che l'opera aveva per lui, sia certamente e a maggior ragione per il pubblico siciliano che è stato in grado di collocare geograficamente la varietà dialettale senza grandi difficoltà; per un altro, ha determinato molte difficoltà per il regista; infatti, il vincolo del dialetto ha anche costituito un ostacolo non di poco conto per il reperimento degli attori principali.

In realtà, neanche gli spettatori delle altre regioni hanno faticato tanto, in quanto hanno dovuto misurarsi con una versione diversa, contenente dialoghi con una cadenza siciliana facilmente situabile.

PEPPINO TORRENUOVA

Peppino si può, a ragione, considerare come il personaggio centrale, in quanto la storia gira attorno a lui compiendo dei movimenti in avanti e indietro nel tempo. È lui che si addormenta a scuola e che sogna tutta la vicenda di cui si costituisce il film.

Fin da bambino, Peppino mostra un temperamento forte, battagliero, ardito e a volte spavaldo e di sfida; avendo fatto propri gli insegnamenti del padre, è portato a denunciare le ingiustizie dei più forti sui più deboli, spesso con il ricorso al metodo dell'intimidazione come è nello stile mafioso. Questo carattere lo porta, non solo a scontrarsi molto spesso con l'arroganza di don Giacinto, esponente mafioso della città, ma anche a sfidare, a volte a torto, persone più grandi di lui.

Poco più che adolescente aderisce al partito comunista e si appassiona alla politica locale, come proiezione di quella nazionale e internazionale, al punto da farne successivamente la sua attività principale. Attraverso la sua esperienza personale in politica il regista porta sulla scena alcuni episodi cruciali della storia siciliana e italiana, tra cui la strage di Portella della Ginestra e le varie tornate elettorali.

La centralità di questo personaggio è confermata dal fatto che è lui a pronunciare alcune delle battute nodali del film: “Crediamo di abbracciare il mondo ma abbiamo le braccia corte”. Parimenti, quando Pietro, suo figlio, gli chiede cosa voglia dire “riformista”, Peppino gli risponde con una metafora efficace, tipico del carattere teatrale del buon siciliano, che si esprime per immagini: “Riformista è uno che sa che a sbattere la testa contro il muro si rompe la testa, non il muro. Uno che cambia il mondo grazie al buon senso” (dai dialoghi del film).

Il personaggio è interpretato dall’attore palermitano, baarioto di origine, Francesco Scianna individuato quasi casualmente dal regista dopo una lunga ricerca: dopo l’inizio delle riprese egli si trovava ancora a corto di attori, per giunta di quelli principali (cfr. *Ibid.*, 49). Questa scelta rivela provvidenziale e perfetta non fa altro che confermare l’intento di Tornatore all’origine del film: realizzare un’opera quanto più genuina possibile su Bagheria, il suo paese natale.

MANNINA SCALÌA e le donne di famiglia

Tornatore riferisce delle enormi difficoltà nel trovare anche l’attrice protagonista (cfr. *Ibid.*, 51-53). La scelta è ricaduta sulla siracusana esordiente Margareth Madè, allora una modella. Il personaggio da lei interpretato è anch’esso dotato di una personalità decisa, in grado di tenere testa all’esuberanza di Peppino sul piano sentimentale, ma allo stesso tempo rispettosa dei ruoli che ogni buona massaia ricopriva in seno alla famiglia. I suoi compiti, infatti, sono per lo più circoscritti al focolare domestico: accudire il marito e i figli, verso i quali si mostra affettuosa e premurosa (ma mai subalterna), badare alla casa e amministrare l’azienda domestica. Mannina in più realizza qualche lavoretto come sarta per le vicine di casa, per cercare di arrotondare e far fronte alle difficoltà lavorative di Peppino. Tutto ciò la rende una colonna portante della famiglia. La relazione che la lega a Peppino viene descritta come “una storia d’amore e di lotta per la vita che funziona da filtro ottico di tutta la

vicenda corale” (Mieli 2009); a confermare il carattere forte di Mannina è un evento luttuoso: appena sposata subisce la grave perdita di un bambino, nato morto.

Dunque, la si può considerare come il prototipo della donna siciliana dell’epoca, come lo erano state la madre Sarina (Nicole Grimaudo da giovane, Angela Molina da adulta), la nonna Tana (Lina Sastri), e la suocera e come possono ancora oggi esserlo in alcuni centri dell’entroterra isolano. L’avvicendamento generazionale segna il cambiamento nei costumi e nel modo di pensare: di questo se ne fa carico la figlia di Peppino ed emerge nella scena a tratti comica della gonna, che vede Mannina intenta a prendere la misura e segnare il punto in cui accorciare la gonna della figlia che la indossa. Ella fa da mediatrice tra Peppino, che pretende rimanga più lunga, da buon padre geloso, e la figlia che desidera invece fermamente che venga accorciata un bel po’, per non sfigurare con le amiche, tutte ormai in linea con i nuovi dettami della moda in fatto di abbigliamento.

ALTRI PERSONAGGI

Nell’insieme dei tantissimi personaggi che popolano il film – solo di comparse se ne contano più di tremila (Tornatore e Calabrese *op. cit.*, 39) – ve ne sono alcuni frutto dell’invenzione del regista, ma molti altri gli sono stati ispirati da tipi realmente esistiti, conosciuti da Tornatore di persona o attraverso i racconti dei suoi famigliari e tirati fuori man mano come da un prestigiatore dal cilindro dei ricordi. Tornatore, infatti, nell’arco di circa vent’anni, ha raccolto una quantità strabiliante di memorie e appunti con il preciso disegno di trarne un giorno un film e da essi ha attinto copiosamente: è in questi termini che l’opera va intesa come film della memoria e della sua vita.

In particolare, si tratta sia di componenti della sua famiglia che di persone estranee, più o meno note, che rivivono nel film attraverso gli attori e le loro parti. Per il primo gruppo, tra gli esempi più significativi si possono sicuramente considerare: i genitori di Tornatore che hanno “prestato” molti dei loro tratti a Peppino e a Mannina, a partire dalla passione politica del primo all’attività di sarta della seconda, il nonno Cicco che “rivive” in Cicco Torrenuova (Alfio Sorbello da giovane, Gaetano Aronica da adulto), la nonna invece “presta” a Sarina la sua fissazione per una mendicante

(anch'essa interpretata da Lina Sastri), quest'ultima da ricomprendere dunque nel secondo gruppo delle persone estranee meno note.

Oltre ad esse, tra le personalità illustri di Bagheria che compaiono nel film vi sono il pittore Renato Guttuso (Corrado Fortuna), che ha avuto un ruolo importantissimo nella vita di Tornatore, non solo come amico ma anche e soprattutto come artefice dell'ingresso di Tornatore nel mondo della televisione prima e del cinema dopo. Ad esso Tornatore ha dedicato molti omaggi anche negli altri film tra cui *Nuovo Cinema Paradiso*. Annoveriamo poi il poeta dialettale Ignazio Buttitta (Alessandro Schiavo) e il fotografo Ferdinando Scianna (Franco Scaldati).

3.7.3. I luoghi

La scelta della location in cui installare il set cinematografico non è stata semplice, anzi molto difficile, al pari di quella degli attori. Per girare il film sarebbe stato necessario bloccare l'intera cittadina di Bagheria per diversi mesi:

Se avessimo deciso di girare a Bagheria, saremmo dovuti andare dal sindaco e dirgli: “Caro sindaco, devo girare un film che si volge nell’arco di un secolo a Bagheria. Ce li chiudi piazza Madrice e corso Umberto per sette otto mesi?” [...] Insomma, poteva diventare una faccenda ingestibile che rischiava di costare una cifra assurda (*Ibid.*, 37).

Si è pensato in seconda battuta di ricreare il tutto a Roma a Cinecittà, ma anche questa opzione è stata abbandonata per gli enormi costi che si sarebbero dovuti sostenere e per la difficoltà di trovare tutti quei figuranti per le comparse che, per di più, dovevano risultare credibili. Ecco che grazie alla grande esperienza del produttore esecutivo, Mario Cotone, altre volte collaboratore di Tornatore, e ai suoi contatti, si è optato per la Tunisia e la scelta si è rivelata felice per una serie di motivi. Innanzitutto, la Tunisia è molto simile alla Sicilia dal punto di vista climatico, ma soprattutto per la flora e la fauna, con “campagne sconfinite, fichi d’india, agavi e ibiscus (*Ibid.* 40). Inoltre, per quanto riguarda le comparse, i visi dei tunisini sono molto simili a quelli dei siciliani e quindi perfette per lo scopo. Infine, ma questione non di poco conto, i costi da sostenere in Tunisia erano significativamente più bassi rispetto a quelli dell’Italia.

Considerato che l'imprenditore e produttore cinematografico tunisino Takar Ben Ammar era interessato a entrare in coproduzione, ciò ha contribuito alla fedele realizzazione nel paese magrebino di una Bagheria in scala ridotta del dieci per cento, che consentì anche di risparmiare un po' di denaro. La scenografia, poi, veniva di volta in volta modificata per permettere di girare le scene man mano che si avanzava nell'ordine di registrazione, che è stato per lo più cronologico (cfr. *Ibid.*, 43).

3.7.4. La scheda del film

<i>BAARÌA</i>	
Anno	2009
Uscita nelle sale	Italia: 25 settembre 2009 Francia: 16 giugno 2010
Paese di produzione	Italia, Francia
Durata	150 min
Genere	Drammatico
Specifiche tecniche	Colore, 35 mm, 2,35:1, Panavision
Regia	Giuseppe Tornatore
Soggetto e sceneggiatura	Giuseppe Tornatore
Produzione	Medusa Film con Mediaset premium
Produttore esecutivo	Mario Cotone

Fotografia	Enrico Lucidi
Musiche	Ennio Morricone
Montaggio	Massimo Quaglia
Scenografia	Maurizio Sabatini
Costumi	Luigi Bonanno con Antonella Balsamo
Effetti speciali	Giorgio Innocenti
Distribuzione	Medusa Film (Italia)
Interpreti principali	<p>Francesco Scianna: Giuseppe “Peppino” Torrenuova</p> <p>Margareth Madè: Maria Anna “Mannina” Scalia</p> <p>Lina Sastri: Tana e mendicante</p> <p>Ángela Molina: Sarina da adulta</p> <p>Nicole Grimaudo: Sarina da giovane</p> <p>Salvatore Ficarra: Nino Torrenuova</p> <p>Valentino Picone: Luigi Scalia</p> <p>Gaetano Aronica: Cicco Torrenuova</p> <p>Alfio Sorbello: Cicco da giovane</p> <p>Marco Iermanò: Pietro da ragazzo</p> <p>Lollo Franco: don Giacinto</p> <p>Enrico Lo Verso: Minicu</p> <p>Alessandro Schiavo: Ignazio Buttitta</p> <p>Gisella Marengo: Matilde</p> <p>Giovanni Gambino: Peppino da bambino</p> <p>Giuseppe Garufi: Pietro da bambino</p>

Interpreti principali	<p>Raoul Bova: giornalista romano Fabrizio Romano: Onofrio Pace Luigi Maria Burruano: farmacista Laura Chiatti: studentessa Giorgio Faletti: Corteccia Beppe Fiorello: venditore dollari Donatella Finocchiaro: merciaia Corrado Fortuna: Renato Guttuso Nino Frassica: Giacomo Bartolotta Leo Gullotta: Liborio Luigi Lo Cascio: figlio della mendicante Marcello Mazzarella: podestà Vincenzo Salemme: capo comico Aldo Baglio: affarista Monica Bellucci: ragazza del muratore Michele Placido: esponente del PCI Tony Sperandeo: allevatore Orio Scaduto: Gaspare Domenico Centamore: compagno di partito</p>
Doppiaggio (a cura di)	-
Direttore del doppiaggio (Italia)	-
Doppiatori italiani	Maria Pia Albanese: Sarina da adulta
Versione francese	Quinta Communications
Adattamento	Pierre Arson
Doppiatori francesi	<p>Thomas Roditi: Peppino Laura Prejean: Mannina Jean-Pierre Michael: Cicco</p>

	<p>Laura Blanc: Sarina giovane Marie Lenoir: Sarina anziana Michel Papinesci: Don Giacinto Fabrice Josso: Nino adulto Tom Trouffier: Pietro bambino Valentin Maupin: Peppino bambino Léo Caruso: Michele Camille Timmerman: Angela bambina</p>
<p>Premi e riconoscimenti</p>	<p>2009 – Mostra internazionale d’arte cinematografica di Venezia: premio Pasinetti a Giuseppe Tornatore 2010 – Golden Globe: nomination come miglior film straniero (Italia) 2010 – David di Donatello: Miglior colonna sonora a Ennio Morricone David giovani a Giuseppe Tornatore 2010 – Nastri d’argento: Nastro dell’anno a Giuseppe Tornatore 2010 – Globo d’oro: Miglior regista a Giuseppe Tornatore Miglior musica a Ennio Morricone 2010 – Ciak d’oro: Migliore scenografia a Maurizio Sabatini 2010 – Premio Flaiano: Premio alla Fotografia a Enrico Lucidi Premio alla Migliore Colonna Sonora a Ennio Morricone Premio al Montaggio a Massimo Quaglia Premio ai Migliori Effetti Speciali a Mario Zanot</p>

3.7.5. La critica in Italia e in Francia

L'ultimo film siciliano di Tornatore ha fatto molto discutere e su di esso molto si è scritto, dando vita a un ricco e acceso dibattito che ha certamente giovato al film¹⁰, e in cui si alternano apprezzamenti e/o critiche, anche all'interno di una stessa recensione, come abbiamo già osservato per i film precedenti e come si verifica in qualsiasi occasione nella quale si parli di opere d'arte che chiamano in causa il gusto e la sensibilità personali, al di là delle considerazioni sugli aspetti tecnici. Qui a maggior ragione, tenendo conto che si tratta di un film densissimo, oltre che molto lungo, per cui è “difficile amarlo o detestarlo in blocco” (Ferzetti 2009b).

Vi sono degli aspetti su cui tutti sono d'accordo. Uno di questi è il significato importante che il film riveste per Tornatore, non solo dal punto di vista autobiografico ma da quello dell'investimento di energie personali; non a caso egli stesso l'ha definito “il film della mia vita” (Tornatore e Calabrese, *op. cit.*, sottotitolo dell'opera). Altrettanto importanti sono state le risorse economiche impegnate:

Baaria è un kolossal da 25 milioni di euro destinato a lunga vita nazionale e internazionale, ma è anche un film dell'anima. Di Tornatore. Su questo non c'è dubbio. Nel bene e nel male (Danese 2009).

Un altro aspetto più volte messo in rilievo è il carattere di kolossal che ha avuto il film, nella durata, nell'impiego di comparse, nella realizzazione delle scenografie, e dunque sui costi affrontati dai produttori. Alcuni l'hanno trovato un po' troppo sovraccaricato e barocco, denso e frastornante nell'uso delle immagini, delle musiche, dei personaggi e delle loro interazioni, con effetti molto vicini al grottesco (Gironi 2009; Crespi 2009; D'Agostini 2009; Sollazzo 2009; Bolzoni 2009; Ferzetti 2009a; Caprara 2009; Silvestri 2009a; D. F. 2010¹¹). A questo proposito, Tornabuoni (2009b) avrebbe auspicato “un maggiore equilibrio” tra tutte le componenti coinvolte e, come fa notare:

Certo, in due ore e trenta minuti di proiezione non tutto funziona alla perfezione, e il gusto per una favola un po' troppo sottolineata ogni tanto fa

¹⁰ Insieme al contributo della massiccia campagna pubblicitaria.

¹¹ « Épuisant tourbillon de personnages emblématiques, de mouvements de caméra. C'est pompier, dégoulinant de fioritures numériques, bercé d'un fond musical permanent et kitsch ».

capolino, ma alla fine ti senti tirato dentro in questo spaccato di vita siciliana (Mereghetti 2009).

Casella (2009), da parte sua, mette in luce un aspetto che persino i sostenitori del regista siciliano avrebbero criticato come un difetto:

C'è un difetto che anche i suoi più ferventi estimatori gli riconoscono, ed è quello di correre sempre il rischio di “sgrandare”, cioè di trasformare questa sua capacità di pensare al superlativo assoluto in eccessi megalomani e dispendiosi, dentro i quali qualsiasi narrazione si dissolve come lo zucchero in un bicchier d'acqua.

Strettamente connessa con le dimensioni di questo affresco della Sicilia (Tranchant 2010, Douin 2010) è la difficoltà nell'inquadrarlo entro i limiti di un solo genere. Infatti, molti hanno osservato come contenga in sé molteplici tratti riconducibili a generi anche molto diversi: “un andamento frammentato che alterna il melodramma, la tragedia, la commedia e le situazioni macchiettistiche senza troppa soluzione di continuità” (Gironi, *art. cit.*). Il film costituisce un miscuglio di “passioni private” e “utopie pubbliche” (Cabona 2009), un'opera epica, tragicomica, con tratti anche macchiettistici (i personaggi di Beppe Fiorello e Luigi Lo Cascio). Lombardo (2009), dal canto suo, lo ha definito “epico e lirico, surreale e realistico, molto personale ma universale. Tocca molte corde *Baarìa*”.

Dal punto di vista del ritmo, lo si può definire un film a più velocità (Panzera, *op. cit.*, 77): nella prima parte e in quella conclusiva il ritmo è sostenuto e incalzante, mentre la parte centrale si svolge con più moderazione (Aspesi 2009, Bolzoni *art. cit.*, Ferzetti 2009a, Mastrantonio 2009).

Ai ritmi del film contribuisce in larga misura anche la colonna sonora di Ennio Morricone. In genere, le musiche sono state molto apprezzate, sia in se stesse sia per l'amalgama che sono riuscite a raggiungere con le immagini: le musiche sono state “splendide, che sanno perfettamente aderire sia alle varie epoche sia ai tanti caratteri cui dar sempre toni ispirati” (Rondi 2009).

La scelta del cast degli attori è da considerarsi un'altra punta di diamante del film. Da più parti si è parlato infatti di lavoro perfetto sotto questo aspetto: “Un lavoro di casting registico intelligente e originale” (Danese *art. cit.*), con attori esordienti titolari dei ruoli principali particolarmente apprezzati (*Ibid.*) e giudicati capaci, appropriati e bravi (Panzera *op. cit.*; Rondi *art. cit.*; Tornabuoni *art. cit.*). In particolare, la Madè ha

impressionato per la sua bellezza (Sollazzo *op. cit.*) tanto da essere definita «réplique et héritière de Sophia Loren» (Lejeune 2010).

Anche l'uso pressoché integrale del dialetto¹² è stato riconosciuto come un elemento essenziale e sostanziale del film, che appartiene in modo intrinseco alla sua natura (cfr. Solinas 2009). Anche Aspesi riporta il tratto essenziale del film legato alla presenza sostanziosa e sostanziale del dialetto:

La grande forza del film, da cui gli spettatori italiani saranno privati per ragioni di mercato, è che la folla di attori che lo popolano parla in dialetto, con quelle grida gutturali che ci ricordano una regione, una nazione che avevamo dimenticato in tutta la sua sottomissione primitiva, la sua superstiziosa rassegnazione, il suo abbandono. In italiano il film, accolto ieri in modo tiepido dalla stampa internazionale, ma con dieci minuti di applausi nella proiezione con il pubblico, sarà più comprensibile, ma certamente meno commovente e ipnotizzante, perché i suoni di quella lingua quasi selvaggia, aderiscono, completamente alle persone e ne esaltano le storie (Aspesi *art. cit.*).

Infine, in molti, anche francesi (A. G. 2010; D. F. 2010¹³; B. A. 2010), si sono meravigliati di come Tornatore, un partigiano storico della sinistra comunista, abbia potuto accettare di far produrre il suo film con espliciti rimandi al comunismo dalla Medusa di proprietà dell'allora premier, leader di destra Silvio Berlusconi e del figlio Pier Silvio. Il regista stesso, infatti, ha manifestato qualche perplessità sugli apprezzamenti espressi da Berlusconi, poiché temeva soprattutto gli attacchi dei critici di sinistra e le ripercussioni sul film. Berlusconi senior dal canto suo, oltre a definire il film "un capolavoro" e a consigliarne la visione a tutti gli italiani, è sembrato ben disposto perché nel film viene messo in scena un comunismo "puro" e dunque inoffensivo:

il protagonista si iscrive al partito comunista ma è un comunista ideologicamente puro che vuole cambiare il mondo, poi va in Russia e si accorge degli errori che il comunismo ha prodotto in Russia [...] (Morgoglione 2009).

¹² Al festival di Venezia, il film è stato proiettato in lingua originale con i sottotitoli in italiano per la stampa italiana, nella versione in italiano con i sottotitoli in inglese per quella internazionale (cfr. Tornatore con Calabrese *op. cit.*, 80).

¹³ « Berlusconi crie au "chef-d'œuvre" ».

La replica di Tornatore non si fa attendere; egli sostiene infatti che “ridurre il film a questo episodio è sbagliato, è una bugia” e giudica “intempestivo” (*Ibid.*) l’intervento del premier.

3.8. Considerazioni conclusive

La presentazione dettagliata dei film che compongono il corpus oggetto dell’analisi traduttologica, mediante l’approfondimento per ciascuno di essi degli aspetti principali di cui il lettore può servirsi come linee-guida per orientarsi in questa densa e complessa selezione dell’opera del regista siciliano, seppur limitata, ha permesso di far emergere gli elementi in comune che ne fanno un insieme dotato di una propria autonomia e coerenza, degno di essere investigato, contribuendo, al contempo, ad avvalorare la nostra ricerca e i risultati cui giungiamo. Tali elementi riguardano indubbiamente e primariamente la presenza, in misura variabile, del dialetto siciliano e della cultura isolana quale *fil rouge* che li lega; gli importanti e numerosi riconoscimenti ottenuti in Italia e all’estero; il vivace dibattito che hanno innescato in seno alla critica. Tutti ne confermano il valore artistico e costituiscono delle valide ragioni che possono giustificare l’interesse delle case di distribuzione francesi all’acquisto dei diritti dei film per renderli accessibili e fruibili, investendo nell’adattamento tramite doppiaggio e sottotitolaggio, al pubblico d’Oltralpe sul grande e sul piccolo schermo.

Alla luce di quanto sopra esposto, Tornatore si può annoverare a pieno titolo tra le voci autorevoli della sicilianità, di quell’essere siciliani che verrà descritto più avanti.

In ultimo, lo scrivente vuole condividere con il lettore le difficoltà non indifferenti incontrate nel reperimento delle informazioni relative alle agenzie e ai professionisti che hanno realizzato gli adattamenti in lingua francese per alcuni dei film presi in esame.

CAPITOLO IV

LA METODOLOGIA

Prima di procedere alla descrizione del dialetto siciliano presente nei dialoghi dei cinque film scelti e di illustrare la strategia traduttivo-adattiva globale così come emerge dall'analisi integrale che compara le VVOO e le VVAA, incluso il confronto di queste ultime tra VVDD e VVSS, con particolare riguardo per i passaggi contenenti elementi dialettali palesi, che occupano i prossimi tre capitoli (V, VI e VII), è indispensabile esplicitare e chiarire in maniera dettagliata le questioni metodologiche che hanno fondato e indirizzato il nostro lavoro analitico, permettendoci di procedere seguendo un percorso il più rigoroso possibile, scandito da tappe successive. Inizialmente, discutiamo di quale paradigma di ricerca abbiamo deciso di tenere maggiormente presente. Seguirà una descrizione dettagliata del macro-contesto traduttivo e dei fattori che ne fanno parte ed entrano in relazione. Partendo dall'esplicitazione del repertorio investigativo, si passa alla descrizione delle dimensioni che lo caratterizzano, nell'ordine: estetica e categoriale, geopolitica e linguistico-culturale, diamesica, per la quale ci soffermiamo sulle modalità di reperimento dei materiali per l'analisi traduttologica, con la presentazione delle principali convenzioni seguite nella trascrizione dei dialoghi in dialetto siciliano e in francese e dei sottotitoli in francese, la dimensione diacronica, narrativa, normativo-professionale dei traduttori-adattatori, diafasica e commerciale. Dopo il macro-contesto traduttivo, passiamo alla definizione del micro-contesto traduttivo, con l'esplicitazione dei criteri di scelta per la costituzione del repertorio analitico, la schematizzazione delle tattiche traduttive con una breve riflessione sui principali orientamenti nella storia della pratica traduttiva e, infine, la presentazione degli esempi a sostegno dell'analisi.

4.1. Metodo di investigazione e approcci

Innanzitutto, definiamo il metodo di investigazione adottato per la raccolta dei dati oggetto dell'analisi traduttologica. Ricollegandoci a quanto accennato nel primo capitolo (§ 1.2.3.) circa l'urgenza manifestata da alcuni studiosi di applicare metodi di ricerca empirici e oggettivi derivati dalle discipline scientifiche all'ambito dei TS, ci

chiediamo quali risvolti abbia questa circostanza nel campo della TAV. Sulla questione ha riflettuto Franzelli¹, la quale ha indicato tre vie percorribili:

- la voie expérimentale;
- la voie du sondage;
- la voie observationnelle (2013, 77),

fornendo al contempo una breve descrizione del modo di procedere in ciascuna di esse. Nel primo caso si tratta di analizzare le registrazioni audio e/o video dal vivo di professionisti (dialoghista e sottotitolatori) mentre lavorano. Nel secondo caso, si intervistano dei professionisti ponendo loro delle domande precise circa le soluzioni adottate in film da loro adattati e in programmazione, così da favorire in loro la presa di coscienza delle scelte effettuate. Nel terzo caso, si analizzano i testi dei dialoghi originali di alcuni film e la loro versione doppiata e sottotitolata e se ne descrivono le relazioni. Le tre strade non si escludono a vicenda, anzi possono interagire l'una con l'altra in maniera complementare; l'osservazione, dal canto suo, può costituire una valida opzione preliminare per orientare correttamente un esperimento di analisi "in diretta" del modo di operare dei professionisti, ma anche per mettere a punto delle domande efficaci qualora si faccia ricorso a un'intervista. Inoltre, l'osservazione consente di essere "discreti", di non violare la sfera delicata della soggettività del traduttore e di trattare materiali raccolti in un repertorio (*Ibid.* 78). Tuttavia, nel nostro caso l'unica via percorribile è la terza e ultima, poiché abbiamo a che fare con un'analisi traduttologica effettuata "in differita", vale a dire su adattamenti realizzati molto prima rispetto all'analisi, e "in absentia", ovvero in assenza dei professionisti adattatori, dei quali per la maggior parte dei quali non conosciamo neanche il nome, impossibilitati dall'ottenere informazioni in merito. Pertanto, tenuto conto di ciò, il metodo scelto per il nostro lavoro si basa sull'osservazione della realtà da analizzare ed è corredato da ipotesi traduttive da verificare (v. *supra* cap. I, § 1.2.3.).

Oltre al metodo di investigazione appena descritto, facciamo riferimento principalmente a due approcci, resi compatibili dal carattere pragmatico del nostro

¹ Sebbene con riferimento esclusivo al sottotitolaggio, tali metodi possono applicarsi anche al doppiaggio.

studio. Il primo approccio è quello polisistemico², caratterizzato dall'intento descrittivo (e non prescrittivo) nell'accezione proposta da Toury (2012/1995) per la traduzione (letteraria), che Karamitroglou (2000) ha dimostrato di poter essere efficacemente applicato alla TAV, sostenendo al contempo che quest'ultima non necessita di una teoria specifica, al contrario, è la teoria generale della traduzione a fornire il quadro teorico alla TAV: "We can see translation theory as providing a theoretical framework for the study of audiovisual translation" (*Ibid.* 12). Tale approccio si contrappone al prescrittismo pragmatico che aveva caratterizzato la traduttologia fino a quel momento. La sintesi che forniscono Lambert e Delabastita è chiarificatrice in tal senso e rende conto della nostra prospettiva:

le traductologue n'a pas à formuler des règles prescriptives décrétant un idéal de traduction mais à étudier, de manière empirique, comment on produit de ces traductions réellement, dans des situations socio-culturelles données (Lambert e Delabastita 1996, 37).

Karamitroglou dimostra con altrettanta efficacia come gli "audiovisual facts", che costituiscono parti del prodotto audiovisivo (o il prodotto stesso per intero), così come la loro traduzione in altre lingue, possono essere legittimamente considerati "literary facts", riprendendo i concetti ampliati in prospettiva polisistemica, rispetto a quelli tradizionali, di "literature" e "literary system" (di cui fanno parte i "literary facts") di Even-Zohar (*op. cit.*). Così come, per Toury, le traduzioni (scritte) sono il risultato di una pluralità di relazioni tra fattori di più sistemi, allo stesso modo gli "audiovisual facts" sono il prodotto di relazioni tra più sistemi, i cui fattori, che entrano in gioco nell'attività traduttivo-adattativa, sono tra quelli che descriviamo come componenti del macro-contesto traduttivo nel paragrafo che segue (Karamitroglou *op. cit.*, 13). Inoltre, tra i diversi livelli di analisi traduttologica individuati dai teorici dell'approccio polisistemico, quello focalizzato in questo lavoro rappresenta il più basso, ovvero quello del testo, che ci permette successivamente, con l'ausilio dei risultati ottenuti, di riflettere su quello più alto della scelta tra le modalità della TAV.

² L'assunto che ne è alla base, ovvero il concetto della traduzione come processo e risultato di una complessa serie di scelte che il traduttore deve operare, proposto per la prima volta da Levý (1967), si ritrova in svariati modelli teorici attuali, ma è nei "Descriptive Translation Studies" che ha trovato piena e completa applicazione, sviluppatasi a loro volta attorno all'ipotesi di polisistema elaborata da Even-Zohar (1990).

Toury (2012/1995) situa la branca descrittiva delle sue ricerche a metà strada tra quella teorica e quella applicata e sposta il centro dell'attenzione dal testo-sorgente al testo-obiettivo, in seno al quale si descrivono i meccanismi in atto, ponendosi di conseguenza in una prospettiva "target-oriented". La traduzione viene definita come qualsiasi fenomeno accettato come tale in una comunità e in un'epoca ben determinate; il traduttore è concepito come un soggetto che opera all'interno di un contesto dotato di precise caratteristiche storiche, politiche, sociali, economiche e culturali; le teorie traduttive risentono dell'orientamento politico. In questo è racchiusa *in nuce* la svolta sociologica che si sarebbe prodotta negli anni successivi. Se ciò è vero per qualsiasi traduzione, a maggior ragione lo è per la TAV come afferma anche Minutella:

In all types of translation, but even more evidently in film translation, important factors that determine the translator's choices are the target culture and the target audience, so that it is impossible to study translation in isolation from the cultural context in which it takes place (2017, 41).

E poco dopo ribadisce:

A target-oriented, functional approach, which focuses on the norms and constraints that govern the production and reception of translations, appears to be useful for this type of text (*Ibid.*).

Uno svantaggio di tale approccio potrebbe riguardare il ruolo ridimensionato riconosciuto al sistema (linguistico-)culturale di partenza (cfr. Karamitroglou, *op. cit.*, 250-251), che ha generato il/i prodotto/i in esame, che è comunque presente e che inevitabilmente ha trasfuso nel/i prodotto/i elementi propri. In special modo, per prodotti come quelli analizzati nel nostro lavoro, in cui le varietà linguistiche sono portatrici di valori e significati ben precisi e assolvono a funzioni spesso complesse e intrecciate tra loro (v. *infra* cap. V, § 5.4.) altrettanto sostanziali. Si tratta di un approccio proiettato quasi esclusivamente sul sistema d'arrivo. A nostro modo di vedere, invece, più che una serie di comportamenti sbilanciati sul sistema per il quale si traduce/adatta, dal contatto tra i due sistemi (partenza e arrivo) si originano dei modi di procedere che oscillano tra i due sistemi (v. *infra*, § 4.3.2.), specie quando si presenta un ostacolo come le varietà diatopiche, in cui il lavoro di ricerca (a tutti i livelli) del traduttore-adattatore diventa più impegnativo, perché è altra cosa dal conoscere la lingua standard.

Altro aspetto dell'approccio polisistemico descrittivo, con il quale il nostro lavoro sembra apparentemente contrastare, è la tendenza dei suoi teorici a negare che nella pratica della realtà possano prodursi più versioni (potenzialmente infinite e concepibili sul piano teorico) dello stesso testo/prodotto audiovisivo, attraverso modalità diverse, e che invece se ne predilige una, per ragioni ben determinate; ciò è condivisibile se ci si riferisce alla fruizione in un luogo pubblico come un cinema. La nostra analisi, in realtà, è portata a concepire almeno due versioni di uno stesso film, doppiata e sottotitolata, che sono materialmente contenute nel supporto DVD, come opzioni a disposizione dello spettatore che può liberamente scegliere tra le due; quindi, a variare è il luogo di fruizione, un ambiente privato rispetto alla sala cinematografica. Inoltre, a influire sulla nostra analisi è uno degli obiettivi che intendiamo raggiungere, ovvero il confronto delle due modalità (doppiaggio e sottotitolaggio) di rendere la varietà dialettale (v. *supra* cap. I, § 1.2.4.).

Ciononostante, riteniamo che buona parte degli assunti siano condivisibili, specie l'importanza del contesto storico, socio-politico e culturale nella definizione delle "norme" traduttive (cfr. Toury 2012/1995) – non dimentichiamo la peculiare politica linguistica della Francia (v. cap. II, §§ 2.15., 2.16.) – e nella predilezione di una modalità traduttivo-adattativa rispetto a un'altra, che tra l'altro sembra ricevere conferme ai giorni nostri (v. *infra* cap. IX).

Correlato agli inconvenienti, se tali si possono definire, appena messi in rilievo è il secondo approccio cui abbiamo ritenuto opportuno attenerci. Esso ci conduce a concentrare il focus della nostra analisi prevalentemente sulla componente linguistico-verbale, con particolare riguardo alle manifestazioni linguistiche più esplicite e sostanziali del dialetto siciliano, non trascurando ad ogni modo le altre varietà presenti, ai rapporti tra dialetto e il resto della lingua definibile come "non-dialetto" (v. *infra*, § 4.3.1.) e al modo di renderle tramite doppiaggio e sottotitolaggio in lingua francese, ivi compreso il confronto tra le due versioni.

Questa circostanza può sembrare, oltre che anacronistica, stridente con il fatto che in un film, in quanto prodotto audiovisivo e testo multimediale, le varie componenti e i rispettivi codici interagiscono e cooperano tra di loro al fine di costruire il senso e veicolare il messaggio. Ciononostante, le pratiche adattative tendono ad intervenire esclusivamente sulla componente verbale, che è l'unica che può subire

cambiamenti ed essere manipolata e adattata³. Certamente, le restanti componenti del testo filmico verranno necessariamente tenute nel debito conto, tra di esse in modo quasi esclusivo quella delle immagini, e laddove si ipotizzi una loro influenza nell'adozione di una soluzione traduttivo-adattativa, in seno al nostro repertorio analitico, si procederà ad un'adeguata messa in rilievo; ciò che ci preme sottolineare qui è che il ruolo delle immagini non sarà esplicitato sistematicamente, per ogni esempio, come potrebbe avvenire in un approccio multimodale *tout court*. Ad ogni modo, nel riflettere sul ruolo delle immagini nella scelta delle soluzioni da adottare, si ha a che fare con congetture, poiché non è possibile ricostruire con estrema precisione il ragionamento nella mente del professionista traduttore-adattatore (v. *infra*, § 4.3.).

Infine, al di là del metodo investigativo e dei due approcci cui ci atteniamo, siamo ben consapevoli delle influenze, seppur marginali, che altre teorie hanno in sezioni particolari dello studio, tra le quali ricordiamo: il dibattito attorno all'equivalenza, intesa come tattica traduttivo-adattativa e la teoria della rilevanza di Sperber e Wilson nel paragrafo dedicato alla riduzione (v. *infra* cap. VII, § 7.10.2.).

4.2. Definizione del macro-contesto traduttivo

In questo paragrafo presentiamo le caratteristiche del contesto traduttivo-adattativo in cui si inserisce il nostro “repertorio investigativo”, ovvero il gruppo composto dai cinque film “siciliani” di Giuseppe Tornatore (v. *infra* § 4.2.1.) dai quali abbiamo raccolto il materiale per la nostra analisi. Inoltre, verranno esplicitati e discussi alcuni espedienti tecnici cui ci siamo attenuti nella trascrizione dei dialoghi con l'intento di rendere quanto più agevole possibile la lettura e la consultazione.

In verità, quello che chiamiamo repertorio investigativo è di per sé un repertorio “ristretto”, poiché frutto di una selezione. Preliminarmente, infatti, affinché potessimo orientarci nella ricca e variegata produzione filmica contenente la varietà diatopica del siciliano ed effettuare una selezione oculata, abbiamo proceduto alla visione di un gran numero di prodotti audiovisivi per il cinema e per la televisione, diversificati nel genere, nell'ambientazione, nell'uso e nella funzione della varietà diatopica siciliana,

³ Se si eccettuano le manipolazioni nel montaggio originale di un film, con omissioni di scene o parti di esse.

realizzati in un periodo compreso tra la metà degli anni Quaranta del secolo scorso e i giorni nostri. Un insieme di film che potremmo chiamare, servendoci di una nostra definizione, un “repertorio investigativo ampio”.

Successivamente, la scelta è ricaduta su questi cinque film, oltre che per motivi di ordine personale cui abbiamo accennato (§ 1.1.), soprattutto per i fattori che attengono al loro specifico macro-contesto traduttivo, che li rende, come vedremo un gruppo coeso.

A partire dalla teorizzazione del concetto di macro-contesto traduttivo fornita in più occasioni da Gambier (2008b, 2007b, 2006a), ovvero dell’insieme degli ambiti storico, politico, culturale, Franzelli (*op. cit.*) individua e descrive – seppur in maniera un po’ dispersiva, alcune dimensioni rilevanti⁴, alcune delle quali, la dimensione storico-socio-linguistico-culturale, i destinatari e la dimensione diamesica (modalità adattativa impiegata), coincidono di fatto con i fattori dei vari sistemi coinvolti nel processo traduttivo-adattativo (v. *supra*, § 5.1.), il cui controllo permette di conferire al nostro repertorio investigativo dignità di indagine, coerenza, autosufficienza e autonomia, rappresentatività per i risultati cui giungiamo, in termini qualitativi, più che quantitativi, in considerazione dei tempi, degli spazi e degli sforzi, di gran lunga superiori a quelli di cui disponiamo in questa sede, necessari per costruire repertori molto più ampi, che vanno a costituire veri e propri corpora⁵, non assolutamente comparabili al repertorio audiovisivo qui preso in esame.

Se si considera la prospettiva di uno dei fattori chiave indicati dai teorici dell’approccio polisistemico, quello degli agenti che intervengono nel processo traduttivo-adattativo, specie i professionisti adattatori, il macro-contesto traduttivo indicato da Gambier sembra avere in linea di massima molti punti di contatto con l’«horizon du traducteur» di Berman (1995). Quest’ultimo, che ha elaborato il proprio concetto avendo come riferimento la traduzione testuale intesa tradizionalmente, ha posto l’accento sull’individuo che effettua la traduzione, il quale di fatto si trova da solo al cospetto del materiale da tradurre, sebbene allo stesso tempo sia inserito inevitabilmente in un contesto con precisi elementi che lo caratterizzano ai vari livelli storico, politico, economico-commerciale, sociale, culturale (religioso) e che

⁴ Da cui mutuamo le stesse denominazioni per le sole dimensioni funzionali al nostro lavoro.

⁵ Tra i più importanti ricordiamo per esempio *Forlìx1* (Forlì), *Epic*, *Pavia Corpus of Film Dialogue*, *INTCA*, *MCA*, ecc., sviluppati da diverse università in seno a progetti di portata ampia e consistente.

influenzano – spesso inconsciamente – le scelte traduttive del singolo. Tuttavia, concordiamo e facciamo nostra l'obiezione sollevata da Franzelli (*op. cit.*, 83) nel caso della traduzione (adattamento) di film, anche quando questi sono contenuti in supporti digitali. A suo dire, infatti, sarebbe più appropriato parlare di «horizon *traductif*»⁶, in cui cioè la traduzione rappresenta il punto cardine centrale, considerato il fatto che il traduttore può anche rimanere ignoto, oppure può lavorare a distanza seguendo le indicazioni della casa di distribuzione e/o dell'agenzia per cui lavora. Una condizione con la quale ci siamo misurati anche noi, non possedendo per alcuni adattamenti esaminati le informazioni circa i professionisti che li hanno realizzati (v. *supra* cap. III).

4.2.1. Repertorio investigativo

Il repertorio investigativo del presente lavoro consta di cinque film di Giuseppe Tornatore – in ordine cronologico di produzione:

- *Nuovo Cinema Paradiso* (1988);
- *Stanno tutti bene* (1990);
- *L'uomo delle stelle* (1995);
- *Malèna* (2000);
- *Baaria* (2009).

Questo gruppo di film è stato adeguatamente trattato e approfondito in ogni suo componente nel terzo capitolo della tesi, ragion per cui è ad esso che facciamo riferimento (*Ibid.*).

4.2.2. Dimensione estetica e categoriale

In prima istanza, un elemento di uniformità e coerenza del repertorio investigativo è dato dalla dimensione estetica, per cui abbiamo scelto un insieme di film, quelli sopraelencati, che condividono la realizzazione e la direzione da parte dello stesso cineasta, il siciliano Giuseppe Tornatore. Una diretta conseguenza è che i cinque film presentano criteri stilistici, elementi tematici, prospettive di osservazione della

⁶ Corsivo presente nel testo dell'autrice.

realtà (e della Sicilia), modalità di inclusione della sicilianità e strategie di costruzione dei personaggi in una certa misura affini. Volendo proporre due esempi, che ci sembrano eloquenti, riguardanti i tanti elementi tematici che ricorrono nelle trame dei film, citiamo, in primo luogo, quello che riguarda la vicenda autobiografica del regista (ambientazione siciliana, vita familiare, etc.) perché caratterizzato da una certa ampiezza (v. *supra* cap. III); Tornatore, infatti, attinge a piene mani dalla propria storia personale che trasfonde nei suoi film, in alcuni più che in altri. In secondo luogo, rileviamo il tema e la presenza del cinema sotto varie forme, in un certo senso legato sempre alla storia personale del regista.

Altra caratteristica estremamente significativa dal punto di vista estetico, per due ordini di ragioni, è la duratura collaborazione del regista con il maestro Ennio Morricone (cfr. Dragone 2013; Morricone, Tornatore 2018) cui egli ha affidato la composizione e l'orchestrazione delle colonne sonore dei cinque film⁷, con brani molto celebri ormai entrati nel repertorio storico del cinema italiano e mondiale. Innanzitutto, le musiche che compongono la colonna sonora di un film, come abbiamo più osservato, concorrono al pari delle altre componenti alla costruzione del significato del messaggio filmico; la circostanza, non di poco conto, che le colonne sonore dei film presi in esame siano state realizzate tutte dallo stesso compositore aggiunge un elemento di coesione al gruppo. Inoltre, ciò conferisce ai film un grado maggiore di riconoscibilità, nel senso che permette loro di distinguersi nel campo della cinematografia, come la firma di un secondo artista su un'opera. Del resto, altri spettatori di altri paesi, tra cui magari la Francia, potrebbero essersi avvicinati ai film di Tornatore tramite la fama del compositore, per aver ascoltato le sue musiche.

Sul piano categoriale, che attiene al genere cinematografico, i film appartengono allo stesso genere ufficiale individuabile nella commedia drammatica; dunque, ben lontano dal perseguire finalità comiche. Infatti, si tratta di film che inducono lo spettatore alla riflessione sui vari temi trattati, sulle alterne vicende dei personaggi che li popolano, sui sentimenti che suggeriscono le varie sequenze e gli epiloghi. Ciò influisce sulle tecniche/tattiche cui fare ricorso nella realizzazione degli adattamenti. Invero, si potrebbe supporre che i professionisti man mano impegnati nel tradurre e adattare opere di uno stesso regista facciano riferimento agli adattamenti già realizzati

⁷ E non solo. Infatti, quasi tutti i film di Tornatore sono stati musicati da Ennio Morricone.

in precedenza e da cui trarre preziosi suggerimenti interpretativi, oltre che soluzioni per risolvere eventuali difficoltà. Tuttavia, per quello che ci è dato sapere e diversamente da come ci si potrebbe aspettare, gli adattamenti dei cinque film non sono stati affidati né alla medesima agenzia né agli stessi professionisti.

4.2.3. Dimensione geopolitica e linguistico-culturale

La dimensione geopolitica del nostro repertorio investigativo riguarda i paesi coinvolti nella ricerca: da una parte, l'Italia – con un'attenzione particolare alla Sicilia e a quello che definiremo l'"essere siciliani" (v. *infra* cap. V, § 5.1.) – e, dall'altra, la Francia. Si tratta di due nazioni tradizionalmente inclini al doppiaggio dei prodotti filmici stranieri. Tuttavia, mentre per lo stato d'Oltralpe la predilezione per la pratica doppiativa costituisce un retaggio storico-culturale del rigido protezionismo linguistico che ha da sempre contraddistinto la Francia (v. *supra* cap. II, §§ 2.15., 2.16.) in reazione e difesa contro qualsiasi elemento potenzialmente insidioso per la purezza della lingua, nel caso specifico dell'audiovisivo, si tratta di resistere al forte potere pervasivo dell'inglese. Nel caso dell'Italia un ruolo chiave nell'affermarsi del doppiaggio l'ha avuto il nazionalismo reazionario del regime fascista e il suo atteggiamento xenofobo anche in campo linguistico (*Ibid.*, § 2.7.3.). Quindi, i film stranieri facevano parte delle tante minacce da neutralizzare. Tra l'altro, la rivoluzione nel cinema a seguito dell'avvento del sonoro, all'inizio degli anni Venti del secolo scorso, coincide proprio col periodo in cui il partito fascista accresce il proprio consenso, fino alla marcia su Roma nel 1922, che ne sancisce la presa del potere.

Strettamente connessa all'ambito geopolitico è la dimensione concernente i sistemi linguistici e culturali implicati, quello italiano e quello francese, con i rispettivi repertori sociolinguistici. Quanto al primo, ci si interessa essenzialmente alla varietà diatopica del siciliano, e marginalmente si considerano altre varietà regionali presenti in alcuni film, specialmente quella romanesca nel film UdS, in quanto controbilancia il siciliano dell'ambientazione e della stragrande maggioranza dei personaggi. Del repertorio sociolinguistico francese, ci preme tenere presente ovviamente la vicenda storica e la mappa della variazione diatopica dell'*Hexagone*, in modo precipuo perché sostanzialmente diversa da quella italiana (*Ibid.*, §§ 2.15., 2.16.), ma allo stesso tempo

la variazione diastratica (varietà basse), diafasica (varietà informale) e diamesica (varietà parlata) della lingua nazionale.

Si tratta comunque di sistemi linguistico-culturali strettamente imparentati tra loro principalmente sul piano linguistico *tout-court*, con strutture sintattiche e lunghezza media delle parole assimilabili. È parimenti molto interessante lo stretto rapporto che lega il dialetto siciliano alla lingua francese antica, soprattutto sul piano del lessico (v. *infra* cap. V, § 5.5.4.). Tenuto conto di ciò, non dovrebbero porsi particolari difficoltà ai professionisti per quel che concerne la realizzazione degli adattamenti dialogici per il doppiaggio e linguistico/testuali (riduzioni, condensazioni) per i sottotitoli rispetto a idiomi più distanti come potrebbero essere una lingua anglosassone e una romanza. Ciononostante, non possiamo lasciar passare inosservato il fatto che le nostre due lingue di lavoro, italiano/siciliano e francese, possiedono in ogni caso risorse verbali (varietà diatopiche, come accennato poco sopra) e non-verbali (codici extralinguistici: gesti) specifiche ed esclusive.

Al termine di questa sezione dedicata alle coordinate geo-linguistico-culturali del repertorio investigativo, ci teniamo a precisare che l'analisi traduttologica si svolgerà seguendo una direzione tradizionalmente definita inversa: vale a dire dall'italiano, e siciliano, che è la nostra lingua materna (LP) al francese (LA), che pone difficoltà maggiori. Diversamente, un procedimento diretto comporterebbe un'analisi dalla lingua straniera a quella che viene ritenuta la madrelingua di uno studioso, che risulta senza dubbio meno arduo.

Le forme linguistiche coinvolte saranno chiaramente, da una parte, quella orale dei dialoghi filmici nelle versioni originali e doppiate e, dall'altra, quella scritta, che simula l'orale, per i sottotitoli in francese.

4.2.4. Dimensione diamesica

Come abbiamo già accennato, le versioni dei cinque film analizzati, gli originali e gli adattamenti in francese mediante doppiaggio e sottotitolaggio, sono quelle contenute sui supporti digitali (DVD).

Per quelle originali, siamo certi di avere a che fare con quelli effettivamente distribuiti nelle sale grazie a conferme di due tipi. Soprattutto per i film più datati

(NCP, STB e UdS) dei quali, data la nostra età anagrafica (1985) non possiamo avere memoria consapevole, salvo trascurabili piccoli interventi nel montaggio finale, la garanzia ci è stata fornita da attendibili “testimoni oculari”, ovvero spettatori e appassionati di cinema di nostra fidata conoscenza. Per i restanti due (MA e BA), i testimoni siamo noi stessi, avendo avuto la possibilità di vederli al cinema e di averne memoria.

Per le versioni adattate, saremmo potuti entrare in possesso delle versioni con sottotitoli proiettate in occasione del festival di Cannes (NCP e STB) e le versioni doppiate (e sottotitolate) uscite nelle sale francesi. Tuttavia, estremamente arduo e, in definitiva, vano, si è rivelato il tentativo già di rintracciare, figurarsi entrare in possesso, delle versioni effettivamente distribuite nelle sale cinematografiche nei rispettivi periodi di uscita, anche di quelle destinate al festival cinematografico francese più noto e alle varie manifestazioni di settore. Abbiamo impiegato una notevole quantità di tempo per contattare, attraverso le nostre credenziali istituzionali, tutte le case di produzione e di distribuzione in Francia⁸ dei cinque film del nostro repertorio, senza ricevere risposta alcuna nella maggioranza dei casi, per il resto abbiamo ricevuto o risposte negative o messaggi in cui si dichiarava di non possedere queste informazioni. A tal riguardo, il nostro interesse sarebbe consistito nel confrontare le versioni adattate per le sale e quelle (ri-)adattate successivamente per i DVD, al fine di rilevare eventuali differenze tra di esse, nonché evoluzioni nel tempo in merito alla strategia traduttivo-adattativa seguita e alle tattiche sfruttate per la resa della varietà diatopica maggioritaria nel gruppo dei film coinvolti.

Ciononostante, queste difficoltà non hanno in alcun modo inficiato il nostro lavoro, poiché, come abbiamo visto precedentemente (v. *supra* cap I, § 1.2.1.) il supporto fisico DVD ha rivestito in passato e in una certa misura continua a rivestire un ruolo molto rilevante nel mercato francese dell’audiovisivo. Inoltre, come avremo modo di dimostrare, è comunque possibile giungere a risultati significativi e soddisfacenti che ci permettono di contribuire nel nostro piccolo alla ricerca, come abbiamo già accennato in precedenza (v. *supra* cap. I, § 1.8.).

⁸ Per non lasciare niente di intentato, abbiamo contattato, ottenendo tra l’altro gli stessi risultati, anche quelle italiane, nell’ipotesi che potessero fornirci informazioni al riguardo.

Da questa scelta metodologica per certi versi obbligata ne derivano altre. Innanzitutto, i doppiaggi e i sottotitolaggi presi in esame sono quelli standard⁹, realizzati in differita¹⁰ prima della messa in vendita dei DVD¹¹ da varie agenzie francesi, delle quali, come vedremo (v. *infra* § 4.2.6.), non sempre si è a conoscenza del nome. I sottotitoli in francese, in particolare, sono quelli definiti “closed” (Ivarsson e Carroll 1998, 129-130; v. *supra* cap. II, § 2.6.1.), ovvero selezionabili o escludibili dallo spettatore attraverso il menu presente sul disco. Inoltre, i film non sono proiettati sullo schermo gigante della sala, bensì fruiti attraverso lo schermo più o meno ampio della televisione o del computer. Tutt'al più, si può ricorrere all'uso di un videoproiettore, che però non fa che riprodurre lo schermo di computer.

4.2.4.1. Reperimento materiali

Per quanto riguarda il reperimento dei materiali, esso si è rivelato di gran lunga più arduo per i dialoghi doppiati in francese rispetto ai sottotitoli nella stessa lingua. Infatti, allo stesso modo in cui non è stato possibile ottenere le versioni doppiate in francese uscite nelle sale, ciascuna a uso tempo, per l'ottenimento delle liste dei dialoghi, che sarebbero certamente state un valido supporto di base, ci si è scontrati con le stesse enormi difficoltà e le resistenze da parte delle case di distribuzione, non solo francesi, ma anche italiane; difficoltà registrate – come abbiamo accennato già poco sopra – anche nel rintracciare per alcuni film le informazioni riguardanti le agenzie incaricate degli adattamenti e ancor di più i professionisti, gli adattatori e gli attori coinvolti. Di conseguenza, si è proceduto alla trascrizione integrale dei dialoghi a partire dai DVD. Per le versioni originali in italiano-siciliano il lavoro ha richiesto molto tempo ma non ha presentato particolari difficoltà trattandosi della propria lingua materna, l'italiano, e di una seconda lingua, il dialetto, usata in famiglia e con gli amici, in situazioni informali, della quale chi scrive ha una padronanza assimilabile all'italiano, oltre ad averne approfondito lo studio in modo sistematico. Per le versioni

⁹ Nel nostro lavoro di analisi non prevediamo di prendere in considerazione le versioni per sordi o ipoudenti, le quali adottano, come abbiamo già discusso nel cap. II delle convenzioni particolari (v. *supra*, cap. II, § 2.6.3.).

¹⁰ «Dimension générative» (Franzelli *op. cit.*, 61).

¹¹ «Dimension temporelle» (*Ibid.*).

doppiate in francese, oltre al tempo impiegato, la trascrizione ha presentato delle criticità di comprensione soprattutto negli scambi dialogici con battute sovrapposte e nelle parti dialogate in sottofondo. Ragion per cui, dopo aver effettuato la trascrizione ci si è avvalsi della revisione di un'esperta madrelingua francese. In entrambi i casi, al fine di velocizzare la trascrizione, ci si è serviti del software di riconoscimento vocale sviluppato dai tecnici informatici del campus di Forlì¹², accessibile gratuitamente, sebbene molto frequenti siano stati gli interventi manuali da parte nostra per allineare l'audio allo scritto e inserire le numerosissime deviazioni linguistiche non riconosciute dal software. I dialoghi sono stati poi suddivisi in sequenze che non necessariamente coincidono con l'effettiva scansione scenica, ma che rende più agevole la comparazione delle versioni.

Diversamente, è stato meno complicato ottenere le liste dei sottotitoli; esse, infatti, sono state estratte dai DVD per mezzo del software di sottotitolazione "Subtitle Edit"¹³; successivamente, esse sono state trasformate in file di testo attraverso l'inserimento in file Word¹⁴.

Una precisazione è d'obbligo in questa sede e riguarda il film STB, per il quale, nella versione francese, non è stato trovato in commercio l'adattamento mediante sottotitolaggio ma soltanto mediante doppiaggio. La società di distribuzione del film, «Les Films Ariane», che è stata anche produttrice, ha cessato l'attività nel 2000 e tutti i film sono stati acquistati da «TF1 International», divisione che si occupa di cinema in seno al gruppo «TF1», primo canale della televisione francese. Contattata da noi, ha dichiarato di essere possesso soltanto della versione doppiata, che poi è quella acquistata e analizzata, senza fornire una motivazione. Tra l'altro, il sito di una delle più grandi piattaforme mondiali di commercio elettronico, che propone in vendita il DVD del film, tra le informazioni fornite nella descrizione del prodotto ne inserisce una falsa, ovvero la presenza dei sottotitoli in francese.

Tra i materiali importanti che è stato possibile reperire grazie alla disponibilità e all'efficienza organizzativa della *Cinémathèque Nationale de France* annoveriamo la rassegna stampa francese, costituita dalle recensioni dei critici cinematografici

¹² <<http://voice.ditlab.it>> ultimo accesso dicembre 2018.

¹³ È un software gratuitamente ("open source") scaricabile da Internet, sviluppato dal programmatore danese Nikolaj Lynge Olsson.

¹⁴ Suite Microsoft Office.

francesi pubblicate su quotidiani nazionali e periodici specializzati nelle date di uscita di ciascun film in Francia. Lo stesso lavoro di ricerca è stato effettuato per i film in versione originale, sebbene sia stata riscontrata una sistematizzazione del materiale più dispersiva, con un'organizzazione non paragonabile a quella messa in atto dall'istituzione francese. La rassegna stampa italiana è contenuta in varie pubblicazioni cartacee e digitali. Un excursus delle opinioni dei critici italiani e francesi è stato inserito, come abbiamo visto, nella sezione dedicata a ciascun film nel terzo capitolo della tesi, perché, a nostro avviso, l'opinione degli esperti del settore contribuisce in modo spesso determinante nel successo o nell'insuccesso di un film, specie quando si tratta di film stranieri. Certamente, le equazioni "critica favorevole = successo del film e l'inverso, non costituiscono degli assoluti sempre veri, anzi. Tuttavia, gli addetti ai lavori ne vengono inevitabilmente influenzati e decidono di investire risorse cospicue sia nella realizzazione degli adattamenti, sia, soprattutto, nella promozione, che si serve di frasi a effetto e d'impatto, estrapolate dalle recensioni particolarmente favorevoli, per accattivare il pubblico. La critica, quindi, contribuisce alla creazione del mercato del film nell'immediato ma anche sul lungo termine.

4.2.4.2. La trascrizione del dialetto siciliano

Preliminarmente alla trascrizione dei dialoghi delle versioni originali e doppiate in francese dei film del repertorio investigativo è stato necessario effettuare ed esplicitare le scelte in ambito metodologico, insieme a precisazioni riguardo alle convenzioni tecniche. Ogni trascrizione, infatti, è di per sé un compromesso necessario tra la fedeltà alla materia sonora e alle particolarità orali da un lato e la leggibilità e l'intelligibilità dall'altro. È un sistema inevitabilmente imperfetto nella sua capacità oggettiva di descrivere/rappresentare una realtà molto mutevole e sfuggente qual è la lingua parlata, e proprio per questo sempre perfezionabile.

Di seguito ci soffermiamo sulla trascrizione dei dialoghi originali, mentre le convenzioni per il francese saranno discusse nel prossimo paragrafo.

Matranga si è soffermato a trattare specificamente ed efficacemente la problematica connessa con la trascrizione del dialetto siciliano e il dibattito in corso.

Egli tiene innanzitutto a precisare che quella dell'ortografia siciliana è una realtà complessa, risalente all'epoca dell'unità d'Italia e tutt'altro che chiusa e risolta:

[...] pur vantando una lunga tradizione scritta, il siciliano non ha, a tutt'oggi, un'ortografia comunemente accettata. Eppure, l'esigenza di fare ordine, [...] si è avvertita da diverso tempo, e particolarmente alla fine dell'Ottocento allorquando, con l'unità politica dell'Italia, l'italiano assurge ufficialmente a lingua nazionale e le varietà locali vengono ulteriormente emarginate e definitivamente relegate al rango, ritenuto inferiore, di "dialetto" (2013a, 1383).

In realtà, nonostante vengano relegati a varietà subalterne, i dialetti rimangono forti a livello locale. Linguisti e folcloristi hanno avvertito comunque la lingua nazionale come "minaccia" per il dialetto siciliano e hanno organizzato nel 1870 a Palermo la "Conferenza per gli studi sul dialetto siciliano" (cfr. Rinaldi 1965, 341) per discutere della sistematizzazione dell'ortografia siciliana, senza però sortire gli effetti sperati (cfr. Matranga, 2013a). Tanto che quest'ultimo ribadisce: "a quasi un secolo e mezzo dalla *Conferenza* palermitana, la questione dell'ortografia siciliana rimane, pertanto, aperta e sempre avvertita" (*Ibid.*, 1383).

Di conseguenza, a suo modo di vedere, una prima considerazione che va fatta è lo scopo, ovvero se si usa dialetto per *scrivere* o per *trascrivere*. Egli sostiene infatti che "quando si discute di ortografia dialettale occorre innanzitutto puntualizzare le diverse prospettive" (*Ibid.*, 1385).

Le due prospettive principali che vengono indicate come "dialettologica" e "letteraria" (*Ibid.*) fanno capo rispettivamente a due personalità di spicco: da un lato lo scrittore Camilleri (1976) e dall'altro il dialettologo Piccitto (1947), esse si traducono in altrettante tendenze nell'ortografia siciliana, tra le quali si instaura un rapporto dialettico: la prima iperdescrittiva propria dei linguisti e degli studiosi, che va a scapito dell'intelligibilità, la seconda ipersemplicativa condivisa dagli scrittori, che va a scapito dei tratti distintivi più minuziosi delle varietà locali. Il dibattito intorno alla trascrizione/scrittura del dialetto siciliano è attivo ancor oggi, prova ne è il fatto che soluzioni condivise e risolutive non vengono raggiunte neanche in altri contributi importanti sull'argomento come Leone (2005) e Trovato (2007).

Da parte nostra, lungi dal voler addentrarci in questo dibattito, che potrebbe risultare fuorviante, optiamo per una mediazione tra le due posizioni estreme appena citate, poiché ci interessano parzialmente entrambi i punti di vista. Da un canto,

necessitiamo di segnalare la variazione in atto negli estratti dai dialoghi che esamineremo, dall'altro ci preme mantenerne l'intelligibilità. Posto che nel nostro caso l'obiettivo è chiaramente la trascrizione di dialoghi da prodotti audiovisivi, esplicitiamo i principi seguiti, che abbiamo trovato rispecchiati in parte in quelli suggeriti da Matranga e che si avvicinano maggiormente ad una trascrizione ortografica sulla quale si è soffermato anche Sgroi definendola “(orto)Grafia morfematica” (*op. cit.*, 95-97).

La dialettalità, intesa come variazione diatopica, viene resa molto spesso – come vedremo più avanti – insistendo sui tratti fonetico-fonologici (soprasegmentali e segmentali), morfosintattici e lessicali caratteristici e ben riconoscibili di quel dialetto, tanto da diventare stereotipici. In primo luogo, per la sintassi e il lessico il sistema ortografico dell'italiano ben si presta alla trascrizione del dialetto, in linea con il primo principio di Matranga:

[...] quello di allontanarsi il meno possibile dal sistema alfabetico e ortografico dell'italiano, considerate le ineludibili relazioni (sociolinguistiche) che parlanti e “scriventi” della nostra regione (*ndr.* Sicilia) hanno con la lingua nazionale, la quale rimane “lingua di riferimento” del nostro repertorio linguistico e della quale primariamente impariamo a gestire il livello ortografico (2013a, 1389).

In secondo luogo, per i tratti fonetico-fonologici del siciliano, tralasciamo quelli soprasegmentali dei quali forniremo una descrizione sintetica nel capitolo V, poiché necessiterebbero di uno studio *ad hoc*, di spazi molto ampi di cui non disponiamo, ma soprattutto esula dai nostri obiettivi, in quanto andrebbe contro la nostra esigenza di mantenere agevole la lettura; per alcuni di questi, sempre relativi al dialetto siciliano – l'intonazione, per esempio – tra l'altro, ad oggi non sono stati ancora realizzati studi sistematici e rigorosi cui fare riferimento¹⁵. Per i tratti segmentali, invece, scegliamo di aderire al secondo principio di semplificazione proposto da Matranga, con alcune eccezioni che consistono nel segnalare con elementi grafici le parti dei termini interessati dalla variazione, laddove lo studioso suggerisce di desistere dal farlo, perché, a suo dire, andrebbe contro l'intelligibilità per chi non è avvezzo a tale varietà, senza però rinunciare all'attestazione della diversità/variazione. È questo il

¹⁵ Come ci è stato espressamente ribadito da Giovanni Ruffino, uno dei maggiori studiosi del dialetto siciliano, a una nostra richiesta di chiarimenti.

compromesso che abbiamo scelto di realizzare per la trascrizione del dialetto nei dialoghi delle versioni originali dei film, pensando e andando incontro al nostro lettore.

Tali elementi grafici di cui facciamo uso sono:

- l'accento grafico in parole omografe ma con pronuncia e significato diversi;
- il puntino sotto i nessi consonantici con pronuncia cacuminale o retroflessa <đř>, <đđř>, <ř>, <řř>;
- l'accento circonflesso in due occasioni: la prima coinvolge le vocali e serve per segnalare l'incontro vocalico frequente, per esempio nelle preposizioni articolare <câ> (cu+a) 'con la', avente per esito un suono vocalico più lungo; la seconda per segnalare la caduta della consonante <r> nelle preposizioni semplici (ri> 'i, 'di'), della <n> nella forma allomorfica della particella di negazione nun> 'un, tipica dell'area palermitana;
- l'uso del grafema <ç> per segnalare non solo la pronuncia fricativa palatale sorda di breve durata per i termini siciliani provenienti dal nesso latino *FL*, ma anche per segnalare il fenomeno fonetico della "fricatizzazione" (*Ibid.*, 1404) dei nessi che in italiano standard hanno una pronuncia affricata: <ci>, <ce>;
- l'apicetto per distinguere gli articoli determinativi dai pronomi complemento diretto quando essi presentano la stessa forma: u ('lo'), articolo determinativo maschile singolare, 'u ('lo') pronome personale complemento diretto maschile singolare, a ('la') articolo femminile, 'a ('la') pronome complemento, i ('i') articolo determinativo maschile e femminile plurale, 'i ('li/le') pronome complemento.

A maggior ragione che i dialoghi filmici provengono da una sceneggiatura scritta per essere recitata e non costituiscono un parlato-parlato autentico (v. *supra* cap. II, § 2.13.4.1.), dunque sono il frutto di una pianificazione preventiva e non di rado italiano e dialetto si mescolano dando vita ai fenomeni linguistici del *code mixing* e del *code switching* (v. *supra* cap. I, § 1.8.; v. *infra*, § 4.3.1.), ragion per cui anche il ventaglio di tratti fonetico-fonologici del dialetto siciliano nei dialoghi è più limitato rispetto a una situazione comunicativa autentica, nonostante gli attori nell'interpretare le battute scritte del copione vi conferiscano i tratti dell'oralità.

Dunque, la nostra situazione trascrittoria, come quella in generale della trascrizione dei dialoghi filmici, si configura come *sui generis*: intendendo con ciò il fatto che si tratta di un'operazione "artificiale", ha tutta l'aria di un ri-tornare indietro alla forma scritta dopo aver compiuto il passo avanti dell'oralità sulla scena, a partire dalla forma scritta del copione.

Per le altre convenzioni, abbiamo scelto di indicare:

- il nome o il ruolo per esteso e non abbreviato del personaggio che pronuncia la battuta, così da poterlo identificare con facilità;
- le sole iniziali dei nomi propri con caratteri maiuscoli;
- i nomi dei personaggi a cui sono rivolte le battute se difficilmente desumibili dal contesto, per esempio per la presenza di più personaggi, vengono indicati tra parentesi tonde preceduti dalla preposizione semplice "a";
- gli accavallamenti di battute, anche multipli (rari nel nostro repertorio, non vengono presi in considerazione ai fini analitici) con una doppia sottolineatura delle parti interessante, trascrivendo le battute coinvolte nell'ordine in cui vengono pronunciate e per intero;
- l'interruzione dei turni di parola e la loro ripresa successiva con tre puntini di sospensione "...", alla fine della prima battuta del primo personaggio e all'inizio dell'altra battuta o continuazione di battuta dello stesso personaggio, di cui viene ripetuto il nome, solo se si inserisce un secondo personaggio con una battuta semanticamente rilevante; le interruzioni del discorso senza ripresa sono segnalate con "////"; mentre le esitazioni vengono segnalate con tre puntini "...", all'interno del corpo della battuta.
- le pause mute rilevanti con "***" per quelle lunghe (3 secondi o più).

L'impiego della punteggiatura è un po' controverso, ma esponiamo di seguito le ragioni che ci hanno condotto ad inserirla. Sebbene si tratti di una trascrizione di ciò che fattivamente si sente, abbiamo deciso di approntare un uso dei segni di interpunzione forte (".", "!", "?", "...") per indicare la conclusione di un enunciato di tipo assertivo o interrogativo in un turno di parola (Alfonzetti 1996, 104), o semi-forte (prevalentemente ",", e ":",) per indicare la conclusione di un'unità tonale in un turno di parola (*Ibid.*), proprio in virtù della natura particolare del "prototesto" (Popovič 2006; Osimo 2011), che abbiamo visto poco sopra situarsi a metà strada tra lo scritto

e il parlato. Non a caso esistono in commercio pubblicazioni ufficiali dei copioni originali di alcuni dei film¹⁶ oggetto della presente tesi (Tornatore 1990, 2000, 2009, rispettivamente NCP, MA, BA).

Inoltre, il nostro rappresenta un tentativo di segmentazione delle battute in unità di discorso secondo l'impressione percepita dal trascrittore in virtù di pause normali in un eloquio (1/2, 1 o 2 secondi al massimo; quelle più lunghe sono segnalate congiuntamente con appositi segni), di un profilo intonativo chiaramente ascendente o discendente, di uno stato d'animo ed emozionale esplicito o comunque ben riconoscibile, di un cambio tematico; questa modalità di procedere ci è utile anche per la definizione dei criteri di selezione delle parti che costituiscono il repertorio analitico.

Infine, per una ragione meramente estetica e pragmatica, la punteggiatura aiuta a rendere più ordinato, maneggevole e intelligibile l'insieme.

4.2.4.3. La trascrizione dei dialoghi francesi

Innanzitutto, alcune delle osservazioni che abbiamo appena esposto a proposito della natura linguistica della componente dialogica si applicano anche al francese, e come per il siciliano, anche per i dialoghi francesi abbiamo optato per una trascrizione ortografica e non fonetica, poiché la nostra priorità è di rendere agevole la lettura. Inoltre, abbiamo preso come riferimento le convenzioni elaborate dai ricercatori del progetto DELIC-ex GARS¹⁷ (Blanche-Benveniste *et al.*, 1987, 1991), sebbene ce ne discostiamo in taluni casi, attuando soluzioni *ad hoc* che esponiamo di seguito.

Il principio-guida generale prevede che i termini vengano trascritti secondo quanto effettivamente udibile rinunciando a qualsiasi correzione delle deviazioni dalla norma, sia quando si tratta di morfemi attestati dai dizionari, sia quando non lo sono.

Da questo assunto derivano le due circostanze più significative in cui ci allontaniamo dalle convenzioni summenzionate. La prima riguarda l'elisione dei clitici

¹⁶ Sebbene frequenti e sostanziali siano le differenze rilevate tra le versioni ivi contenute e le trascrizioni dei dialoghi realizzate direttamente “dal vivo” dai DVD. Tant'è vero che, come ha rilevato anche Rossi, la sceneggiatura definitiva – che è poi quella consegnata ai sottotitolatori o ai doppiatori, non è “quasi mai pubblicata” ed è “desumibile esclusivamente dalla trascrizione del film” (1999b, 2).

¹⁷ « Groupe Aixois de Recherche en Syntaxe ».

quando questa si apprezza nelle battute. Quindi trascriviamo spesso «j'» davanti a consonante e «t'» davanti a vocale e consonante¹⁸: «j'vais» («je vais»), «j'suis»¹⁹ («je suis»), «t'arrives» («tu arrives»), «tu t'rends compte» («tu te rends compte»); tra gli altri ricompresi in una lista comunque limitata figurano anche «qu', c', s', d', n'», grafie che si sono ormai ampiamente diffuse attraverso varie tipologie testuali quali per esempio fumetti, blogs, ecc. Così facendo, cerchiamo di rimanere quanto più fedeli ai suoni effettivamente uditi. In questi casi, infatti, le convenzioni DELIC- ex GARS suggeriscono di trascrivere la forma estesa in luogo di quella abbreviata, anche quando quest'ultima è quella udita.

I prestiti da altre lingue, principalmente dall'italiano e dal siciliano, vengono trascritti il più possibile secondo l'ortografia della loro lingua d'origine.

Il secondo aspetto riguarda l'uso della punteggiatura, sul cui ruolo nella lingua parlata e nella sua trascrizione si è più volte soffermata a riflettere Blanche-Benveniste (1987; 1997; 2007, 134), la quale ha sostenuto di fatto la necessità della soppressione di qualsiasi segno di interpunzione in fase di trascrizione. Tuttavia, giustifichiamo la nostra scelta di inserirla anche nelle trascrizioni dei dialoghi doppiati in francese adducendo coerentemente le medesime motivazioni avanzate nel paragrafo precedente, alle quali possiamo aggiungere un'altra sicuramente importante: nella realizzazione del doppiaggio si verifica un passaggio ulteriore in forma scritta rispetto alla lingua originale: quello della traduzione e adattamento, in cui tali segni vengono utilizzati dai professionisti coinvolti (v. *supra* cap. II, § 2.7.4.2.).

Indichiamo di seguito le altre convenzioni:

- i caratteri maiuscoli sono riservati all'iniziale dei nomi propri;
- i nomi dei personaggi che parlano o i ruoli sono riportati per intero²⁰;
- i nomi dei personaggi a cui sono rivolte le battute se difficilmente desumibili dal contesto, per esempio per la presenza di più personaggi, vengono indicati tra parentesi tonde preceduti dalla preposizione semplice «à»;

¹⁸ Con funzioni morfologiche diverse: pronome soggetto e pronome indiretto.

¹⁹ Per lo stesso persino «j'uis», con l'elisione della prima consonante <s>.

²⁰ Sebbene nella presentazione degli esempi (come vedremo nel cap. VI) il nome venga riportato una sola volta nella riga della versione originale (VO).

- gli accavallamenti di battute – rari anche nelle versioni francesi – e l'interruzione e ripresa dei turni di parola vengono segnalati seguendo le stesse modalità della trascrizione delle versioni originali (v. *supra*, § 1.4.4.2.);
- i prolungamenti nella pronuncia delle sillabe e i suoni che servono da riempimento delle pause e dei silenzi – che del resto sono rari – non vengono segnalati, eccezion fatta per la particella che indica esitazione «euh».
- i passaggi incomprensibili – rari nel nostro repertorio – sono segnalati con “X” maiuscola se il passaggio interessato è breve, limitandoci comunque a tre “X” consecutive per quelli più lunghi;
- le parole interrotte con un trattino “-” attaccato alla parte udibile;
- le alternative ortografiche non sono annotate, «on (n²)a pas»;
- le «liaisons» errate sono indicate con “z” o “t” interposte alle parole interessate con i trattini “-”; le «liaisons» mancate e ritenute obbligatorie con “•” interposto tra i due segmenti linguistici interessati (es. «c'est • à lui»);
- le pause mute rilevanti sono segnalate con “***” per quelle più lunghe (3 secondi o più);
- le interruzioni di turni di parola, con successiva ripresa, sono indicate con tre puntini di sospensione “...”, alla fine della prima battuta del primo personaggio e all'inizio dell'altra battuta o continuazione di battuta dello stesso personaggio, di cui viene ripetuto il nome, solo se si inserisce un secondo personaggio con una battuta semanticamente rilevante; mentre le interruzioni prive di ripresa sono segnalate con “//”. Le esitazioni, come per la trascrizione del dialetto, vengono segnalate con tre puntini “...” all'interno del corpo della battuta.

In verità, pur tenendo presenti tali convenzioni, proprio per la natura “preparata” e la spontaneità ridotta dei dialoghi filmici, come abbiamo già avuto modo di vedere approfonditamente (v. *supra* cap. II, § 2.13.4.1.), si rileva una ricorrenza molto più limitata di pause portatrici di significato, di false partenze, di discorsi sospesi rispetto al discorso spontaneo e improvvisato, non pianificato; di conseguenza, l'uso dei relativi simboli è molto ridotto nelle trascrizioni dei dialoghi.

4.2.4.4. La trascrizione dei sottotitoli

La trascrizione dei sottotitoli ha beneficiato, come abbiamo detto pocanzi, dell'uso del software "Subtitle Edit" per l'estrazione (v. *supra*, § 4.2.4.1.); riguardo alle convenzioni e al formato di trascrizione, dall'esempio che segue, che abbiamo scelto di trarre dal primo dei cinque film NCP, ma che risultano uguali per tutti e cinque i film, possiamo individuarne gli elementi costitutivi: la prima riga contiene l'indicatore numerico progressivo dei sottotitoli, a partire da "1". Nella seconda riga è presente il codice temporale di apparizione sullo schermo, seguita dalla "string", simbolo composto da due trattini seguiti dal maggiore a formare una freccia (-->), a sua volta seguita dal codice temporale di scomparsa. I codici temporali sono nel formato HH:MM:SS, MIL (ore, minuti, secondi, millisecondi).

```
201
00:26:49,500 --> 00:26:53,379
Je t'avais dit de pas mettre tes
bouts de film près des braises.
```

L'uso dei segni di interpunzione, degli stili e dei caratteri speciali segue le indicazioni generali condivise ed esposte da Díaz Cintas e Remael (*op. cit.*), che abbiamo trattato nel secondo capitolo della tesi (v. *supra* cap. II, § 2.6.3.). Tuttavia, teniamo a precisare che il testo dei sottotitoli negli esempi citati nell'analisi seguirà una forma diversa che presenteremo di seguito (v. *infra*, § 4.3.3.).

4.2.5. Dimensione diacronica

Se consideriamo gli anni di produzione e di uscita nelle sale, i film del nostro repertorio investigativo coprono un arco temporale di circa venti anni dal 1988 al 2009. Tuttavia, essendo stati indotti a lavorare sulle versioni contenute nei DVD, se ne esaminiamo le rispettive date di immissione in commercio per l'Italia²¹:

- *Nuovo Cinema Paradiso*: 27 novembre 2002

²¹ Dati dal database MyMovies raggiungibile all'indirizzo <<http://www.mymovies.it/database/>> ultimo accesso dicembre 2018.

- *Stanno tutti bene*: 25 gennaio 2013
- *L'uomo delle stelle*: 22 febbraio 2011
- *Malèna*: 8 agosto 2014²²
- *Baaria*: 24 febbraio 2010

e per la Francia²³:

- *Cinéma Paradiso*: 13 giugno 2001
- *Ils vont tous bien !*: 20 ottobre 2006
- *Marchand de rêves*: 19 luglio 2000
- *Maléna*: 19 giugno 2002
- *Baaria*: 8 dicembre 2010

ci rendiamo conto che comunque il periodo è più breve, circa dodici anni.

Il supporto digitale DVD, nato dall'accordo tra le maggiori case produttrici di entertainment audiovisivo a metà degli anni Novanta, ha iniziato a diffondersi in Europa, quindi anche in Italia e in Francia negli anni immediatamente successivi (v. *supra* cap. I, § 1.2.1.), ed è rapidamente entrato nella realtà quotidiana degli individui coerentemente con i cambiamenti che si sono prodotti a ritmi sostenuti nell'era digitale dei decenni recenti. Quindi, in ambedue i paesi si è verificato il passaggio contemporaneo e graduale dall'analogico (VHS) al digitale (DVD). Questa rivoluzione digitale, telematica e tecnologica, che ha visto nella produzione di supporti fisici quali DVD prima e Blu-ray più tardi una delle innumerevoli manifestazioni, insieme alla nascita di piattaforme virtuali che permettono la fruizione in streaming, sfruttando la rete di Internet, di prodotti audiovisivi, oltre allo sviluppo del fenomeno del "funsubbing" amatoriale (v. *supra* cap. II, § 2.10.), principalmente per le serie televisive di produzione anglo-americana, ma anche di film per il cinema, ha introdotto nel tempo, e continua a farlo, significative novità nel modo di fruire i film, e in generale i prodotti audiovisivi, per un certo tipo di pubblico²⁴, che va ampliandosi, sia in Italia che in Francia, per tradizione dediti al doppiaggio di film sia per il grande che per il piccolo schermo, permettendogli di acquisire progressivamente familiarità con la modalità inconsueta del sottotitolaggio (v. *supra* cap. I, § 1.2.2.): la presenza contempora-

²² Sul sito <<https://www.lafeltrinelli.it/cinema/dvd-film/giuseppe-tornatore/malena/8010020036783>> (ultimo accesso aprile 2018) è presente una data di uscita risalente al novembre 2005.

²³ Le date sono quelle pubblicate sul sito <<https://www.dvdfre.com/>> ultimo accesso dicembre 2018.

²⁴ Di una giovane fascia d'età, dai 15 anni in su, appartenenti a estrazioni sociali medio-alte, con reddito medio-alto e di livello di istruzione altrettanto alto.

neamente di più versioni adattate con metodi diversi (doppiaggio, audio-descrizione per utenti ipovedenti, sottotitolaggio, anche per gli utenti ipoudenti) ha aperto allo spettatore la possibilità di scelta, oltre ovviamente a tutti i vantaggi già offerti fin da quando nel 1976 iniziò la diffusione di film per il cinema in videocassetta.

Parimenti, si è prodotto un cambiamento nelle abitudini di visione con l'aumento di spettatori interessati al sottotitolaggio e alla versione originale anche per scopi didattici, che contempla lo sfruttamento del video nell'apprendimento di una lingua straniera.

Le considerazioni appena esposte hanno contribuito nella decisione di concentrare la nostra attenzione anche sugli adattamenti dei cinque film mediante sottotitolaggio.

Inoltre, nella prospettiva dei professionisti della TAV potrebbe essere interessante rilevare dei cambiamenti nel loro habitus di trattare la variazione diatopica nel corso degli anni. Tuttavia, richiamiamo qui le difficoltà di cui abbiamo reso partecipe il lettore poco sopra (v. *supra*, § 4.2.4.) riguardo al reperimento dei materiali per censire evoluzioni nelle pratiche. Ciononostante, rifletteremo più avanti sulla questione, a partire dai risultati della nostra analisi e dal confronto con quelli ottenuti da studiosi in contributi precedenti, formulando delle ipotesi (v. *infra* cap. IX).

Infine, un cambiamento sostanziale che si è verificato molto probabilmente con il passare del tempo riguarda la classificazione dei film rispetto ai pubblici ammessi alla visione, aspetto quest'ultimo che abbiamo trattato nel primo capitolo della tesi (v. *supra* cap. I, § 1.2.1.).

4.2.6. Dimensioni: narrativa, normativo-professionale, diafasica e commerciale

Sul piano narrativo ci sembra utile mettere in rilievo il fatto che i film del repertorio investigativo presentino una durata in minuti più o meno omogenea: a parte BA di 150 minuti che è quello che dura di più, si va dai 115 minuti di MA e UdS ai 118 minuti di NCP e i 126 minuti di STB (cfr. *supra* cap. III, schede film). Questo potrebbe costituire un ulteriore indizio circa lo stile narrativo e comunicativo del regista Tornatore che conferisce organicità e coerenza al nostro repertorio investigativo, poiché può voler dire che il regista, innanzitutto predilige un certo

genere ambientazioni e di storie, delle quali abbiamo individuato i nuclei tematici ricorrenti (v. *supra* cap. III, § 3.1.), e poi nel trasporre le storie dalla sceneggiatura all'azione, segue canoni narrativi personali, attraverso l'uso della macchina da presa, che sono in qualche misura costanti e ciò lo porta a occupare spazi temporali più o meno uguali.

Sul piano normativo, al di là delle convenzioni tecniche generali condivise e rispettate dalle agenzie di doppiaggio e sottotitolaggio, ciascuna di esse impartisce ai propri professionisti delle norme specifiche che possono differire da un'agenzia all'altra (cfr. Franzelli *op. cit.*, 82).

Quindi, sul piano professionale, la soggettività del traduttore con tutte le sue componenti: la formazione ricevuta, le abitudini traduttive più o meno consapevoli, la storia personale, l'appartenenza ad una comunità con un'identità e dei valori propri, i gusti e le emozioni personali, di cui parlava Berman a proposito del suo «horizon du traducteur» (v. *supra*, § 4.2.), si scontra spesso con le esigenze, molto più “pragmatiche” e legate a fattori economici, dell'agenzia a cui presta la propria professionalità e a cui, nella maggioranza dei casi, tale soggettività non sta particolarmente a cuore, non è cioè elemento di grande considerazione. A riprova di ciò è il fatto che nel corso della nostra ricerca abbiamo riscontrato non poche difficoltà nel reperimento, per quasi tutti i film, di informazioni sui professionisti che hanno realizzato gli adattamenti – traduttori-adattatori-sottotitolatori, tecnici sincronizzatori per il sottotitolaggio e «détecteurs», «calligraphes», traduttori-adattatori-dialoghisti, direttori del doppiaggio, assistenti al doppiaggio, attori-doppiatori, fonici per il doppiaggio – (v. *supra* cap. II, §§ 2.6.2. e 2.7.4.2.), spesso celati dietro il nome dell'agenzia per la quale hanno svolto il lavoro. Ciò è sicuramente sintomatico della questione legata alla scarsa e non adeguata considerazione socio-economico-culturale riguardo allo status del traduttore tradizionalmente inteso, prima ancora che quello delle professioni legate alla TAV²⁵, per certi versi ancora più denigrato, in quanto di frequente nel passato, e spesso ancora oggi, le innumerevoli figure professionali che lavorano a un adattamento

²⁵ Semplicemente perché è una figura nata prima delle varie professioni della TAV e che per prima si è confrontata con questa situazione. Lungi, da parte nostra, una qualsiasi sottovalutazione delle professionalità della TAV.

rimangono nell'ombra. Trovandoci a frequentare i TableT²⁶ di AITI²⁷ organizzati insieme a STradE²⁸, due associazioni di categoria, temi ricorrenti di discussione e confronto erano l'inadeguato riconoscimento dell'attività di traduttore, non considerato affatto come un mestiere vero e proprio, e le continue battaglie per il riconoscimento dei diritti. Una situazione che i traduttori italiani condividono con quelli francesi, nonostante in entrambi i paesi le organizzazioni di categoria siano molto attive, e in Italia addirittura una proposta di legge per la costituzione di un ordine professionale sia stata depositata alla Camera dei Deputati più di dieci anni fa. Pertanto, oltre che con le esigenze dei distributori e delle agenzie che forniscono servizi di traduzione-adattamento, le istanze dei traduttori-adattatori si scontrano con un vulnus legislativo, determinato dall'assenza di volontà politica, che finisce per violare i diritti di questi lavoratori.

Un altro aspetto importante della dimensione professionale da tenere in considerazione è il fattore tempo che gioca un ruolo essenziale nel processo decisionale del traduttore-adattatore. Infatti, egli non ha a disposizione un tempo tutt'altro che infinito per lavorare, ma deve rispettare le scadenze imposte dal committente, che lo costringono spesso a ritmi di lavoro serrati. È a questo proposito che Levý propone il principio che, secondo lui, regola l'operato del traduttore, e che egli chiama "MINIMAX" (1995/1967, 1179-1180), ovvero di quella "strategia" (*Ibid.*) che induce il traduttore – nel nostro caso traduttore-adattatore (dialoghista o sottotitolatore) – a scegliere tra le varie soluzioni possibili quella che "promette il massimo dell'effetto con il minimo dello sforzo" (*Ibid.*), sulla base anche del tempo a disposizione, della conoscenza della materia e del grado di libertà di cui dispone nel proprio lavoro (Marchesini 2011, 63).

Per tornare alle "esigenze" delle case di produzione e delle imprese di distribuzione, abbiamo fornito nel capitolo I della tesi i dati relativi alle presenze e agli incassi totalizzati dai cinque film del repertorio investigativo (v. *supra* cap. I, § 1.2.1.),

²⁶ Tavole rotonde dedicate a tematiche varie tutte attinenti alla traduzione e alla TAV, cui partecipavano di volta in volta personalità di riferimento. Alcuni di questi incontri sono stati finalizzati alla condivisione di pratiche e alla discussione delle questioni più urgenti sul versante del riconoscimento dei diritti delle professionalità coinvolte nella TAV.

²⁷ Associazione Italiana Interpreti e Traduttori, una delle associazioni di categoria con più iscritti e più diffuse sul territorio.

²⁸ Sezione Traduttori Editoriali, in seno alla sigla sindacale di Slc (Sindacato lavoratori della comunicazione) Cgil. Quest'ultima è una delle maggiori organizzazioni sindacali italiane.

in considerazione dei quali sia le une che le altre hanno ritenuto opportuno realizzare gli adattamenti, prima in occasione dell'uscita dei film nelle sale Francia e poi per l'uscita degli stessi in DVD.

Infine, per quanto riguarda la dimensione diafasica, come contesto di fruizione di film in DVD si può immaginare quello privato o quello didattico della classe, da parte di un pubblico reale, che, rispetto a quello potenziale indicato dai produttori dei DVD sulla scorta del visto censura, possiede le caratteristiche già esplicitate nel primo capitolo della tesi (v. *supra* cap. I, § 1.2.2.).

4.3. Definizione del micro-contesto traduttivo

Dopo aver presentato i caratteri del macro-contesto traduttivo in cui è inserito il nostro repertorio investigativo, con le relative ricadute metodologiche, passiamo adesso a descrivere il micro-contesto traduttivo specifico della nostra ricerca, all'interno del quale è collocato il repertorio analitico, che si configura quale frutto di una selezione basata su appositi criteri.

L'assunto fondamentale da cui prende le mosse questa sezione è essenzialmente il secondo approccio esposto poco sopra nel paragrafo dedicato al metodo di investigazione (v. *supra*, § 4.1.): esso prevede che la nostra attenzione si concentri prevalentemente sulla componente dialogica, quindi linguistico-verbale, dei film, con lo sguardo proteso alle componenti visive del testo filmico che concorrono alla veicolazione del messaggio, prevalentemente a quelle non verbali (immagini), comprensive di gesti e azioni compiute dai personaggi che occupano la scena e che li mettono in relazione gli uni agli altri, simultaneamente presenti alle battute da essi pronunciate, al fine di verificarne l'eventuale influenza sulle scelte traduttivo-adattative sia nel doppiaggio²⁹ che nel sottotitolaggio, procedendo alla debita messa in rilievo, sebbene non in modo sistematico, poiché non sempre le immagini svolgono un ruolo attivo. Questo perché, lo ribadiamo in questa circostanza, come abbiamo già

²⁹ Per esso si tiene conto anche delle immagini relative ai movimenti labiali dei personaggi, in base alla loro presenza o meno in camera, alla loro posizione nell'inquadratura; anche in questo caso, le immagini non sempre risultano vincolanti e possono concedere al dialoghista un maggiore spazio di manovra, che emerge principalmente nell'adozione di soluzioni che comportano modifiche significative della VO, come per esempio, da un lato, omissioni di parti di battute o di battute intere e, dall'altro, cambiamenti totali o aggiunte di materiale linguistico.

precisato in precedenza (*Ibid.*), la strategia traduttivo-adattativa globale e le relative tattiche intervengono sulla sola componente che, a rigore, vale a dire al netto di estremi interventi sul montaggio scenico della VO, può subire modifiche ed essere adattata, quella audio-verbale dei film, ovvero i dialoghi.

Parimenti, entra in gioco anche l'assunto descrittivo del primo approccio che funge da concetto-guida metodologico, attivo al livello più basso, corrispondente a quello del testo (*Ibid.*). È importante riflettere sul fatto che quelle formulate nel corso dell'analisi e al termine di essa in linea di principio altro non sono che congetture, non potendo ricostruire con esattezza e assoluta certezza il ragionamento svoltosi nella mente dei traduttori-adattatori. Infatti, descriviamo i processi *a posteriori* sulla base dei dati a disposizione e, ad ogni modo, in assenza dell'adattatore, autore materiale del "metatesto" (Popovič *op. cit.*; Osimo *op. cit.*), e di tutti coloro i quali possono apportare dei cambiamenti alla versione definitiva dell'adattamento stesso, in qualunque momento se ne riscontri la necessità. Certamente, tenendo sempre ben presenti i dettami indicati all'agenzia incaricata dalla casa di distribuzione. Quindi, i dialoghi doppiati che ascoltiamo e i sottotitoli che leggiamo costituiscono potenzialmente il risultato di ripetute modifiche successive, lievi e riservate a elementi secondari, ma anche più corpose e relative a elementi testuali di primo piano. Pertanto, bisogna anche tenere in conto che le soluzioni individuate possono essere il frutto di una modifica dell'ultimo minuto o istante, occorsa e/o resasi necessaria all'atto della registrazione delle varie parti per il doppiaggio e di verifica finale dei sottotitoli ad opera del committente. Da parte nostra, pur consci di queste evenienze, abbiamo deciso per comodità di attribuire tutte le scelte ai rispettivi traduttori-adattatori.

Inoltre, ci preme precisare che il nostro interesse è rivolto in modo specifico al dialetto siciliano nelle sue manifestazioni linguistico-verbali più esplicite e sostanziali. Questi due ultimi attributi alludono principalmente alle manifestazioni della componente linguistica segmentale della catena fonica ai vari livelli costitutivi, piuttosto che ai tratti soprasegmentali, delle quali le più rappresentative ed evidenti verranno presentate e descritte nel capitolo dedicato al dialetto nei dialoghi filmici e alle sue caratteristiche distintive (v. *infra* cap. V).

In virtù di quanto sin qui discusso, possiamo ricavare la definizione del micro-contesto traduttivo, in cui sono contemplati gli elementi direttamente e strettamente coinvolti nell'analisi. Nel nostro caso, esso risulta costituito da estratti dei dialoghi dei film nelle versioni originali caratterizzati dalla presenza in termini linguistici del dialetto siciliano, in quantità variabili, così come emerge da quanto già riferito in precedenza (v. *supra* cap. I, § 1.7.) e da quanto si tratterà più approfonditamente nel paragrafo successivo e nel capitolo V. Da tale definizione derivano le scelte metodologiche di seguito esposte. Gli estratti dei dialoghi, sia prevalentemente battute sia brevi scambi, oltre ad essere presenti nel capitolo VI della tesi, dedicato all'analisi traduttologica, verranno elencati in ordine e la lista è consultabile nella sezione delle appendici.

4.3.1. Criteri di scelta: il repertorio analitico

A questo punto, al di là delle disquisizioni sull'integralismo e sull'autenticità dialettale nel cinema, affrontate in precedenza (v. *supra* cap. I, § 1.8.) e approfondite nel capitolo che segue (v. *infra* cap. V, § 5.2.), che pur sono – lo ribadiamo – molto importanti, perché ci permettono di comprendere al meglio l'oggetto con cui abbiamo a che fare, di precisare il significato di etichette usate dai linguisti per riferirsi e descrivere fenomeni linguistici confrontando la realtà e la finzione, è necessario per noi spostare l'attenzione un poco oltre per rientrare nella prospettiva traduttologica che è quella centrale nel nostro lavoro. Si può essere o meno d'accordo con tali o tal altre osservazioni squisitamente linguistiche, sta di fatto che la varietà diatopica è lì e attende che un/a professionista della TAV se ne occupi, al meglio che le sue competenze, la sua esperienza e, soprattutto, il suo datore di lavoro le/gli suggeriscono.

Per questo, nel decidere circa i criteri da adottare per la selezione dei passaggi dialogici dal repertorio investigativo con cui costruire il repertorio analitico per poi incentrare su di esso le operazioni comparative tra le diverse versioni dei film, abbiamo scelto di servirci di etichette come *code switching* e *code mixing*, già ampiamente in uso, come abbiamo visto, nella linguistica e nella sociolinguistica (v. *supra* cap. II, § 2.12.2.), ma al netto delle implicazioni tipiche della realtà comunicativa come la naturalezza, la non intenzionalità, l'imprevedibilità (v. *supra* cap. I, § 1.7.; cfr. Rossi

1999a), da cui derivano tutta una serie di funzioni comunicative che non si addicono al nostro contesto caratterizzato, invece, da tratti opposti, quali la pianificazione, l'intenzionalità, la spontaneità simulata e innaturale. La ragione risiede nel fatto che la commutazione di codice sembra ben adattarsi a descrivere una parte consistente del materiale dialogico contenente elementi linguistici dialettali nel nostro repertorio investigativo.

La componente di tale commutazione che intendiamo sfruttare qui riguarda soltanto il fenomeno linguistico in sé, con cui si intende il passaggio da una lingua all'altra, nel nostro caso all'interno di uno stesso sistema linguistico da una varietà (dialetto o italiano) all'altra (dialetto o italiano), nel discorso di un parlante che può verificarsi al confine tra due frasi/enunciati di senso compiuto, in questo caso si parla di commutazione interfrasale (in inglese *code switching*), o all'interno della stessa frase, intrafrasale o *enunciazione mistilingue*, in linguistica italiana, (in inglese *code mixing*), in cui ad elementi di una varietà ne vengono giustapposti, a volte alternandosi, altri afferenti ad un'altra varietà.

Per la specifica combinazione linguistica siciliano-italiano che caratterizza il nostro repertorio investigativo, la commutazione è stata studiata dalla già citata Alfonzetti (2013; 2012/1992) per l'ambito del parlato autentico. Tuttavia, le forme della commutazione di codice assunte tra quest'ultimo e il parlato-recitato sono perfettamente assimilabili. Prendiamo in prestito due esempi citati nel contributo, al fine di chiarire il funzionamento della commutazione.

Poi io non è che mi posso mettere a fare le telefonate per niente, ogni minuto. *U telèfunu 'u pavu iù!* ('il telefono lo pago io') (Alfonzetti 2012/1992, 146).

Quannu fu ca mi pigghiài ('Quando è stato che mi sono preso') quell'assegno (*Ibid.* 192).

Come si può notare nel primo esempio, il passaggio dall'italiano al dialetto avviene in corrispondenza della fine della prima frase e l'inizio della seconda. Nel secondo esempio, invece, il passaggio dal dialetto all'italiano avviene in seno alla medesima frase.

È essenziale precisare qui che i casi in cui la commutazione di codice, da un lato, è sfruttata da sceneggiatori e registi, che premono per l'uso estetico e realistico del dialetto nei dialoghi, e, dall'altro, è auspicata come male minore da produttori e distributori, al fine di ottenere un effetto, solo lontanamente assimilabile alla realtà del parlato autentico (il "parlato-parlato" di Nencioni), nelle situazioni e per le funzioni che abbiamo visto nel capitolo I citando sempre Alfonzetti (v. *supra* cap. I, § 1.7.), sono molto meno numerosi rispetto ai casi in cui tale commutazione risponde semplicemente a esigenze di riprodurre/suggerire la variazione preservando la comprensione da parte di un pubblico che si spera il più ampio possibile, esigenze dunque legate a motivazioni economico-commerciali. Istanze, queste ultime, con cui si è certamente scontrato anche Tornatore, al quale, per il suo film più dialettale BA, è stato richiesto dalla produzione una versione rigorosamente doppiata e non sottotitolata per gli spettatori non siciliani. Anche nel caso di una dialettalità pressoché integrale, come quella di questo film, siamo dinanzi a una lingua scritta per essere recitata e la commutazione, lo ribadiamo, è cosciente e pianificata in precedenza. Vero è che l'attore può, nel momento in cui si gira la scena, apportare qualche elemento di spontaneità, che può essere anche accettato dal regista, sebbene stentiamo a crederlo per Tornatore, avendo letto e sentito più volte, in interviste a lui o ad attori che hanno lavorato con lui, della sua precisione ed esigenza circa gli effetti voluti, ciononostante tale spontaneità è sempre indotta.

Pur consci, come dicevamo, delle riserve manifestate da alcuni studiosi sulla legittimità di usare le etichette di *code switching* e *code mixing* per la lingua dei dialoghi filmici, abbiamo deciso di farne il nostro criterio principale di scelta degli estratti dialogici.

Quindi, elenchiamo di seguito le combinazioni possibili nel nostro repertorio investigativo, e che di conseguenza si ritrovano nel repertorio analitico:

- Battute interamente italiane (i)
- *Code switching* (c/sw): italiano>dialetto, dialetto>italiano;
 - a dominanza italiana (c/sw-i)
 - bilanciato (c/sw-b)
 - a dominanza dialettale (c/sw-d)

- *Code mixing* (c/mx):
 - a dominanza italiana (c/mx-i)
 - bilanciato (c/mx-b)
 - a dominanza dialettale (c/mx-d)
- Battute interamente dialettali (d³⁰).

In linea con gli approcci sopra esposti, in particolare il secondo, con l'attenzione rivolta al dialetto siciliano, le combinazioni maggiormente presenti in seno al nostro repertorio analitico sono quelle che, nello schema precedente, dal *code switching* ("c/sw") vanno alla dialettalità integrale ("d"), passando per il *code mixing* ("c/mx"). Le due macro-categorie della commutazione di codice, dall'italiano al dialetto o viceversa³¹, si articolano al proprio interno in tre sotto-combinazioni ciascuna, a seconda che la componente dell'italiano sia predominante su quella dialettale ("c/sw-i" e "c/mx-i"), le due componenti siano bilanciate ("c/sw-b" e "c/mx-b"), o che, al contrario la componente dialettale prevalga su quella italiana ("c/sw-d" e "c/mx-d"); il tutto all'interno della battuta scelta, delimitata da inizio e fine (v. *infra*).

Altre riserve si potrebbero manifestare sulla difficoltà di stabilire sempre e con precisione la differenza tra le due, visto che l'uso della punteggiatura è inserita in modo arbitrario secondo quanto ascoltato in fase di trascrizione, come abbiamo già detto in precedenza (v. *supra*, § 4.2.4.2.). Oltretutto, la commutazione di codice è un oggetto di studio di per sé complesso, come afferma Alfonzetti (2000, 34) che, citando Bentahila e Davies (1991), conclude osservando la "complessità e la molteplicità dei fattori che svolgono un ruolo nel determinare le configurazioni, sia funzionali che strutturali, della commutazione di codice".

Per ovviare a quello che potrebbe essere ritenuto un inconveniente³², abbiamo cercato di scegliere, per quanto possibile, esempi in cui i confini della commutazione fossero chiaramente desumibili e sufficientemente inequivocabili. Ad ogni modo, ci si renderà conto di come il *code mixing* sia più frequente del *code switching*, con ogni probabilità perché come sostiene Alfonzetti, nella realtà del parlato autentico, il primo,

³⁰ Le sigle che descrivono in sintesi il tipo di commutazione in atto sono nostre.

³¹ Il verso della commutazione non sarà rilevante nella nostra analisi.

³² Che, precisiamo, non lo è neanche nelle ricerche e nelle analisi del parlato autentico, in cui la punteggiatura viene riportata nelle trascrizioni, in virtù di quanto ascoltato, come abbiamo avuto modo di vedere nei contributi di Alfonzetti.

rispetto al secondo, non ha solitamente una funzione comunicativa specifica (cfr. Alfonzetti 2010; 2012/1992).

Avremmo potuto effettuare un'analisi prendendo in considerazione e segnalando di volta in volta le varietà intermedie che intercorrono tra l'italiano standard e il dialetto vero e proprio, ma ciò avrebbe necessitato/richiesto il coinvolgimento dei tratti soprasegmentali, che abbiamo volutamente preso in considerazione solo marginalmente, poiché di essi, per di più, non disponiamo, come vedremo (v. *infra* cap. V, § 5.5.1.1.), di studi empirici cui fare riferimento, ma soltanto descrizioni di massima che derivano dall'esperienza diretta di parlante e da altri tentativi sempre basati sulla soggettività. Al contrario, il nostro intento è quello di lavorare su dati oggettivi e fornire un'analisi tangibile e immediatamente accessibile anche ai non addetti ai lavori e ai non esperti. Abbiamo, quindi, voluto interessarci agli aspetti più macroscopici del fenomeno dialettale, anche tenendo conto che il nostro studio potrebbe costituire il primo approfondito e sistematico sulla speciale combinazione linguistica qui implicata (v. *supra* cap. I, § 1.7.).

Gli enunciati che andranno a costituire il nostro repertorio analitico avranno la forma di battute di lunghezza variabile da una parola a un periodo, a uno scambio di battute seconda degli elementi linguistico-culturali rilevanti in essi contenuti. Ad ogni modo, le battute saranno delimitate da inizio e fine del turno di parola del/i personaggio/i da cui viene/vengono pronunciata/e. Non saranno prese in considerazione parti di battute, perché altrimenti l'indicazione di commutazione verrebbe inficiata.

Infine, nell'ottica dell'integralità dell'analisi, con successiva specifica focalizzazione sui passaggi contenenti parti dialettali in siciliano, uno sguardo verrà comunque dato anche alle parti non strettamente ricomprese nel nostro repertorio analitico secondo i criteri descritti, come per esempio estratti dei dialoghi contenenti altre varietà regionali (principalmente quella romanesca in UdS) e/o battute interamente in italiano, con l'obiettivo di individuare eventuali fenomeni particolari di compensazione (oltre a quella che viene considerata operativa su vasta scala negli adattamenti, rappresentata dai primi due fattori della strategia traduttivo-adattativa globale). Adottando due attributi propri dell'anatomia, che si rivelano efficaci anche in questa circostanza, definiamo il primo tipo come "distale", quindi una compensazione per eventuali perdite non nelle immediate vicinanze, ovvero nel cotesto imme-

diato della battuta; il secondo tipo, quello globalmente operante, come “prossimale”, rilevata nella medesima battuta. Longo (2011, 95-96), nella sua analisi traduttologica delle versioni francesi dei romanzi di Camilleri, appartenenti alla saga del “Commissario Montalbano”, utilizza dei concetti simili ma applicati all’equivalenza³³. Da parte nostra, abbiamo ritenuto più consono usare l’etichetta di compensazione, sia, principalmente, per riferirci a un meccanismo/fenomeno che nel nostro lavoro viene inteso in senso più ampio e differente (modulazione dei vari registri e non uso di una particolare varietà regiolettale del francese, (cfr. *infra* cap. VII, § 7.7.) e non limitato all’equivalenza, che rappresenta, invece, per noi una tattica traduttivo-adattativa specifica, (v. *infra*, § 4.3.2., fig. 4.1.; cap. VII, § 7.6.), evitando così confusioni terminologiche, sia perché il termine stesso rinvia in modo più efficace all’idea che ci siamo fatta di riproduzione di un equilibrio, quanto più vicino possibile alla versione originale, nella versione d’arrivo di un prodotto quale sfida maggiore nell’operazione di traduzione-adattamento per la TAV.

4.3.2. Tassonomia delle tattiche traduttive

Ad essere intrinsecamente coinvolte nel nostro lavoro di analisi sono anche quelle tattiche traduttivo-adattative, ovvero quei procedimenti seguiti dai professionisti della TAV, mediante i quali essi giungono ad adottare le soluzioni che avremo modo di osservare nel capitolo VI. In questa sezione esponiamo in modo precipuo le motivazioni che ci hanno indotto all’uso di una determinata terminologia e alla costruzione di una nostra tassonomia di tattiche, sulla scorta delle peculiarità che abbiamo visto sin qui contraddistinguere i nostri contesti macro e micro-traduttivo.

La scienza della traduzione in quanto disciplina autonoma, nata sul finire degli anni Ottanta del secolo scorso in seguito a quella che è stata definita una svolta culturale, ha da sempre conosciuto, quindi anche in precedenza, una situazione particolare in riferimento ai procedimenti che ne fanno parte e attraverso i quali la traduzione si realizzerebbe. Possiamo anzi affermare che ogni teorico di questa disciplina abbia proposto un proprio insieme di procedimenti, a seconda del periodo storico in cui ha elaborato le proprie teorie e della prospettiva allora dominante, oltre che del proprio specifico campo di indagine (Berman 1999/1985; Díaz Cintas e Remael *op. cit.*; Gottlieb 2001; Ivarsson e Carroll *op. cit.*; Ladmiral 2002/1979; 1992;

³³ «Équivalence de proximité ou de voisinage» e «Équivalence à distance ou de compensation» (*Ibid.*).

Leppihalme 1997; Minutella *op. cit.*; Nida 1964, 1969; Pedersen 2016; Popovič *op. cit.*; Pym 2018; Toury 2012/1995; Vinay e Darbelnet 1958, solo per citarne alcuni). Gambier (2009b, 2008a, 2006a) ha dedicato a questa realtà una riflessione illuminante³⁴ e di costui condividiamo una delle affermazioni fondamentali circa l'esistenza di innumerevoli tassonomie di procedimenti traduttivi, spesso con etichette e nomi diversi che descrivono però gli stessi procedimenti – da qui deriverebbe quella ch'egli definisce l'«inflation» (2006a, 32) nella terminologia e «la fragilité de son métalangage» (2008a, 64) a cui Gambier cerca di porre rimedio con un confronto tra gli sforzi messi in campo dai vari studiosi (*Ibid.*). Inoltre, facciamo nostra una sua impostazione metodologica per una precisa esigenza di sistematizzazione in questo ambito così ampio e frastagliato, senza pretesa alcuna di esaustività, che necessiterebbe di tempo e spazio molto al di sopra di quelli di cui disponiamo. Tale impostazione, dunque, concerne l'uso che Gambier sceglie di fare delle etichette “strategia” e “tattiche” rispettivamente per riferirsi alla visione globale e complessiva del compito da svolgere (Gambier 2006b, 28), che funge da guida per il traduttore, e alla sua “cassetta di attrezzi” da cui egli estrae di volta in volta i vari strumenti di cui si serve per (“smontare” e) “rimontare” il testo nel sistema linguistico-culturale d'arrivo.

Stratégie (globale) et *tactiques* permettent au traducteur de transférer de manière pertinente les informations/données du document de départ, tout en tenant compte des « contraintes » de la situation (*Ibid.*)³⁵.

Gambier prosegue precisando che l'avere una strategia *a priori*, però, non vuol dire che questa debba essere seguita rigidamente dal traduttore-adattatore, essa può essere rimodulata, modificata a seconda delle circostanze, così come le tattiche possono essere combinate tra loro (cfr. Gambier 2008a, 65).

Qui, però, a differenza di Gambier, riteniamo di dover puntualizzare che la strategia globale in azione nei film del nostro repertorio è identificata *a posteriori*, al termine dell'analisi, quando si sono individuate delle regolarità nella pratica traduttivo-adattativa; essa, a sua volta, risulta costituita da più componenti che verranno affrontate capitolo dedicato all'analisi; in questa circostanza ci soffermiamo su una di esse: quella che riguarda il dibattito sulle tattiche traduttive specifiche. Quindi, il concetto di strategia per noi assume la valenza di qualcosa di più stabile e definito

³⁴ Insieme a lui altri studiosi tra cui Delisle *et al.* (1999).

³⁵ Corsivo e virgolette dello studioso.

(in prospettiva sincronica e non diacronica; alla stregua di un'istantanea), che ci permette di presentare e descrivere la via principale seguita dai traduttori-adattatori nei cinque film analizzati, rispetto a quanto teorizzato da Gambier, che giustamente fa riferimento al singolo caso adattativo. In definitiva, noi siamo interessati all'individuazione di una strategia generale e globale che accomuni i nostri film nel trattamento della varietà diatopica.

Il nostro concetto di tattica appare, dunque, vicino a quello di “norma” elaborato da Toury (2012/1995), alla quale attribuisce una connotazione on prescrittiva ma descrittiva. Osimo osserva:

il concetto di “norma” in traduzione, passando dall'approccio normativo della prima metà del Novecento a quello descrittivo attuale, si è evoluto: ora per “norma” non si intende più un procedimento a cui il traduttore deve attenersi, ma una regolarità constatata nella pratica traduttiva (Osimo *op. cit.*, 111).

E prosegue più in là sostenendo che

la disciplina contemporanea che studia la traduzione si prefigge di essere il più possibile scientifica, empirica, perciò si preferisce descrivere ciò che i traduttori fanno piuttosto che prescrivere uno o l'altro comportamento (*Ibid.*, 135).

Ad essere esaminati sono sia doppiaggio che sottotitolaggio, in quanto la dimensione diamesica propria del nostro macro-contesto traduttivo (v. *supra*, § 1.4.4.) rende peculiare una volta di più la situazione che ci troviamo ad affrontare: infatti, nel caso di film in DVD le due versioni sono ugualmente presenti ed è il consumatore-spettatore che effettua la scelta finale e decide autonomamente di quale delle due servirsi per la fruizione in privato del film, non escludendo la possibilità che possa usufruire di entrambe. Quindi, abbiamo reputato funzionale la realizzazione di una tassonomia unica che si adatti ad ambedue le pratiche della TAV, nonostante l'adozione dell'una o dell'altra implichi già di per sé una diversa scelta strategica di massima in partenza (più o meno esplicita, che il datore di lavoro trasmette al traduttore-adattatore) (Gambier 2006b, 28; Minutella *op. cit.* 24³⁶) e ciascuna pratica sia caratterizzata, come abbiamo visto, da tratti e vincoli specifici.

³⁶ I due studiosi intendono tale scelta iniziale secondo prospettive diverse, apparentemente opposte. Il primo si focalizza sull'aspetto propriamente linguistico; la seconda, invece, considera le pratiche adattive nel loro complesso.

Tenendo conto di tutte queste considerazioni, inseriamo di seguito lo schema riassuntivo delle tattiche traduttivo-adattative che trova applicazione nel nostro repertorio analitico. La trattazione di ciascuna di esse sarà affrontata nel sesto capitolo della tesi, nel quale verranno anche forniti degli esempi dimostrativi.

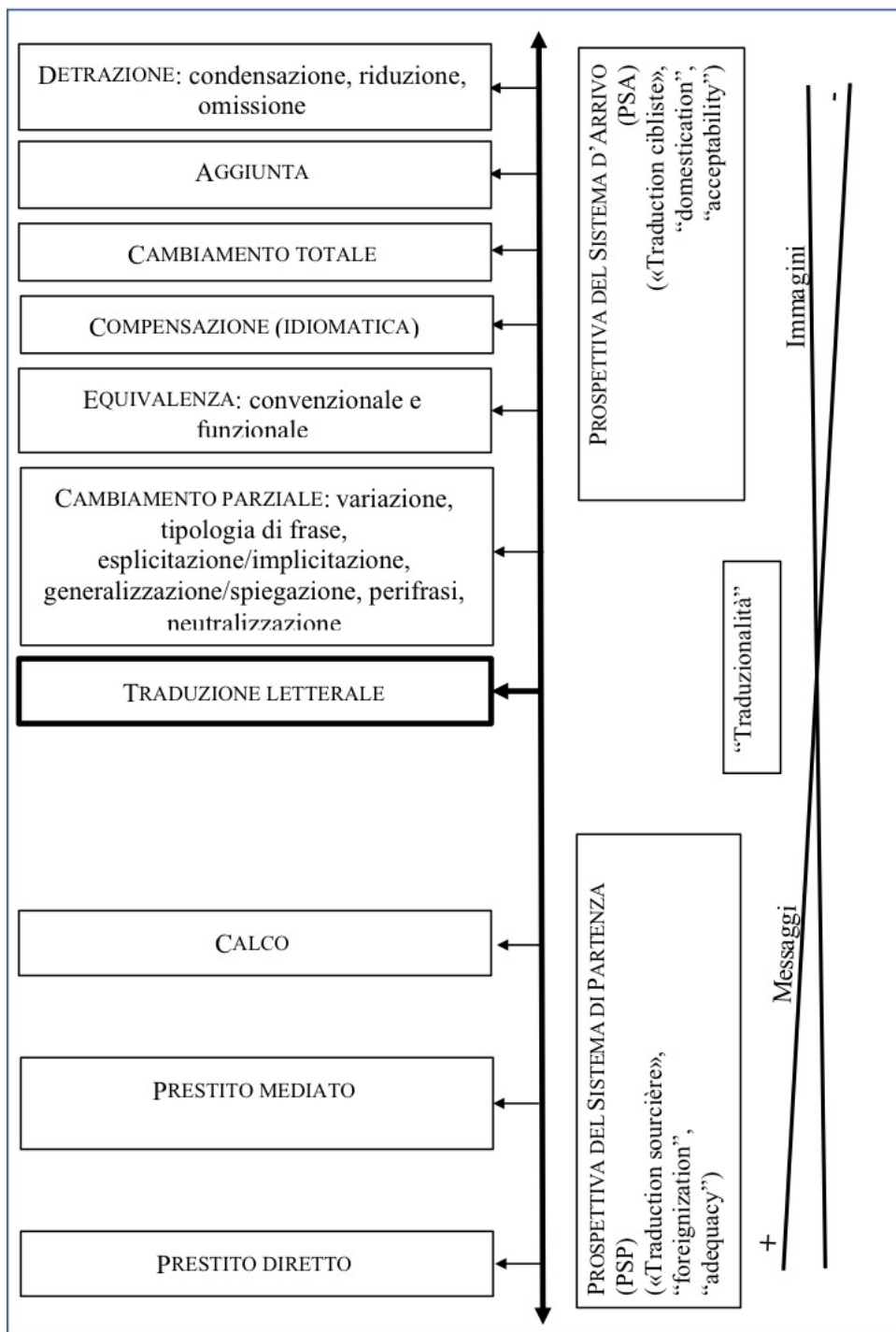


Fig. 4.1. Schema delle tattiche traduttivo-adattative

Le tattiche così individuate possono essere collocate su un asse che ha per estremi le prospettive del sistema linguistico-culturale di partenza, in cui è prodotta la versione originale dei film, e del sistema d'arrivo in cui vengono realizzati gli adattamenti. I due poli opposti coincidono di fatto con i due principali orientamenti traduttivi, che non costituiscono teorie traduttologiche vere e proprie, piuttosto approcci alla traduzione, come sostiene lo stesso Nida (1991, 21). Invocando tali orientamenti gli studiosi di traduttologia da sempre si sono confrontati, propendendo e assumendo le difese chi per l'uno chi per l'altro, ciascuno adducendo proprie argomentazioni finalizzate a giustificare le proprie convinzioni a sostegno dell'orientamento prediletto. Inoltre, come conseguenza, sono fiorite numerose metafore finalizzate a fornirne un'immagine concreta³⁷.

Si tratta degli orientamenti cui Venuti ha attribuito la denominazione di “domestication” e “foreignization” (1995) – in italiano “addomesticamento” e “straniamento” – riprendendo di fatto la distinzione teorizzata prima di lui da studiosi considerati padri della traduttologia; tra di essi citiamo personalità del calibro di Mounin (1963; 1955), Nida (1964) e Ladmiral. In particolare, quest'ultimo considera il primo il fondatore³⁸ della traduttologia in Europa e al secondo attribuisce lo stesso ruolo ma per l'America. Ai due orientamenti Ladmiral attribuisce le etichette: «traduction sourcière»³⁹ e «traduction cibliste» (2002/1979), o più brevemente i traduttori possono essere «sourciers» e «ciblistes» (2015; 1986), sebbene innumerevoli siano state anche qui le etichette adoperate dai vari studiosi per riferirsi alla stessa realtà.

Lungi dal volerci addentrare in questo dibattito vastissimo, poiché – lo ribadiamo – non disponiamo dello spazio e del tempo necessari per farlo, riteniamo essenziale prima di tutto chiarire cosa debba intendersi con tali espressioni, per poi individuare punti di contatto e di contrasto con altri studiosi, al fine di presentare in sintesi gli elementi del confronto ed esplicitare la nostra posizione.

³⁷ Basti pensare ai «verres transparents» e «verres colorés» di Mounin (1955, 91-93). Ne verranno citate altre.

³⁸ A cui Ladmiral si sente particolarmente legato, tanto da parlare di un rapporto di filiazione (Ladmiral 2012/1995; 2002/1979, 38). Oltre che da Ladmiral, Mounin è ormai da molti considerato il fondatore della riflessione teorica sulla traduzione, a partire da quello che ne è ritenuto il manifesto, il suo saggio *Les Belles Infidèles* (1955).

³⁹ Dall'inglese “source” e “target”, ovvero rispettivamente “sorgente”, testo sorgente o testo di partenza e “obiettivo”, testo obiettivo e testo d'arrivo.

La “domestication” («traduction cibliste») costituisce quella tendenza che interviene sul testo d’origine azzerando le componenti culturali legate alla lingua di partenza e procedendo all’introduzione di nuovi riferimenti propri del sistema linguistico-culturale d’arrivo, così da conferire naturalezza e scorrevolezza (“fluency”) alla traduzione stessa e invisibilità all’intervento del traduttore. Venuti la descrive in questi termini: “[...] a process of domestication, in which the foreign text is imprinted with values specific to the target-language culture” (1995, 49).

Tuttavia, all’“addomesticamento”, che pure è considerato una tendenza naturale nel processo traduttivo, l’unica possibile e ammissibile da Ladmiral, Venuti contesta il potere di esercitare “violenza etnocentrica” sul testo di partenza. Dalle sue stesse parole:

Fluency can be seen as a discursive strategy ideally suited to domesticating translation, capable not only of executing the ethnocentric violence of domestication, but also of concealing this violence by producing the effect of transparency, the illusion that this is not a translation, but the foreign text, in fact, the living thoughts of the foreign author (Venuti 2004/1995, 61).

Il rimedio a questo “inconveniente” viene rintracciato nell’altro orientamento, ovvero la “foreignization”, quello “straniamento” che costituirebbe un argine di contenimento alla violenza etnocentrica della traduzione e allo straripante imperialismo di alcune lingue, l’inglese su tutte. Sempre Venuti si esprime in questi termini:

Foreignization, on the other hand, takes the target reader towards the source text with a defamiliarising effect, and consists in “preserving linguistic and cultural differences by deviating from prevailing domestic values” (Venuti, 1998, 240).

E precisa che: “The foreignizing translation is highly desirable [as a way] to restrain the ethnocentric violence of translation” (1995, 20) e “to mak[e] the translated text a site where a cultural other is not erased but manifested” (1998, 242).

Per quest’ultimo aspetto è chiara l’eco di due filosofi e teorici della traduzione: il tedesco Schleiermacher da un lato e il francese Berman dall’altro; entrambi, infatti, propongono due suggestive metafore per la pratica traduttiva.

In particolare, Schleiermacher (1999) teorizza l’esistenza di due metodi traduttivi fondamentali e descrive il traduttore come una sorta di “traghettatore”: il primo

metodo (traduzione del senso) vede il traduttore impegnato nel portare l'autore del testo di partenza verso il lettore/spettatore della lingua d'arrivo che viene lasciato "il più tranquillo possibile"; il secondo metodo (traduzione letterale), invece, lascia l'autore del testo di partenza indisturbato e fa sì che sia il lettore/spettatore della lingua d'arrivo ad andargli incontro.

Berman (1999/1985 26), dal canto suo, proponendo la distinzione fra «traduction ethnocentrique» e «traduction éthique» o «de-la-lettre», da non confondersi con la semplice traduzione letterale «mot-à-mot», si orienta verso la seconda che egli accosta per analogia ad una *auberge*, "l'auberge du lointain" che accoglie lo straniero (il riferimento culturale del testo di partenza) mantenendolo tale senza la pretesa di apportarvi modifiche di sorta e tentando strenuamente di resistere alla tendenza «ethnocentrique» (*Ibid.* 76-77).

Molto vicino a Berman, è l'approccio alla traduzione basato sul ritmo di Meschonnic, secondo il quale significante e significato costituiscono una unità indissolubile e il loro legame non può essere scisso; da questa frattura deriverebbero i dualismi nelle concezioni della traduzione (cfr. Meschonnic 1999). È stato proprio Meschonnic a rifiutare di essere etichettato come «sourcier» da parte di Ladamiral.

La posizione di Venuti, Berman e per certi versi di Meschonnic⁴⁰ è in netta contrapposizione con quella di Ladamiral, che invece si professa un convinto sostenitore della «traduction cibliste», orientato al sistema linguistico-culturale di arrivo, criticando e definendo come utopici gli sforzi dei «sourciers»⁴¹.

In ultimo, non certo per ordine di importanza, Toury introduce a tal proposito i concetti-categoria di "adequacy" e "acceptability" per riferirsi rispettivamente alla PSP e alla PSA, e condivide con Ladamiral l'orientamento al sistema d'arrivo:

Thus, whereas adherence to source norms determines a translation's adequacy as compared to the source text, subscription to norms originating in the target culture determines its acceptability (2012/1995, 57).

⁴⁰ Ladamiral e Meschonnic, pur essendo su posizioni contrapposte, condividono alcuni assunti, tra cui quello che tradurre non è un'attività che coinvolge solo le lingue, ma sistemi ben più complessi, la «périlangue» (cfr. 2002/1979,38) del primo e la «langue-culture» del secondo (cfr. Meschonnic 1972, 52-53). Questa osservazione è condivisibile anche da parte nostra.

⁴¹ Tra i quali egli annovera proprio Berman, Meschonnic, Benjamin. Mentre tra i «ciblistes», oltre a lui stesso, annovera i già citati Mounin, Nida, (Ladamiral 2002/1979) e a cui possiamo aggiungere anche Lederer (1994).

Come rileva Osimo, la teoria dello studioso israeliano deve molto a Popovič e al suo concetto di “traduzionalità”. Osimo scrive: “per “traduzionalità” Popovič intende tutte le caratteristiche [sul piano della forma e del contenuto, *NdR*] di un testo da cui traspare che si tratta di un testo tradotto” (*op. cit.*, 104). Effetto della “traduzionalità” è il miscuglio, ora più ampio ora più limitato, dei sistemi (linguistico)-culturali coinvolti nel processo traduttivo, che egli definisce “creolizzazione”. Popovič afferma:

il lettore capisce di avere a che fare con un testo tradotto quando il testo contiene svariati elementi esotici, o è troppo simile al prototesto nei costrutti linguistici, quando ci sono troppi calchi, quando il traduttore creolizza (ossia mescola consapevolmente elementi delle due culture) (Popovič *op. cit.*, 49).

E prosegue:

Esistono molti altri segnali di traduzionalità che caratterizzano il metatesto come testo con due origini per esempio, quando in poesia si ha un’organizzazione strofica o versificatoria insolita, una composizione poetica, una scelta di mezzi linguistici, segnale di genere, tali elementi altrui danno la possibilità di distinguere il metatesto dalla produzione della cultura propria⁴² (*Ibid.*).

Per tornare al legame con Toury, Osimo osserva come

a parte il dissenso sulla questione della creolizzazione, che per Toury non esiste perché è la cultura ricevente a dettare le norme di adattamento di una cultura nell’altra⁴³, si può dire che l’accettabilità coincide col Polo della bassa traduzionalità, e l’adeguatezza con quello della traduzionalità elevata (Osimo *op. cit.*, 105).

Si evince, quindi, come per Popovič gli elementi del sistema linguistico-culturale di partenza del testo sorgente sono comunque sempre presenti, in quantità variabili, nel testo tradotto.

A questo punto, esplicitiamo la nostra prospettiva. A nostro parere, le motivazioni addotte tanto dai «sourciers» che dai «ciblistes» sono condivisibili. Ciò da cui ci discostiamo sono i radicalismi e le posizioni estreme. Riteniamo, infatti, che nell’ambito della TAV non si possa fare a meno di muoversi da un lato all’altro

⁴² Potremmo assimilare tali elementi della poesia, da un lato alla componente visiva delle immagini nei nostri film, che si mantiene costante, dall’altro, al contenuto e alla forma dei messaggi nei doppiaggi e nei sottotitolaggi, che variano.

⁴³ A conferma di quanto abbiamo già visto, vale a dire l’orientamento di Toury verso la predominanza del sistema linguistico-culturale di arrivo (v. *supra*, § 4.1.).

dell'asse mostrato nella Tabella 4 e, quindi, risultare in alcune circostanze più «sourciers» e in altre più «ciblistes», passando per momenti di equilibrio, in cui, al netto delle immagini che mostrano sempre qualcosa dell'“altrui”, almeno la componente (visiva del sottotitolaggio/auditiva del doppiaggio) linguistico-verbale manifesta qualcosa di plausibilmente appartenente al sistema linguistico-culturale dello spettatore. Questo “stare nel mezzo” è una posizione fortemente criticata da Ladmiraal. Al suo strenuo sostegno della posizione «cibliste», alcuni, tra cui l'esperto di traduzione filosofica Rochlitz⁴⁴, avevano manifestato una posizione di oscillazione tra le due posizioni, assimilabile alla nostra. A una tale osservazione Ladmiraal ha risposto: «Toute révérence gardée, c'est impossible : c'est marier l'eau avec le feu» e prosegue sostenendo che con una simile dichiarazione di intenti si regredirebbe alla banale verità evidente dell'affermare che tradurre non è altro che creare un testo di arrivo partendo da uno sorgente (Ladmiraal 2004, 19), e che se anche si deve inserire nella traduzione un elemento della cultura di partenza lo si fa comunque nella lingua d'arrivo (Ladmiraal 2002, 344). Dal canto nostro, mantenendo sempre grande rispetto, teniamo a mettere in rilievo il fatto che le considerazioni di Ladmiraal avevano come orizzonte di riferimento la traduzione scritta, tradizionalmente intesa. Il nostro macro e micro-contesto traduttivo riteniamo si differenzi da quello dello studioso francese, a partire dalla natura peculiare dei testi con cui ci confrontiamo. Inoltre, nei nostri testi filmici alcune componenti rimangono invariate e per di più in quelle che si possono modificare, i dialoghi, vi sono elementi del sistema di partenza che permangono tali, resi sia in francese, come sostiene Ladmiraal, sia nella lingua di partenza.

In definitiva, condividiamo e facciamo nostra l'inevitabilità della “traduzionalità” di Popovič, ovvero la percezione di qualcosa di “estraneo”, nelle dimensioni e nell'articolazione mostrata nello schema della Tabella 4.1.

4.3.3. Presentazione degli esempi

Per l'esposizione della strategia adattativa globale che occuperà il quinto e ultimo capitolo ci serviremo, per corroborare la nostra tesi, di estratti esemplificativi tratti dal repertorio analitico. Alla versione originale (VO), verranno accostate la versione

⁴⁴ «Moi, je suis à fois sourcier et cibliste !», (Ladmiraal 2004, 19).

doppiata (VD) e quella sottotitolata (VS), al fine di permettere al lettore, attraverso la comparazione, di cogliere il fenomeno descritto. Nella VO, i termini o le parti in dialetto verranno segnalate con lo stile corsivo del carattere. Le versioni di uno stesso esempio, adattate mediante le due diverse procedure, saranno presenti nella stessa occorrenza, e si metterà in evidenza il fenomeno descritto nella soluzione adottata mediante lo stile grassetto del carattere, in entrambe le versioni o soltanto in quella in cui esso è in atto.

Dal punto di vista dell'organizzazione testuale, gli esempi seguiranno uno stesso schema che presentiamo di seguito.

Innanzitutto, tutti gli esempi saranno numerati progressivamente a partire da (1), seguirà la sigla del film dal quale è tratto e la sigla della commutazione di codice. Le tre versioni, denominate rispettivamente “VO”, “VD” e “VS” se presenti entrambe, saranno sistemate su tre righe diverse. Il nome del personaggio sarà indicato solo nell'originale, dunque nella prima riga, non sarà ripetuto per le altre due versioni e sarà seguito dal segno “:” che introduce la battuta. Di ogni versione viene fornita, nello spazio subito sotto, la traduzione letterale per fornirne il senso. Nel caso di battute più lunghe, in cui predomina l'italiano sul dialetto, verrà fornita la traduzione dei soli termini dialettali, mentre quella del francese viene regolarmente fornita.

Inoltre, l'estratto di ogni versione sarà dotato di una propria indicazione temporale, per facilitarne l'eventuale reperimento, e presenterà il formato [HH:MM:SS] per la VO e la VD così come indicato dal software utilizzato “Subtitle Edit”, mentre i sottotitoli avranno un proprio codice numerico progressivo indicato alla fine tra parentesi quadre. Se si tratta di due o più sottotitoli seguiremo questo metodo: [1, 2] se i sottotitoli sono uno di seguito all'altro, altrimenti [1-4] da intendersi come “dal sottotitolo 1 al sottotitolo 4”. Per comodità, i sottotitoli su due righe verranno riportati su di un'unica riga, segnalando la fine del primo sottotitolo con una barra “/”, e la conclusione del blocco con una doppia barra “//”.

I fenomeni sui quali si vorrà richiamare l'attenzione verranno segnalati con stile di carattere grassetto.

Di seguito un modello esemplificativo.

(22) NCP c/sw-i seq. 17

VO Fabbro: *Beddamatt̄ri, cchi fu?! Se non vi rompo le corna si deve perdere il mio nome, sticchiuteddi!* [00:28:54]

(‘Madre santa, cosa è stato? ...canaglie!’)

VD Qu’est-ce qui s’passe, bon dieu, qu’est-ce qui s’passe ? ... [00:28:54]

(‘Che succede, Cristo santo, che succede?’)

VS Quoi?!// [219]

(‘Cosa?!’//)

L’esempio presentato, dunque, è il n° in ordine nel nostro repertorio analitico, è tratto dal film *Nuovo Cinema Paradiso* (nelle varie versioni) e presenta una commutazione linguistica interfrasale dialetto-italiano-dialetto, in cui la componente di italiano è preponderante rispetto a quella dialettale. Esso è tratto dalla sequenza 17, secondo la scansione da noi effettuata e consultabile nelle trascrizioni contenute nell’appendice C (v. *infra*).

4.4. Considerazioni conclusive

A conclusione della sezione dedicata alla metodologia, nella quale sono state esposte le linee-guida e i criteri con i quali è stato condotto il lavoro di ricerca di analisi, proseguiamo nello sviluppo delle altre parti della tesi attraverso le quali cerchiamo di raggiungere gli obiettivi generali che ci siamo prefissati, congiuntamente a quelli secondari che da essi scaturiscono.

Dalle considerazioni sin qui esposte è possibile rendersi conto di come il nostro studio abbia molti in punti in comune con la traduttologia tradizionalmente intesa, quindi con il quadro teorico generale, ma allo stesso tempo presenti elementi peculiari, non soltanto per il coinvolgimento della TAV, ma anche per la materia e le realtà culturali prese in esame.

Nel prossimo capitolo, rifletteremo su uno dei concetti cardine del nostro lavoro, la *sicilianità*, per poi passare a presentarne la declinazione che più ci interessa: il dialetto, nella veste in cui è presente nei dialoghi dei film del nostro repertorio investigativo.

CAPITOLO V

LA *SICILIANITÀ* E IL DIALETTO NEI DIALOGHI FILMICI

Nel seguente capitolo la riflessione si sposta sull'altro caposaldo del nostro lavoro di ricerca, rappresentato dalla *sicilianità* e dal dialetto siciliano, che si inserisce nella branca dialettologica della disciplina sociolinguistica, come abbiamo visto nel secondo capitolo (cfr. cap. II, § 2.11.1., Fig. 2.7.). In questa sede, dunque, approfondiremo il concetto racchiuso nell'espressione "essere siciliani", ovvero quella "sicilianità" (o "sicitudine"), specificando il significato che essa assume per noi sotto diversi punti di vista, tra i quali quello linguistico occuperà una parte preminente. Si tratta di un concetto chiave ai fini della nostra tesi, poiché, come vedremo, esso racchiude e sintetizza l'insieme composito dei valori culturali e sociali condivisi dalla comunità siciliana dei parlanti. Riteniamo sia vantaggioso offrire la trattazione degli aspetti principali di questo sistema valoriale per una più efficace comprensione della lingua, che analizzeremo successivamente, in quanto i caratteri, le tradizioni, gli usi, i costumi, le credenze, la storia (cultura) di una comunità transitano attraverso la lingua, specie per mezzo dei termini e delle espressioni (lessico e semantica). A sua volta, ciò permette una più adeguata comprensione dei film, ovvero dei testi (multimediali) da tradurre e adattare, requisito imprescindibile per qualsiasi operazione traduttivo-adattativa: questo è il legame con il nostro lavoro.

La seconda parte del capitolo, quindi, conterrà l'analisi dell'idioma isolano, il quale verrà descritto prendendo in esame i singoli livelli costitutivi e tenendo ben presenti le forme che esso assume nei dialoghi dei nostri film.

5.1. Sicilianità e/o sicitudine?

La semplice lettura del titolo del capitolo pone al cospetto di un termine, la *sicilianità*, del quale sono state fornite in precedenza solo alcune delle molteplici direttive che consentono di inquadrarne il senso (cfr. cap. II). Si tratta, in effetti, di uno dei due concetti-chiave attorno ai quali ruota la presente dissertazione, andando ad occupare dunque una posizione di rilievo nell'economia complessiva dell'elaborato. Per questa ragione riteniamo necessario consacrare una sezione significativa a una più approfondita e dettagliata riflessione su ciò che debba intendersi qui per *sicilianità*, al fine di rendere possibile una compiuta comprensione del significato del nostro lavoro.

Quello di sicilianità è un concetto molto complesso che ha condotto grandi scrittori, pensatori, poeti di ieri e di oggi, non solo siciliani, ma anche italiani peninsulari ed europei a riflettere sul suo significato. Esiste pertanto una discreta

letteratura a riguardo; tuttavia, poiché una trattazione particolareggiata di tutti i contributi sull'argomento richiederebbe uno spazio di gran lunga superiore a quello di cui disponiamo, ci limiteremo a citare solo alcuni dei più significativi interventi di personalità illustri proprio per dare la misura del livello raggiunto dal dibattito sulla sicilianità.

Si tratta, innanzitutto, di un termine che è stato registrato a buon diritto dalla influente enciclopedia italiana Treccani che ne fornisce la seguente definizione:

sicilianità s. f. [der. di *siciliano*]. – Il complesso dei caratteri tradizionalmente attribuiti ai Siciliani; la presenza più o meno consapevole di tali caratteri in una persona, in un ambiente, in un'opera o manifestazione letteraria, artistica, ecc.¹

e questo testimonia, tra l'altro, la frequente ricorrenza del termine, la cui prima attestazione risale al 1886 come indicato dal *Grande dizionario italiano dell'uso* di De Mauro (1999)². In realtà, esso ha conosciuto diverse varianti, che hanno di volta in volta rinvio a significati e/o sfumature semantiche diverse e ricoperto funzioni altrettanto diverse (cfr. Orioles 2009). In particolare, l'uso di un termine o di un altro risponde all'esigenza di focalizzare l'attenzione ora su un elemento ora su un altro in seno al tema ampio dell'identità e della sua caratterizzazione (*Ibid.*). Da "sicilianitudine"³ e "siculitudine"⁴ che è il meno diffuso, a "sicilianismo" dotato di un doppio significato a seconda che ci si riferisca ad un ambito storico o linguistico; passando per i due tipi sicuramente più dotati di più popolarità: il già citato "sicilianità" e "siculitudine". Nella situazione di sostanziale coesistenza dei due termini, il primo rappresenterebbe, secondo Orioles, "un tipo non marcato", la polarità neutra" (*Ibid.* 228), il secondo invece sarebbe "caricato di un valore aggiunto, regionale" (*Ibid.*) dunque marcato, che è attestato dal GRADIT⁵ a partire dal 1983.

¹ <<http://www.treccani.it/vocabolario/sicilianita/>> ultimo accesso novembre 2018.

² La "peculiarità di quanto è propriamente siciliano o tradizionalmente attribuito ai siciliani nella lingua, nella cultura, nel costume, nella civiltà" (GRADIT s.v.).

³ Apparso su diverse testate giornalistiche nazionali tra le quali *Repubblica*, *Stampa*, *Foglio* <[http://www.treccani.it/vocabolario/sicilianitudine_\(Neologismi\)](http://www.treccani.it/vocabolario/sicilianitudine_(Neologismi))> ultimo accesso novembre 2018.

⁴ Anch'esso apparso su un quotidiano – *Corriere della sera* – nel 1999 in riferimento allo scrittore Andrea Camilleri <[http://www.treccani.it/vocabolario/siculitudine_\(Neologismi\)](http://www.treccani.it/vocabolario/siculitudine_(Neologismi))> ultimo accesso novembre 2018.

⁵ Che la definisce come l'"insieme delle consuetudini e degli atteggiamenti tradizionalmente attribuiti ai siciliani" (GRADIT s.v.).

Tra gli scrittori siciliani contemporanei che si sono soffermati sull'argomento, citiamo per primo Sciascia, poiché è lui ad aver dato ampia eco al tipo più recente – “sicità” – sebbene non sia stato lui a coniarlo, bensì lo scrittore palermitano Cane che ne fa uso in un saggio già nel 1959. Sciascia, invece, se ne serve un decennio più tardi nel saggio d'apertura “Sicilia e Sicità” della raccolta *La corda pazza*, e al pari della “sicilianità”, si riferisce all'insieme delle consuetudini, della mentalità, degli atteggiamenti e dei caratteri tradizionalmente attribuiti ai siciliani. Per essere più precisi forniamo la definizione da lui stesso fornita:

il comportamento, il modo di essere, la visione della vita – paura, apprensione, diffidenza, chiuse passioni, incapacità di stabilire rapporti al di fuori degli affetti, violenza, pessimismo, fatalismo – della collettività e dei singoli (1969, 13),

che ha suscitato tra l'altro alcune critiche, per esempio a opera di Camilleri che la considera connotata affettivamente (Orioles 2009, 228). A influire sulla genesi del termine sembra essere stato il modello della *négritude*⁶ del senegalese Sedar Senghor e del martinicano Césaire, entrambi scrittori di lingua francese, poi calcato dalla traduzione italiana *negritudine*. Come sostengono Grossmann e Rainer: “L'uso di *-itudine* come suffisso per formare nomi di status avrebbe preso le mosse proprio da *negritudine* a sua volta calcato sul fr. *négritude*” (2004, 243. Corsivo nell'originale).

Dopo questo excursus etimologico, ci soffermiamo a riflettere su quali siano in definitiva questi caratteri tipici del popolo siciliano, sebbene non si tratti affatto di un compito semplice, data la complessa stratificazione e la natura composita della cultura siciliana che è stata ricettacolo delle più svariate influenze nel corso della storia, come ci viene peraltro confermato da Correnti:

Non è facile definire un popolo che, abitando in un'isola posta al centro del Mediterraneo, con una posizione particolarissima dal punto di vista geopolitico e militare, con un enorme sviluppo costiero, con contatti che vanno dai popoli preistorici alla folla cosmopolita dei turisti odierni, [...] ha avuto la possibilità di evolvere il proprio carattere e di allargare il proprio orizzonte spirituale, com'è evidente dalle sue arti figurative e dalle sue espressioni linguistiche (2003, 9).

⁶ Con il termine si indica movimento letterario, culturale e politico sviluppatosi nel XX secolo nelle colonie francofone e che coinvolse scrittori africani e afroamericani.

È questa una circostanza nella quale tutti hanno individuato una premessa ineludibile per quello che sono oggi la Sicilia e i siciliani. Correnti prosegue affermando che “tutte le vecchie popolazioni hanno apportato un contributo che non si è disperso” (*Ibid.*, 10); egli ha esattamente colto nel segno individuando i nuclei fondamentali che verranno di seguito discussi.

Tra i più antichi autori ad aver riflettuto sui tratti dei siciliani figura Cicerone, il quale in un passaggio delle sue celebri *Verrine* (70 a.C.) definiva i siciliani intelligenti ma sospettosi, “genus nimis acutum et suspiciousum” (Cicerone 1999, 75), mettendo in rilievo, al contempo, il loro spiccato senso dell’umorismo. Lo stesso Cicerone in un altro passo della sua opera osserva:

Lo spirito d’ordine, di frugalità, di economia, l’amore al lavoro, la perseveranza nelle imprese, qualità che costituivano il carattere degli antichi romani, sono virtù diffuse tra i siciliani, che perciò si distinguono dagli altri greci perché non sono come quelli poltroni o viziosi (*Ibid.* 347).

Dunque, acutezza d’ingegno, sospetto, humour, perseveranza, forte senso del lavoro, grande attaccamento alla famiglia, lealtà e grande senso dell’onore sono alcune delle più importanti virtù del popolo siciliano. Anche Quasimodo ha benevolmente riflettuto e scritto sui suoi conterranei, così come Capuana. Illuminante è Aglianò, il quale traccia un ritratto sottile e a tratti disarmante della Sicilia e dei siciliani, soffermandosi per quest’ultimi a studiarne il carattere. Spesso ne mette in rilievo i molti difetti; su tutti vogliamo citare la tendenza costante nei siciliani all’emulazione:

si pretende ad ogni costo di eccellere sugli altri anche quando l’ambizione non è sorretta da effettive energie latenti; e allora si aspira alla parvenza del prestigio, al posto onorevole, all’ossequio da parte di tutti. Ma un’ambizione come questa, elevata a sistema, porta altresì a un pericoloso contrasto di forza e ad un’ansia vigile, porta a scattare in prepotenza e in invadenza: si ha quindi un’atmosfera sospesa, quasi si aspettasse la bufera violenta da un minuto all’altro (Aglianò 1996, 93).

Degli scrittori europei ci corre l’obbligo di menzionare almeno Goethe che sul finire del XVIII secolo ha definito la Sicilia “la chiave di tutto” (Schindler e Bonavoglia 2016, 24) senza la quale l’Italia intera faticherebbe a lasciare un’immagine di sé impressa nello spirito del viaggiatore, per cui la Sicilia è componente essenziale della penisola, e la scrittrice francese Charles-Roux che, nel suo romanzo d’esordio *Oublier Palerme* che le valse il premio Goncourt nel 1966, parla della Sicilia come di un luogo

che esprime tutti gli aspetti salienti dell'Italia ma al in modo superlativo, sia nel bene che nel male (cfr. Charles-Roux 1966). Quest'ultimo contributo ci porta a considerare che, certamente, anche i siciliani non sono esenti da difetti, nonostante i numerosi elogi nei loro confronti. Basti pensare che, come giustamente fa notare ancora una volta Correnti, le virtù sopraccitate "se spinte alle opposte esasperazioni, diventano genio o delinquenza, riservatezza o scontrosità, piacevolezza o sguaiataggine" (Correnti *op. cit.*, 10) generando tra l'altro quel fenomeno umano che va sotto il nome di mafia e che purtroppo costituisce uno dei peggiori prodotti del carattere dei siciliani, finendo spesso e volentieri per essere uno stereotipo, un pregiudizio col quale operare biasimevoli generalizzazioni che nuocciono all'immagine della nostra terra e dei suoi abitanti. A questo va aggiunto un altro difetto che concerne la presunta e pretesa perfezione dei siciliani, che riecheggia nelle parole del Principe di Salina, protagonista del romanzo di Tomasi di Lampedusa, e che fedelmente Visconti mette poi in bocca al protagonista del suo sceneggiato:

Tutto questo non dovrebbe poter durare; però durerà, sempre; il sempre umano, beninteso, un secolo, due secoli; e dopo sarà diverso, ma peggiore. Noi fummo i Gattopardi, i Leoni; quelli che ci sostituiranno saranno gli sciacalletti, le iene; e tutti quanti Gattopardi, sciacalli e pecore continueremo a crederci il sale della terra (Tomasi di Lampedusa 1999, 168).

Particolarmente critico nei confronti della Sicilia risulta essere il personaggio di Alfredo in NCP, il quale, da profondo conoscitore della Sicilia, dei siciliani e rappresentante della sicilianità, non riserva certo parole lusinghiere alla sua Terra, tracciandone un ritratto che non lascia via d'uscita:

Vattinni, chista è terra maligna! Fino a quando ci stai tutti i giorni ti senti al centro del mondo, ti sembra che non cambia mai niente. Poi parti, un anno, due... e quando torni è cambiato tutto, si rompe il filo. Non trovi chi volevi trovare, le tue cose non ci sono più. Bisogna andare via per molto tempo, per moltissimi anni, per ritrovare, al ritorno, la tua gente, la terra... unni si nato. (NCP seq. 66, 01:32:58).

Da parte sua, nel suo saggio *L'isola plurale* contenuto nella raccolta *La luce e il lutto*, pubblicata nel 1990, Bufalino scatta un'istantanea lucida, appassionata e per certi aspetti commovente della sua amata isola, dalla quale non volle mai allontanarsi se non quando ne fu obbligato durante la guerra. Bufalino insiste sulla pluralità delle "Sicilie", ovvero sulle molteplici sfaccettature che presenta l'isola, così numerose

ch'egli non potrà mai finire di contare, e che le fanno soffrire “un eccesso di identità” (Bufalino 1997, 14). L'autore prosegue definendo sagacemente ciascun siciliano “una irripetibile ambiguità psicologica e morale” (*Ibid.*, 15) in linea con l'ambiente insulare circostante. Un passaggio significativo del saggio dello scrittore comisano è quello in cui descrive il carattere teatrale, pittoresco, focoso della vita in Sicilia nelle diverse circostanze, carattere che ne porta con sé innumerevoli altri tra cui “la suscettibilità per l'opinione altrui (il terribile *uòcchiu d'e gghenti*, l'occhio della gente)” (*Ibid.*, 16), il pensiero che potrebbero avere gli altri di un'azione, di un gesto, persino di uno sguardo, opinione che condiziona ampiamente comportamenti e pensieri del singolo. E la mafia, a cui abbiamo accennato poco sopra, non è che

la variante perversa della liturgia scenica, la quale fra le sue mille maschere, possiede anche questa: di alleanza simbolica e fraternità rituale, nutrita di tenebra e nello stesso tempo inetta a sopravvivere senza le luci del palcoscenico (*Ibid.*).

A questo punto, è giunto il momento di volgere il nostro sguardo a ciò che ci interessa più da vicino. Del caleidoscopio della sicilianità, la prospettiva da noi privilegiata è senz'altro quella della lingua.

Le riflessioni esposte di seguito prendono l'avvio dalla definizione che abbiamo dato di “film” come di un prodotto audio-visivo, intendendo con questa espressione il fatto che i linguaggi audio e video, nelle loro rispettive componenti verbali e non-verbali, risultano essere intimamente connessi e intrecciati gli uni agli altri in modo complementare, vale a dire legati da una relazione di reciproco rinvio; nella prospettiva dello spettatore la fruizione del prodotto avviene in modo altrettanto complementare attraverso i canali uditivo e visivo (cfr. cap. II, § 2.5.).

Ricollegandoci alla definizione appena richiamata, possiamo a buon diritto affermare che la sicilianità si presenta anch'essa nelle sue declinazioni audio-visive e verbali e non-verbali. Ci interessiamo a essa in generale per chiarire cosa si intenda con tale termine, ma focalizziamo la nostra attenzione in modo precipuo sulla componente audio-verbale, ovvero la componente linguistica del dialetto, che si configura come pertinente nella prospettiva del nostro lavoro di confronto traduttologico.

La sicilianità linguistica verrà analizzata in prima istanza da un punto di vista diacronico, tracciando una breve storia del dialetto nel cinema italiano prima e del

dialetto siciliano poi, e successivamente in una prospettiva sincronica, realizzando un'analisi linguistica secondo i vari livelli costitutivi.

Le motivazioni sono fondamentalmente due: la prima è di carattere generale; infatti, la lingua è quell'aspetto della cultura di un popolo, e in modo particolare per quello siciliano, che più di ogni altro riassume e condensa in sé le vicende storiche e gli apporti delle svariate dominazioni che nel corso dei secoli hanno attraversato l'isola. La lingua si presenta così in una forma paragonabile alla stratificazione geologica che appare in maniera evidente a un'analisi attenta della lingua stessa, e in particolare del livello lessicale (cfr. Ruffino 2011, 4-5, 8). La seconda motivazione è di natura tecnica, poiché i dialoghi sono l'unica componente che in un film può essere trasposta da una lingua all'altra e che può essere più o meno controllata nell'ambito di una operazione di doppiaggio.

Nei film del nostro repertorio è presente per lo più una particolare commistione linguistica, lo abbiamo visto in precedenza per il cinema in generale (cfr. cap. I, § 1.7.), costruita appositamente per la scena (cfr. cap. II, § 2.13.4.1.), che per molti aspetti è simile a quello che viene definito dai linguisti "italiano regionale" della Sicilia o più brevemente "italiano di Sicilia". Questo si differenzia dalle altre varietà regionali di italiano – infatti ciascuna regione italiana possiede la propria – e presenta delle peculiarità che hanno la propria ragion d'essere nella sostanziale influenza esercitata dal dialetto siciliano sulla lingua italiana standard nazionale. Si tratta di una varietà di italiano che viene parlata anche da coloro i quali sono in possesso di una buona istruzione, di un'ampia cultura (cfr. Ruffino 2011, 99) e che talvolta non parlano neanche il dialetto, e si caratterizza per molte espressioni dialettali italianizzate. Queste considerazioni ci hanno condotto ad attribuire una speciale rilevanza all'elemento linguistico, rispetto a quello visivo, tenuto comunque adeguatamente presente. Quindi, una loro trattazione dettagliata è estremamente utile per affrontare un'analisi efficace, e, prima di essa, ottenere una comprensione approfondita del materiale esaminato, ed

5.2. Il dialetto nel cinema italiano

L'uso del dialetto/varietà regionale nei film per il cinema, che costituisce il punto di contatto tra i due ambiti disciplinari della ricerca (cfr. cap. II, § 2.16.), ha conosciuto alterne vicende nel corso dei decenni dall'avvento del cinema muto a oggi; condizione quest'ultima condivisa parimenti dal dialetto di Sicilia. A tal fine, si è proceduto alla

essenziale visione di un discreto numero di film appartenenti ai vari periodi storici che si è rivelata illuminante poiché ci ha permesso di “toccare con mano” una realtà successivamente confermata dallo studio del fondamentale articolo di Raffaelli (1992a), “Il dialetto nel cinema dal muto al sonoro” e del manuale di Rossi (2011a), che si rifà tra gli altri proprio al citato Raffaelli e nel quale egli ripercorre le varie tappe della storia del cinema e, soprattutto, dedica un intero capitolo all’uso e alla funzione dei dialetti italiani (italiani regionali/popolari) che i registi e gli sceneggiatori hanno scelto di assegnare loro nei vari decenni; in esso, dunque, abbiamo scorto molte conferme emerse dalla nostra rassegna filmografica.

Raffaelli (1992a) individua tre importanti fasi di massima del cinema dalla sua nascita:

- 1) Il cinema orale, nel quale le integrazioni sonore venivano realizzate dal vivo;
- 2) Il cinema muto, con le didascalie che integravano l’intreccio del film riassumendone i momenti salienti;
- 3) Il cinema sonoro.

A ciascuna di queste macro-sezioni che, come tutte le periodizzazioni storiche, non vanno considerate come dei compartimenti stagni per cui si è passati dall’uno all’altro nello spazio di un giorno⁷, Raffaelli fa corrispondere altrettanti e logici usi del dialetto, legati ai canali di fruizione del prodotto audiovisivo:

- 1) Il dialetto orale (fino alla “crisi del 1908-09”);
- 2) Il dialetto scritto (fin oltre il 1930);
- 3) Il dialetto riprodotto.

È proprio quest’ultima fase che ci interessa ai fini della nostra ricerca. All’interno di essa, tuttavia, occorre precisare che lo sfruttamento della componente dialettale ha conosciuto alterne vicende legate agli orientamenti sia culturali che politici dei vari periodi.

In Italia, i film con un uso complesso del dialetto, soprattutto di finzione, iniziano ad affermarsi a fianco della produzione cinematografica di attualità, e finiscono per sopraffarla dopo il 1905; questo perché le didascalie sono ancora rare sulle pellicole. Raffaelli ci tiene, però, a precisare che nessun film anteriore alla Grande Guerra è

⁷ Tanto più che il cinema italiano, al fine di dotarsi di un proprio repertorio di scelte verbali, ha dovuto affrontare una ricerca forse tra le più lunghe, ma anche più vivaci. Ciò in ragione del fatto che l’italiano agli inizi era una lingua nazionale elaborata e utilizzata soprattutto allo scritto e parlata da pochi. Al contrario, la produzione cinematografica di altri paesi poteva contare su repertori linguistici più ampi e duttili (cfr. Raffaelli 2001).

sopravvissuto ad attestare l'uso del dialetto nelle didascalie. Quindi, le inflessioni dialettali erano apportate con certezza quasi esclusivamente da coloro che integravano i film dal vivo o che leggevano in pubblico le didascalie per gli analfabeti.

Le inflessioni dialettali, comunque, sono marginali fino al tramonto dei film muti ben oltre il 1930 e all'avvento del cinema sonoro. Ciononostante, sono forieri della vitalità dei vernacoli italiani, soprattutto quelli del centro-sud della penisola.

Dopo questa breve digressione torniamo alla fase del dialetto riprodotto nel cinema sonoro.

Negli anni che vanno dall'avvento di quest'ultimo alla fine della Seconda guerra mondiale è possibile distinguere momenti storici importanti che Raffaelli schematizza come segue:

- Il periodo dal 1929 al 1934 viene definito: “anni della Cines”, dal nome della più importante casa di produzione cinematografica. In questo periodo i regionalismi vengono usati come scelta culturale.
- Il periodo dal 1934 al 1939: “anni di Freddi”, dal nome di Luigi Freddi, collaboratore di Mussolini e in quegli anni a capo della Direzione Generale per la Cinematografia. Freddi era un accanito dialettologo, di conseguenza quegli anni furono caratterizzati da una lotta contro i dialetti e da “un culto per [un] italiano asettico [...] ‘senz’accento” (Raffaelli 1992b, 105);
- Il periodo dal 1939 al 1946: “anni di guerra”, di fatto coincide con la Seconda guerra mondiale. Il dialetto viene usato inizialmente solo per caratterizzare delle macchiette, mentre verso la fine della guerra, e soprattutto alla fine degli anni Quaranta, inizia ad essere utilizzato in funzione realistica (cfr. Raffaelli 1992b).

Si può, dunque, rilevare come il dialetto non abbia rivestito fino alla fine degli anni Quaranta un ruolo significativo, come l'avrà, invece, successivamente.

Veniamo, infine, al periodo che dal 1948 ci porta sino ai giorni nostri, sempre in seno alla fase del dialetto riprodotto. Raffaelli (cfr. 1992b), individua tre fasi della dialettalità:

- Dialettalità imitativa: dalla metà degli anni Quaranta al 1952, breve periodo che coincide con la corrente del Neorealismo (nel 1952 il Neorealismo viene considerato concluso per via dell'insuccesso del film “Umberto D” di De Sica); il criterio che viene adottato in questo periodo è quello della mimesi linguistica;

il desiderio di ripresa da parte degli italiani li porta a rifiutare la visione di immagini di distruzione al cinema. Essi, infatti, hanno bisogno di svagarsi.

- Dialettalità stereotipata: dal 1952 alla metà degli anni Sessanta, quando esplose la “Commedia all’italiana”; film prototipo di questo periodo è considerato “Divorzio all’italiana” di Pietro Germi del 1961; il criterio, dunque, è quello di utilizzare solo gli elementi stereotipici dei vari dialetti;
- Dialettalità espressiva o riflessa: dalla metà degli anni Sessanta a oggi.

E precisa che:

l’utilizzazione in funzione espressiva di dialetti di differente provenienza – previa modificazione, spesso non lieve, in direzione dell’italiano di uso locale, o talora previa deformazione caricaturale – è una novità non centrale ma caratterizzante per oltre un decennio, a partire dal 1962 (*Ibid.*, 123).

Si ha un periodo in cui le varietà regionali sfruttate si espandono e si consolidano, sebbene secondo funzioni e per ottenere effetti svariati che differiscono da un film all’altro; si delinea una situazione più complessa e composita, senza cioè la possibilità di individuare una tendenza ben riconoscibile. Di conseguenza, definire il dialetto nel cinema assume le sembianze di una vera sfida. A maggior ragione che, come abbiamo visto (cfr. cap. I, § 1.2.3.), la categoria dei film (quasi o) interamente dialettali in anni recentissimi sembra volere essere ampliata da taluni registi, alla luce della già citata sensibilità mutata nei confronti delle varietà dialettali (cfr. *Ibid.*).

5.3. Il siciliano: un dialetto o una lingua?⁸

“Il siciliano è un dialetto o una lingua? Il siciliano è un dialetto, ma ciò non vuol dire che è un prodotto di seconda serie o di scarto” (Ruffino 2011, 3), esordisce così Ruffino rispondendo a una domanda che molto spesso ci si è posta riguardo allo status dell’idioma che da tempi antichissimi è parlato nell’isola e cercando di eliminare il diffuso pregiudizio terminologico secondo il quale definire un’entità linguistica come

⁸ A partire da questo paragrafo e in quelli che seguiranno i riferimenti faranno capo prevalentemente a due opere di riferimento dal punto di vista linguistico per il siciliano: *Lingue e culture in Sicilia* (2013) e *La Sicilia* (2011). In particolare, la prima, a cura di Ruffino, già citata in precedenza, a cui hanno collaborato i maggiori studiosi della materia e i cui contributi verranno di volta in volta citati, poiché i paragrafi dei vari capitoli sono stati per lo più redatti da studiosi diversi, costituisce la più recente opera di riferimento che fa il punto sull’argomento trattato.

“dialetto” equivale a una minore dignità. La domanda che dà il titolo al paragrafo, infatti, è alla base di un vivace e storico dibattito⁹, nel quale quella di Ruffino può essere considerata una voce autorevole.

Accanto alla parola di uno dei massimi esperti studiosi del siciliano, è anche vero che istituzioni internazionali del calibro dell’UNESCO (*Red Book of Endangered Languages*)¹⁰, dell’Unione Europea, di Ethnologue: Languages of the World¹¹ lo considerano una lingua a tutti gli effetti. Quanto all’UE, la disciplina è controversa. Infatti, la “Carta Europea delle Lingue Regionali o Minoritarie”, approvata il 25 giugno 1992 ed entrata in vigore il 1° marzo 1998, mira a preservare e tutelare gli idiomi minacciati dal disuso. La questione principale riguarda la terminologia usata nel documento: essa, infatti, lascia fuori dalle misure di tutela i “dialetti” e non fornisce un elenco delle lingue minoritarie da salvaguardare. Soprattutto, non indica alcun criterio per la definizione di ciò che debba intendersi per “lingua minoritaria” e lascia piena libertà di decisione in tal senso a ciascun governo nazionale, con una prevedibile e conseguente disparità di interpretazione. L’Italia firmò tale Carta il 27 giugno 2000 ma non l’ha ancora ratificata.

Tuttavia, ammesso che si scelga di parlare di dialetto nel caso del siciliano, ciò costituisce in qualche misura un’astrazione, nel senso che esso non esiste come entità monolitica, immobile e sempre uguale, piuttosto è stato soggetto, e lo è tuttora, ad una straordinaria variabilità nel tempo, nello spazio e nella società. Pertanto, più che di dialetto è più corretto parlare di singole varietà locali che differiscono, spesso in modo significativo, l’una dall’altra (Ruffino *op. cit.*, 3). Questa è una condizione che caratterizza più o meno tutte quelle regioni italiane in cui molto vivo è ancor oggi l’uso dei dialetti ereditati dal passato.

Proprio come una preziosa eredità viene considerato il dialetto siciliano a opera di uno dei maggiori poeti dialettali siciliani contemporanei, Ignazio Buttitta, nato e vissuto a Bagheria in provincia di Palermo. In un suo noto componimento poetico del 1970, *Lingua e dialetto*, pur scrivendo in un dialetto moderno, non arcaico e ricco di espressioni spesso influenzate dall’italiano, parla del vernacolo come “lingua addutata di padri” (cfr. Buttitta 1972), vale a dire una grande ricchezza ricevuta in dote dai padri, da coloro cioè che ci hanno preceduto. Egli insiste sulla straordinaria ricchezza

⁹ A essersi posto il problema in prospettiva terminologica riguardo alla differenza tra “lingua” e “dialetto” nella definizione specifica del siciliano è stato anche Gérard (2003).

¹⁰ <http://www.helsinki.fi/~tasalmin/europe_index.html#not> ultimo accesso novembre 2018.

¹¹ Ethnologue (Centro di studio delle lingue minoritarie nel mondo) <http://www.ethnologue.com/show_language.asp?-code=scn> ultimo accesso novembre 2018.

che è la lingua, l'unico vero tesoro da preservare che permette ad un popolo di sfuggire ad una condizione di sottomissione e povertà, conservando la propria libertà. La difesa della lingua dev'essere una priorità per i posteri, sebbene egli lamenti già una progressiva decadenza. Tuttavia, solo di recente si è compresa la vera importanza del dialetto come patrimonio da tutelare e valorizzare in quanto rappresenta un imprescindibile aspetto dell'identità dell'individuo. L'opinione di Ruffino è che andrebbe promosso l'incontro tra dialetto e lingua comune proprio nel luogo di formazione per eccellenza: la scuola, dove tradizionalmente, invece, si è avuto lo "scontro" tra le due realtà. Occorre – prosegue Ruffino – non mortificare lo studente, né obbligarlo ad abbandonare il dialetto nella convinzione che questo possa impedire un corretto apprendimento della lingua italiana (cfr. Ruffino 2011, 106-108), piuttosto bisogna guidarlo in una attenta riflessione che lo renda consapevole delle proprie scelte e gli permetta di realizzare un uso corretto di entrambe le lingue nelle diverse situazioni comunicative.

Questo spinse l'Assemblea Regionale Siciliana a discutere ed approvare nel maggio 2011 una proposta di legge (legge n. 9 del 31 maggio 2011)¹² che prevede la valorizzazione, la promozione attraverso l'insegnamento della storia e della cultura siciliane nelle scuole di ogni ordine e grado (anche se si sarebbe dovuto attendere l'anno scolastico 2012-2013 perché questa venisse effettivamente applicata). Tuttavia, l'anno scolastico è iniziato e, nonostante il decreto attuativo del 9 novembre¹³ dello stesso anno, nessun insegnamento di storia, lingua e cultura siciliana è stato fattivamente attivato e iniziative in tale direzione stentano ad avviarsi nelle scuole dell'isola.

L'Assemblea Regionale, tra l'altro, non è nuova a provvedimenti di questo genere. Un trentennio fa, infatti, l'ARS aveva già approvato un disegno di legge che disciplinava la stessa materia (legge n. 85 del 6 maggio 1981)¹⁴. In quel caso, per vent'anni la legge rimase lettera morta e soltanto nel 2001 si iniziarono a stanziare e concedere risorse economiche a quegli istituti d'istruzione che promuovessero e documentassero progetti in materia. È del 15 maggio 2018 la delibera della giunta regionale presieduta da Musumeci, riunitasi in seduta straordinaria ad Agrigento in occasione delle celebrazioni del 72° anniversario dello Statuto regionale e dell'Auto-

¹² <<http://www.gurs.regione.sicilia.it/Gazzette/g11-24/g11-24.pdf>> ultimo accesso novembre 2018.

¹³ <<http://pti.regione.sicilia.it/portal/pls/portal/docs/15256325.PDF>> ultimo accesso novembre 2018.

¹⁴ <<http://www.regione.taa.it/biblioteca/normativa/regioni/speciali/sicilia2.pdf>> ultimo accesso novembre 2018.

nomia dell'Isola, con la quale si è stabilito – per l'ennesima volta – di inserire nei programmi scolastici lo studio della storia di Sicilia e del suo dialetto¹⁵.

Chiusa questa breve parentesi legislativa che testimonia la scarsa incisività dell'azione di tutela del parlamento regionale, torniamo all'oggetto del nostro interesse. I componimenti poetici, cui abbiamo accennato poco sopra, costituiscono solo una delle tante componenti di un ricchissimo e prezioso patrimonio di documenti concernenti il dialetto siciliano, i più antichi dei quali risalgono al XIII secolo, quando gli Svevi regnavano sull'isola. Tra gli altri generi di testi scritti si annoverano testi in prosa (traduzioni, testi letterari, testi di devozione e divulgazione religiosa, testi ad uso pratico). Vi sono poi i testi orali, appartenenti alla tradizione popolare che venivano tramandati oralmente di generazione in generazione e che in taluni casi sono stati raccolti e pubblicati da grandi studiosi e raccoglitori, tra i quali uno dei più importanti è stato Pitrè (cfr. 2013). La tradizione orale siciliana comprende proverbi sui temi più svariati, che esprimono la saggezza popolare, canti, poesie, storie in versi appartenenti alla tradizione collettiva che le priva dunque di un unico autore e che venivano recitate dai cantastorie, indovinelli e filastrocche.

Proseguiamo la nostra trattazione concernente il dialetto siciliano offrendo un breve excursus storico sui vari popoli (e culture) che si sono avvicendati sull'Isola.

5.3.1. Breve storia delle dominazioni in Sicilia

Come abbiamo già accennato poco sopra, le vicende linguistiche della Sicilia sono intimamente legate ai suoi trascorsi storici, politici e sociali. Per usare le parole di Ruffino:

L'intreccio dei fatti e delle idee, delle migrazioni, dei rapporti politici e commerciali, delle tecniche, delle consuetudini, e infine delle *parole*, della *lingua*¹⁶, costituiscono un insieme indissolubile (2011, 7).

A tal riguardo, dunque, ripercorriamo brevemente le fasi di questa lunga e complessa storia che hanno visto l'avvicinarsi sull'Isola di tanti popoli diversi.

¹⁵ <<http://www.palermotoday.it/politica/dialetto-siciliano-materia-studio-scuola.html>> ultimo accesso novembre 2018.

¹⁶ Il corsivo è dell'autore; i due termini possono, con ogni probabilità, essere intesi nella concezione saussuriana.

Questa rassegna ci sarà utile perché su di essa verrà operata una ricostruzione del paragrafo dedicato all'ereditarietà lessicale (v. *infra*, § 5.5.5.).

La situazione immediatamente precedente all'insediamento dei primi coloni greci (VIII secolo, 750 a.C.) viene efficacemente descritta dallo storico e militare ateniese Tucidide nel libro VI della sua opera rimasta incompiuta *Guerra del Peloponneso*¹⁷ almeno per i due gruppi principali di abitanti: i Siculi e i Sicani (cfr. Finley 2009, 21). I primi erano una popolazione originaria della Penisola italiana e risalente alla fine del II millennio a. C., che hanno occupato la parte orientale dell'isola, i secondi, gli autoctoni della Sicilia (da cui il nome), che hanno occupato la parte centrale, al termine di una guerra che ha visto i primi prevalere sui secondi. A essi vanno aggiunti gli Elimi, di dubbia origine forse orientale, che occupavano la parte nord-occidentale e i Fenici o Punici, originari del Mediterraneo sud-orientale (X-VIII secolo a. C.), che occupavano la restante parte occidentale della Sicilia.

Ruffino schematizza la situazione come segue:

POPOLAZIONI	ORIGINE	AREA DI INSEDIAMENTO
Sicani	Autoctoni (nativi della Sicilia)	Sicilia centrale
Siculi	Penisola (fine II millennio)	Sicilia orientale
Elimi	Origine incerta (orientale?)	Sicilia nord-occidentale
Fenici (Punici)	Mediterraneo sud-orientale (X-VIII secolo a.C.)	Sicilia occidentale

Tab. 5.1. Le popolazioni all'arrivo dei greci in Sicilia (Ruffino 2011, 10)

Lo stanziamento dei greci ha riguardato soprattutto la Sicilia orientale e questo emerge da una rapida analisi dei toponimi: Nasso, la prima colonia greca, Siracusa, Lentini, Catania, Megara Iblea sono tutte situate nella parte orientale dell'isola, e nella medesima rimasero le ultime roccaforti greche.

Ai greci seguirono i romani, che avevano iniziato a intessere relazioni commerciali con la Sicilia a partire dal V secolo a.C. Le prime colonie romane si stanziarono nell'area occidentale dell'Isola soltanto a seguito delle vittorie riportate

¹⁷ La traduzione in italiano del testo cui spesso si fa riferimento è quella curata dal filologo classico italiano Canfora, edita da Einaudi-Gallimard nel gennaio del 1997.

nelle due guerre puniche e successivamente la Sicilia passò quasi interamente sotto il controllo romano, diventando di fatto la prima provincia del vastissimo impero. Tuttavia, il processo di latinizzazione della lingua fu molto più lento della conquista militare, a seguito della forte impronta greca che comunque persistette, tanto che essa può considerarsi compiuta solo nel I secolo d.C. nell'età di Augusto. Sotto la dominazione romana, la Sicilia andò incontro a numerose riorganizzazioni amministrative, pur mantenendo la fisionomia di provincia imperiale a sé e godette, inoltre, di un periodo senza guerre; tra l'altro, sul suo territorio non erano stanziati truppe.

In seguito alla caduta dell'Impero Romano d'occidente, però, anche la Sicilia fu trascinata nel disordine come conseguenza di una serie di brevi invasioni ad opera dei barbari (Unni e Vandali) a partire dal 429. Solo dal 440 fu attaccata in maniera sistematica e nel 468 fu conquistata stabilmente dai Vandali di Genserico (Dreher 2010, 108). Nel 493, subentrarono gli Ostrogoti di Teodorico, fin quando nel 535 d. C. iniziò in Sicilia la dominazione bizantina, a seguito della conquista della Sicilia ad opera dell'esercito bizantino guidato dal generale Belisario. Costui, dopo la Sicilia riuscì a conquistare quasi tutta l'Italia. Dopo un breve parentesi in cui i Goti di Totila riuscirono a sottrarre buona parte dei territori italiani ai bizantini, essi riuscirono a riconquistarla con Artabane e a mantenerla stabilmente sino all'827, diventando una provincia dell'impero d'Oriente. Il periodo bizantino si caratterizzò per una amministrazione nella quale la religione ebbe un ruolo centrale e la pressione fiscale impoverì buona parte della popolazione (Fazello 1532, 318). Con la dominazione bizantina si ebbe una seconda fase di grecizzazione della lingua siciliana, particolarmente evidente nella parte nord-occidentale dell'isola, con nuovi apporti e un consolidamento di quanto di greco era già presente (Ruffino 2011, 18).

Ai bizantini seguirono gli arabi nel periodo compreso tra l'827 e il 1091, i quali regalarono alla Sicilia il periodo forse di maggior splendore culturale ed economico della sua storia (*Ibid.*, 19). La conquista araba ebbe inizio con lo sbarco nella parte occidentale dell'isola nell'827, sebbene già tra il VII secolo e i primissimi anni del IX i saraceni avevano messo a segno svariate incursioni sull'isola e intorno al 700 avevano occupato le isole di Malta e Pantelleria, e si concluse con la caduta dell'ultima roccaforte bizantina – Rometta – nel 965; è opportuno ricordare che un centro importante come Catania e altre parti del Val Demone non furono mai completamente sottomesse al controllo arabo (Renda 2003, 46). Gli arabi giunti in Sicilia erano in maggioranza berberi, e oltre alla Sicilia tentarono anche di conquistare invano la

Penisola. Le due dinastie che si succedettero furono Aghlabidi prima e i Fatimidi dopo e frequenti furono le lotte intestine tra le diverse fazioni che si contendevano il potere. Fino alla metà del X secolo la Sicilia fu amministrata da un unico governatore che risiedeva a Palermo – con l’alternarsi delle dinastie Aghlabidi, Fatimidi e Kalbiti – successivamente, invece, dal 1040 al 1091 si affermarono degli Emirati autonomi tra cui Palermo, Mazara del Vallo e Trapani, Siracusa e Noto, Enna, Agrigento (cfr. Costantino 2005, 60) spesso in conflitto tra di loro. All’ultima dinastia dei Kalbiti si deve la nota suddivisione (amministrativa) dell’isola in tre valli: Val di Mazara, Val Demone e Val di Noto e fu in questo periodo che la Sicilia conobbe la sua epoca d’oro sotto la dominazione islamica, al termine del quale iniziò il periodo di decadenza (cfr. Hamel 2009, 13-14). In particolare, la capitale Palermo registrò una notevole espansione urbanistica. Dal punto di vista economico e culturale, la Sicilia sotto gli arabi progredì molto in tutti i settori dell’attività umana: non soltanto in agricoltura con l’introduzione di nuove colture insieme al grano, la suddivisione del latifondo, ma anche nel commercio diventando punto nevralgico degli scambi nell’area del Mediterraneo.

La presenza dei francesi sull’Isola, succeduti agli arabi, si realizzò ad opera di tre dinastie: in ordine normanni, svevi e angioini.

I normanni ebbero modo di conoscere e innamorarsi della Sicilia in seguito a un tentativo di riconquista ad opera dei bizantini, nella quale furono coinvolti come mercenari. Nel trentennio che va dal 1061 al 1091 i normanni della dinastia degli Altavilla¹⁸ avviano e completano la conquista della Sicilia e ne mantennero il governo sino alla morte senza eredi di Guglielmo II¹⁹. Alla iniziale rivendicazione del Papa della signoria feudale sulla Sicilia, il quale sosteneva di averla ricevuta da Costantino e che i re carolingi avrebbero ribadito, i Normanni risposero accettando l’investitura feudale da parte del capo della chiesa, poi però iniziarono una conquista senza alcun vincolo (cfr. Mack Smith 2009, 22). Il periodo normanno si caratterizzò per un impegno a favore della pacifica convivenza tra greci, arabi e latini (cfr. Ruffino 2011, 22); e furono gli Altavilla²⁰ a favorire la ripopolazione della Sicilia e l’arrivo degli impropriamente detti “lombardi”, originari del nord-ovest dell’Italia e in particolare di una zona compresa tra Liguria e Piemonte, più esattamente chiamati “Galloitalici”

¹⁸ Roberto detto “il Guiscardo” e il fratello minore Ruggero.

¹⁹ Sposato con Giovanna d’Inghilterra, della dinastia dei Plantageneti.

²⁰ Ruggero sposò Adelasia del Vasto, appartenente ad una delle più importanti famiglie aleramiche dell’Italia nord-occidentale.

distinti dai “Galloromanzi” di Francia, al fine di colonizzare alcune parti centro-orientali dell’isola. Sotto il dominio normanno le città siciliane conobbero un nuovo periodo di straordinario splendore culturale.

Il trono, poi, passò alla zia di Guglielmo II, Costanza d’Altavilla²¹, sposa del futuro imperatore di Svevia Enrico VI²², il quale riuscì a governare per un breve periodo dopo che i baroni siciliani avevano riconosciuto come sovrano Tancredi. Quest’ultimo non ebbe certo vita facile e dovette impegnarsi su più fronti. Alla sua morte, seguirono i pochi mesi di regno di Guglielmo III e i pochi anni di Enrico VI (1194-1197) che segnarono di fatto il passaggio della Sicilia agli Svevi. Dall’unione con Costanza nacque l’erede dei domini tedeschi e del regno di Sicilia Federico II, che ancora piccolo fu posto sotto la tutela della madre. Federico II di Svevia regnò sulla Sicilia oltre mezzo secolo, sino al 1250.

Alla sua morte agli Svevi subentrarono gli Angioini. Infatti, pontefice, sempre convinto che l’isola fosse patrimonio della Santa Sede, affidò la Sicilia a Carlo d’Angiò, fratello del sovrano di Francia, che riuscì ad avere la meglio militarmente sull’erede legittimo di Federico II, Manfredi, e due anni dopo sul nipote Corradino di Svevia. Fu così inaugurato il breve e infausto periodo della dominazione angioina, conclusasi nel 1282 con la rivoluzione del Vespro. Gli angioini furono particolarmente invisi al popolo siciliano per il loro modo di governare caratterizzato da ogni genere di soprusi e di crudeltà (cfr. Ruffino 2011, 23).

A seguito della rivolta, ai tanto odiati Angioini subentrarono gli iberici, nell’ordine aragonesi e catalani (1282 Pietro III d’Aragona – 1516 Ferdinando II d’Aragona, sotto il cui regno erano state riunite le corone di Aragona e di Castiglia), castigliani (dinastia Trastámara), e infine direttamente spagnoli, quando ad ereditare la corona di Spagna e i suoi domini fu il nipote di Ferdinando, Carlo V d’Asburgo, il quale unì di fatto i regni di Sicilia e di Napoli alla Spagna; gli spagnoli avrebbero controllato la Sicilia sino ai trattati di Utrecht e Rastadt (1713-1714) con i quali l’isola passò dai Borbone ai Savoia.

Sul piano politico e culturale non vi fu una profonda cesura con il precedente periodo del dominio aragonese. Una delle costanti durante questo periodo della storia siciliana fu il perenne stato di guerra - latente o palese – contro i turchi e la necessità di difendersi dalle incursioni dei corsari barbareschi che avevano le basi nei porti del

²¹ Dopo il regno di pochissimi mesi di Guglielmo III, figlio di Tancredi, a sua volta nipote illegittimo di Guglielmo I, cugino di Guglielmo II e penultimo re di Sicilia nella dinastia degli Altavilla.

²² Figlio di Federico Barbarossa.

Nord Africa. Di conseguenza, il governo spagnolo spese molte energie nel rafforzare le difese dei porti e delle coste, riconoscendo alla Sicilia il ruolo fondamentale di baluardo strategico nel Mediterraneo. La struttura sociale restò fondamentalmente feudale, sebbene i baroni siciliani fossero esautorati del potere politico. Rimase intenso il fenomeno dell'abbandono delle campagne che si cercò di contrastare con la concessione ai nobili di licenze per la fondazione di nuovi agglomerati urbani nei feudi spopolati, finalizzati a incrementare la produzione cerealicola la cui domanda era in aumento per via dell'aumento demografico registrato nel XV secolo. La popolazione continuò a crescere fino al termine del periodo spagnolo, ma negli ultimi decenni la crescita si attenuò, a seguito del terremoto del 1693 e della rivolta antispannola a Messina. La struttura territoriale rimase policentrica e le due città che si contesero il ruolo di capitale furono Palermo e Messina, sebbene di fatto lo mantenne la prima.

Per concludere questa breve rassegna storica, i Savoia mantennero la Sicilia fino al 1720, quando, in seguito al Trattato dell'Aja, l'avrebbero ceduta agli Asburgo d'Austria in cambio della Sardegna, più vicina ai possedimenti di casa Savoia e più facilmente controllabile e amministrabile. L'isola tornò sotto il dominio borbonico nel 1734 con la conquista di Carlo di Borbone e vi sarebbe rimasta fino al 1860, quando, con la spedizione dei Mille di Garibaldi promossa dai piemontesi, i possedimenti dei Borbone cui apparteneva la Sicilia andarono a costituire il Regno d'Italia. Ribadiamo il fatto che il dialetto siciliano è il risultato di una complessa stratificazione avvenuta nel corso dei secoli a cui va ad aggiungersi, dopo l'Unità, un processo di italianizzazione del dialetto, che subisce sempre più l'influenza della lingua comune nazionale, con una significativa diminuzione dei dialettografi a favore di coloro che ne parlano uno "sempre meno 'puro' e sempre più 'imbastardito', cioè italianizzato" (Ruffino 2011, 29).

5.3.2. Due classificazioni del dialetto siciliano

Poco sopra abbiamo fatto riferimento al fatto che parlare di dialetto siciliano come entità singola, compatta e uguale su tutto il territorio isolano, non descrive la situazione reale, che risulta per contro caratterizzata da una grande variabilità, che ha cause diverse e finora ci siamo occupati di quelle storiche, della diacronia. Passiamo adesso a considerare i motivi legati allo spazio, alla diatopia, alla geografia dell'isola. È stato sempre Ruffino ad essersi espresso al riguardo, come ci ricorda Sottile,

rispondendo alla domanda – “che cosa dobbiamo intendere per dialetto siciliano?” – postagli dal giornalista e scrittore Giuseppe Fava²³ durante la trasmissione radiofonica RAI “Voi ed io” (Mironi 2008, 177) del 1981:

A volerci ben pensare, quel lo che solitamente viene definito come “dialetto siciliano” non è che una sorta di astrazione [...] occorre semmai riferirsi alla concretezza delle singole varietà locali, che sono diverse, e spesso assai diverse, l’una dall’altra (Sottile 2013, 228).

Nonostante le innegabili differenze, vi sono però degli elementi, altrettanto evidenti ed incontrovertibili, che accomunano le varie parlate (*Ibid.*, 229). Tenendo presente la regolarità con cui occorrono determinati fenomeni fonetico-fonologici, morfologici e lessicali e la loro distribuzione sul territorio sono state approntate due classificazioni, una più antica risalente al 1888 e messa appunto dal linguista tedesco Schneegans e l’altra ancora oggi attuale, sebbene risalga a quasi sessant’anni fa, elaborata dal dialettologo ragusano Piccitto (cfr. Matranga 2013c, 230-236; Ruffino 2011, 34-39).

Schneegans (1888) organizzò le varietà del dialetto siciliano in tre grandi categorie:

- Dialetti delle coste, suddivisi in due sottocategorie: occidentali e orientali;
- Dialetti dell’interno;
- Dialetti sud-orientali, suddivisi nelle due varietà di Noto e di Modica.

Piccitto (1959), invece, individuò due grandi aree:

- Il siciliano occidentale, che comprende:
 - Il palermitano
 - Il trapanese
 - L’agrigentino centro-occidentale.
- Il siciliano orientale, a sua volta suddiviso in:
 - Centrale, che comprende:
 - L’agrigentino orientale
 - Nisseno-ennese
 - Parlate delle Madonie.
 - Orientale, che comprende:
 - Parlate del sud-est (ispicese, modicano, ragusano ecc. *NdR*)

²³ Assassinato dalla mafia nel 1984.

- Catanese-siracusano
- Parlate del nord-est
- Messinese.

A voler essere precisi, a queste varietà ne vanno aggiunte altre due che appartengono a un ceppo diverso da quello del siciliano propriamente detto, cioè gli idiomi parlati dalle comunità alloglotte presenti sull'isola: quella albanese a Piana degli Albanesi e quella Galloitalica a Piazza Armerina. La prima è relativamente più giovane (XV secolo) rispetto alla seconda (XII-XIII secolo) (Ruffino 2011, 39).

Alla classificazione di Piccitto sono state mosse delle critiche riguardo a fragilità insite in essa. Non è difficile immaginare, infatti, la classificazione, che comporta il porre dei confini rigidi, come un compito estremamente arduo, applicato a un ambito così variegato e mutevole – nel tempo e nello spazio – come quello di una lingua; proprio per questo, i succitati gruppi dialettali non vanno, naturalmente, intesi come compartimenti stagni, piuttosto essi possiedono confini flessibili che giustificano una situazione, come si è ribadito più volte, di estrema fluidità e variabilità, che genera quel fenomeno che va sotto il nome di polimorfia, per cui una stessa parola assume nelle diverse parlate locali una pluralità di forme tanto da risultare spesso irriconoscibili. A tutto ciò contribuiscono anche la realizzazione di nuove infrastrutture che consentono contatti più agevoli tra le persone e, dunque, una maggiore circolazione linguistica; eventi straordinari come terremoti, alluvioni, carestie che possono stravolgere la vita di una comunità; l'introduzione di nuovi strumenti, oggetti, tecniche, abitudini provenienti da altri territori e comunità e che finiscono per influire in modo significativo sulla lingua che, se da un lato si impoverisce, dall'altro si arricchisce (cfr. Ruffino 2011, 42-43). Quest'ultima prospettiva, che di fatto unisce elementi etno-antropologici e linguistici, viene considerata “innovativa” e auspicabile da Matranga per descrivere adeguatamente la realtà dialettale siciliana, che non può in ogni caso “prescindere da un approccio storico e sociolinguistico” (Matranga 2013d, 237). Quindi, ogni tentativo di classificazione, anche il più rigoroso, del dialetto siciliano, è questo che ci interessa nella fattispecie, è un importante punto di partenza ma al tempo stesso reca già in sé il seme della limitatezza e della relatività in riferimento al/i fenomeno/i linguistico/i(-culturale/i) preso/i di volta in volta in esame.

5.4. La funzione del dialetto nel cinema di Tornatore

Lo sfruttamento di uno o più dialetti nella produzione cinematografica ha da sempre svolto delle funzioni e ha rivestito dei ruoli che possono variare da un film all'altro. La loro comprensione approfondita è condizione essenziale per affrontare correttamente qualsiasi processo di adattamento; al tempo stesso, però, un'esatta individuazione risulta un'operazione alquanto complessa poiché nella maggior parte dei casi, come anche in Tornatore, è più corretto parlare di sinergia tra più funzioni che agiscono insieme per permettere al regista di ottenere gli effetti desiderati.

Pertanto, la funzione del dialetto nella cinematografia di Tornatore risulterebbe dall'intreccio:

- di una funzione “lirico-nostalgica” (cfr. Rossi 2002b) e intimista, con la quale il regista celebra i gloriosi tempi passati della Sicilia e ricerca le sue radici culturali; il regista, inoltre, proietta nei film una buona dose di autobiografismo;

- di una funzione “simbolica” (*Ibid.*), per caratterizzare alcuni personaggi in qualità di tipi sociali o umani tra i personaggi (per esempio “il pazzo della piazza” in NCP; “l'uomo dei dollari” o “il figlio di Masina” in *Baaria* o per esprimere un disagio;

- di una funzione di “autenticità” (Pym 2000, 70) – e realismo, con annesse implicazioni diastratiche, con l'intento di ritrarre il contesto sociale; un obiettivo, quest'ultimo, del tutto contrario alla creazione di un effetto parodico. In generale, in questi film, il contesto è quello della comunità di un piccolo paese siciliano di provincia, caratterizzato in certa misura dalla sofferenza, in cui le condizioni economiche, sociali e culturali sono per lo più modeste.

A questo punto, alcune precisazioni si impongono riguardo al film STB. Innanzitutto, è il protagonista, Matteo Scuro, con il suo carattere e il suo modo di fare, a incarnare propriamente la Sicilia provinciale, nel corso del suo viaggio attraverso la Penisola. Egli domina la scena con il suo punto di vista autoritario, le sue credenze solide e incrollabili, il suo sguardo penetrante, i suoi atteggiamenti e le sue ripetizioni ossessive. Si mostrerà, infatti, sempre a disagio nell'accettare e nell'adattarsi alle condizioni di vita dei grandi centri urbani.

Inoltre, sempre nel medesimo film, la funzione delle varietà regionali, incluso il siciliano, risponde principalmente alla logica di segnalare gli spostamenti del protagonista da una città all'altra, di regione in regione, partendo dalla Sicilia; il dialetto, quindi, è per lo più riprodotto attraverso degli stereotipi, quali l'intonazione

in primis (talvolta evidentemente forzata) e l'uso di alcune parole che servono a indicare il luogo in cui si svolge la sequenza e/o l'origine dei personaggi.

In questa fattispecie, sembra più adeguato parlare di una combinazione parziale e più debole delle categorie funzionali esposte sopra.

Infine, al di là dei ruoli principali del dialetto, si ammettono a volte dei tratti di espressionismo, degli usi espressivi e riflessi che hanno degli obiettivi estetici (per il semplice piacere di inserire un termine, per la componente sonora). Tali operazioni sono comunque coerenti alla creazione di autenticità, sebbene risulti a un grado inferiore, poiché in taluni casi può verificarsi un effetto eccessivamente stridente rispetto ad una varietà dialettale ammissibile/accettabile come autentica (dallo spettatore).

Pym si esprime in questi termini a proposito della presenza dei dialetti nei film:

There is even real pleasure to be found in the tension between the know (what we understand of this speech) and the unknown (that which is understandable only to authentic beings, a community from which authenticity excludes the receiver). There is something of the pleasure Barthes described as the 'grain of the voice', as when listening to a tenor whose imperfections of tone make the song all the more human (2000, 69).

A ulteriore testimonianza di quanto sin qui esposto, citiamo le parole dello stesso Tornatore, ch'egli ha pronunciato nel corso di una lunga intervista rilasciata a proposito del suo film *Baaria*:

Mentre scrivevo, non potevo che usare il dialetto, perché quel codice linguistico è nel mio DNA, nella mia memoria, nell'anima dei protagonisti, nelle storie che vivono. Molti personaggi sono inventati, ma moltissimi altri sono realmente esistiti, li ho conosciuti, o me ne ha parlato mio padre: come potevo farli parlare in italiano? Mi sarebbe sembrato innaturale: pertanto quando ho scritto mi sono fatto prendere per mano dal dialetto (Tornatore e Calabrese 2009, 149).

5.5. Il siciliano nei dialoghi dei film

Concentriamo adesso la nostra attenzione sulla lingua dei film presi in esame. Nei dialoghi, che, come abbiamo ampiamente mostrato in precedenza, costituiscono sì una delle componenti costitutive del prodotto audiovisivo per il cinema, ma anche l'elemento-chiave su cui intervengono i professionisti-adattatori, il dialetto siciliano è presente in quantità e "qualità" che cambiano da un film all'altro. Ricollegandoci a quanto sostenuto nel paragrafo precedente, il grado di maggiore o minore "autenticità"

del dialetto dipende per certi versi anche dagli attori che recitano davanti alla macchina da presa, oltre che dagli doppiatori che eventualmente prestano la voce ad attori stranieri, quando la versione originale è già frutto di un processo di post-produzione. In questa prospettiva, è possibile disporre i cinque film del nostro repertorio investigativo lungo una scala immaginaria in cui si procede dal meno al più dialettale.

STB è senza alcun dubbio il film meno siciliano tra i cinque da questo punto di vista. Esso contiene soltanto alcune parti di battute in dialetto pronunciate dal protagonista, altre battute dei figli e dei personaggi secondari nelle scene aventi per paesaggio la Sicilia, urbana e marittima. Ciononostante, tale film è ricco di altre varietà regionali, che si apprezzano nei personaggi secondari che Matteo Scuro incontra passando per le principali città italiane nelle quali risiedono i suoi figli.

A questo film, facciamo seguire NCP che manifesta una quantità di elementi dialettali nettamente maggiore.

In posizione intermedia, si situa UdS, nel quale si alternano due varietà principali: il siciliano da una parte e il romanesco del protagonista dall'altra.

Quanto a MA si trova sostanzialmente allo stesso livello de UdS per quanto concerne il contenuto di dialetto siciliano, con la presenza, anche qui, di altre varietà regionali esibite da personaggi secondari.

Alla sommità della scala, in cui si colloca la riproduzione estrema del dialetto (cfr. Rossi 2002b), troviamo certamente BA, quasi interamente girato in siciliano, essendo tra l'altro un obiettivo dichiarato dallo stesso regista (v. *supra*).

Di seguito verrà condotta un'analisi specifica finalizzata all'individuazione dei principali tratti linguistici del dialetto siciliano presenti nei dialoghi dei film del nostro repertorio analitico e investigativo; essa procederà secondo i diversi livelli linguistici: fonetico-fonologico, morfologico, sintattico, lessicale, semantico e pragmatico. Cercheremo, quindi, di identificare i tratti caratteristici del dialetto siciliano a cui ricorrono il regista e gli sceneggiatori nella scrittura dei copioni dei film e in taluni casi gli adattatori dei dialoghi nelle versioni originali. A tal proposito, è necessario tenere presente che, già nella versione originale, gli attori stranieri che hanno recitato ciascuno nella propria lingua durante le riprese (francese) sono stati successivamente doppiati (i film sottoposti a post-produzione), sotto la supervisione dei registi, quindi nel costante rispetto dei loro dettami anche in ambito linguistico (quest'ultimo è un aspetto sul quale ritorneremo nel prossimo capitolo a proposito della riflessione sulle soluzioni traduttive e sul labiale).

Inoltre, riteniamo essenziale fornire al lettore alcune avvertenze per facilitargli la consultazione; nella parte restante del presente capitolo, si osserveranno i seguenti criteri:

- per l'elencazione delle varie parti del discorso nel corpo del testo verrà data priorità all'ordine alfabetico delle stesse;

- per gli esempi tratti dai dialoghi e, quindi, dal repertorio analitico (v. *infra*, appendice A), nei vari gruppi verrà rispettato l'ordine crescente della numerazione progressiva degli stessi esempi;

- gli esempi già inseriti in precedenza, verranno citati inserendo soltanto il numero progressivo e il numero di pagina del capitolo, permettendo così al lettore: sia di ripercorrere il testo del capitolo a ritroso, individuando l'esempio nei gruppi di quelli già citati, sia di rifarsi direttamente al repertorio analitico.

5.5.1. Fonetica e fonologia

Il primo livello linguistico a essere preso in esame è quello fonetico-fonologico, che si articola in due sottosezioni: quella dei tratti soprasegmentali che vanno a costituire sostanzialmente il medesimo ambito della prosodia²⁴, ovvero quell'insieme di caratteristiche cosiddette perché simultanee e integranti i segmenti, propriamente verbali, di cui si compone una catena fonica del linguaggio orale, e quella dei tratti segmentali, che riguardano, invece, consonanti, vocali e approssimanti, e i relativi segni grafici che li “registrano allo scritto”.

²⁴ I termini “soprasegmentale”, “prosodico” ai quali va aggiunto quello di “prosodema” risalgono alla fine degli anni Trenta e agli anni Quaranta del secolo scorso. Rispettivamente: Hockett (1942), Firth (1948) e Hjelmslev (1936). Noi intendiamo riferirci ai tratti da essi inclusi nelle predette categorie, che vengono dunque usate come sinonimi (strutture microprosodiche: accento; strutture macroprosodiche: intonazione, ritmo, volume, intensità, tono, durata, velocità dell'eloquio. Tra questi inseriamo la/e qualità fisica/che della voce, dovute a caratteristiche individuali, il tono, etc., che si rivelano importanti nella scelta delle voci degli attori-doppiatori) esulando dal vivo dibattito intorno alle diverse classificazioni proposte da vari studiosi sugli aspetti non verbali della comunicazione, sulle quali hanno spesso mostrato un discreto disaccordo (cfr. Cozzolino 2003, 54). Per quel che riguarda la gestualità, su cui rifletteremo più avanti, faremo riferimento ai codici extra-linguistici (cinesica, prossemica, vestemica, relazioni con gli oggetti sulla scena).

5.5.1.1. Tratti soprasegmentali

I tratti soprasegmentali che caratterizzano nello specifico la varietà di lingua presente nei dialoghi dei film sono l'intonazione e il volume della voce. A questi gli sceneggiatori fanno spesso ricorso in qualità di forme-bandiera, ovvero stereotipiche, che consentono di individuare immediatamente il dialetto siciliano o quantomeno la varietà dell'italiano di Sicilia, in quanto una parte significativa dell'influenza del dialetto sulla lingua nazionale passa attraverso di essi.

Per quel che riguarda l'intonazione, pur essendo un aspetto saliente del dialetto siciliano, non esistono, a oggi, studi scientifici di riferimento specificamente focalizzati sull'argomento, come ci è stato confermato da Ruffino, uno dei massimi esperti dialettologi siciliani, se non alcuni studi specifici sull'intonazione della frase interrogativa ma incentrati sull'italiano di Palermo (cfr. Grice 1995) e non sul dialetto. Per questo motivo, tra l'altro, abbiamo scelto di non approfondire questo aspetto, ma di fornirne solo qualche accenno, nel contesto di una descrizione linguistica.

Per intonazione intendiamo in questa sede quella della frase (contorno intonativo), cioè quella modulazione di altezza della voce che riguarda tutto un enunciato e non una singola sillaba²⁵. Essa è quel tratto che ci fornisce in taluni casi informazioni discorsive e modali importanti, per esempio permette di discriminare una frase assertiva da una interrogativa diretta in mancanza di marcatori specifici (presenti, per esempio, nel caso del francese o dell'inglese di registro sostenuto, in cui la posizione degli elementi nella frase ne segnala la tipologia), fornisce indicazioni sullo stato d'animo del parlante, ma consente allo stesso tempo di distinguere all'interno di una medesima varietà, nel nostro caso specifico il dialetto siciliano, un parlante dell'area catanese da uno di quella palermitana²⁶. Tuttavia, dobbiamo qui precisare che, poiché parte delle caratteristiche soprasegmentali del dialetto si proiettano sulla varietà di italiano parlato in queste aree, gli studi sull'intonazione, come abbiamo accennato poco sopra, sono stati affrontati analizzato quasi esclusivamente l'italiano regionale. Un esempio su tutti che riteniamo rappresentativo, perché relativamente più indagato, è quello delle interrogative polari, ovvero le interrogative dirette aventi per risposta "sì/no". Il contorno intonativo del palermitano prevede, in prossimità della fine della frase, prima un andamento ascendente e poi un'improvvisa discesa in

²⁵ Non ci addentriamo nei dettagli tecnici di questa vasta branca dello studio linguistico, distinguendo e approfondendo concetti specifici come "accento tonale" (*pitch accent*) e "tono di confine" (*boundary tone*), propri dell'approccio metrico-autosegmentale alla materia, cui appartengono gli studi più recenti sull'intonazione (<[http://www.treccani.it/enciclope-dia/intonazione_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)](http://www.treccani.it/enciclope-dia/intonazione_(Enciclopedia-dell'Italiano))> ultimo accesso novembre 2018), poiché, non solo necessiterebbe di spazi molto ampi, ma non disponiamo, lo ribadiamo, di materiali specifici riguardanti il dialetto.

²⁶ Come pure dai parlanti di altre aree provinciali (Ruffino 2011, 100).

posizione post-accidentale (postonica), mentre il catanese mantiene un'intonazione ascendente anche in posizione post-accidentale²⁷. Questo è quanto ha osservato anche Grice, compiendo i suoi studi sull'italiano di Palermo, precisando che la discesa del profilo intonativo nelle sillabe postoniche si verifica quando l'ultima sillaba non è accentata (cfr. Grice, *op. cit.*).

Sul piano dell'intonazione, la varietà dell'italiano di Sicilia (Palermo) condivide con altre varietà di italiano regionale del centro e del sud, diversi elementi riguardanti l'intonazione, come per esempio l'accento più importante di una frase (*nuclear pitch accent*) in seno alle interrogative polari, che in tali varietà tende a essere situato in finale di frase (cfr. Grice et al. 2005, 363; 379; 384).

Riguardo specificamente al dialetto, ci venga consentito di osservare che l'intonazione tipica del siciliano si caratterizza per una combinazione molto articolata delle due tipologie, ascendente e discendente, che possono anche ricorrere in una fitta ripetizione all'interno di una stessa catena fonica più o meno estesa (frase e/o parola), dando luogo a contorni intonativi articolati, conferendo all'eloquio isolano quel caratteristico andamento cantilenante.

Consideriamo degli esempi concreti, dei quali, come si può vedere, abbiamo tracciato il profilo intonativo delle battute scelte, sulla base di quanto si ascolta.

(12) NCP d seq. 12 pt. II

(Spettatore #2: *ma a iddu cu cciù fici fari ad accattarisi la bbarca?*)
(‘Ma a lui chi gliel’ha fatto fare a comprarsi la barca?’)

Spettatore #1: *minchia! Ma allora nienti capisti!* [00:21:52]
(‘Cavolo, ma allora non hai capito niente!’)

(38) NCP c/mx-i seq. 37

VO Alfredo (entrando): *c’è ‘n posto pi mmia nel nuovo Paradisu?* [00:57:34]
(‘C’è un posto per me nel nuovo Paradiso?’)

(48) STB d seq. 2

VO Lo Piparo (agli operai): *amunì, amunì, amunì, ma cchi fa durmiemu?*
[00:03:27]
(‘Forza, forza, forza, ma che fa dormiamo?’)

²⁷ <[300](http://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-di-palermo_(Enciclopedia-dell'Italiano)/> ultimo accesso novembre 2018.</p>
</div>
<div data-bbox=)

(98) UdS d seq. 31

VO Uomo #3: *ah iddu è? Chiđdu ca misi a tenna nâ chiazza?* [00:37:38]
(‘Ah è lui ? Quello che mise la tenda nella piazza ?’)

(99) UdS d seq. 31

VO Prostituta: *ma c’avemu visiti stasira, ah?* [00:37:56]
(‘Ma che abbiamo visite stasera, eh?’)

(127) MA d seq. 3 pt. I

VO Nicola: *ma se è scimunita com’a ttia, capisci sulu ‘sta minchia!* [00:03:00]
(‘Ma se è scema come te, non capisce un cazzo!’)

(175) BA d seq. 3

VO Lettore (a Cicco): *Ti sienti cciù speittu picchí sa’ leggiri?* [00:05:31]
(‘Ti senti più furbo perché sai leggere?’)

In (98) e (99), tratti dalla medesima sequenza in UdS, a distanza l’uno dall’altro, si può cogliere la differenza tra il contorno intonativo di una interrogativa polare di area non palermitana, verosimilmente catanese, e quello di una di area palermitana, in quanto la prostituta non è del luogo, ma proviene dalla zona nord dell’isola.

Per quel che concerne l’altro tratto soprasegmentale, ovvero il volume, va detto che nei parlanti siciliani, in generale, è possibile osservare la tendenza all’uso di un volume di voce medio-alto, tanto da essere spesso definiti degli “urlatori”. È questa una caratteristica che i siciliani condividono con i popoli che abitano nel Mediterraneo e che li differenzia da quelli che, invece, risiedono nei paesi freddi. In molti ritengono che i siciliani attraverso l’alto volume e l’intensità altrettanto sostenuta della voce mostrino una passionalità e un interesse particolari per ciò che esprimono. Tuttavia, da parte nostra lo riteniamo essere uno dei tanti stereotipi che riguardano il dialetto dell’isola.

Ai fini della nostra tesi e della nostra analisi, tali tratti sociolinguistici (intonazione e volume) sono essenziali perché i registi (e gli sceneggiatori) se ne servono per

riprodurre una varietà ben riconoscibile del siciliano nei dialoghi dei film. Agli attori siciliani riesce naturale, mentre i non siciliani, sforzandosi, arrivano a risultati con effetti un po' forzati e, a volte, poco verosimili.

5.5.1.2. Tratti segmentali

I tratti segmentali, che emergono vistosamente dall'analisi linguistica dei dialoghi filmici, sono numerosi e prima di passare alla trattazione di ciascuno di essi, spieghiamo la loro importanza per le finalità del nostro studio. Al pari dei tratti suprasegmentali, quelli segmentali, qui presi in esame, caratterizzano in modo specifico il dialetto siciliano realmente parlato; quindi, svolgono un ruolo chiave nella riproduzione che di esso si fa negli scambi dialogici dei film e sarebbe vantaggioso averne una lista di quelli principali riscontrabili agevolmente consultabile.

Per questo, dato il loro considerevole numero rilevato, li presentiamo in una tabella (5.2.) riassuntiva.

1) Pronuncia retroflessa (cacuminale) dei nessi consonantici <dd>, <dr>, <ddr>, <tr>, <ttr>, <str>, <r>, <rr>
2) Metafonia della vocale tematica
3) Pronuncia fricativa post-alveolare sorda dei nessi formati da <s> seguita da [t] e [d], [p] e [b], [k]
4) Assimilazione consonantica regressiva e raddoppiamento fonosintattico <mb>, <nd> → <mm>, <nn>; <rl>, <rc>, <rd>, <rn>, <rm>, <rt>, <rz> → <ll>, <cc>, <dd>, <nn>, <mm>, <tt>, <zz>
5) La pronuncia indebolita e la scomparsa per assimilazione di <r>
6) L'indebolimento ("vocalizzazione") o la scomparsa di <g> velare a inizio parola. La trasformazione o l'indebolimento all'interno di una parola.
7) La sostituzione di <lj> <gl> con <gghi>
8) "Rotacizzazione": sostituzione di <d> con <r>
9) I nessi consonantici con <l> preconsonantica: <lc>, <ld>, <lp>, <ls>, <lt> → <uc>, <ur/ud>, <rp/up>, <us>, <ut>
10) "Betacismo": passaggio da <v> a e viceversa, il passaggio dal latino al siciliano <v> (processo inverso al "betacismo")
11) I nessi consonantici con <l> post-consonantica a inizio di una parola

12) La pronuncia fricativa [ç], rispetto a quella affricata [tʃ] dell'italiano standard, di [c] seguita da [i/e]
13) La sonorizzazione della consonante bilabiale sorda: [p] → [b]
14) Il passaggio dell'affricata da sonora [dʒ] a sorda [tʃ]
15) Fenomeni di: metàtesi, epitesi, pròstesi
16) Vocalismo pentavocalico

Tab. 5.2. I tratti segmentali

5.5.1.2.1. Pronuncia retroflessa (cacuminale) dei nessi consonantici

Il primo tratto ad essere illustrato, che risulta tra quelli quantitativamente più presenti e sfruttati, è quello della tipica pronuncia (occlusiva) retroflessa dei nessi consonantici (sonori) <dd>²⁸, <ddr>, <dr>, e dei nessi (sordi) <tr>, <ttr>, i quali in italiano hanno una pronuncia dentale, nel senso che la lingua si avvicina o tocca i denti, e la pronuncia parimenti retroflessa della vibrante <r> e della stessa geminata <rr> e del nesso fricativo (post-alveolare sordo) dialettale <str>, di articolazione alveolare prima e dentale poi in italiano standard. È una di quelle forme-bandiera, ovvero stereotipiche, che identificano immediatamente un parlante siciliano, in quanto si trasferisce facilmente all'italiano parlato e a cui si fa maggiormente ricorso per ricreare uno pseudo-accento siciliano. Si tratta di suoni che non esistono in italiano, ma che il siciliano condivide con altri dialetti, come il salentino, il calabrese centro-meridionale (cfr. Matranga 2013b, 224-225) il sardo campidese e con altre lingue, come ad esempio lo svedese, il norvegese, l'hindi. Essi vengono anche definiti “invertiti” o “cacuminali” per il fatto di essere articolati nella zona post-alveolare, immediatamente dopo gli alveoli e subito prima del palato, mediante un “arricciamento” all'indietro della punta della lingua (Ruffino 2011, 54).

Nella forma scritta, al fine di identificare tali suoni sono in uso due diverse modalità: la prima prevede l'utilizzo dei simboli dell'alfabeto fonetico internazionale (IPA) (d̠, d̠r, d̠, t̠, t̠r, s̠t̠, t̠, t̠r) e nel secondo caso quelli della rappresentazione Kirchenbaum dello stesso alfabeto IPA (cfr. Loporcaro 2001); noi ci serviremo per comodità della seconda, ovvero inserendo un punto sotto le consonanti coinvolte (ḍ, ḍr, ḍ, ṭ, ṭr, ṣṭ, ṭ, ṭr). Citiamo alcuni esempi di termini: *bbeḍdu* ‘bello’ da *bellum*,

²⁸ In particolare, esso rappresenta l'esito più diffuso del siciliano per il nesso latino <ll>.

cavaddu ‘cavallo’, *mat̃ri/mat̃tri* ‘madre’, in (22); *pat̃ri/pat̃tri* ‘padre’, in (47); *strata* ‘strada’, *strittu* ‘stretto’, *tir̃renu/tir̃rinu* ‘terreno’ ecc.

Consideriamo adesso alcuni esempi tratti dai film.

(22) NCP c/sw-i seq. 17

VO Fabbro: *beddamat̃tri, cchi fu?! Se non vi rompo le corna, si deve perdere il mio nome, sticchiuteddi!* [00:28:54]
(‘Madre santa, cosa è stato? ...canaglie!’)

(47) STB d seq. 2

VO Lo Piparo: *cchi ci potemu fari ron Matteo? Pat̃ri miu!* [00:03:17]
(‘Cosa ci possiamo fare signor Matteo? Padre mio (Santo Dio)!’)

(80) UdS d seq. 10 pt. VI

VO Venditore ambulante: *a talia ccà, u pit̃rusinu, u basilicu.* [00:13:17]
(‘Ma guarda qui, il prezzomolo, il basilico.’)

(155) MA c/mx-b seq. 39

VO Sarto: *stai bellu drittu Renato così!* [00:50:10]
(‘Stai bello dritto Renato così!’)

(200) BA d seq. 34

VO Peppino (al venditore): *sè! Ehm puoi nni par̃ramu!* [00:37:56]
(‘Sì! Ehm poi ne parliamo!’)

Questo tratto fonetico, dunque, non a caso è il più frequente nella VO dei dialoghi, poiché è uno dei più rappresentativi del dialetto siciliano. Tuttavia, è altrettanto difficile da pronunciare per un non parlante isolano.

5.5.1.2.2. Metafonia

Un altro tratto segmentale tipico del siciliano è la “metafonia” (cfr. Matranga 2013b, 222-224; Ruffino 2011, 44-46), che si verifica generalmente quando una parola termina in [i] o [u] e la vocale tonica è una [ɛ] o una [ɔ], queste danno luogo ad un dittongo [iɛ] o [uɔ]; es. *bèddu* [‘bɛd̃:u], *bònu* [‘bɔnu] diventano *bièddu* e *buònu*. Questo

fenomeno solitamente non riguarda le parole che terminano in [a], e solo la provincia di Trapani, l'agrigentino occidentale e alcune parlate interne della provincia di Palermo. Nel nostro caso, invece, abbiamo una varietà del palermitano che dà luogo a fenomeni metafonetici, anche per le parole che terminano in [a]. Riportiamo altri esempi: *puòrtu* (*puottu*), *puòrti*, *uòcchiu* ('porto', 'porti', 'occhio').

Citiamo di seguito alcuni esempi estratti dai dialoghi dei nostri film :

(34) NCP c/mx-b seq. 32 pt. I

VO Alfredo: ma che cosa *ci puòzzu fari iu?* [00:45:37]
(‘Ma cosa posso farci io?’)

(103) UdS c/mx-d seq. 34

VO Bandito #3 (grida, dalla macchina dei carabinieri): dottore Morelli, *ni virièmu a Rroma, tempu sei misi e ammazzamu a tutti!* Poi X Badalamenti *nèsciunu Xtà!* [00:45:17]
(‘... ci vediamo a Roma, tempo sei mesi e ammazziamo tutti! ...Badalamenti escono...’).

(134) MA c/sw-b seq. 7

VO Sarto: *ca certo, se uno si presenta al padre eterno con un taglio così, u puòstu ‘n paraddisu ‘un cciù leva nuddu!* [00:09:52]
(‘Che certo, ... il posto in paradiso non glielo toglie nessuno!’)

(205) BA d seq. 43

VO Compagno #1 (a Peppino): *‘un è buònu?* [00:45:47]
(‘Non va bene?’)

Quello osservato in questo gruppo di esempi è il tratto fonetico più importante che riguarda il sistema vocalico del dialetto siciliano.

5.5.1.2.3. *Pronuncia fricativa post-alveolare sorda di nessi consonantici*

Nell’ambito dei nessi consonantici rileviamo anche una variazione di pronuncia in quelli composti da <*s*> seguita da consonante dentale sorda e sonora [t] o [d], occlusive bilabiali sorda e sonora [p] o [b], bilabiale [m], velare sorda [k]. Mentre l’italiano standard in questi casi pronuncia la <*s*> [s] come fricativa alveolare sorda, il

siciliano in alcune sue varietà la pronuncia come fricativa post-alveolare sorda [ʃ]²⁹: *custura* ‘impuntura’, *sbiṛru* ‘poliziotto’, rappresentante delle forze dell’ordine, il termine viene spesso utilizzato come offesa nei confronti di qualcuno che fa la spia, *scravazzari* ‘schiacciare’, *sduvacatu* ‘rovesciato’, ‘spaparanzato’, *smuriddiarisi* ‘sforzarsi di ricordare’, ‘scervellarsi’, *spertu/spettu* ‘furbo’, ‘scaltro’.

Gli esempi di seguito illustrano i termini all’interno dei quali si apprezza il tratto descritto e i nessi interessati sono evidenziati in grassetto.

(14) NCP c/sw-b seq. 13

VO Alfredo: signora Maria ma che fa? ‘*u lassassi stari, amuni, eh?!*
[00:22:52]
(‘... Lo lasci stare, andiamo, eh?!’)

(69) STB c/mx-i seq. 62

VO Matteo: *sti cosi* a vederli così sembrano fatti di plastica...
[...]
...ma poi a mangiarli scopri che, *minchia!* Plastica è! [01:19:27]
(‘Queste cose ...’)

(121) UdS d seq. 63

VO Guardia #1: *arṛusbignemuni, rapemu ‘stu cancellu!*
Guardia #2: *mòviti Turiḍḍu c’aju suonnu!* [01:32:53]
(‘- Svegliamoci, apriamo questo cancello!
- Muoviti Salvatore che ho sonno!’)

(149) MA c/mx-b seq. 28

VO Padre (alla moglie; bevendo e sputando subito): ma che *schifu* è?
[00:33:01]
(‘Ma che schifo è?’)

(223) BA c/sw-d seq. 66

VO Medico: mm. *Eh c’è poch’i fari.* Non so cosa lo tiene ancora in vita. *Mi rispiàçi, mi rispiàçi assai. Tieniti fuojtti.* [01:12:32]
(Mm. Eh c’è poco da fare. ... Mi dispiace, mi dispiace tanto. Tieniti forte.)

²⁹ <<http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/>> ultimo accesso novembre 2018.

Nella sezione successiva prenderemo in considerazione un altro tratto fonetico che interessa, come quello appena descritto, altri nessi consonantici.

5.5.1.2.4. Assimilazione

Il dialetto siciliano condivide il processo di “assimilazione” con altre lingue e dialetti e si verifica quando all’interno di un nesso consonantico i due suoni, in origine molto diversi tra loro, diventano simili o addirittura uguali una volta accolti dall’idioma dialettale. Quest’ultimo esito è molto frequente nel siciliano (cfr. Fortuna 2017; Matranga 2013b, 221; Ruffino 2011, 51-52;). L’assimilazione può essere “progressiva”, quando a prevalere tra i due suoni è il secondo, e “regressiva” nel caso contrario. A tal riguardo, i nessi maggiormente interessati dal fenomeno all’interno dei dialoghi dei film sono: <ld> (v. *infra*), <mb>, <nd>, e i nessi con <r> in posizione preconsonantica: <rc>, <rd>, <rl>, <rm>, <rn>, <rt>, <rz> → <cc>, <dd>, <ll>, <nn>, <mm>, <tt>, <zz>. Esempi del primo caso possono essere: *ciccari* ‘cercare’, dal lat. *fortis* *fòitti, fotti* ‘forte’, *fozza* ‘forza’, *funnu* ‘forno’ ecc. Per il secondo caso: dal lat. *plumbu* *chiummu/ciummu* ‘piombo’, *mundu* *munnu* ‘mondo’, *pallari/parrari* ‘parlare’, che è soggetto, come si può vedere, a entrambi i tipi di assimilazione in zone diverse della Sicilia, sebbene nei nostri film quella regressiva è la sola presente, *palumba* *palumma* ‘colomba’, *ranni/granni* ‘grande’, *unde* *unni* ‘dove’ ecc.

È possibile osservare il tratto in questione negli esempi inseriti di seguito, tratti dai dialoghi dei film:

(39) NCP c/mx-d seq. 38

VO Ignazino: *a ttia! Chi sta' facennu? Viriti a pellicula, malarucati, vastasi!*
(Colpisce il ragazzo con uno scappellotto) *guarda e sta' fermu!* [00:59:47]
(‘Ehi tu che stai facendo? Guarda la pellicola, maleducati, mascalzoni! Guarda e sta’ fermo!’)

(63) STB c/mx-b seq. 37

VO Tosca: *papà! Ma che cumminasti?* [00:42:25]
(‘Papà! Ma cosa hai combinato?’)

(85) UdS d seq. 20

VO Uomo #1 (senza un braccio, alzandosi, a Joe): *picchi iu nun sugnu bbonu ppi fari cinematofugu?* [00:20:34]
(‘Guardi, perché io non vado bene per fare il cinematografo?’)

(138) MA d seq. 9

VO Cliente #2: *di cu sta parrannu?*

Barbiere #2: *di Malèna Scurdia, a figghia dû surdu.* [00:11:16]

(‘- Di chi sta parlando?’)

- Di Malèna Scordia, la figlia del sordo.’)

(199) BA d seq. 34

VO Sarina (a Luigi): *ca fiejmmali tu!* [00:36:51]

(‘Ma fermali tu!’)

L’assimilazione è un fenomeno che risponde al principio linguistico secondo cui il parlante cerca di ottenere la massima efficacia comunicativa impegnando energie quanto più ridotte possibile.

5.5.1.2.5. Pronuncia indebolita e scomparsa per assimilazione di <r>

In particolare, *fiejmmali* in (199) rappresenta la fase che precede l’assimilazione vera e propria. Infatti, il suono che muta – in questo caso la vibrante [r] preconsonantica – può andare incontro inizialmente ad un processo di indebolimento trasformandosi in semi-vocale <j>. L’indebolimento del suono consonantico, prima di giungere all’assimilazione e alla scomparsa, attraversa due fasi: un primo stadio (*ca’ni* ‘carne’, *po’ta* ‘porta’, *pè’diri* ‘perdere’), e un secondo stadio, che prevede la trasformazione in suono semi-vocalico: (*càinni*, *pèiddiri*, *pòitta*), che contraddistingue l’area palermitana (cfr. Ruffino 2011, 53-54), fino ad arrivare a: *canni*, *pèddiri*, *potta*.

In un articolo dell’Enciclopedia dell’Italiano dell’Istituto Treccani si legge:

Un residuo del processo di assimilazione a confine di parola che si applicava in maniera automatica nell’italiano antico, e che continua ora a manifestarsi anche dopo che le consonanti etimologiche finali sono da lungo tempo cadute (ad es., *a* < lat. *ad*)³⁰

è quello che viene definito “raddoppiamento fonosintattico”. Esso comporta la geminazione della consonante a inizio di parola che segue immediatamente una vocale accentata, per esempio “fu [d:]enuciato”, “parlò [p:]iano”. Lo stesso fenomeno di ge-

³⁰ <[308](http://www.treccani.it/enciclopedia/raddoppiamento-sintattico_(Enciclopedia-dell'Italiano)/> ultimo accesso novembre 2018.</p></div><div data-bbox=)

minazione si verifica dopo monosillabi atoni, ad esempio “a [m:]e”, “bella o [b:]rutta”. Il dialetto siciliano condivide questa caratteristica dell’italiano e ne fa un uso più frequente, anche in posizioni nelle quali l’italiano non lo prevede, come per esempio all’interno delle parole. Di seguito riportiamo alcuni esempi tra i più significativi e tra parentesi quadra indicheremo i suoni consonantici interessati dal fenomeno.

(31) NCP d seq. 27

VO Compagno #1 (a Boccia): *a [m:]ia, a [m:]ia!* [00:40:21]
(‘A me, a me!’)

(49) STB c/mx-d seq. 4

VO Capostazione: *bbonu, bbonu, a [l:]ampu* vi ho rricosciuto, avete *un cappeddu ch’è [m:]egghiu r’un passapoittu!* [00:05:15]
(‘Bene, bene in un lampo vi ho riconosciuto, ha un cappello che è meglio di un passaporto!’)

(91) UdS d seq. 25

VO Bandito #1 (a Joe): *cc’am’a [d:]iri?* [00:27:47]
(‘Che cosa dobbiamo dire?’)

(152) MA c/mx-b seq. 31

VO Moglie Cusimano: in galera *ti mannu!* (Andando verso la casa di Malèna)
E puru a [t:]ia buttanazza! In galera a tutt’e due vi mando! [00:37:40]
(‘In galera ti mando! E pure te brutta puttana! In galera tutti e due vi mando!’)

(237) BA d seq. 104

VO Peppino: *u cummissariu rissi è siei e [m:]enza spaccati!* [01:57:03]
(‘Il commissario ha detto alle sei e mezza precise!’)

Al pari del tratto considerato nella sezione precedente, anche questo è compatibile col principio del minimo sforzo e del massimo rendimento, sebbene interessi un singolo suono.

5.5.1.2.6. *Indebolimento (“vocalizzazione”) o scomparsa di <g>*

Proseguiamo illustrando il processo di “indebolimento” al massimo grado che subisce la consonante velare sonora [g], fino alla sua trasformazione in (semi)vocale (cfr. Ruffino 2011, 48-49). Un esempio è quello della parola “gatto”: dal lat. *cattu*, si passa al siciliano *gattu/a*, *iattu/a*, *attu/a*: tre esiti diversi in tre aree siciliane diverse, con l’ultima tipica dell’area palermitana (*Ibid.*; cfr. Fortuna *op. cit.*, 40) e che si può osservare sotto in (180).

La scomparsa del suono in questione interessa anche termini come: ‘grande’ *ranni* (con contestuale assimilazione progressiva <nd> → >nn>), sebbene sia presente, ma meno diffuso, l’esito *granni* in cui il suono si mantiene, come in (74); ‘grattare’ *rattari*, ecc.

Il fenomeno in questione si può osservare anche quando il suono velare è situato all’interno di una parola. Esso può subire una trasformazione ed esitare in un altro suono, andare incontro a un indebolimento e oppure può venire meno. Un esempio è il verbo ‘pagare’ i cui diversi esiti sono rispettivamente *pavari*, *pajari* e *pàari*, ciascuna tipica di un’area della Sicilia. Nel primo caso, <g> muta nella labiodentale sonora <v> e si rileva in (21); nel secondo si indebolisce trasformandosi in semivocale e nell’ultimo viene meno; questi due ultimi casi sono contenuti in (160).

Gli esempi a seguire mostrano i fenomeni appena descritti:

(21) NCP d seq. 17

VO Ignazino: *com’è tucchi fumunu, com’è tucchi!*

[...]

Cchi fetu! (Ai bambini che cercano di entrare) *No no no, u bigliettu ata pavari, cabbanna!* [00:28:22]

(‘Come i turchi fumano, come i turchi! Che puzza! No, no, no, il biglietto dovete pagare, da questa parte!’)

(74) UdS d seq. 2

VO Contadino: *e ccu voli ca poteva essiri, o era ‘n sindacalista, o era ‘n carabinieri, o era ‘n banditu, oppuri era ‘n grannissimu figghiu ‘i bbuttana!* [00:03:13]

(‘E chi vuole che poteva essere: o era un sindacalista, o era un carabiniere, o era un bandito, oppure era un grandissimo figlio di puttana!’)

(160) MA c/mx-d seq. 42

VO Malèna: ora però ‘*un cciù pozzu paàri!*

Antonio: *nun ci n'è problema signura, pò pajari ché capiddi ca javi, ca su' bbeddi!* [00:52:56]

(‘- Ora però non glielo posso pagare!

- Non ce n'è problema signora, può pagare con i capelli che ha, che sono belli!’)

(180) BA d seq. 10

VO Tana: *scusassi, mi runa quattru attaccagghieddi pâ atta?* [00:11:35]

(‘Mi scusi, mi dà quattro frattaglie per la gatta?’)

Dagli estratti appena illustrati è possibile percepire la variazione interna al dialetto siciliano, che dà origine varianti locali.

5.5.1.2.7. Sostituzione di <gl> <lj> con <gghi>

Ai nessi consonantici <gl>, <lj> seguiti dalla semivocale <i>, come per l'italiano ‘tagliare’ (*tagghiari*), corrispondono diversi esiti in diverse zone della Sicilia (cfr. Fortuna *op. cit.*, 40-41; Matranga 2013c, 233; Ruffino 2011, 37, 50), sebbene <gghi> (occlusivo velare) risulti quello più diffuso, anche nell'area che qui ci interessa (lat. *filii* *figghiu* ‘figlio’; lat. *folia* *fogghia* ‘foglia’; lat. *palia* *pagghia* ‘paglia’).

Gli estratti che seguono presentano il tratto descritto:

(3) NCP c/mx-i seq. 7

VO Alfredo: *minchia* che lingua lunga che hai, un giorno o *l'autru tâ tagghiu!*

*** Proprio così! [00:11:43]

(‘Minchia..., un giorno o l'altro te la taglio! ...’)

(89) d UdS seq. 24

VO Bandito #1 (a Joe): *spogghiti â nura!* [00:26:41]

(‘Spogliati tutto nudo!’)

(207) BA d seq. 47

VO Uomo (del mattatoio): *pigghiàtivi u sangu a unu a unu. A unu a unu.* [00:51:48]

(‘Pigliatevi il sangue a uno a uno. A uno a uno.’)

Per quanto riguarda i film STB e MA, abbiamo già incontrato rispettivamente l'aggettivo, con funzione di nome del predicato *megghiu* ('meglio') in (49, p. 309) e il sostantivo *figghia* ('figlia') in (138, p. 308).

Nel gruppo di esempi considerati, è stato possibile osservare il fenomeno descritto in più termini appartenenti a classi grammaticali diverse (verbi, aggettivo, sostantivo) e di largo uso.

5.5.1.2.8. Sostituzione della dentale <d> con la vibrante <r>

Proseguiamo la nostra rassegna con un altro tratto distintivo del dialetto emerso dall'analisi: la sostituzione della dentale <d> con la vibrante <r>, il cui processo prende il nome di "rotacizzazione" (Matranga 2013b, 222; Ruffino 2011, 48): lat. *cauda*, *cura* 'coda'; lat. *Mea domina*, *Maronna* 'Madonna'; lat. *pede*, *peri* 'piede'; lat. *dece*, *reçi* 'dieci' in (43); lat. *dicere*, *riri* 'dire' (77) ecc.

Seguono alcuni esempi in cui si apprezza l'elemento in questione:

(43) NCP c/mx-d seq. 50

VO Ignazino: *ora chiamu i carabbinieri; (ai carabinieri) 'i vuliti fari susiri? Reçi voti l'ha vistu, reçi voti!* (Ad altri spettatori) un momendo, un momendo! [01:13:07]
(‘Ora chiamo i carabinieri... li volete fare alzare? Dieci volte l'ha visto, dieci volte! Un momento, un momento!’)

(77) UdS d seq. 10 pt. I

VO Una donna: *Jancilinu, cci riçi ca prima ca sù mietti, cci runa na scupittata!* [00:11:08]
(‘Angelino, gli dici che prima che se lo mette, gli dà una spazzolata!’)

(164) MA d seq. 49

VO Arciprete: *figghia mia, stu picciriddu pussissatu rû riavulu è!* [01:00:30]
(‘Figlia mia, questo bambino è posseduto dal diavolo!’)

(234) BA d seq. 101

VO Nino (al farmacista): *talè, rammi cocchiccosa pi mùoriri.* [01:51:36]
(‘Guarda, dammi qualcosa per morire.’)

Per il film STB, richiamiamo l'attenzione su (47, p. 304) che contiene l'allocutivo *ron* ('don').

Anche in questo caso, la scelta degli esempi è stata dettata dalla necessità di mostrare come il tratto sia condiviso da tutti i film esaminati e come ricorra più frequentemente a inizio di parola, rispetto a quanto il suono è situato all'interno di un termine.

5.5.1.2.9. Vocalizzazione di <l> preconsonantica in <u>

Il tratto successivo rappresenta la vocalizzazione di <l> preconsonantica in <u>, che interessa i seguenti nessi: <lc>, <ld>, <lp>, <ls>, <lt> che danno luogo in siciliano ai seguenti esiti: <uc>, <ur/ud>, <rp/up>, <us>, <ut>, a seguito del fenomeno della sincope che è intervenuto nel passaggio dal latino al volgare (Matranga 2013b, 221; Ruffino 2011, 52-53): *cālīdus* > *caldus* *càudu/càuru* 'caldo', nella seconda soluzione interviene un ulteriore processo: la trasformazione della dentale <d> nella vibrante <r>, vista nella sezione precedente; *alterum* *auṛu* 'altro' in (139); *altus* *jautu* 'alto', in (106); *fāusu* 'falso' in (203); *sàutari* 'saltare'.

Si osservino di seguito alcuni esempi:

(106) UdS c/mx-d seq. 37

VO Vito: tutto perdonano, a tutti disgraziati! Banditi, *curnuti*, *buttani*, e loro sono... valoorosi, *mischini*, *nicissari*! Il *ruso* no! Il *ruso* non lo puoi essere, il *ruso* in questo paese non lo puoi essere *picchi si na medda! Fai schifu!* Mm, ma deve vedere, appena *venunu ni mia ppi farisi i capiddi*, "ah *Vituzzu m'arraccumannu a pemmanenti comu la sai fari tu che dura na simana*", "*Vituzzu i basetti cō smecculu*", "*Vituzzu a sfumatura jautu*", e *Vituzzu fa! Vituzzu è bravu!* Ma appena posa l'occhi *supra 'n giovanottu*, eh, *ti feriscunu pâ şṛata, ti fanu i pirita, mi fanu* il verso; me ne voglio andare, me ne voglio andare, ah, menomale che ho incontrato a lei dottore Morelli, è la mia fortuna, la mia fortuna... [00:49:28]

('...cornuti, puttane... poverini, necessari! Il gay no! Il gay non lo puoi essere, il gay... perché sei una merda! Fai schifo! ... vengono da me per farsi i capelli, "ah Vituzzo mi raccomado la permanente come la sai fare tu che dura una settimana", "Vituzzo le basette con il tirabaci", "Vituzzo la sfumatura verso l'alto", e Vitto fa! Vituzzo è bravo! Ma appena posa gli occhi su un giovanotto, eh, ti feriscono per la strada, ti fanno gli scorreggi, mi fanno il verso; ...')

(139) MA c/mx-i seq. 9

VO Cliente #3: come chi lo sa? Due settimane dopo il matrimonio, il marito rientra al corpo, scoppia la guerra, e chi ci mette la mano sul fuoco che lei già non c'ha un *auṛu*! [00:11:28]

('... un altro?')

(203) BA d seq. 42

VO Mannina (al padre): *comu s'impignò, vossìa si spigna! 'Assa ci runa anieddu, ca 'u fici stimari e gghè puru fàusu, miserabile! Ah! 'Assa ci runa a fotografia, ca mancu si pò tàliari ri quantu è lariu, e ci rici ca 'n si facissi viriri cchiù!* [00:45:13]

(‘Come si è impegnato, lei si disimpegna! Gli dia l’anello, che l’ho fatto valutare ed è pure falso, miserabile! Ah! Gli dia la fotografia, che neanche si può guardare di quanto è brutto, e gli dica che non si facesse vedere più!’)

Per il film NCP, abbiamo già osservato il fenomeno in azione in (3, p. 311), con il pronome indefinito *autru* ‘altro’. Per il film STB, il tratto non è stato rilevato.

È interessante osservare come si tratti di un fenomeno che il siciliano condivide con il francese, per cui si può ipotizzare una sua diffusione e affermazione a seguito della dominazione normanna a partire dalla fine dell’XI secolo d.C.

5.5.1.2.10. *Betacizzazione*

Il processo cosiddetto di “betacizzazione” (Avena 2010, 74), ovvero il passaggio da <v> a – soggetta contemporaneamente a raddoppiamento fonosintattico – a inizio di parola, è rilevato quando termini che iniziamo per <v> sono preceduti da monosillabi *a, e, i, don*, comprese le frasi interrogative, con verbi preceduti da pronomi interrogativi, solitamente monosillabi: *cchi bbuoi?* ‘cosa vuoi?’, *cchi bbeni a ddiri?* ‘cosa vuol dire?’.

Viceversa, il passaggio dal latino al siciliano <v> (processo inverso al “betacismo”) (cfr. Fortuna *op. cit.*, 34; Matranga 2013b, 221) è parimenti diffuso: lat. *barca* *varca* ‘barca’; lat. *bucca* *vucca/(ucca)* ‘bocca’ ecc.

Riportiamo di seguito alcuni esempi:

(10) NCP c/mx-d seq. 12

VO Padre Peppino: e io *don Bbiçienzo?* [00:21:32]

(‘E io don Vincenzo?’)

(125) UdS d seq. 67

VO Bigliettaio: *e cchi bbuliti? Chiddu 'i rumani è miègghiu!* [01:35:51]

(‘E che volete? Quello di domani è meglio!’)

(162) MA c/mx-d seq. 48

VO Barbieri #1: quella *ttroia* sfondata di *Malèna* Scordia! Ora si è messa in società con quell'*attra sucaminchia* di Gina, e *bbiri chi manci!* [00:59:39]
(‘Quella troia sfondata di Malèna Scordia! Ora si è messa in società con quell’altra succhiapiselli di Gina, e vedi cosa mangi!’ **ovvero ‘che bella compagnia!’**)

(216) BA d seq. 62

VO Mannina: *ca chi bbèni a ddiri?* [01:06:27]
(‘Cosa mi viene a significare?’ **ovvero ‘cosa ho appena detto?’**)

Gli estratti citati presentano tutti il primo fenomeno descritto, la betacizzazione, e sono stati scelti in virtù del fatto che, nei nostri film, il processo inverso (→ <v>) è molto meno frequente rispetto al primo. Questo, a sua volta, può essere giustificato dalla posizione del suono a inizio di parola, dopo un monosillabo, e necessita pertanto di essere pronunciato con enfasi.

5.5.1.2.11. Nessi consonantici con <l> post-consonantica a inizio di parola

I nessi con <l> post-consonantica a inizio di parola e di derivazione latina offrono esiti diversi. Per esempio, <fl> viene reso in siciliano con <hi>, avente pronuncia fricativa mediopalatale (Matranga 2013c, 233; Ruffino 2011, 50) *flume* *hiumi/çiumi* ‘fiume’; *flatus* *hiatu/çiatu* ‘fiato’; *flore* *hiuri/çiuri* ‘fiore; lo stesso nesso può, in altre aree dell’isola, essere pronunciato <çi> (fricativo) ed è molto diffuso.

I nessi latini <cl>, con pronuncia velare [kl], e <pl> subiscono un processo di “palatalizzazione” o “fricatizzazione” <chi/çi>, negli esempi inseriti di seguito rileviamo: lat. *clamare* *chiamari/çiamari* ‘chiamare’, in (126); *clarus* *chiaru/çiaru*, *planum* *chianu/çianu* ‘pianeggiante’ (*Ibid.*, 50-51); *plēnum* *chinu/çinu* ‘pieno’, in (193); *plus* *cchiù/cciù* ‘più’ in (41); *osticulum*³¹ – *absit iniura verbis* – *sticchio/(sticchiu/sticciu)* (cfr. Buccellato 2012, 85) ‘organo sessuale femminile’ in (130) ecc.

Di seguito si possono osservare gli esempi citati:

³¹ Soggetto a sincope vocalica della <ũ> postonica (cfr. Serianni 2015, 47) e dileguo della consonante finale <m>, nel passaggio al latino volgare, come in *ocūlum*, *oclu(m)*, *uòcchiu/uòcciu/occhiu* ‘occhio’.

(41) NCP c/mx-b seq. 46

VO Alfredo: mah non ci pensare, Totò, *‘un ci pinsari cchiù!* Nel sentimento non c’è niente da *capiri* e niente da fare *capiri*. [01:06:54]
(‘... non ci pensare più! ... capire ... capire.’)

(126) UdS d seq. 70

VO Primo ragazzo: *si nni jeru, s’innienu li me’ anni, e si nni jeru nun sacciu unni, e uòra ca sugnu arrivatu a l’uttant’anni, lu vivu chiamu e motti m’arrispunni*. [01:43:17]
(‘Se ne andarono, se ne andarono i miei anni, e se ne andarono non so dove, e ora che sono arrivato a ottant’anni, chiamo il vivo e mi risponde la morte.’)

(130) MA c/mx-d seq. 3 pt. IV

VO Tanino (ad alta voce): *Malèna, il più gran pezzo ri sticchio ri Castelcutò!* [00:06:01]
(‘Malèna, il più gran pezzo di figa di Castelcutò!’)

(193) BA d seq. 27

VO Rosa (ai bambini): *‘un gghiti ‘ncampagna! È china china ri bummi miricani! Maria, ‘mmiènzù î bummi si nni jeru. Beđđamaṭri!* [00:29:30]
(‘Non andate nei campi! È piena piena di bombe americane! Maria, in mezzo alle bombe se ne sono andati. Oh madre santa!’)

Gli esempi selezionati risultano rappresentativi, poiché, oltre al tratto descritto, si possono osservare altri tratti già presi in esame, che concorrono a dare concretezza e verosimiglianza alla lingua dei dialoghi.

5.5.1.2.12. Suono consonantico fricativo [ç]

Il suono consonantico affricato sordo [tʃ] dell’italiano standard come in ‘cena’, in siciliano viene pronunciato in modo fricativo [ç] *çena*, quando è seguito dalle vocali [e] e [i] (Matranga 2013d, 240). Osserviamo adesso alcuni esempi che lo contengono:

(8) NCP d seq. 11

VO Ignazio (allo spettatore): *chi ddiçi?* [00:19:18]
(‘Che cosa dice?’)

(46) STB i seq. 2

VO Lo Piparo: mi dispiace don Matteo, soldi buttati al vento. [00:03:06]

(76) UdS c/mx-i seq. 8

VO L'uomo: sì, però bisogna sapere *arreçitari!* [00:08:34]
(‘... recitare!’)

(129) MA d seq. 3 pt. II

VO Sasà: *a mmia nun mi piaçi ca i fatti noştri vanu a finiri nâ ucca di un picciriddu!* [00:04:02]
(‘A me non piace che i fatti nostri vanno a finire nella bocca di un bambino!’)

(228) BA d seq. 89

VO Sarina: *pi fàricci sfregiu ê mafiusi, pi chiđdu chi cci fiçiru a me patri.* [01:37:38]
(‘Per fare uno sfregio ai mafiosi. Per quello che gli fecero a mio padre.’)

Tali estratti sono stati scelti, perché, come in qualche altro caso precedente, è questo l'esito più diffuso in Sicilia (*Ibid.*) e presente nei nostri film.

5.5.1.2.13. Sonorizzazione di [p] in [b]

Anche la consonante bilabiale sorda [p] va incontro a un processo di sonorizzazione che la trasforma, quindi, nella corrispondente consonante sonora [b]. Per questo fenomeno riteniamo sufficientemente chiaro citare come esempi i ricorrenti epiteti di registro volgare *buttanazza* ‘puttanaccia’, *figghiu ‘i (b)buttana* ‘figlio di puttana’, già incontrati in estratti considerati in precedenza e rispettivamente (74, p. 310) e (152, p. 309). Nel secondo caso, poiché il termine segue un monosillabo, può andare incontro a geminazione.

5.5.1.2.14. Dall'affricata sonora <g> [dʒ] all'affricata sorda <c> [tʃ]

Il tratto che presentiamo adesso comporta la trasformazione della consonante affricata post-alveolare sonora <g> [dʒ] nell'affricata post-alveolare sorda <c> [tʃ]. Per esempio, il verbo *manciari*, derivato dall'italiano ‘mangiare’, derivante a sua volta dal latino *manducare*, presenta tale trasformazione da fonema sonoro a sordo, come

possiamo osservare in (45) e (172). Altri esempi riguardano: nomi propri, come (*J*)*Ancilinu* ‘Angelino’ in (77, p. 312); nomi comuni *cuncieru* ‘congedo’ in (78), altri verbi, come *ștrinciri* ‘stringere’, in (229).

Di seguito si trovano gli esempi citati:

(45) NCP c/sw-i seq. 54

VO Ciccio Spaccafico: calmatevi! Non vi preoccupate, *manciativi cocchicosa*, calmatevi! [01:14:32]
(‘... mangiatevi qualcosa...’)

(78) UdS c/sw-b seq. 10 pt. I

VO Uomo #3: sto andando militare Rossella, *am’aspittari u cuncieru ppi na vasata ah?* [00:11:03]
(‘... dobbiamo aspettare il congedo per un bacio eh?’)

(172) MA d seq. 59

VO Madre avv. Centorbi: *amm! Mancia, â mattri!*... [01:17:58]
(‘Mangia, alla madre!’ ovvero ‘figlio mio!’)

(229) BA d seq. 91

VO Donna #2: *ștrinciemulu prima c’atrranta*. [01:41:11]
(‘Stringiamolo prima che si irrigidisce.’)

5.5.1.2.15. Altri fenomeni fonetici

Illustriamo adesso alcuni casi concernenti altri fenomeni fonetici. Il primo è la metàtesi, che il dialetto siciliano, in quanto lingua romanza, condivide con l’italiano. Esso consiste nell’inversione della posizione di alcuni suoni all’interno di una parola. Lo osserviamo, per esempio, nell’avverbio molto frequente nei dialoghi dei nostri film *sempri* ‘sempre’, dal lat. *semper*, per esempio in (19).

Il secondo fenomeno fonetico è la pròstesi, mediante il quale si aggiunge una vocale o una sillaba, all’inizio di una parola; lo si rileva, per esempio, nel verbo *arreçitari* ‘recitare’ in (76, p. 317), nell’avverbio di luogo *amm(i)enzu/’mm(i)enzu* ‘in mezzo’, contenuto in (136) e (193, p. 316); *arriispunni* ‘rispondi’, in (126, p. 316); *arriusbignemuni* ‘svegliamoci’ in (121, p. 306) ecc.

Si riportano alcuni degli esempi citati:

(19) NCP d seq. 16

VO Donna anziana: *sempri cu 'sta camurria dû cinematografu!* [00:27:05]
(‘Sempre con questa fissazione del cinematografo!’)

(136) MA c/mx-i seq. 8

VO Padre (alla moglie): e levati rô *'mmenzu tu!* (Alla figlia) e levati pure tu!
[00:10:17]
(‘E levati dal mezzo tu! ...’)

Da questi e altri esempi è stato possibile rilevare come alcuni esiti fonetico siciliani siano derivati direttamente dal latino. A tal proposito, ancora più sorprendente risulterà l’apporto delle altre culture a livello lessicale. Ciò rafforza ulteriormente la considerazione del siciliano come idioma indipendente.

5.5.1.2.16. *Vocalismo*

Un’ultima considerazione sui tratti segmentali riguarda il sistema vocalico. Il dialetto siciliano presenta un sistema vocalico tonico con soli cinque elementi e si caratterizza per l’assenza della distinzione, che troviamo invece nell’italiano standard, tra vocali aperte e vocali chiuse, con una pronuncia prevalentemente aperta delle vocali <a> [a], <e> [ɛ], <o> [ɔ]³² (Matranga 2013b, 224-225). La semivocale o semiconsonante <j> non è considerata tale da tutti (cfr. Fortuna *op. cit.*, 54).

Si conclude con quest’ultima riflessione sul vocalismo la sezione dedicata al livello fonetico-fonologico del dialetto siciliano presente nei dialoghi dei film del repertorio analitico e si è già potuto apprezzare il carattere standardizzato del siciliano, che lo avvicina a una *lingua* (cfr. *supra*, § 5.3.). Proseguiamo l’analisi dell’idioma isolano con la morfologia.

³² <<http://trinity.micc.unifi.it/firb-vivit/approfondimenti/sicilia-tratti-linguistici>>, ultimo accesso novembre 2018.

5.5.2. Morfologia

Il successivo livello linguistico ad essere preso in esame è quello morfologico. La morfologia, così come la sintassi, nonostante la relativa variabilità, presenta una maggiore uniformità nelle diverse aree regionali rispetto alla fonetica e al lessico (cfr. Ruffino 2011, 55). L'analisi proseguirà, come per la fonetica, nel presentare in prima istanza gli elementi costitutivi in una lista riassuntiva; successivamente, ciascuno di essi verrà descritto più in dettaglio.

- 1) L'articolo
- 2) Il nome
- 3) L'aggettivo e i gradi
- 4) Il pronome
- 5) Il verbo
- 6) L'avverbio
- 7) La preposizione
- 8) La congiunzione
- 9) L'interiezione/(segnale discorsivo)

5.5.2.1. L'articolo

Il dialetto siciliano presenta per gli articoli forme diverse, alcune più diffuse di altre, le prime considerate più innovative le altre più conservative.

Innanzitutto, consideriamo gli articoli determinativi. Le forme del femminile sono: *a* davanti a consonante e *l'* davanti a vocale, per esempio (138, p. 308). Per il maschile singolare, la forma più diffusa è *u* davanti a consonante, che corrisponde agli italiani 'il' e 'lo', *l'* davanti a vocale, per esempio in (78, p. 318) e (3, p. 311). Il plurale ha una forma – *i* – più frequente, davanti a consonante sia per il maschile che per il femminile, e *l'* davanti a vocale, entrambe le forme p .es. in (106, p. 313). Vi è anche una forma meno frequente – *e* – usata quando l'articolo si trova saldato a una preposizione o una congiunzione, come per esempio in (21, p. 310). In altre aree dell'isola, soprattutto occidentale, si riscontrano le forme considerate più antiche, perché di diretta discendenza dal latino volgare (*illa/ ille* e *illu/illi*), *la*, *li*, *lu* (Ruffino 2011, 57) e che, negli esempi del nostro repertorio analitico, osserviamo rispettivamente: *la* in (12, p. 300), *li* e *lu* (126, p. 316). Al fine di rendere più chiaro il discorso, abbiamo schematizzato gli articoli determinativi nella tabella 5.3.

Gli articoli indeterminativi, invece, hanno le seguenti forme: *na* per il femminile davanti a consonante, per esempio in (77, p. 312), e *n'* davanti a vocale; *un* per il maschile singolare, per esempio in (49, p. 309), a cui si affiancano gli allomorfi *nu* e *'n* davanti a consonante, questa seconda forma per esempio in (74, p. 310), e *n'* davanti a vocale, come per il femminile. Per il plurale, data l'assenza nel dialetto dell'articolo partitivo, un parlante fa ricorso a locuzioni che esprimono quantità indeterminate quali per esempio: *na puocu* ('un po' di', 'alcuni'), (*t*)*antìcchia/tantìccia* ('un po' di'). Allo stesso modo dei determinativi, abbiamo riunito le forme degli articoli indeterminativi nella tabella 5.4.

DETERMINATIVI	SINGOLARE	PLURALE
FEMMINILE	<i>a, (la), l'</i>	<i>i, l', (e)</i>
MASCHILE	<i>u, (lu), l'</i>	

Tab. 5.3. Gli articoli determinativi

INDETERMINATIVI	SINGOLARE	PLURALE
FEMMINILE	<i>na, n'</i>	<i>na puocu</i>
MASCHILE	<i>un, nu, n'</i>	

Tab. 5.4. Gli articoli indeterminativi

5.5.2.2. Il nome

Riflettiamo adesso sulle desinenze dei sostantivi che, per agevolare la trattazione e fornire un supporto al lettore, sono state schematizzate nella tabella 5.5., inserita dopo gli esempi.

Nel dialetto siciliano, terminano generalmente in <a> e in <i> quelli femminili singolari: *figghia* 'figlia', in (138, p. 308); (*j*)*atta* 'gatta', in (180, p. 311); *motti* 'morte', in (126, 316). In <u> e in <i> i sostantivi maschili singolari: *figghiu* 'figlio' in (74, p. 310); *picciriddu* 'bambino' in (129, p. 317) e (164, p. 312); *piṭṭrusinu* e *basilicu*, 'prezzemolo' e 'basilico', in (80, p. 304); *pa(t)ṭri* 'padre' in (47, p. 304) e (228, 317). I plurali terminano sia in <i>, femminili, p. es. *bummi* 'bombe' in (193, 316), e maschili, p. es. *capidḍi* 'capelli', in (160, p. 311), sia in <a>, anche in questo caso femminili, p. es. *cojnna* 'corni' in (33) di seguito, e maschili, p. es. *pirita* 'peti'

in (106, p. 313). A fare eccezione sono alcuni sostantivi femminili che sia al singolare sia al plurale terminano in <u>: *manu* ‘mani’, in (184), in questo caso plurale, ma la forma al singolare coincide con quella del plurale; altro es. è *suòru/(soru)* ‘sorella’ in (178).

Il gruppo che segue contiene gli esempi citati e non considerati in sezioni precedenti:

(33) NCP d seq. 29

VO Fabbro: *se nun vi rumpu i cojnna a tutti?* [00:41:43]
 (‘Se non vi rompo le corna a tutti?’)

(178) BA d seq. 5

VO Donna (schiaffeggiando lo scagnozzo): *‘assa ttocca a so suòru, rribbuusciatu!* [00:07:13]
 (‘Tocchi a sua sorella, debosciato!’)

(184) BA d seq. 14

VO Affarista: *‘assa cala i manu, ‘assa cala!*
 (‘Abbassi le mani, abbassi!’)

	FEMMINILE	MASCHILE
SINGOLARE	-a; (-i)	-u; -i
PLURALE	-i; -a (-u)	

Tab. 5.5. Desinenze dei nomi

Se le confrontiamo con le desinenze dell’italiano, osserviamo come, in generale, <a> si mantenga tale in siciliano, la desinenza <e> muti in <i> e <o> muti in <u>.

In sintesi:

ital. <a> → sic. <a>

ital. <e> → sic. <i>

ital. <o> → sic. <u>

Questa può considerarsi, a buon diritto, un’ulteriore evidenza di come il dialetto disponga di una propria sistematicità, paragonabile alla lingua nazionale.

5.5.2.3. L'aggettivo

Dopo i nomi, consideriamo le desinenze degli aggettivi qualificativi, raccolte nella tabella 5.6. inserita dopo gli estratti selezionati. Gli aggettivi al femminile singolare terminano in <a>, p. es. *china* 'piena' in (193, p. 316); *nura* 'nuda' in (89, p. 311) ecc. Al maschile singolare terminano per la maggior parte in <u>, p. es. *bbonu/bbuonu* 'buono' rispettivamente in (85, p. 307) e (205, p. 305); *bravu* 'bravo' in (106, p. 313); *fausu* 'falso' in (203, p. 314); *fermu/(femmu)* 'fermo' in (39, p. 307); *lariu* 'brutto' in (203); ma anche in <i>, seguendo la regola dei sostantivi appena enunciata, gli aggettivi che in italiano terminano in <e>, p. es. (*granni*)/*ranni* 'grande' in (194) di seguito; *fotti* 'forte' ecc.; tale desinenza coincide per il maschile e per il femminile, singolare e plurale.

Al plurale, gli aggettivi qualificativi, sia femminili sia maschili, terminano in <i>, p. es. *bbeddi* 'belli' in (160, p. 311); *malarucati* 'maleducati' in (39, p. 307); *miricani* 'americane' in (193, p. 316); *mischini* 'poverini' in (106, p. 313); *spaccati* 'precise' (237, p. 309); *vastasi* 'mascalzoni' in (39) ecc.

L'esempio che segue è l'unico non citato nelle sezioni precedenti:

(194) BA d seq. 29

VO Compagni (in secondo piano): - *ma quantu pò ssiri granni 'sta città?*

- *cchi ti pari ca sugnu 'i Ficarazza? È ranni.*

- *a ffari cuntutu c'America, cchi c'ha ffari a 'Merica, a 'Merica X [00:30:47]*

('Ma quanto può essere grande questa città?')

- Che ti sembra che sono di Ficarazza? È grande.

- Devi fare conto con l'America, nono può competere l'America, l'America X')

	FEMMINILE	MASCHILE
SINGOLARE	-u	-a
SINGOLARE	-i	
PLURALE	-i	

Tab. 5.6. Desinenze degli aggettivi

Gli aggettivi possessivi, nell'ambito del dialetto siciliano, hanno diverse forme a seconda dell'area che si prende in considerazione³³; nei dialoghi dei nostri film troviamo: *me* 'mio', in (228, p. 317), *so* 'sua', in (178, p. 322), *to* 'tua', in (15) di seguito: come si può vedere, anche dalla tabella 5.7. qui sotto riportata (nella quale forniamo tra parentesi alcune varianti locali) queste sono forme che nel dialetto siciliano coincidono sia al femminile che al maschile³⁴, per il singolare e per il plurale³⁵; *noṣṭra* 'nostra', sebbene in (129, p. 317) lo troviamo al femminile plurale *noṣṭri* 'nostre'; *so* 'loro', *voṣṭra* 'vostra'. Le forme relative alle prime due persone del plurale cambiano, a seconda del genere, per i nomi singolari (*noṣṭru*, *voṣṭru* 'nostro', 'vostro') mentre rimangono invariate per i nomi plurali; invece, la forma della terza persona plurale non cambia, come per le persone del singolare. L'aggettivo possessivo precede solitamente il nome; in (47, p. 304) e (164, p. 312), però, osserviamo le forme enclitiche del possessivo prima persona singolare *mia* e *miu* e 'mia' e 'mio', che seguono il sostantivo in un'espressione enfatica e ciò comporta una differenza di significato. In questo secondo caso, infatti, ad essere espresso è un sentimento di sofferenza e di compatimento e si può assimilare a un'interiezione (v. *infra*).

Segue l'esempio non considerato nelle sezioni precedenti:

(15) NCP c/mx-i seq. 13

VO Alfredo (a donna Maria): l'abbiamo fatto entrare gratis, avanti *diccillo a to matṭri*, i soldi può essere che li ha persi dentṭro. Quanti soldi avevi?
[00:23:01]
(... diglielo a tua madre...')

	FEMMINILE SINGOLARE	MASCHILE SINGOLARE	PLURALE
IO	<i>me (ma, mea); mia</i>	<i>me (ma, meu, mo); miu</i>	<i>me (ma); mèi/miei</i>
TU	<i>to (ta)</i>	<i>to (tou)</i>	<i>to (ta)</i>
EGLI- ELLA	<i>so (sa)</i>	<i>so (sou)</i>	<i>so (sa)</i>

³³ Forme attestate del singolare per entrambi i generi risultano essere: le più arcaiche *meu*, *tou*, *sou* nel trapanese, *mo*, *to*, *so* e *ma*, *ta*, *sa*, tra le altre aree, rispettivamente nel ragusano e nel modicano (Sicilia sud-orientale).

³⁴ Il genere si evince dal nome che segue.

³⁵ Il numero, singolare o plurale, si evince sia dall'articolo posto davanti all'aggettivo, sia dal nome che segue l'aggettivo.

NOI	<i>noṣṭra</i>	<i>noṣṭru</i>	<i>noṣṭri</i>
VOI	<i>voṣṭra</i>	<i>voṣṭru</i>	<i>voṣṭri</i>
ESSI-ESSE	<i>so (sa)</i>	<i>so (sa)</i>	<i>so (sa)</i>

Tab. 5.7. Gli aggettivi possessivi

Per quanto riguarda gli aggettivi dimostrativi (v. tab. 5.8.), le forme del femminile singolare sono: *chissa/chista* ‘questa’, presente in (29) di seguito, da cui derivano (*ssa*)/‘*sta*, osservabili in (19, p. 319), (127, p. 317); parallelamente, quelle del maschile singolare sono: *chissu/chistu* ‘questo’, da cui derivano per afèresi le forme (*ssu*)/‘*stu*, quest’ultimo rilevabile in (164, p. 312). Al plurale, vi è un’unica forma per il femminile e il maschile: *chissi/chisti* ‘questi/queste’, da cui derivano ‘*ssi*’/‘*sti*, osservabile al maschile in (69, p. 306). Per esprimere l’idea di lontananza rispetto al parlante, sono in uso i dimostrativi *ḍḍa*, da *chidḍa* ‘quella’, *ḍḍu*, forma aferetica di *chidḍu* ‘quello’ e al plurale *ḍḍi*, da *chidḍi* ‘quelli/quelle’.

Di seguito l’estratto non inserito nei paragrafi precedenti:

(29) NCP c/mx-d seq. 25

VO Alfredo (a Totò): ecco, ***chista*** è *ppi ttia!* [00:40:04]
 (‘Ecco questa è per te!’)

	SINGOLARE	PLURALE
FEMMINILE	<i>chissa/chista</i> , ‘ <i>ssa</i> ’/‘ <i>sta</i> - <i>chidḍa</i> , <i>ḍḍa</i>	<i>chissi/chisti</i> , ‘ <i>ssi</i> ’/‘ <i>sti</i> - <i>chidḍi</i> , <i>ḍḍi</i>
MASCHILE	<i>chissu/chistu</i> , ‘ <i>ssu</i> ’/‘ <i>stu</i> - <i>chidḍu</i> , <i>ḍḍu</i>	

Tab. 5.8. Gli aggettivi dimostrativi

Quanto agli aggettivi indefiniti, essi non sono stati rilevati in tutti i film del repertorio investigativo e presentano le seguenti forme: *aṭṭra/(a)ṭṭra* ‘altra’ in (162, p. 315), *aṭṭru/(a)ṭṭru* ‘altro’, *cocchi* ‘qualche’ in (188), uguale per il femminile e per il maschile singolare, e *picca*, anch’esso invariabile per genere e numero, in (236), entrambi gli ultimi due esempi sono inseriti di seguito:

(188) BA d seq. 20

VO Peppino: *tu cchiuttùostu, sta' accura si t'arriva cocchi scupittata!*
[00:21:31]
(‘Tu piuttosto, stai attento se ti arriva qualche fucilata!’)

(236) BA d seq. 104

VO Compagno #1: *viù picca ggiovani. Chi faciemu?* [01:56:59]
(‘Vedo pochi giovani. Che facciamo?’)

Proseguiamo mettendo in evidenza anche alcune forme degli aggettivi numerali cardinali: *ddu/ru'(ru)* ‘due’ in (6) e (133) di seguito; *quatt̃ru* ‘quattro’ in (180, p. 311), *reci/(reçi)* ‘dieci’ in (43, p. 312), *sei/sièi* ‘sei’, rispettivamente in (103, p. 305) e (237, p. 309), *unu* ‘uno’ in (207, p. 311), facente parte di una locuzione distributiva (*a unu a unu* ‘a uno a uno’), *uttanta* ‘ottanta’, ricavato dall’espressione *uttant’anni* ‘ottant’anni’ in (126, p. 316); *vinticinqu* ‘venticinque’, anch’esso dall’espressione dell’età *vintincinc’anni* ‘venticinque anni’ in (118) nel gruppo di seguito:

(6) NCP d seq. 11

VO Ignazino: *oggi façemu ddu pelliculi.* [00:17:56]
(‘Oggi facciamo due pellicole.’)

(118) UdS c/sw-i seq. 53

VO Vito: *eh, e cca nun si pò stari, eh, un si po stari. Ha vistu ccu c'è là diet̃ru? 'u taliassi, 'u taliassi!* Quello è Bonocore l’archivista del comune di Realzisa, aveva un figlio mongolo, *vintincinc’anni di martiriu mischinu*, ieri mattina si è svegliato, gli ha dato un bacio, e c’ha sparato un colpo in bocca, mm. E ora, capace che lo pigliano pee pazzo, mm! [01:17:01]
(‘Eh, qua non si può stare, eh, non si può stare. Ha visto chi c’è là dietro? Lo guardi, lo guardi! ... venticinque anni di martirio poverino ...’)

(133) MA d seq. 5

VO Pine’ (a Renato): *a figghiu 'i sucaminchia javi ru' uri ca si ddocu e ancora 'nti na musuratu, cunnutu e sbiru, tu cu nuat̃ri 'un cci veni cchiù!*
[00:07:28]
(‘Figlio di succhia piselli, è da due ore che stai lì e ancora non te la sei misurata, cornuto e sbirro, tu con noi non ci vieni più!’)

Osserviamo, adesso, le forme dei tre comparativi rispettivamente di uguaglianza, di maggioranza e di minoranza. In (25), inserito di seguito, gli aggettivi sostantivati “cretino” e *minchione* (sinonimi) sono seguiti entrambi dall’avverbio *comu* ‘come’, che stabilisce l’uguaglianza; in (156), di seguito, l’aggettivo “lunghi” è preceduto dall’avverbio *cchiù* ‘più’; sempre per il comparativo di maggioranza, facciamo notare come in (125, p. 314) figurì l’avverbio *megghiu* ‘meglio’, in luogo dell’aggettivo. Infatti, il dialetto siciliano manca della forma italiana “migliore” che viene sostituita dalla forma avverbiale che svolge entrambe le funzioni; inoltre, l’avverbio in questione può essere preceduto dall’avverbio accrescitivo *cchiù* ‘più’, per ottenere un effetto rafforzativo. Per completezza, sebbene non presente nel nostro repertorio analitico, la forma siciliana del comparativo di minoranza, si costruisce accostando due avverbi di quantità: *cchiù/cciu* ‘più’ e *picca* ‘poco’, seguiti dall’aggettivo, oltre alla preposizione semplice *e* (‘di’) che introduce il secondo termine di paragone.

Inseriamo qui sotto gli esempi citati ma non considerati nelle sezioni precedenti:

(25) NCP c/mx-i seq. 18

VO Alfredo (nella conversazione con Totò): eeh, perché sono uno *scimunito*, quanti altri in paese lo sanno fare l’operatore, manco uno, solo un **cretino** *comu a mmia ‘u poteva fari e*, e poi io non ho avuto fortuna, allora vuoi fare il **minchione** *comu a mmia? Ah, arrispunni!* [00:31:21]
 (‘...uno stupido... come me lo poteva fare ... il minchione come me? Eh, rispondi!’)

(156) MA i seq. 39

VO (Madre: *tanticchia cchiù lunghi don Placido.*)
 Sarto: Sì. [00:50:12]
 (- Un po’ più lunghi don Placido.)

Infine, in (74, p. 310), si rileva la forma del superlativo assoluto *grannissimu* ‘grandissimo’ o posponendo gli avverbi agli aggettivi al grado positivo, per esempio: *nicu assai* ‘molto piccolo, piccolissimo’. Segnaliamo, però, che come l’italiano, il dialetto siciliano forma i superlativi in modo composto, vale a dire reduplicando (v. *infra*, § 5.5.3.) l’aggettivo, per esempio: *china china/(çina çina)* ‘piena piena, pienissima’ in (193, p. 316). Va precisato, però, che il suffisso *-issimo* non è molto usato in dialetto.

5.5.2.4. Il pronome

Consideriamo, innanzitutto, le forme dei pronomi personali soggetto: *idda* ‘ella’, la cui forma maschile è *iddu* ‘egli’ in (98, p. 301), *iddi* ‘essi/esse’: tutte forme derivate dal latino *ille* (Ragusa 1976, 296); *iu* ‘io’, che nello specifico il dialetto ha derivato dall’italiano³⁶ e rilevato in (85, p. 307); *nuatri/niatri/niatri* ‘noi’ in (133, p. 326); *tu* ‘tu’ in (106, p. 313) e (199, p. 308); *vuaatri/viautri/viatri* ‘voi’.

I pronomi personali complemento si distinguono in complemento diretto, per esempio *i* ‘li/(le)’ in (43, p. 312), *la/’a* ‘la’, osservabili rispettivamente in (106, p. 313) e (231), quest’ultimo di seguito; *(lu)/’u* ‘lo’ in (14, p. 306), *ti* ‘ti’ in (106, p. 313) e (152, p. 309), e indiretto, che, a loro volta, variano a seconda della posizione nella frase: forma tonica, in posizione enclitica, e forma atona, in posizione proclitica. Per il primo tipo citiamo per esempio *mmia* ‘me’ in (31, p. 309), (38, p. 300) e (106, p. 313), *ttia* ‘te’ in (127, p. 301); per le restanti persone le forme toniche che seguono il verbo coincidono con quelle dei pronomi personali; tutti, ovviamente, preceduti dalla preposizione semplice. Per il secondo tipo citiamo: *bbi/vi* ‘vi’, la prima forma soggetta a “betacizzazione” (v. *supra*, § 5.5.1.2.), quando segue un monosillabo, la seconda forma rilevata in (33, p. 322); *ci/cci* ‘gli/le’, al maschile negli esempi (77, p. 312), (203, p. 314), (228, p. 317), la stessa forma per la terza persona plurale *ci/cci* ‘gli’; *m’/mi* ‘mi’, rispettivamente in (126, p. 316), la prima forma davanti a vocale, in (180, p. 311) e (223, p. 306) la seconda forma; *ni* ‘ci’; *t’/ti* ‘ti’ in (106, p. 313), (152, p. 309), (188, p. 326) e (194, p. 323). Nei verbi al modo infinito (v. *infra*, § 5.5.2.5.) e all’imperativo (*Ibid.*), entrambi alla forma affermativa, questi pronomi, nella versione atona, si trovano molto spesso in posizione enclitica saldati al verbo, come per esempio *faricci* ‘fargli’, nel senso di ‘far loro’, rilevabile in (228, p. 317), o *rammi* ‘dammi’ in (234, p. 312), con geminazione della consonante del pronome. Alla forma negativa, l’imperativo segue il modello dell’italiano, ovvero il pronome torna in posizione proclitica e segue l’avverbio ‘non’. Non è raro sentire parlanti adoperare entrambe le forme dei pronomi contemporaneamente, per esempio *rammi a mmia!* ‘dammi a me!’.

³⁶ Infatti, per tale pronome esistono altre forme (*eu, ieu, e, iè*) derivate dall’arcaico *eo*, proveniente direttamente dal latino *ego* ‘io’ (cfr. Ruffino 2011, 55).

ovvero ‘dammi!’), dando luogo a una sorta di ridondanza pronominale, al fine di veicolare un significato più forte e incisivo.

I pronomi complemento diretto e indiretto possono unirsi tra loro per formare i pronomi doppi; nelle trascrizioni e negli esempi, poiché alcune forme coincidono con quelle di altre parti del discorso, le vocali, corrispondenti ai pronomi complemento diretto, vengono contrassegnate con l’accento circonflesso (^); nel nostro repertorio analitico, si rilevano per esempio (*cciô*)/*cciû* ‘glielo’ in (38, p. 300), (134, p. 305) e (160, p. 311), (*sô*)/*sû* ‘se lo’ in (77, p. 312), *tâ* ‘te la’ in (3, p. 311) ecc.

Qui sotto inseriamo l’unico esempio citato e non già incontrato nelle sezioni precedenti:

(231) BA d seq. 97

VO Angela: *troppu longa! Papà ‘un si usa cchiù! Tutti i me cumpagni ‘a pùojttanu supra ô rinùocchiu...* [01:47:35]
(‘Troppo lunga! Papà non si usa più! Tutte le mie compagne la portano sopra il ginocchio...’)

Le forme dialettali dei pronomi possessivi sono molto prossime a quelle degli aggettivi possessivi, precedute dall’articolo determinativo appropriato: per la prima persona singolare sono usate prevalentemente le forme enclitiche dell’aggettivo – *miu* e *miei*. Le forme degli aggettivi che terminano in <a>, non vengono usate; al loro posto si ricorre alle forme *tua* e *sua*, sempre precedute dall’articolo.

I pronomi dimostrativi, ancor più che quelli possessivi, coincidono con le forme estese degli aggettivi dimostrativi. Nel nostro repertorio analitico, abbiamo rilevato per esempio *chidda* ‘quella’ in (165), di seguito, *chiddi* ‘quelli/quelle’ in (92) di seguito, *chiddu* ‘quello’ in (98, p. 301) e (228, p. 317), visti in precedenza. *Ni/nni*, rilevato in (200, p. 304), svolge la funzione di pronome dimostrativo neutro; questa è una particella pronominale che può assumere varie funzioni nel discorso, per esempio: ‘ci’ in (103) posta in posizione enclitica e in (121, p. 306) in posizione proclitica; ‘ne’ in (193, p. 316), con valore locativo avverbiale.

Seguono gli esempi citati e non esaminati nelle sezioni precedenti:

(92) UdS c/sw-d seq. 25

VO Bandito #2: *cciû riçissi a **chiddi** 'i Roma, ca se c'è ddi fari pelliculi 'i sparatini, spadaccini, cutiddati e ammazzatini, come li sappiamo fare noi fratelli Badalamenti, nessuno!* [00:28:37]

(‘Glielo dica a quelli di Roma, che se c’è da fare film di scontri a fuoco, con le spade, a colpi di coltello e uccisioni, ...’)

(165) MA c/sw-d seq. 51

VO Tenutaria: *ora, ora, sta bbiniennu!* (Alle prostitute) signorine? (A Renato) *scegghiti **chidda** ca ti piaçi!* (Alle prostitute) signorine! *Allistièmini!* [01:01:56]

(‘Ora, ora, sta venendo! ... Scegli quella che ti piace! ... Sbrighiamoci!’)

I pronomi indefiniti dialettali rilevati nel nostro repertorio analitico presentano alcune forme corrispondenti a quelle degli aggettivi visti poco sopra: *autru* ‘altro’ in (3, p. 311) e (139, p. 313), la cui forma del femminile termina in <a>, *cocchiccosa* ‘qualcosa’ in (45, p. 318) e (234, p. 312), *nuddu* ‘nessuno’ in (134, p. 305), la cui forma del femminile termina ugualmente in <a>.

Parimenti, i pronomi interrogativi condividono alcune forme con altre parti del discorso; qui mettiamo in rilievo per esempio: *cchi?* ‘cosa’ in (8, p. 316) e (22, p. 304), *cu/ccu* ‘chi’, rispettivamente in (12, p. 300) e (74, p. 310), che assume la forma apostrofata – *cc*’ – quando precede un termine che inizia per vocale, rilevabile in (91, p. 309), *chiddu* ‘quello’ in (125, p. 314).

Il pronome relativo mostra, in dialetto siciliano, una sola forma implicita *ca* ‘che’, che possiamo osservare in esempi già citati: (98, p. 301) e (160, p. 311). Il dialetto, infatti, non si serve di quelli espliciti.

Una riflessione particolare meritano i pronomi reverenziali, altrimenti detti allocutivi di cortesia, le cui forme vengono spesso adoperate nei film come portatrici di valori culturali legati alla Sicilia, soprattutto se riferite al passato. Il *plurale maiestatis* del pronome soggetto di seconda persona singolare *vui* (‘voi’) va di pari passo con *vossia/vassia* (‘vostra signoria’), nella forma abbreviata *’assa*, un tempo usati per rivolgersi a persone di riguardo o alle quali si dovevano una deferenza e un rispetto particolari, come per esempio i giovani per i più anziani. Per denotare una reverenza

ancora maggiore si usavano le forme *vossignoria* o *voscenza*³⁷, oggi giorno sempre meno utilizzate (cfr. Ruffino 2011, 60). Si è trattato di un percorso che ha portato al progressivo superamento dei suddetti allocutivi che il dialetto ha parallelamente condiviso con la forma dell'italiano 'voi' ormai sostituito dal 'lei'. Le forme di *vossia* e *'assa* sono state rilevate nell'esempio (203, p. 314).

5.5.2.5. Il verbo

Iniziamo la trattazione del verbo dai modi finiti. Il tratto morfologico legato al verbo, che più di ogni altro caratterizza il dialetto siciliano, è l'uso diffusissimo del passato remoto, del modo indicativo, come tempo verbale, che nell'italiano standard è ormai pressoché in disuso, se non in un registro molto sostenuto, e sostituito dal passato prossimo.

Nel nostro repertorio analitico sono stati rilevati numerosi casi di verbi al passato remoto, tra i quali citiamo per esempio: *capisti* 'capisti', ovvero 'hai capito', in (12, p. 300), *cumminasti* 'combinasti', ovvero 'hai combinato', in (63, p. 307), *fici* e *ficiru*, il primo presenta la stessa forma per la prima e la terza persona singolare, col significato di 'fece', "ha fatto" in (12), col significato di 'feci' in (203, p. 314), il secondo sta per 'fecero', ovvero 'hanno fatto', in (228, p. 317), *fu* 'fu', ovvero 'è stato', in (22, p. 304), verbo irregolare come l'italiano, *jeru* 'andarono', nell'espressione *si nni jeru* 'se ne andarono', ovvero 'se ne sono andati', in (126, p. 316) e (193, p. 316).

Sempre appartenenti al passato, ma all'imperfetto, si rilevano le forme: *aspittava* 'aspettavo', ovvero 'ero incinta', in (208); in questo esempio, è presente una forma particolare – *m'arripigghiavu*, simile all'imperfetto, ma da intendersi come azione conclusa e remota, per cui il significato è al passato remoto: si tratta di una forma diffusa nell'area palermitana; *avia* 'aveva' in (81), *era* 'era' in (11) e (74, p. 310), *taliàva* 'guardavo' in (94) e *travagghiava* 'lavorava' in (11).

Segue il gruppo degli esempi citati:

(11) NCP c/sw-d seq. 12

VO Spettatore #1 (all'uscita dal cinema): bella pellicola! *U picciotto travagghiava troppu bbuono, piccatu ca era sfurtunatu!*
(‘Il ragazzo lavorava molto bene, peccato che era sfortunato!’)

³⁷ Questa forma si conserva nel costrutto cristallizzato: *voscenza bbinirica!* 'vossignoria benedica!' che al giorno d'oggi viene adoperata in tono quasi scherzoso e spesso ironico per fare sfoggio di un dialetto arcaico. Il termine deriverebbe dalla contrazione di *voštra* 'ccillenza' (Ragusa 1976, 364).

(81) UdS c/mx-d seq. 13

VO Sparacino: *a zza monaca all'acqua ju, e zzu monucu appressu c'ju, vinni lu ventu, alzò la tonica, che beđđu culu c'avia a zza monaca!* [00:16:16]

(‘La zia monaca alla fontana, e lo zio monaco le andò appresso, venne in vento, alzò la tonaca, che bel culo che aveva la zia monaca!’)

(94) UdS c/mx-b seq. 27

VO D’Azzò (*il pastore*): la cosa bella di essere pastore, è che con le stelle ci ragiona, i paesani non *li talieno* mai alle stelle, invece il pastore in campagna, di notte è diverso! Io *dalle* volte guardo le stelle e parlo, ma vero c’è il mondo? Non ci credo che c’è il mondo, sono *farfanterie*, lo penso pure quanno *taliu* un coniglio ammazzato, l’occhio pare sempre vivo, e mi *talìa*, come quando si *talìa un quatru*, io una volta l’ho visto un *quatru*, eppure che mi muovevo da una parte e dell’*altra*, *taliàva* sempre a me!

(‘... non le guardano mai ... a volte ... falsità ... guardo... guarda ... guarda un quadro ... quadro ... altra, guardava ...’)

(208) BA d seq. 47

VO Tana: *quannu aspittava a to mađri ‘unn era anemica puru iu? C’accussi m’arripigghiavu. Vivi, ‘un ti scantari.* [00:51:57]

(‘Quando aspettavo tua madre, non ero anemica pure io? Così mi sono ripresa. Bevi, non ti spaventare.’)

Molto ricorrente è il presente, sempre dell’indicativo, del quale inseriamo alcune forme, tratte dal repertorio analitico: *aju* ‘ho’ in (121, p. 306), *avemu* ‘abbiamo’ in (99, p. 301), *javi* ‘ha’ in (160, p. 311): tutte queste forme hanno il significato di “possedere”. Il verbo *aviri* ‘avere’ può anche svolgere la funzione di modale ed esprimere il senso di “dovere”, del quale esistono forme ricorrenti che cambiano parzialmente, composte con l’aggiunta della preposizione semplice *a* ‘da’; nel nostro repertorio analitico osserviamo: *ama*, prima persona plurale [*avemu* si contrae in *amu* ‘abbiamo’ + *a* ‘da’ = *ama* ‘abbiamo da’ + infinito, ovvero ‘dobbiamo’] in (78, p. 318), (91, p. 309) e (121, p. 306); *ata*, seconda persona plurale [*aviti* ‘avete’ si contrae in *ati* + *a* ‘da’ = *ata* ‘avete da’ + infinito, ovvero ‘dovete’] in (21, p. 310). Citiamo altri casi di presente: *ađđranta* ‘si irridisce’ in (229, p. 318), *durmiemu* ‘dormiamo’ in (48, p. 300), *è/(eni)* ‘è’ in (205, p. 305), *fanu* ‘fanno’ e *ferisciunu* ‘feriscono’ in (106, p. 313),

manci ‘mangi’ in (162, p. 315), *mannu* ‘mando’ in (152, p. 309), *parramu* ‘parliamo’ in (200, p. 304), *runa* ‘dà’ in (136, p. 319), (180, p. 311), *sacciu* ‘so’ in (126, p. 316), forma uguale nel senso di “essere capace” e di “conoscere”, *si* ‘sei’ (tu) in (106, p. 313), *su* ‘sono’ (essi) in (160, p. 311), *sugnu* ‘sono’ (io) in (85, p. 307), *va*’ (forma abbreviata di *vaju*) ‘vado’, usato nella particolare costruzione con valore finale in (115), di seguito, che in italiano regge la preposizione “a” seguita dall’infinito, *vanu* ‘vanno’ in (129, p. 317), *v(i)enunu* ‘vengono’, in (106, p. 313) ecc.

Di seguito, l’esempio citato e non esaminato nelle precedenti sezioni:

(115) UdS d seq. 50

VO Beata: *va’ ttròvo u fidanzatu!* [01:14:04]
 (‘Vado a trovare il mio fidanzato!’)

Quanto ai verbi modali, essi presentano forme specifiche in dialetto: *pò* ‘può’ in (203, p. 314), *pozzu/puozzu* ‘posso’, rispettivamente in (160, p. 311) e (34), *putemu* ‘possiamo’ in (47, p. 304), *sa/sapi* ‘sa’, rispettivamente in (175, p. 301) e (95) di seguito: come appena accennato, il verbo presenta la medesima forma sia per il significato del modale “essere in grado di”, nel caso del primo esempio, sia per il significato proprio di “conoscere”, come nel secondo esempio citato qui di seguito; *voli* ‘vuole’ in (74, p. 310), *bbuliti* ‘volete’, forma soggetta a “betacizzazione” quando segue un monosillabo come in (125, p. 314).

Sotto è presente l’estratto cui abbiamo fatto riferimento, non inserito nelle precedenti sezioni:

(95) UdS c/mx-d seq. 29

VO Lo Coco: è l’unico *ca si fa i fatti so!* *Nuḍḍu c’ha sintutu riri mai na parola, e sapi tuttu, piccatu ca è viecchiu!* [00:35:14]
 (‘... che si fa i fatti suoi! Nessuno gli ha sentito dire mai una parola, e sa tutto, peccato che è vecchio!’)

Inoltre, l’uso del congiuntivo presente è quasi del tutto assente in dialetto ed è sostituito dal presente indicativo o dal congiuntivo imperfetto³⁸ (cfr. Fortuna *op. cit.*; Ruffino 2011, 62). A tal proposito, ci soffermiamo brevemente per mostrare come le

³⁸ Per altri usi del congiuntivo si rimanda alla parte del paragrafo dedicata al periodo ipotetico (v. *infra*, § 5.5.3., parte conclusiva sul periodo ipotetico).

due funzioni, esortativa e di cortesia, vengano svolte dal congiuntivo imperfetto, in luogo del presente, che è invece usato in italiano. Per la funzione esortativa indichiamo: *facissi* ‘faccia’, alla forma negativa in (203, p. 314), *lassassi* ‘lasci’ in (14, p. 306), *ricissi* ‘dica’ in (92, p. 330), *taliassi* ‘guardi’ in (118, p. 326); per la funzione di cortesia segnaliamo: *scusassi* ‘scusi’ in (180, p. 326).

Quanto al condizionale, nel dialetto siciliano questo tempo è sostituito dal congiuntivo imperfetto, come si può osservare nell’esempio (226) di seguito:

(226) BA d seq. 78

VO Luigi: *iu vutassi pi idda*. [01:24:18]
(‘Io voterei per lei.’)

L’imperativo è un modo ricorrente nel repertorio analitico in questione, sia nella sola forma verbale sia con un pronome in posizione enclitica e saldato al verbo, per esempio: *arrusbigghiemuni* ‘svegliamoci’, *mòviti* ‘muoviti, sbrigati’ e *rapemu* ‘apriamo’ in (121, p. 306), *‘un gghiti* ‘non andate’, alla forma negativa in (193, p. 316), *leva* ‘togli’ in (87), di seguito, *mancia* ‘mangia’ in (172, p. 318), *pigghiativi* ‘prendetevi’ in (207, p. 311), *rammi* ‘dammi’ in (234, p. 312), *spogghiti* ‘spogliati’ in (89), *tiènniti* ‘tieniti’, nell’espressione *tiènniti fotti* ‘tieniti forte’ in (223, p. 306), *vuliti* ‘volete’ in (43, p. 312) ecc.

A seguire il solo esempio citato e non inserito nelle precedenti sezioni:

(87) UdS d seq. 24

VO Bandito #2 (a Joe): *leva sta minchia ri mmienu, pirùocchiu!* [00:26:34]
(‘Togli quest’uccello dal mezzo, essere inutile!’)

Passiamo adesso ai modi indefiniti. Per quanto riguarda l’infinito, il dialetto siciliano presenta due coniugazioni³⁹: *-ari* e *-iri*. Per la prima citiamo verbi come: *accattari(si)* ‘comprare/si’ e *fari* ‘fare’ in (12, p. 300), *pavari/pajari/paari* ‘pagare’ in (21, p. 310) e (160, p. 311), *pinsari* ‘pensare’ in (43, p. 312) e (223, p. 306), *stari* ‘stare’ in (14, p. 306), *stimari* ‘stimare’, ‘valutare’, e *tàliari* (‘guardare’) in (203, p. 314). Per la seconda, verbi come: *capiri* ‘capire’ in (41, p. 316) e (85, p. 307), *ḍḍiri/riri* ‘dire’, la prima forma dopo la preposizione semplice *a* in (91, p. 309), soggetta a

³⁹ Secondo altri sarebbero tre (cfr. Fortuna *op. cit.*). Tuttavia, si riducono sostanzialmente alle due citate.

raddoppiamento della consonante iniziale, la seconda in (95, p. 333), *essiri/(siri)* ‘essere’ in (74, p. 310), *finiri* ‘finire’ in (129, p. 317), *lèggiri* ‘leggere’ in (175, p. 301), *mòriri* ‘morire’ in (234, p. 312), *vìriri* ‘vedere’ in (203, p. 314).

Il gerundio figura nella forma progressiva, per esempio: *faciennu* ‘facendo’, nell’espressione *sta’ faciennu* ‘stai facendo’ in (39, p. 307), *parrannu* ‘parlando’, nell’espressione *sta parrannu* ‘sta parlando’ in (138, p. 308); sebbene i due esempi siano inseriti in frasi interrogative, il gerundio e la forma progressiva presentano le stesse strutture anche nelle forme affermativa e negativa. Emergono da questi esempi le due desinenze del gerundio dialettale: *-annu* e *-ennu*.

In alcuni esempi, abbiamo anche rilevato dei participi passati per la costruzione dei tempi composti, per esempio: *arrivatu* ‘arrivato’, in *aju/sugnu arrivatu* ‘sono arrivato’ in (126, p. 316), *caputu* ‘capito’, in *l’ava caputu* ‘l’avevo capito’ in (18) di seguito, *sintutu* ‘sentito’, in *l’ha sintutu* ‘l’ha sentito’ in (95, p. 333). Anche in questo caso, emergono le desinenze del participio passato dialettale: *-atu* e *-utu* per il maschile; in dialetto, il participio passato viene accordato in alcuni casi, in genere e numero, generalmente quando esso regge l’ausiliare “essere”. Va messo in rilievo il fatto che molti verbi che reggono l’ausiliare “essere” in italiano, reggono *aviri* ‘avere’ in dialetto siciliano, per esempio: *aju/agghiu statu* ‘ho stato’, ovvero “sono stato”, al pari del francese «j’ai été» (cfr. Fortuna *op. cit.*). Il verbo ‘arrivare’, visto poco sopra, costituisce una particolarità, poiché presenta entrambe le forme. Quella con l’ausiliare “essere”, viene utilizzata per lo più quando si parla di un processo ancora in corso, di un percorso non ancora concluso e si parla del punto in cui si è arrivati.

Di seguito l’esempio citato e non incontrato nelle precedenti sezioni:

(18) NCP d seq. 13

VO Ignazino (ad Alfredo): *ah, ma iu l’ava caputu!* [00:23:58]
(‘Ah, ma io l’avevo capito!’)

Infine, diamo uno sguardo alla forma negativa del dialetto. Da quelle che abbiamo già incontrato, ci è stato possibile appurare come essa non cambi nella struttura sintattica: anche in siciliano si antepone l’avverbio al verbo. È l’avverbio che può assumere forme diverse, come vedremo nella sezione successiva. Alcune delle forme negative incontrate sin qui sono contenute in (41, p. 316), (134, p. 305), (160, p. 311), (193, p. 316), (205, p. 305), (208, p. 332) e (231, p. 329).

5.5.2.6. L'avverbio

In generale, l'avverbio è quella parte del discorso che può veicolare in un testo più significati e assumere numerose forme; lo stesso accade nel dialetto, per questo motivo citeremo gli esempi cercando di raggrupparli per tipologia. Anche nel caso degli avverbi, alcuni presentano una medesima forma pur veicolando significati diversi.

Innanzitutto, consideriamo quelli di luogo: *appressu* 'appresso' in (81, p. 332), *ccà* 'qua/qui' in (80, p. 304), *cabbanna* 'da questa parte', che deriva dalla fusione degli elementi di una locuzione avverbiale, in (21, p. 310), *unni* 'dove', derivante dal latino *unde*, in (126, p. 316).

Poi, gli avverbi di tempo: *cchiù* 'più' in (41, p. 316) e (203, p. 314), *puoi* 'poi' in (200, p. 304), *rumani* 'domani' in (125, p. 314), *sempri* 'sempre' in (19, p. 319), *uòra* 'ora' in (126, p. 316).

Per gli avverbi di modo segnaliamo: *accussì* 'così' in (208, p. 332), *bbuònu* 'bene', al grado superlativo assoluto, preceduto dall'avverbio *troppu* 'troppo', in (11, p. 331), *fuoiiti* 'forte' in (223, p. 306), *megghiu* 'meglio', al grado comparativo di maggioranza, in (125, p. 314). La forma avverbiale presente in quest'ultimo esempio, così come quella contenuta nel secondo, meritano una breve riflessione. Si tratta, come dicevamo, rispettivamente delle forme del superlativo assoluto, *troppu bbuonu* ('molto bene, benissimo'), e del comparativo di maggioranza dell'avverbio di modo "bene": questo avverbio è assente nel siciliano ed è sostituito da una forma aggettivale che svolge la funzione di avverbio (cfr. Amenta 2013, 104; Ruffino 2011, 63). Come per gli aggettivi, il superlativo assoluto degli avverbi può anche essere costruito, oltre che con altri avverbi che vengono fatti precedere, con la reduplicazione dell'avverbio stesso (per esempio *lièntu lièntu* 'lento lento, lentissimo').

Altri avverbi che si rilevano sono: di quantità, p. es. *assai* 'assai' in (223, p. 306), *cchiù* 'più' in (175, p. 301), *nenti/nienti* 'niente' in (79) inserito di seguito, (*pocu*)/*poch* 'poco', posto davanti a vocale in (223, p. 306), *sulu* 'solamente' in (127, p. 301); di affermazione, p. es. *sè* 'sì' in (200, p. 304); di negazione, p. es. *nun*/'*un* 'non': la prima forma osservabile, tra gli altri, in (33, p. 322), (85, p. 307) e (129, p. 317) e la seconda forma in, (41, p. 316), (134, p. 305), (193, p. 316) e (205, p. 305); interrogativi, p. es. *picchi* 'perché' in (85, p. 307), *quantu* 'quanto' in (203, p. 314).

Segue l'esempio citato e non inserito nelle sezioni precedenti:

(79) UdS c/mx-d seq. 10 pt. IV

VO Uomo #2 (anziano): *e l'omu cci rispunni*: “niente chiacchiere Rossella, **nenti** ieri, **nenti** oggi, **nenti** domani, **nienti** dopodomani, basta Rossella *nun* ne posso più, non ce la faccio! *Dammillu* Rossella, *dammillu* ti prego, *dammillu*, *si nun mû vuoi rari* vai a morire ammazzata *luntanu ri l'uocchi miei*!” [00:12:41]

(‘E l’uomo le risponde: “... niente ieri, niente oggi, niente domani, niente dopodomani... non ne posso più, ... Dammelo Rossella, dammelo ti prego, dammelo, se non me lo vuoi dare ... lontano dagli occhi miei!”’)

5.5.2.7. La preposizione

Le proposizioni si distinguono, anche nel siciliano, in semplici e articolate. Per quel che riguarda le preposizioni semplici, citiamo per esempio *a/ad* ‘a’ in (12, p. 325), (49, p. 309), (103, p. 305), (127, p. 301), *i* ‘da’, seguito dal verbo all’infinito in (223, p. 306), *di* / *i/ri/r* ‘di’, rispettivamente in (138, p. 308), (74, p. 310) e (125, p. 314), (49), *n* ‘in’ in (134, p. 305), *ni* ‘da’, con significato di moto a luogo in (106, p. 313), *pi* ‘per’ in (38, p. 300), (41, p. 316), (85, p. 307) e (106), *supra* ‘(sopra)/su’ in (106, p. 313).

Per contro, quanto alle preposizioni articolate, si possono apprezzare per esempio: *â* ‘alla’ in (89, p. 311), *chî* ‘con i’ in (160, p. 311), *cû* ‘con lo’ in (106, p. 313), *dû* ‘del’ in (138, p. 308), *ê* ‘alle’, per esprimere un’indicazione oraria in (237, p. 309), *i/(ê)* ‘alle’, con valore locativo in (193, p. 316), *nâ* ‘nella’ in (129, p. 317), *pâ* ‘per la’ in (106, p. 313) e (180, p. 311), *rû* ‘del’ in (164, p. 312).

Le preposizioni, sebbene considerate qui separatamente per esigenze di analisi, ricorrono insieme ad altri tratti, come possiamo renderci conto dagli esempi citati, tutti già incontrati nelle precedenti sezioni. Questi elementi aggiungono, dunque, sicilianità linguistica ai dialoghi.

5.5.2.8. La congiunzione

La penultima parte del discorso che illustriamo è la congiunzione. Una delle più frequenti è “che”, della quale osserviamo due forme: *c*’, davanti a vocale, in (121, p. 306) e (179) di seguito; *ca*⁴⁰ in (74, p. 310), (77, p. 312) e (129, p. 317); in (106, p. 313) e (203, p. 314) è presente la congiunzione *comu* ‘come’; in (12, p. 325) e (34, p.

⁴⁰ In altre zone dell’isola assume forme diverse: *chi* o *mi*; si verifica anche la compresenza di entrambe le versioni in una stessa area territoriale come quella della provincia di Palermo (Amenta *op. cit.*, 115).

305) *ma* ‘ma’, che può assumere altre forme, come per esempio *a* in (7) e (80, p. 304) o *ca*, col significato di “ma” (v. *infra*, § 5.5.6., es. (217), p. 369): entrambe queste forme hanno valore esortativo; in (74, p. 310) *oppuri* ‘oppure’, in (228, p. 317) e (85, p. 307) rispettivamente *pi/ppi* ‘per’, con valore finale; in (175, p. 301) *picchí* ‘perché’, in (152, p. 309) *puru* rappresenta la congiunzione coordinativa copulativa italiana *pure*; in dialetto siciliano essa presenta anche un’altra forma – *macari* – apprezzabile in (7) di seguito:

(7) NCP d seq. 11

VO Un uomo (entrando): *bbuona saluti a tutti!* [00:18:46]

In sala: *ssc, ssc, stàtivi muti!*

Spettatore #5: *a nâ faciti virri ‘sta pellicula, ah?*

Ignazino (all’uomo appena entrato): *ah macari vossia s’assittassi mutu!*

(‘- Salute a tutti!

- Ma ce lo fate vedere questo film, eh?

- Anche lei si sieda e stia in silenzio!’)

(179) BA d seq. 8

VO Minicu: *vabbè zzu Ciccu, basta c’arrèsta cuntientu! Sabbenarica.*

[00:10:17]

(‘Va bene, zio Cicco, basta che resta contento! Arrivederci.’)

Come si può notare, le congiunzioni in siciliano hanno forme assimilabili a quelle italiane e altre, invece, molto diverse, che possono determinare difficoltà nell’interpretazione del significato e della funzione svolta.

5.5.2.9. L’interiezione

La consistente presenza di interiezioni, sia proprie che improprie⁴¹, altrimenti definite primarie e secondarie, è un aspetto che permette a registi e sceneggiatori, anche quelli dei film presi in esame nel presente lavoro, di conferire una maggiore parvenza di autenticità ai dialoghi filmici. In particolare, quelle improprie sono più interessanti ai fini della nostra analisi, poiché attraverso di esse passa una componente significativa del carattere e del temperamento dei siciliani, rendendo possibile e agevole la collocazione dei parlanti/personaggi in seno alla varietà regionale isolana.

⁴¹ Si tratta di una distinzione ormai largamente condivisa. Per approfondimenti si consultino, tra gli altri, gli studi di Benincà (1995) e Poggi (1995).

La peculiarità di questi elementi linguistici risiede proprio nell'essere multifunzionali e polisemantici; vale a dire che presentano una stessa forma (significante), ma svolgono funzioni diverse e/o assumono significati altrettanto diversi a seconda del contesto in cui vengono adoperati. Tra le funzioni cui assolvono vi è anche quella di marcatori del discorso/segnali discorsivi, il cui confine con le interiezioni non è sempre molto netto; la trattazione dei segnali discorsivi sarà affrontata più avanti, nella sezione a essi dedicata (v. *infra*, § 5.5.4.). Può accadere che più funzioni diverse tra loro vengano svolte contemporaneamente dallo stesso termine in seno alla battuta.

È precisamente per l'intima correlazione tra questi elementi del discorso e la realtà linguistico-culturale di un paese, e quella ancor più specifica di una data regione geografica, che non è difficile prefigurarsi una situazione nella quale essi possono rappresentare ostacoli, non di rado anche insormontabili, nel processo di traduzione-adattamento. Pure a tali impedimenti abbiamo fatto riferimento nel secondo capitolo della tesi (v. *supra* cap. II, § 2.10.), riportando alcune delle etichette che vari studiosi hanno utilizzato per definire gli incontri-scontri tra sistemi linguistico-culturali diversi, nel contesto di un'operazione di mediazione come l'adattamento di un film da una lingua all'altra; etichette tratte dalle metafore elaborate per rendere conto del fenomeno (*Ibid.*).

Tra le interiezioni improprie rilevate nel nostro repertorio analitico annoveriamo:
- *â maṭṭri!* 'la madre!' locuzione interiettiva, che svolge una funzione esortativa in (172, p. 318);

- *amuni!* 'andiamo!', ovvero "forza!", "sbrigatevi!" in (14, p. 306) e (48, p. 300), e (167) di seguito; in quest'ultimo esempio, si può osservare come il termine svolga due funzioni insieme nello stesso momento: quella di interiezione, in quanto è di incoraggiamento alle altre donne (mogli), e quella di verbo di movimento, poiché, facendo riferimento alle immagini, i personaggi sulla scena compiono effettivamente l'azione descritta dal verbo;

- *Beḍḍama(t)ṭri!* 'Bellamadre!', ovvero "Madonna santa!", "mio dio!" in (22, p. 304) e (193, p. 316), che esprime sia sorpresa, assumendo un'accezione positiva, sia preoccupazione o rammarico, caricandosi di un senso negativo, come nei due esempi citati;

- *camurrià*, del quale non esiste un corrispondente preciso per spiegarne il senso in italiano, sebbene possa essere associato a situazioni fastidio (v. *infra*), per cui si esprime contrarietà; il termine svolge la funzione di sostantivo in (19, p. 319) e di interiezione in (122) di seguito;

- *figghiu 'i bbutana!* ‘figlio di puttana!’ in (74, p. 310), con funzione prevalentemente di sostantivo, ma che conferisce una valenza interiettiva alla battuta per il tono sprezzante con cui il personaggio la pronuncia, per cui una componente di interiezione è insita nel termine;

- *Maria!* ‘Maria!’, che esprime un sentimento a metà strada tra contrarietà e preoccupazione in (193);

- *mat̄tri!* ‘madre’, con cui si esprimono significati diversi; per esempio in (142), di seguito, il personaggio veicola un sentimento di fastidio, disapprovazione e disgusto;

- *minchia!*, insieme alle varianti allomorfe *miii!* e *mincia!*, con cui si esprime nella maggioranza dei casi contrarietà, irritazione e/o sorpresa, rilevate rispettivamente in (3, p. 311) e (12, p. 300), (56) e (50), entrambi questi due ultimi esempi di seguito. Altri casi si possono osservare anche negli esempi citati nei paragrafi successivi, a testimonianza dell’importante ruolo svolto dal termine nella parlata siciliana;

- *talè!* e *talìa!*, con lo stesso significato ‘guarda!’: la prima forma costituisce un termine con prevalente funzione interiettiva nel contesto in cui è inserito in (234, p. 312), in quanto il personaggio non ha bisogno di richiamare l’attenzione dell’interlocutore, poiché risponde a una domanda che quest’ultimo gli ha appena rivolto; la seconda forma, contenuta in una locuzione interiettiva *a talia ccà!* ‘ma guarda qui!’, in (80, p. 304), ha invece una funzione che scaturisce dall’unione di tre ruoli: di interiezione, di segnale discorsivo (v. *infra*, § 5.5.4.) e di verbo.

Alcune di esse appartengono, come si può ben vedere, alla sfera religiosa, un ambito molto pregnante nella cultura siciliana, oltre che, in generale, in quella di tutta l’Italia, oltre al registro volgare, altre ancora, invece, le ritroveremo nella sezione della pragmatica, in virtù del loro ruolo come marcatori del discorso.

Vale la pena soffermarsi un momento su tre termini che paiono, a nostro avviso, particolarmente interessanti poiché esclusivamente appartenenti, almeno in origine e nella forma al dialetto siciliano. Il primo è *amuni*⁴² ‘andiamo’, ovvero “forza”, “andiamo”, che può svolgere la funzione di verbo⁴³, di interiezione⁴⁴ o entrambe insieme contemporaneamente, come nell’esempio citato sopra.

⁴² Voce del verbo *iri* (*jiri, jri, gghiri*), dal lat. *ire*, equivale all’italiano ‘andare’. Nel caso in oggetto è la forma della prima persona plurale ‘andiamo’.

⁴³ In senso proprio, denotativo, che indica l’azione dell’andare, implicando movimento.

⁴⁴ Esprime sollecitazione, incoraggiamento, preghiera a svolgere o meno un’azione, espressa contestualmente o in precedenza (esplicita) o lasciata sottintesa (implicita) e resa chiara dalle immagini (codici extralinguistici).

Il secondo termine è *camurria*, dall'etimologia incerta e controversa⁴⁵, ma al tempo stesso molto diffuso e usato dai dialettologi siciliani. Esso desta un interesse particolare in virtù dell'assenza di un corrispettivo in lingua italiana, a meno di ricorrere a soluzioni linguistiche che tentano di renderne globalmente il significato in quanto sostantivo, ma si va incontro a un appiattimento irrimediabile sul piano della componente sonora e a un impoverimento della sua versatilità funzionale, come vedremo nel prossimo capitolo dedicato all'analisi traduttologica.

Il terzo termine è *minchia*⁴⁶, il quale, oltre alla funzione di interiezione sopra descritta, può anche svolgere quelle di ingiuria sotto forma di metafora, con la quale si indica una persona di scarso valore, e di sostantivo, ovvero il suo senso proprio.

Di seguito sono riportati gli esempi cui abbiamo fatto riferimento, oltre a quelli già citati in precedenza:

(50) STB c/sw-i

VO Alvaro: *minchia*, il papà c'ha tutti i capelli bianchi! [00:10:22]

(56) STB c/sw-i seq. 27

VO Matteo: *mii*, il doppio degli abitanti di Castelvetro. (Rivolgendosi alla nuora) E l'hai fatto tutto tu? [00:32:40]

(122) UdS d seq. 63

VO Turiddu: *minchia camurria!* [01:33:04]
(‘Minchia che seccatura!’)

⁴⁵ Alcuni sostengono derivi dal gr. *kammonìe*, ‘persistenza’, ‘seccatura’. Altri sostengono derivi dal latino *gonorrhoea* una malattia venerea molto fastidiosa, la gonorrea o blenorragia, che per metonimia avrebbe assunto il senso figurato (cfr. Mortillaro 1853, 132; Biundi 1857, 66; Ragusa 1976, 268; Vårvaro, Sornicola 1986, 138; Milanesi 2012, 46). Sempre dal lat., altri invece sostengono che la parola sia una derivazione da *camura* *camula*, che sarebbe il tarlo con il suo noioso *camuliare*, vale a dire il caratteristico, ossessivo, rumore che il vermetto produce quando rode il legno (Andrea Camilleri, voce pubblicata in anteprima sul *Corriere della Sera - Magazine*, 04-09-2008). Altri ancora farebbero risalire l'origine del termine al napoletano *camorra*, ‘fonte di prepotenze e seccature’ (Milanesi, *op. cit.*, 46; Alinei 2007, 269). Tale origine viene smentita da più parti ricorrendo alle evidenze che il siciliano *camurria* deriverebbe dal toscano *camorro*, ‘individuo di spiacevole aspetto, malaticcio, pieno di difetti’ (Vårvaro, Sornicola *op. cit.*, 138; <<http://forum.corriere.it/-scioglilingua/-02-11-2010/camorra-e-camurria-parte-i-1648070.html>> ultimo accesso aprile 2018). Infine, Cortelazzo M. e Cortelazzo A. M. (1999) ipotizzano una derivazione dallo spagnolo *camorra*, ‘lite’, ‘alterco’. La prima derivazione dal latino risulta la più avvalorata.

⁴⁶ Dal lat. *mentūla* o dal gr. *mykes*, indica letteralmente l'organo sessuale maschile.

(142) MA d seq. 17

VO Donna #1 (riferendosi a Malèna): *maattri, sempri vistuta di sciòllaro!*
(‘Mamma mia, sempre vestita con scialo!’)

(167) MA d seq. 52

VO Moglie Cusimano (alle altre donne): *jèmu a salutare puru dda grannissima buttana! Amuni!*
(‘Andiamo a salutare pure quella grandissima puttana! Andiamo forza!’)

Al termine della parte dedicata alla morfologia si delinea già un quadro abbastanza dettagliato del siciliano. Tuttavia, proseguiamo l’analisi con il livello successivo, la sintassi, che aggiunge altri elementi essenziali a un inquadramento più preciso.

5.5.3. La sintassi

Come accennato all’inizio del paragrafo precedente, anche il livello sintattico del dialetto siciliano presenta una relativa stabilità e omogeneità nelle diverse varianti dell’idioma isolano. Per offrire un prospetto dei fenomeni sintattici che tratteremo in questo paragrafo, ne presentiamo una lista di seguito:

- 1) Verbo alla fine della frase
- 2) Accusativo preposizionale
- 3) Allocuzione inversa
- 4) Reduplicazione sintattica
- 5) Periodo ipotetico

Il tratto sintattico più evidente del dialetto siciliano è senz’altro la posizione del verbo alla fine della frase, principalmente “essere”, ma non solo, costruzione che contravviene alla disposizione non marcata degli elementi nella frase SVC. Questa caratteristica possiamo considerarla come una forma-bandiera del dialetto siciliano⁴⁷, nel senso che vi si fa spessissimo ricorso per riprodurre la parlata siciliana. Come

⁴⁷ Tanto tale tratto si trasferisce anche nella varietà dell’italiano regionale.

esempio eloquente, al di fuori dei nostri repertori, citiamo la celebre battuta di un noto commissario della narrativa e della televisione, nato dalla creatività dello scrittore siciliano Camilleri, Salvo Montalbano, il quale si presenta dicendo: “Montalbano sono!” o “il commissario Montalbano sono!”. Negli esempi del nostro repertorio analitico se ne trovano alcuni casi che illustriamo di seguito.

Per quanto riguarda il caso del predicato nominale, con il verbo ausiliare “essere” posto dopo il nome del predicato, lo osserviamo per esempio in (4), di seguito, in (69, p. 306), anche se in quest’ultimo l’espressione è in italiano, ciò dimostra come il tratto venga sfruttato per suggerire l’accento siciliano, in (98, p. 301), in (137) di seguito, in (164, p. 312), in (186) di seguito:

(4) NCP c/mx-i seq. 7

VO Alfredo (a Totò): no!! *Minchia!* Ma allora sordo sei, questo lo devo mettere di nuovo dentro quando smontiamo la pellicola santo diavolone, ma peggio di una piattola *si!* [00:12:12]
(‘Minchia ... peggio di una piattola sei!’)

(137) MA c/mx-b seq. 8

VO Padre (alla moglie): basta! Ancora un *picciriddu è!* [00:10:47]
(‘Basta! Ancora un bambino è!’)

(186) BA d seq. 17

VO Compagno #1: *mm, Lari su!* [00:19:41]
(‘Brutti sono!’)

Anche altri verbi, diversi da quello appena illustrato, occupano la posizione finale della frase, come per esempio: *capisti* ‘capisti’, ovvero “hai capito”, in (12, p. 300), *c’ju* ‘ci andò’, ovvero “ci è andato”, in (81, p. 332); *mi chiamu* ‘mi chiamo’ in (219), *sapèmu* ‘sappiamo’ in (171) e *travagghiava* ‘lavorava’ in (24), tutti e tre inseriti di seguito. L’effetto che se ricava è simile a quello ottenuto mediante un fenomeno tipico della lingua parlata, ovvero la dislocazione a sinistra:

(24) NCP c/mx-i seq. 18

VO Alfredo: perché non voglio Totò! Tu non lo devi fare questo lavoro, sei come uno schiavo, te ne stai sempre solo, ti vedi cento volte la stessa pellicola

perché non hai *altro* da fare, e ti metti a parlare con Greta Garbo e Tyrone Power [tiron povere] come un pazzo, lavori come uno *scecco*, *per di giunta* alle feste a Pasqua Natale, solo il Venerdì santo sei libero, e senti *a mmia*, se a Gesù Cristo non lo mettevano in croce pure il Venerdì Santo si *travagghiava!* [00:30:46]
(‘... lavori come un asino, per giunta... e senti a me... si lavorava!’)

(171) MA d seq. 55

VO Sfollata: *nuàutri nenti sapèmu, sèmu sfollati.* [01:13:05]
(‘Noi niente sappiamo, siamo sfollati.’)

(219) BA d seq. 63

VO Masina (a Sarina): *no figghia mia, iu Masina mi chiamu!* [01:08:16]
(‘No figlia mia, io Masina mi chiamo.’)

Altro tratto sintattico che caratterizza il dialetto siciliano è il ricorso all’accusativo preposizionale, che si proietta spesso anche nella varietà dell’italiano regionale, interferendo nelle realizzazioni di parlanti di origine isolana, di estrazione sociale medio-bassa, alle prese con la lingua italiana in situazioni percepite come formali. Il tratto è stato rilevato per esempio in (208, p. 332) con *a to maṭṛi* ‘a tua madre’; in (94, p. 332) con “non *li talienu* mai **alle stelle**” ‘non le guardano mai alle stelle’ e “*taliava* sempre **a me**” ‘guardava sempre a me’; in (152, p. 309) con *e puru a ttia* ‘e anche a te’; in (24), nel gruppo precedente, con “*senti a mmia*” ‘senti a me’.

Osserviamo adesso il fenomeno dell’allocuzione inversa. In virtù di esso, il parlante nomina se stesso rivolgendosi al proprio interlocutore, inserendo il riferimento alla relazione di parentela che lo lega a quest’ultimo; con questa costruzione il parlante esprime un sentimento di affetto nei confronti di colui/colei al quale si rivolge. (Amenta 2013, 112). A studiare a lungo il fenomeno è stato Sgroi (1990), che ne ha individuato tre tipi:

- Il tipo con l’articolo, p. es. *veni ccà, u papà* ‘vieni qua, il papà’, che è quello più antico;
- Il tipo con la preposizione, p. es. *veni ccà, â maṭṛi*, ‘vieni qua, alla madre’;
- Il tipo senza articolo né preposizione, p. es. *stai attenta, mamma, senza farti male!*, maggiormente diffuso nell’italiano regionale.

Negli esempi del nostro repertorio investigativo l'abbiamo rilevato per esempio in (172, p. 318) e in (105), di seguito:

(105) UdS d seq. 36

VO Suor Bianca (a Beata): *nun mi tagghiari â mattri!* [00:48:06]
(‘Non mi tagliare, alla madre!’)

Quanto alla reduplicazione sintattica, essa non interessa soltanto gli aggettivi al grado superlativo assoluto, ma anche altre categorie grammaticali quali nomi, verbi e avverbi; tuttavia, mentre il siciliano condivide con l'italiano la reduplicazione di aggettivi, verbi e avverbi, quella dei sostantivi, invece, è una caratteristica che lo differenzia nettamente. Quest'ultima può verificarsi con verbi che esprimono movimento, come per esempio: *èssiri sempri pièri pièri* ‘essere sempre in giro’, da *pièri* ‘piedi’, *ittari ştrata ştrata* ‘buttare per le strade’, *ştricari facci facci* ‘spalmare sulle facce’, per riferirsi all'abbondanza di qualcosa), o uno stato: *toppi toppi* ‘pieno/a di macchie’, ‘macchiato/a’).

A volte, la reduplicazione del verbo introdotto da *cu* (‘chi’) o *soccu* (‘qualunque cosa’) è usata per veicolare una sfumatura di indeterminatezza: *cu veni veni, iu ci vaju* ‘chiunque venga, io ci vado’ (Amenta 2013, 113), *soccu fazzu e fazzu, nun si' mai cuntenti* ‘qualunque cosa io faccia, non sei mai contenta’.

Abbiamo già fatto riferimento al fenomeno in questione quando abbiamo parlato del grado superlativo degli aggettivi qualificativi e citato l'es. (193, p. 316), possiamo anche osservarlo di seguito in (132), che vede coinvolto l'avverbio *viçinu* ‘vicino’:

(132) MA c/mx-i seq. 5

VO Pine': eppure una volta a me Malèna mi ha chiamato. Una mattina non sono andato a scuola e *ho fatto Sicilia*, e *passai* davanti alla casa di Malèna, *iđda* era affacciata, pareva proprio che aspettava a me, e mi chiamò che voleva le sigarette. *M'avviçinai viçinu viçinu ppi fammi rari i soddi, e mentri m'avviçinai* si aprì la vestaglia, *minchia* l'ho vista nuda come la fece sua madre! [00:06:58]

(‘...e sono passato davanti... lei... Mi sono avvicinato vicino vicino per farmi dare i soldi, e mentre mi sono avvicinato...’)

Concludiamo la trattazione del livello sintattico considerando la costruzione del periodo ipotetico nel dialetto siciliano, che presenta dei punti di contatto e delle

differenze significative con l'italiano. Il primo condivide con il secondo il periodo ipotetico della realtà costruito con il presente dell'indicativo in entrambe le proposizioni, protasi e apodosi: *se mō/mû ccattu, tō fazzu viṛṛi* 'se me lo compro, te lo faccio vedere'. Ciò in virtù del fatto che il siciliano si caratterizza anche per l'assenza del tempo futuro⁴⁸, espresso, appunto, con il presente indicativo associato a termini e/o espressioni con valore di futuro, costituite da aggettivi come, per esempio, *n'atr'annu* 'un altro anno' ovvero "l'anno prossimo", da verbi *a simana ca ṭṛasi* 'la settimana che entra' ovvero "la settimana prossima", o avverbi *dumani/rumani* 'domani'. Significativamente diverso è il periodo ipotetico della possibilità; infatti, il siciliano tende a sostituire il condizionale della proposizione reggente con il congiuntivo imperfetto: *siḍḍu/suddu*⁴⁹ *fussi vicinu, c'jssimu a ppèri* 'se fosse vicino, ci andremmo a piedi'. In alcune zone, inoltre, il congiuntivo della protasi viene sostituito dal condizionale⁵⁰: *siḍḍu/suddu ci forṛa n'auṛu libbru, nō facissimu pigghiari*, lett. 'se ci sarebbe un altro libro, ce lo facessimo prendere', ovvero "se ci fosse un altro libro, ce lo faremmo prendere", in linea con quanto visto poco sopra, riguardo alla sostituzione del congiuntivo con il condizionale (v. *supra* § 5.5.2., sez. "verbo").

Inoltre, le varietà più informali dell'italiano esercitano la loro influenza sul siciliano in tutte le aree dell'Isola e il periodo ipotetico costruito con l'indicativo imperfetto ne è un chiaro indizio (Amenta 2013., 116), per esempio: *se 'u viria, 'u chiamava/çiamava* 'se lo vedevo, lo chiamavo'.

Nel nostro repertorio analitico, la tipologia di periodo ipotetico più frequente⁵¹ è la prima, quella che impiega, come abbiamo visto, il presente dell'indicativo in entrambe le proposizioni; in particolare si rileva, per esempio, in (42) e (215), di seguito, e in (79, p. 336), (127, p. 301), (134, p. 305). Riguardo all'ultima tipologia con l'imperfetto, influenzato dall'italiano, l'abbiamo incontrata in (24, p. 343). Invece, in (241), di seguito, si rileva la forma particolare della congiunzione ipotetica *siḍḍu* 'se':

(42) NCP c/sw-i seq. 46

VO Alfredo: sì, proprio alla fine Totò e non mi domandare qual è il significato io non lo so, **se** lo **capisci**, *dimmillu tu*. [01:09:31]
(... dimmelo tu.)

⁴⁸ Alcune forme di futuro sono attestate nel trapanese.

⁴⁹ Congiunzione subordinante che ha lo stesso significato dell'italiano 'se' e che deriva dalla fusione di due elementi: la congiunzione *se* 'se' e il pronome personale *iḍḍu* 'egli', e dà luogo alle due forme.

⁵⁰ Per giungere persino al doppio condizionale, sebbene poco diffuso.

⁵¹ Anche per i periodi ipotetici in italiano, che non citiamo.

(215) BA d seq. 62

VO Mannina: 'u po ' sulu taliari. Però **si tu cci parri iddu ti sienti**. [01:06:18]
(‘Lo puoi solo guardare. Però se tu ci parli lui ti sente.’)

(241) BA d seq. 116

VO Giocatore#1: **ma siddu a sputazza avi na vita c'asciucò!** [02:15:54]
(‘Ma se la saliva è da una vita che si asciugò!’)

5.5.4. La pragmatica: i segnali discorsivi

La categoria pragmatica che prendiamo in esame è quella dei marcatori del discorso o segnali discorsivi, in virtù del ruolo che svolgono nell'attribuire una componente di autenticità ai dialoghi filmici. Essi hanno destato il nostro interesse, poiché si tratta di una categoria dotata di una natura non ben definita; infatti, investite di tale funzione possono essere varie classi di elementi linguistici che, a partire dal loro significato originario, assumono ulteriori funzioni nel discorso, a seconda del contesto e dell'uso che se ne fa (cfr. Bazzanella 2016; 2001; 1994). In particolare, alcune classi, tra cui le interiezioni, si collocano nelle immediate vicinanze dei segnali discorsivi, tale che non sempre è possibile distinguerne i confini con estrema precisione. È quello che sostiene Lindbladh:

È necessario descrivere il rapporto tra i marcatori discorsivi e altre categorie adiacenti, come, per esempio le particelle modali e le interiezioni; non possono essere descritti come categorie definite perché i confini tra di loro sembrano essere gradualmente (2015, 1).

e prosegue poco oltre affermando che

Data la natura vaga di questo tipo di forme, potrebbe essere un vantaggio usare il termine marcatore pragmatico per descrivere una categoria più vasta e poi sotto-classificarlo in base ad aspetti sia funzionali che formali. [...] le forme analizzate [nello studio] possono portare funzioni tipiche per i marcatori discorsivi, i segnali di risposta, e le interiezioni, e possono portare più funzioni contemporaneamente (*Ibid.*).

Lo stesso accade nei dialoghi dei film analizzati, in cui le interiezioni svolgono spesso anche la funzione di segnali discorsivi, contemporaneamente. Inoltre, a seconda del contesto di utilizzo, gli stessi elementi svolgono la loro funzione propria. In questa

sezione, i termini sui quali concentriamo la nostra attenzione sono due: *a ttia* e *talìa*, quest'ultimo già incontrato poco sopra (§ 5.5.2.), e su di essi ci soffermiamo a descrivere brevemente la loro componente pragmatica.

Innanzitutto, *a ttia* 'a te!', rilevato in (39, p. 307), viene usato con il senso di "senti!", poiché sottintende un'intera frase *ricu a ttia* 'dico a te', indirizzata al soggetto di cui si vuole richiamare l'attenzione. Proprio in quest'ultima funzione esso si avvicina a quella di interiezione, avente la stessa forma – *a ttia!*, e che, pronunciata con un'intonazione ascendente/discendente, un volume crescente/decescente, con i suoni vocalici prolungati e spesso associato a movimenti del capo di lieve inclinazione verso il basso, in direzione dell'interlocutore, e di apertura degli occhi, serve da richiamo per dissuadere qualcuna/o dal compiere un'azione giudicata inappropriata o esprimere il proprio dissenso se essa è già in corso di svolgimento.

L'altro termine sul quale concentriamo la nostra attenzione è *talìa* 'guarda', che abbiamo incontrato in (80, p. 304). Essa fa parte di una locuzione *a talìa ccà!* 'ma guarda qui!', la cui funzione, come abbiamo accennato in precedenza (v. *supra*, § 5.5.2., sez. "l'interiezione"), scaturisce da una commistione di tre ruoli: a quello di locuzione interiettiva, si aggiungono quello di attirare l'attenzione di un interlocutore particolare o generico, trattandosi di un venditore ambulante, che è proprio del segnale discorsivo, e quello di invitare l'interlocutore a svolgere effettivamente l'azione descritta dal verbo "guardare". Parimenti l'altra forma dello stesso verbo *talè*, all'imperativo, incontrata in (234, p. 312), con lo stesso significato, può essere sfruttata come marcatore del discorso.

Quindi, è importante essere a conoscenza di queste corrispondenze nelle forme e saper interpretare correttamente la funzione ai fini di un adattamento accurato. Inoltre, ciò permette di rendersi conto della complessità del lavoro del (traduttore-)adattatore.

5.5.5. Il lessico

Il lessico del dialetto siciliano, a differenza dei due livelli linguistici precedenti, presenta una variabilità significativamente più accentuata nelle diverse aree territoriali, come conseguenza delle eredità lasciate da ciascuno dei popoli che si sono succeduti nel controllo dell'Isola e che si sono via via stratificate. Come abbiamo già avuto modo di vedere in precedenza (v. *supra*, § 5.3.1.), nel passaggio da una dominazione all'altra, alcune *enclaves* sono rimaste, concentrandosi in aree ben determinate dell'isola; ciò

ha portato al radicamento in esse di alcune forme lessicali, che sono state rimpiazzate altrove, e ciò contribuisce a spiegare la varietà terminologica. Oggigiorno, tuttavia, il lessico dialettale presenta ormai un alto tasso di termini provenienti dalla lingua italiana, assimilati secondo le regole fono-morfologiche del dialetto, determinandone un “imbastardimento”, ovvero una riduzione del livello di “autenticità”, per così dire, del dialetto stesso. Suggestiva è la metafora che usa Ruffino per descrivere la situazione del lessico siciliano:

Le parole siciliane costituiscono un universo particolarmente complicato, ma al tempo stesso ricco, variegato, cangiante come un sistema stellare nel quale possono essere individuate stelle di ogni tipo: doppie, triple, multiple; bianche o azzurre; nane, giganti o supergiganti; nuove, nuovissime o cadenti. Come le stelle, le parole hanno una storia: possono espandersi o addirittura moltiplicarsi e proliferare; possono assumere le più diverse coloriture; possono infine “cadere”, lasciandosi dietro tracce luminescenti (Ruffino 2011, 64).

Abbiamo già incontrato alcune unità lessicali caratteristiche del siciliano nel corso dell’analisi della fonetica-fonologia, della morfologia e della sintassi dell’idioma isolano presente negli esempi del repertorio analitico. Ci concentreremo adesso sull’apporto di ciascuna cultura al patrimonio lessicale siciliano, seguendo un percorso cronologico. Quindi, ci imatteremo in altri termini prettamente dialettali, oltre a quelli appartenenti al nostro repertorio, che verranno messi in rilievo in grassetto; desideriamo, infatti, fornire uno spaccato del lessico dialettale, per rendere conto della metafora appena esposta. Successivamente, rifletteremo brevemente su una sottocategoria: quella del turpiloquio.

Le trasformazioni linguistiche si configurano come cambiamenti che avvengono in tempi molto più lunghi e lenti rispetto alle dominazioni e agli insediamenti dei vari popoli che si sono avvicinati sull’isola. Per questo motivo, le sezioni inserite di seguito non sono da intendersi come racchiuse entro confini netti; anzi, a prodursi sono spesso situazioni di plurilinguismo, nelle quali due o più idiomi tendono a sovrapporsi, così come funzioni e ambiti d’uso diversi e classi sociali (che se ne servono) altrettanto diverse; dunque, quella cui si fa riferimento è una realtà sociolinguistica estremamente composita nel corso dei secoli.

All’inizio del capitolo, nell’introduzione e nel primo paragrafo, si è accennato al fatto che i vari aspetti culturali peculiari che caratterizzano una comunità di parlanti, più o meno ristretta (nel nostro caso dei siciliani) risiedano nella lingua e abbiano in essa un veicolo privilegiato di espressione. In questa prospettiva, il lessico è il

principale luogo di una lingua in cui si sedimenta l’eredità del passato, a maggior ragione per un passato affollato e vivace come quello della Sicilia (cfr. § 5.3.). In sostanza, l’analisi del lessico dell’idioma isolano aggiungere un ulteriore tassello essenziale all’inquadramento della sicilianità descritta più sopra (cfr. § 5.1.), un altro volto della Sicilia linguistica. Ragion per cui, riteniamo di essenziale importanza offrire una breve disamina delle diverse eredità presenti nel lessico siciliano, per acquisire consapevolezza della sua notevole eterogeneità/del suo notevole assortimento e, così, poter avere un punto di riferimento nell’analisi traduttologica e poter contare su un elemento chiave per esprimere un giudizio quanto più adeguato possibile sull’adattamento in un’altra lingua (francese) dei film presi in esame.

5.5.5.1. Eredità preellenica

Per il periodo relativo alle lingue anelleniche (sicano, elimo, siculo), il materiale linguistico e la relativa documentazione che ne attesti l’origine sono caratterizzati da un’estrema esiguità: “gli elementi lessicali del siciliano che si crede possano essere attribuiti allo strato da lui definito “pre- o perindoeuropeo”⁵² sono pochi e tutt’altro che sicuri” (Trovato 2013a, 8).

Le aree lessicali in cui si rintraccerebbero la maggior quantità di lessemi, anche se con molte riserve, sono quelle della geomorfologia e della flora indigena; mentre per la toponomastica i dubbi sarebbero minori in presenza di una documentazione che può vantare una lunga tradizione storica. Dunque, citiamo, tra gli esempi più rappresentativi, i seguenti:

cròpanu (‘abete bianco’), da una base “mediterranea” **cropo-* con riscontri nel Canton Ticino e in Lombardia.

gravina (‘letto asciutto di un fiume’). Da una base “mediterranea” **grava* + suffisso *-ēna*, con riflessi toponomastici [...].

[...]

timpa (‘fianco scosceso di un colle’). La parola è largamente diffusa nell’Italia meridionale anche come tipo toponomastico (*Ibid.*, 10).

⁵² Trovato (cfr. 2013a, 9) riferisce di “mediterraneo” come di una etichetta coniata dagli studiosi per indicare quel materiale lessicale non riconducibile ad alcuna lingua conosciuta e adeguatamente documentata, sebbene egli ritenga preferibile definirle “parole del sostrato pre- o perindoeuropeo” in quanto l’espressione renderebbe meglio l’idea di appartenenza a lingue non indoeuropee (sicano) che avrebbero preceduto o almeno convissuto in territorio siciliano con lingue indoeuropee (siculo).

5.5.5.2. Eredità greca

L'incontro culturale e linguistico del siciliano con il greco si è protratto fino a quasi tutto il XVI secolo, quando anche a Messina, sede della colonia greca più forte, la lingua classica ha smesso i panni di lingua popolare. Certamente, si è trattato di un rapporto caratterizzato da fasi in cui alla lingua è stata riconosciuta ora una posizione alta, ora una bassa. Dal contatto delle culture autoctone con quella greca ebbe origine quella che viene definita cultura siceliota⁵³ i cui esponenti, ciascuno nel proprio campo artistico, rivaleggiarono con la madrepatria, raggiungendo livelli espressivi di prim'ordine con esempi ben noti in tutto il mondo (cfr. Ruffino 2011, 11).

Il ruolo del greco sulle lingue anelleniche fu di assoluta supremazia e l'effetto sortito fu la relegazione di queste ultime a livelli bassi e una profonda penetrazione della componente greca: oltre ai toponimi, sono stati rilevati numerosi altri termini di origine greca. Come fa notare Trovato, a causa di una documentazione non sempre precisa, non è possibile stabilire con esattezza l'origine antica o tarda o bizantina dei grecismi presenti in seno al siciliano (Trovato 2013b, 12). Alcuni di questi termini, per di più, sono entrati nel dialetto isolano mediati dal latino che li aveva già assimilati come per esempio: *gástra* 'vaso panciuto', da cui deriva la forma latina *gastra* e siciliana *grasta* o *rasta* con lo stesso significato; *kollyra* 'focaccia', da cui deriva il latino *collyra* e il siciliano *cuđdura* "pane di forma circolare" con la tipica pronuncia retroflessa della dentale sonora [d]. Altri termini, invece, non sono passati attraverso l'intermediazione del latino come per esempio: *çiaramura* 'tegola', *casèntaru* 'lombrico'⁵⁴, *naca* 'culla', *tađdarita* 'pipistrello', *timugna* 'bica, mucchio di covoni di grano', *tumminia* 'grano marzuolo assai precoce', (cfr. Ruffino 2011, 12; Trovato 2013b, 16-21). Inoltre, sono stati rilevati dei calchi semantici, per i quali l'ipotesi più avvalorata è quella dello studioso tedesco Rohlfs (cfr. 1972), in ragione della presenza di maggiori casi, secondo cui sarebbe stato il latino a prendere a modello il greco⁵⁵.

⁵³ I Sicelioti si attribuirono questo nome per distinguersi dai greci (Dori) della Grecia e della Magna Grecia (coloni stanziati nell'Italia meridionale che non comprendeva la Sicilia e che si definivano invece Italioti) e dalle popolazioni autoctone <<http://www.treccani.it/enciclopedia/sicelioti/>> ultimo accesso novembre 2018.

⁵⁴ Dal gr. *gâs enteron*, lett. 'intestino della terra'. Successivamente il termine, che era caduto in disuso, è stato rimotivato in *trasèntula* (dal lat. *trasiri* 'entrare'), per via del fatto che penetra nel terreno (Trovato 2013b, 14). Oggi è diffuso in area ragusana *casìentila*, che avrebbe unito le due forme.

⁵⁵ Ad es. *filinia/fulinia* 'fuliggine', 'ragnatela': la forma del significante sarebbe derivata dal lat. *fuligine(m)*, il quale però manca del secondo significato, che il termine siciliano avrebbe derivato dal gr. *kapniá*.

Un secondo e intenso influsso ellenizzante si è prodotto sul dialetto isolano in seguito all'insediamento in Sicilia dei bizantini che, come abbiamo visto (cfr. § 5.3.1.), si è realizzato tra il VI e il IX secolo. Intorno a questa nuova grecizzazione del dialetto, da taluni considerata sostanzialmente staccata dalla prima, si è acceso un vivace dibattito negli studiosi dall'Ottocento, che dura fino al presente. Come sintetizza Trovato (2013b, 24-25), le posizioni in campo erano sostanzialmente due: la prima, sostenuta da Rohlf, secondo la quale gli elementi di greco presenti nel siciliano, oltre che in altri dialetti dell'Italia meridionale, sarebbero di diretta derivazione del greco antico della Magna Grecia; la seconda, avversa alla prima, considerava invece gli elementi ellenici del siciliano di derivazione bizantina, dunque, da attribuire alla seconda colonizzazione greca dell'isola in ordine cronologico, dopo la totale scomparsa di qualsiasi traccia del greco antico a opera della successiva latinizzazione dei romani. Le due posizioni antitetiche sono state superate, o per meglio dire, armonizzate a partire dagli ultimi decenni del secolo scorso, in virtù delle acquisizioni della disciplina sociolinguistica, soprattutto della dimensione sociale del linguaggio, che è andata ad aggiungersi al modello di indagine spazio-temporale tradizionalmente adottato nelle ricerche in campo (socio)linguistico tra XIX e XX secolo, permettendo di concepire “più fasi di lingua o lingue diverse [che] possono coesistere nella stessa comunità” e “di conciliare quel che prima sembrava inconciliabile” (*Ibid.*), secondo la nuova lettura proposta da Vårvaro (cfr. 1981), che ha al centro il concetto di coesistenza di più lingue in uno stesso periodo storico; esse (greco, latino e arabo) entrano in contatto e, a turno, una prevale sulle altre, ma senza escluderle, piuttosto differenziandosi nei ruoli e nei domini di azione. Questa lettura, tra l'altro, conferma la nostra idea di anacronismo e improponibilità nell'immaginare il susseguirsi degli apporti linguistici da parte dei vari popoli come fasi assolutamente e rigidamente staccate le une dalle altre, prive di mutui interscambi. Questa riflessione è a nostro avviso importante e la poniamo in primo piano nell'illustrazione che qui facciamo della dimensione lessicale del dialetto siciliano. Riteniamo, inoltre, che se assistiamo oggi a continui contatti tra le lingue moderne, con un loro mescolamento e una loro diversificazione sociolinguistica, non vediamo perché una situazione simile non possa essersi prodotta verosimilmente nel passato.

Le aree lessicali maggiormente coinvolte dall'apporto greco-bizantino, particolarmente forte nella Sicilia nord-orientale (nel triangolo compreso tra Taormina, Messina e Naso), riguardano animali di piccola taglia: *crisulèu* ‘rigogolo’, *òzina* ‘biscia d'acqua’; l'allevamento: *zìmmaru* ‘maschio della capra’; la flora e la conformazione del

terreno (Ruffino 2011, 18). Quest'ultimo puntualizza che "A parte questo nuovo e consistente apporto lessicale, i Bizantini contribuirono a recuperare e consolidare quanto era sopravvissuto della prima ellenizzazione prelatina, soprattutto nella Sicilia orientale" (*Ibid.*).

5.5.5.3. Eredità latina

Il contatto del siciliano con la greicità ha condizionato notevolmente l'evoluzione del latino in Sicilia, che aveva fatto la sua comparsa già a partire dalla seconda metà del III secolo a. C. (Trovato 2013b, 11). Il latino ha certamente svolto un ruolo di primaria importanza nello sviluppo del dialetto siciliano e difatti esso viene definito un dialetto romanzo o neolatino, insieme all'italiano, al sardo, al francese, allo spagnolo, al catalano, al portoghese ecc.

La latinizzazione del siciliano si è realizzata sostanzialmente in due fasi successive, la prima delle quali è definita appunto romanizzazione, e ha dovuto fare i conti con il greco, che continuò comunque a mantenere una veste di lingua importante. Infatti, oggi si tende ad avvalorare la tesi (storico)linguistica secondo la quale si mantenne un sostanziale bilinguismo greco-latino fino alla conquista bizantina; tuttavia, mentre il primo fu relegato a un rango basso, seppur non privo di prestigio storico, e continuò ad essere largamente utilizzato dalla popolazione, il secondo andò affermandosi come lingua alta, sottraendo nel tempo sempre più domini al greco.

A condividere questa tesi, che riguarda di fatto la politica linguistica adottata dai romani, sono vari studiosi, tra cui Vàrvaro, che afferma:

Nulla potrebbe essere più sbagliato dell'idea che la creazione della provincia romana di Sicilia abbia comportato, almeno dalla fine del secolo III a.C., la latinizzazione dell'isola. Non soltanto non esiste alcuna prova di ciò, ma tutto quel che sappiamo della politica linguistica dei Romani – e meglio sarebbe dire della mancanza di una loro politica linguistica – basta ad escludere qualsiasi intento di latinizzazione (1981, 33).

A conferma di quanto sostenuto da Varvaro, vi è l'affermazione di Rohlf, il quale rileva che:

[...] anche la greicità della Sicilia contrappose alla romanizzazione una forte, lunga e persistente resistenza. [...] La resistenza della lingua greca era anche favorita dal fatto che Roma, nei confronti del greco, non applicò mai un'attiva politica linguistica (Rohlf 1984, 22).

Finley, da parte sua, esprime un pensiero in linea con quello di Varvaro, osservando che:

Fu il latino ad essere intruso ed estraneo fino alla fine della repubblica, cosa che i romani accettarono non cercando d'imporlo neanche a scopi amministrativi (Finley 2009, 155).

Del latino si sono mantenuti alcuni elementi non soltanto di natura fonetica, ad esempio il dittongo /au/ in parole come *addàuru* 'alloro' o *tàuru* 'toro', ma anche di natura morfologica, per esempio: la desinenza <-imu> nelle forme verbali *finìmu* 'finiamo', la persistenza di *esti* 'è', nelle zone di Messina e Trapani. Il livello in cui è più manifesto il forte influsso del latino è ancora una volta quello lessicale: *capizzu* 'capo del letto' da *capitium*, *nutricu* 'lattante' da *nutricari* 'nutrire, allevare' a sua volta da *nutricare*, *trispitu* 'cavalletto del letto', da *trespede* ecc. (cfr. Ruffino 2011, 13-17).

La seconda fase di latinizzazione del dialetto siciliano si sarebbe avuta durante il periodo di dominio dei normanni sull'Isola (v. *infra*, § 5.5.5.5.).

I termini di origine latina vanno a sommarsi agli altri tratti osservati nelle sezioni precedenti, conferendo al siciliano il carattere di idioma romanzo o neolatino, nel quale si innestano tante eredità sul piano terminologico.

5.5.5.4. Eredità araba

La dominazione araba ha influito notevolmente nel plasmare le varietà del dialetto siciliano, in cui sono presenti molteplici termini di origine araba, essendo stata la lingua in uso per parecchio tempo. Naturale conseguenza dei contributi forniti in termini di progresso in vari ambiti è l'introduzione di una terminologia che li descrive. Trovato sostiene infatti che "non esiste settore del lessico siciliano che non registri la presenza di parole di origine araba" (Trovato 2013d, 39).

Innanzitutto, l'aspetto lessicale che più degli altri ha risentito dell'influenza araba è la toponomastica, con i nomi che iniziano con *cala* o *calt-* (da *qal'a* che vuol dire 'castello, fortezza'): Calatafimi, Caltagirone, Calascibetta, Caltabellotta e quelli che iniziano con *gibel* che in arabo significa 'monte': Gibilmanna, Gibilrossa, Mongibello; vi sono poi quelli formati su *rahl* 'casale': Racalmuto, Regalbuto, o su *manzil* 'luogo di sosta': Misilmeri, Mezzoioiso.

Parimenti influenzata è l'antroponimia, con cognomi come per esempio: Cangemi, Garufi, Morabito Vadalà ecc. Tra gli arabismi va inserito parimenti il termine-epiteto *ruso* (con le varianti *arrusu/garrusu/jarrusu*) 'omosessuale passivo', che ha subito una variazione di significato rispetto a quello originario: l'etimologia offerta da Pellegrini lo farebbe derivare dall'arabo *(c)arùs* 'fidanzata' o 'giovane' (Pellegrini 1972, 211), e dalla stessa base terminologica potrebbe essersi originato un altro termine: *carusu* 'bambino', 'ragazzo'. Il termine (v. es. 106, p. 313) già sin dalle prime attestazioni veniva utilizzato in senso ingiurioso⁵⁶.

Dall'arabo derivano, inoltre, molti termini ancor oggi utilizzati che afferiscono ai diversi ambiti della vita quotidiana: la terminologia dell'agricoltura e dell'irrigazione: *cunzarru* 'pietraia', *favara* 'sorgente', *ggèbbia* recipiente in muratura esterno rispetto ad una cisterna in cui si raccoglie l'acqua e usato per irrigare le colture, da *gabiya(h)* 'abbeveratoio', *sàia* canale artificiale in muratura per l'irrigazione dei campi, *sciara* 'terreno pietroso, zona lavica', termine quest'ultimo che grazie allo scrittore siciliano Verga è entrato nella lingua italiana, *tùmmínu* 'misura di aridi e di superficie', *zubbíu* 'sprofondamento nel terreno'; piante, ortaggi e frutta: *carrubba* 'carrubo', *ggiuggiulena* 'sesamo', *milinciana* 'melanzana', *zzagara* 'fiore degli agrumi'; casa e costruzioni: *bbalata* 'lastra di pietra', *ḍḍammusu* 'stanza col tetto a volta' solitamente scavato nella roccia, *tannura* 'antico fornello'; cibi: *càlia* 'ceci tostati', *cubbàita* 'torrone'; recipienti: *coffa* 'sporta', 'cesta', *ggiarra* "grande anfora in terracotta destinata alla conservazione di acqua od olio", *tabbutu* 'cassa da morto', *zimmili* 'bisaccia'; mestieri e attributi di persona: *ggiufà* 'uomo stupido ma fortunato', *sinzali* 'intermediario', *tamaru* 'zotico, villano', da *tammār* 'venditore di datteri'; misure e monete: *cafisu* "misura di capacità per l'olio" (16 litri), *cantaru* "antica misura di peso", *munniù* "recipiente di legno per la misura dei cereali" (4,5 kg), *rrumanu* 'contrappeso della stadera' da *rummān* 'melograno', poiché ne ricorda la forma, *tari* "antica moneta siciliana", *tùmmínu* "unità di misura" (18 kg); venti: *sciloccu/sciroccu* 'scirocco', vento caldo e umido che soffia da sud-est. Tra i berberismi mettiamo in rilievo *bbabbaluci/vavaluci* 'chiocciola, lumaca' (Ruffino 2011, 18-20 *passim*; Trovato 2013d, 39-47 *passim*).

⁵⁶ Pellegrini fornisce a tal proposito una prima attestazione della parola in una legge del XIV secolo: "Hai iniuriato ad alcuna fimina *bagaxa*, o i garzuni *karrusu scassatu...*" (*Ibid.*). Due attestazioni successive sono state individuate in Ballone (1978, 91): "Un gruppo di omosessuali palermitani sfilava per una via cittadina con un gran cartello su cui era scritto: "Arrusi sì, ma contro la DC", e "JARRUSU" in un articolo di Dall'Orto (1986, 90).

Conclusa la trattazione dell'influsso arabo, passiamo a un'altra eredità di derivazione latina.

5.5.5.5. Eredità galloromanza e galloitalica

Dal punto di vista linguistico, il siciliano ha subito un'ulteriore profonda trasformazione durante il periodo di dominazione delle dinastie francesi, a seguito dell'introduzione di un consistente quantitativo di "gallicismi", secondo la nomenclatura proposta da Valenti (2013a, 48), ch'ella distingue dai "francesismi", termini sempre di origine francese ma entrati nel siciliano successivamente, durante la dominazione spagnola, e dovuta al prestigio culturale che continuò a rivestire in quel periodo la Francia (*Ibid.*, 49), tanto che si parla di "gallomania linguistica" (Valenti 2013b, 67). Prestiti furono introdotti anche dai galloitalici dotati di una lingua affine al francese (v. *supra*, § 5.3.1.).

A questo punto ci sembra importante riflettere brevemente sulla questione riguardante la situazione linguistica precedente all'arrivo dei normanni. Essa infatti non ha mancato di generare un dibattito che ha visto posizioni contrapposte e persino estreme, in ragione della scarsità di documenti che consentano una adeguata ricostruzione. Una di queste posizioni è quella del già citato Rohlfs (1984), della quale vengono fornite due diverse interpretazioni da due studiosi, Ruffino (2011) e Trovato (2013b), che citano opere diverse del linguista tedesco.

A detta del primo, Rohlfs sosterebbe che, con l'arrivo dei normanni (galloromanzi) in Sicilia, si sarebbe prodotta una nuova romanizzazione o latinizzazione, essendo la lingua di costoro derivata dal latino, in seguito alla pressoché totale cancellazione di qualsiasi traccia della prima latinizzazione a opera dell'arabo, tranne in una ristrettissima zona del messinese dove si sarebbe continuato a parlare il greco. Questa nuova ondata di latinità avrebbe, a sua volta, messo in crisi lo statuto dell'arabo e impresso un aspetto di modernità al siciliano (cfr. Rohlfs 1984). Nonostante la presenza di riscontri che corroboravano questa tesi⁵⁷, le accese polemiche suscitate avrebbero portato il linguista ad attenuare la sua posizione (Ruffino 2011, 24-25). Quindi, Ruffino si ferma, per così dire, alla tesi neo-latinizzante del dialetto siciliano.

⁵⁷ A sostegno della tesi neo-latinizzante, Ruffino inserisce una tabella in cui mette a confronto dei termini italiani, e le corrispettive forme del latino, dei dialetti meridionali e del calabrese settentrionale, del calabrese meridionale e del siciliano (Ruffino 2011, 25).

Trovato, invece, dà, come dicevamo poc' anzi, un'interpretazione più articolata e leggermente diversa della teoria di Rohlfs, il quale, a detta sua, avrebbe attribuito la modernità del dialetto sempre alla neo-romanizzazione, ma, a differenza dell'interpretazione di Ruffino, questa si sarebbe prodotta in due momenti: inizialmente, per mezzo di un volgare italiano letterario e solo successivamente a seguito dell'apporto galloitalico, posteriore a quello galloromanzo (Trovato 2013b, 24); secondo Trovato, è un altro studioso, Bonfante (cfr. 1953), ad attribuire la seconda latinizzazione, alla base della modernità del dialetto siciliano, al galloromanzo.

Una menzione merita anche la posizione, per alcuni tratti originale, di Vårvaro, secondo la quale il dialetto siciliano moderno si sarebbe sì formato in epoca normanna, ma a seguito di una grave crisi demografica e socio-culturale⁵⁸. Questa, infatti, avrebbe obbligato la maggior parte degli isolani, che abitavano in campagna e che parlavano chi varietà del greco chi dell'arabo, a riunirsi in pochi grandi centri dove le differenze tra le diverse varietà (del parlato, *ndr*) si sarebbero amalgamate tra loro su una base di "romanzo locale", ovvero una varietà neolatina che "era covata sotto la cenere da almeno un millennio" (Vårvaro, *op. cit.*, 54) e riaccesasi con l'apporto galloromanzo e galloitalico. Tuttavia, anch'egli concorda sul fatto che dell'idioma parlato anteriormente alla conquista normanna si sa molto poco a causa della scarsità di documenti scritti (cfr. Vårvaro *op. cit.*, 54; 116-117).

Trovato (2013c), inoltre, dal canto suo, offre una visione delle cose che sembra mediare tra i due momenti della latinizzazione del siciliano, che, a nostro avviso, sembra possedere più argomenti di verosimiglianza rispetto a una realtà composita come quella del lessico siciliano. Egli adduce quali prove corroboranti della sua tesi la presenza nel lessico del siciliano di coppie terminologiche⁵⁹, nelle quali una delle due forme, la più recente, ha soppiantato la più antica (attribuibile alla prima latinizzazione dei romani) in tutto il territorio, anche se quest'ultima non è totalmente scomparsa. La chiave di tutto risiederebbe, a suo modo di vedere, in due fattori: il primo è rappresentato dalla specializzazione semantica, per cui la versione più recente avrebbe acquisito il significato principale, mentre la più antica avrebbe assunto un significato

⁵⁸ Con la chiusura di molti casali; questa crisi avrebbe poi portato all'iniziativa di ripopolazione condotta dai normanni.

⁵⁹ Rifacendosi a Rohlfs per il ricorso alle coppie, ma mostrandosi critico nei confronti di alcune delle sue tesi, specie quella secondo la quale in Sicilia si sarebbe prodotta la neoromanizzazione con la conseguente scomparsa totale delle forme latine antiche, che, invece, sarebbero sopravvissute solo nelle regioni meridionali (cfr. Trovato 2013c, 26-27).

diverso e più specifico; il secondo fattore avrebbe a che fare con geografia della lingua, per cui in un territorio molto ampio come quello della Sicilia, in assenza di specializzazione semantica, il vecchio lessema si sarebbe mantenuto di più nelle zone dell'entroterra meno esposte ai cambiamenti, mentre il nuovo si sarebbe attestato nelle più vivaci zone costiere (cfr. Trovato 2013c, 27). Tra gli esempi forniti da Trovato, citiamo una coppia cui appartiene un termine presente in BA: *tata*, (*patri*) – *papà*, appellativo per 'papà'. La prima forma è la più antica, sicuramente latina (*Ibid.*, 29), ha mantenuto il valore reverenziale, ed è usata da Peppino e Nino per rivolgersi al padre Cicco, sebbene si servano del diminutivo *ta*. La forma, tra parentesi, sempre di antica origine latina, è stata attestata fino a poco tempo fa nell'area messinese occidentale e ha mantenuto la componente di deferenza. L'ultima forma, invece, è quella di origine francese diffusasi dal Settecento in poi (*Ibid.*), anche in Sicilia, e diventata di uso comune, priva della funzione reverenziale.

Ad ogni modo, nella lingua scritta i francesi⁶⁰ continuarono a usare il greco e l'arabo, mentre nel parlato usavano le loro varietà galloromanze del nord o della Provenza, pertanto, "l'elemento galloromanzo portato dai Normanni non prevalse sugli usi linguistici siciliani [...] né produsse un generalizzato bilinguismo" (Valenti 2013a, 50), ma si accostò e si amalgamò ad essi nel corso del tempo. Ciò non ci sorprende, in quanto è nella lingua parlata che si producono più rapidamente i cambiamenti, rispetto alla minore dinamicità della lingua scritta, e ancora una volta lingue diverse si accostarono e si specializzarono, senza eliminarsi a vicenda.

In definitiva, a sembrarci rilevanti in questa sede sono la complessità del dibattito e il punto di contatto condiviso tra tutte le teorie: il ruolo certamente importante che ha rivestito l'influsso delle varietà francesi sul dialetto siciliano nel suo assetto moderno e attuale.

Sul piano del lessico sono tantissime le parole del dialetto siciliano di origine francese, afferenti a diverse aree del vissuto quotidiano e appartenenti a diverse categorie grammaticali.

Se si considerano le desinenze morfologiche, buona parte dei termini siciliani che ancor oggi finiscono per *-eri*, *-uni* (con valore diminutivo), *-agghja* (e *-àglia*), *-utu*, *-àggiu*, *-ata*, *-anza* (e *-enza*), è con ogni probabilità di origine galloromanza (Valenti

⁶⁰ Gli uomini di origine galloromanza, tra l'altro, non erano neanche numerosi come hanno messo in rilievo vari storici (Vàrvaro *op. cit.*, 197-198).

2013a, 52). Tra i prestiti di epoca normanna se ne riscontrano in ambito agricolo-pastorale: *agneddu*⁶¹ ‘agnello’, *ciavareddu* (e *ciaurieddu*) ‘capretto giovane’, *fumeri* ‘concime’, *imenta* ‘cavalla’, *loggia* (e *logghia*) ‘capanna’, *racina* ‘uva’, *vucceri* ‘macellaio’, *vurpaggjuni* ‘piccola volpe’, *zappuni* ‘piccola zappa’; tra i nomi del pane, poiché la dieta degli isolani era – e lo è ancora – basata sui cereali: *crispedda* ‘frittella’, *fuazza* ‘focaccia’, *vastedda* “forma di pane di vario peso e dimensioni nei vari luoghi”; tra gli altri termini più diffusi citiamo: *agugghja* ‘ago’, *bagghju* ‘cortile’, *firmitura* ‘serratura’, *giugnettu* ‘luglio’, *munzeddu* ‘mucchio’, *parrinu* ‘prete’, ‘padrino’, *vanedda* ‘vicolo’, ‘stradina di campagna’.

Per la categoria degli aggettivi citiamo per esempio: *orbu* ‘cieco’; *saggiu* (*sagghju*) ‘quieto, docile, calmo, giudizioso’, *sarbàggiu* (*sarbagghju*, *siravagghju*) ‘selvaggio, monello’, questi ultimi due riferiti ai bambini o agli animali domestici; numerosi sono anche i prestiti per la categoria dei verbi, p. es.: *accattari* ‘comprare’ (fr. «acheter», con lo stesso significato), *addumari* ‘accendere’, *ammucciàrisi* ‘nascondersi’, *ammunziàddari* ‘ammucchiare’, *ammuttari* ‘spingere’, *ntruscari* ‘avvolgere’, *pirciari* (*picciari*) ‘bucare’, *sparagnari* ‘risparmiare’, *tastari* ‘assaggiare’, *travagghiari* ‘lavorare’, *trippari* ‘giocare animatamente’, *tummari* ‘cadere’ ecc. Per la categoria degli avverbi e delle preposizioni: *ammeri* ‘verso’, *arreri* (*darreri*, *rarreri*) ‘dietro’, *midemmi* (*miremma*) ‘anche’ (cfr. Ruffino 2011, 23-26 *passim*; Valenti 2013a, 53-58 *passim*).

I provenzalismi si inserirono nel siciliano in svariati modi: portati dai Normanni, scelti dai poeti attivi alla corte di Federico II (dunque dagli Svevi), ma soprattutto portati dagli Angioini (Valenti 2013a, 58); tra i termini di sicura origine provenzale citiamo: *nginagghja* (*ngunagghja*), ‘inguine’, *prèscia* ‘fretta’, *scagghjuni* ‘dente canino’, *scuma* ‘schiuma’, *stuiàri* ‘asciugare’. Valenti fa comunque notare come la contemporanea presenza nel francese antico e nel provenzale di forme affini renda difficile stabilire con certezza l’origine per molte voci e non si neanche escludere che il siciliano abbia tratto alcune parole dal galloitalico, vista la sua stretta parentela con il provenzale (cfr. Valenti 2013a, 59-60 *passim*).

A proposito di galloitalico, i termini riconducibili a tale origine riguardano per lo più gli antroponimi (*Genovese*, *Lombardo*, *Lucchese*, *Pisano*, *Toscano* ecc.), e le

⁶¹ Questo è uno dei termini scelti da Trovato per dimostrare la sua tesi della convivenza di entrambe le forme, antica e nuova di un termine, in seguito a una specializzazione semantica. *Agneddu* (e *agnieddu*) ‘agnello’, deriverebbe dal francese antico «agnel» e avrebbe sostituito in questo significato il siciliano *aineddu*, a sua volta di derivazione latina *agnellus*, che si carica del significato specifico ‘forcella’ (Trovato 2013c, 27).

attività di commercio e mercatura: *beccu* ‘maschio della capra’ (Valenti 2013a, 60). Oltre a termini come *stizza* ‘goccia’, *zuccu* ‘ceppo dell’albero’ (Ruffino 2011, 26).

Infine, tenendo conto delle origini germaniche della lingua dei Normanni, non sorprende di trovare dei germanismi nel lessico del siciliano, di cui pochissimi sono quelli entrati a seguito delle invasioni barbariche verificatesi con la crisi e la caduta dell’Impero Romano d’occidente (p. es. *vuòscu* ‘bosco’, *jancu* ‘bianco’), la maggior parte sono stati importati dalla mediazione normanno-sveva, p. es.: *assinnari* ‘recarsi, dirigersi’, *bbrunnu* ‘biondo’, *rraspari* ‘grattare’ ecc.

In tempi relativamente più recenti, nei secoli XVII e XVIII, il francese ha svolto sulla lingua italiana lo stesso ruolo che oggi svolge l’inglese, non solo sulla nostra lingua ma a livello planetario. Tant’è che si è parlato di vera e propria “gallomania” (cfr. Morgana 1994), per descrivere il fenomeno di imitazione di elementi culturali provenienti d’Oltralpe, che si traduce inevitabilmente nell’influsso anche sulla lingua con l’ingresso nell’italiano di nuovi e numerosi termini di origine francese in svariati ambiti, soprattutto l’abbigliamento, la gastronomia, l’arredamento (cfr. *Ibid.*), nei quali la Francia si poneva come modello. Di riflesso, anche sui dialetti della Penisola – soprattutto nel corso del XIX secolo – si è prodotto un secondo influsso francese, meno indagato rispetto a quello sull’italiano ma altrettanto interessante (Valenti 2013c, 68). Si è trattato di una “irradiazione verticale” (*Ibid.*) per due ragioni. Innanzitutto, erano le classi medio-alte, nobili e borghesi, che si servivano correntemente del francese nella loro comunicazione orale quotidiana insieme al dialetto. Inoltre, sono sempre le classi più ricche che accolgono non soltanto oggetti e mode di origine francese, ma anche persone che svolgono lavori quali cuochi, domestici, servitori e, quindi, determinano l’inserimento nel dialetto di tante parole di origine francese che hanno raggiunto successivamente il parlato del popolo (*Ibid.*). Pertanto, non si contano i termini afferenti alla cucina e alle pietanze: *gattò* ‘pasticcio di patate farcito’ (fr. «gâteau»), *purè* ‘purè’ (fr. «purée»), *rragù* ‘ragù’ (fr. «ragoût») ecc.; ai gioielli, agli oggetti e alle voci della moda: *bbrilloccu* (*brillò*, *bbirlò*) ‘gioiello’ (fr. «breloque»), *bbròsciu* ‘fermaglio’ (fr. «broche»), *fularri* ‘foulard, sciarpa’ (fr. «foulard»), *taffità* ‘taffetà’ (fr. «taffetas») ecc. Oltre a parole indicanti oggetti e attrezzi di uso domestico: *buatta* ‘scatola’ (fr. «boîte»), *tabbarè* ‘vassoio’ (fr. «cabaret»); arredi: *armuaṛṛu* (*ammuaṛṛu*) ‘armadio’ (fr. «armoire»), *bbuffetta* ‘tavolo’ (fr. «buffet»); allocutivi affettivi: *mamà* ‘mamma’ (fr. «maman») (*Ibid.* 69-70 *passim*).

5.5.5.6. Eredità iberoromanza

Un'ulteriore patina di modernità venne dal contributo iberoromanzo, in seno al quale Valenti riconosce la necessità di distinguere tra catalanismi e castiglianismi o iberismi (2013b, 62). Sebbene il periodo di dominio spagnolo sia stato lungo e l'influsso consistente, tanto da ridimensionare l'interferenza del galloromanzo (che, come abbiamo visto nella sezione precedente, sarebbe poi tornato più tardi) il siciliano secondo Ruffino non ha subito significative trasformazioni (2011, 26). A ribadirlo è Valenti:

lo spagnolo continuò così a entrare tra le varietà del repertorio (soprattutto nei domini della vita politica e militare e di quella di corte), senza però riuscire ad imporsi radicalmente come sarebbe avvenuto invece nelle colonie spagnole d'oltreoceano (2013b, 64).

Termini di sicura origine catalana sono p. es.: i verbi *accapari* (*accabari*) 'terminare' (*Ibid.*, 62), *nzirtari* 'indovinare' (Ruffino 1991, 71), *addunàrisi* 'accorgersi'; *prijàrisi* 'compiacersi, vantarsi', ecc.

Per il tramite dei catalani giunti sull'isola, sono entrati nel siciliano molti arabismi, p. es.: *tàliari* 'guardare', dal cat. **talaiar**, a sua volta dall'ar. **ṭalāyi** pl. di **ṭalī'ah** 'avanguardia, sentinella' (Valenti 2013b, 63).

Di origine castigliana, quindi più recenti, e ancora largamente usati dai parlanti siciliani, sono invece i verbi: *accanzari* 'ottenere, guadagnare' *ammuniàrisi* 'confondersi, 'darsi da fare', *buscari/vuscari* 'guadagnare', *limpiari* 'pulire', *nzaiari* 'indossare', *sgarrari* 'sbagliare' ecc. (cfr. Ruffino 2011, 26-27 *passim*; Valenti 2013b, 64).

I settori del lessico particolarmente interessati dall'influsso spagnolo sono stati: la moda, come per il francese: *cileccu/ggileccu* 'farsetto, panciotto', *muccaturi* 'fazzoletto', *tappina* 'pianella'; la cucina: *abbuccari* 'rovesciare/si', *anciòva* 'acciuga', *atturrari* 'arrostire, tostare', *capunata* "piatto tipico siciliano con melanzane e altre verdure", *mèusa* 'milza', *mpanata* 'pasticcio', *mpanatigghja* 'pasticciotto'; l'arredamento, la casa, gli utensili domestici, l'artigianato, le feste, il comportamento umano: *arcova* "parte della camera delimitata da un arco che accoglieva il letto", *bbarracca* 'tettoia, tenda' capanna', *cìcara* 'tazzina', *passamanu* 'passamano, ringhiera', *carnezzari* 'macellaio', *ammulari* 'affilare', *accrianzatu* 'educato', *loccu* 'pazzo', *za(g)urdu* 'zotico'. Tra gli altri iberismi ampiamente diffusi si annoverano:

làstima ‘dolore, pena, sofferenza’, (*lastimèddi!*⁶²) dal quale *lastim(i)ari* ‘dar fastidio, angoscia’, *parruccianu* e *parrucchjanu* ‘avventore, cliente’ (cfr. Ruffino 2011, 26-27 *passim*; Valenti 2013b, 64-66 *passim*).

5.5.5.7. Eredità inglese e americana

A partire dal XIX secolo si riscontrarono nel dialetto siciliano termini di origine americana e anglosassone, così come testimoniano i dizionari, tra cui quello di Traina (1868). Essi appartengono alle sfere del commercio e della moda; gli americanismi sono stati importati dagli emigranti di ritorno in patria (un esempio su tutti: *ciunga* ‘gomma da masticare’, dall’inglese americano *chewing gum*). Allo stato attuale, in considerazione della forte permeabilità dell’italiano a termini inglesi riguardanti numerosi ambiti linguistici, dall’informatica ai social network in primis, alla musica, alla moda, anche nel siciliano, che un influsso sempre più marcato riceve dalla lingua nazionale (v. *supra*, § 5.3.1.), si è assistito a prestiti “sicilianizzati”.

In definitiva, è essenziale, per le finalità della nostra ricerca, interpretare la koiné siciliana, tanto del passato quanto attuale, come una realtà composita, complessa e in continua evoluzione, in cui le varie matrici linguistiche storiche permangono nei termini ancora in uso, senza escludersi l’un l’altra, e nuove matrici vengono via via a sovrapporsi, generando nuovi lessemi, sotto l’effetto delle spinte globalizzanti e dei flussi migratori contemporanei.

Proseguiamo la trattazione del livello lessicale del siciliano, prendendo in esame la categoria specifica del turpiloquio.

5.5.5.8. Il turpiloquio

Una componente consistente del lessico, non solo dialettale, dei dialoghi è rappresentata dal turpiloquio, di cui abbiamo incontrato, negli esempi fin qui citati, casi particolarmente significativi del dialetto, appartenenti alle varie categorie terminologiche. L’effetto che esso produce è una nota ulteriore di realismo e

⁶² Interiezione che esprime esasperazione.

concretezza nell' "irrealtà" della lingua cinematografica, poiché il parlante siciliano⁶³ intesse il proprio eloquio facendo spesso ricorso a termini afferenti al registro volgare, attribuendo concretezza alla lingua, certamente in un contesto di quotidianità informale. Alcuni di questi termini costituiscono forme-bandiera, vale a dire forme stereotipate, le quali, ormai note in tutta la penisola, identificano immediatamente il dialetto siciliano, *minchia* su tutte. Certamente, l'uso di questo genere di lessico è coerente con il ruolo che il dialetto svolge nell'economia generale dei film e con il loro contesto storico e socioculturale di ambientazione, per i quali i film presentano una sostanziale omogeneità. L'ambito socioculturale rappresentato nei film e cui appartengono i personaggi principali è infatti quello della modesta provincia siciliana, come abbiamo già visto (v. *supra*, § 5.4.). In particolare, in STB si considera la provenienza incarnata dal protagonista Matteo Scuro, il quale, data la sua forte personalità e il ruolo nettamente dominante, diviene il simbolo di alcuni aspetti culturali e di stereotipi siciliani, sia positivi (il forte senso della famiglia, del dovere e del lavoro, la solarità e cordialità ecc.) sia negativi (l'eccessiva loquacità, la diffidenza, la testardaggine ecc.). Certamente, nel corso delle vicende intervengono personaggi secondari appartenenti a estrazioni sociali diverse, anche più elevate, rispetto a quelli principali, e con essi entrano in contatto. Tale incontro/scontro contribuisce a far emergere i tratti del *milieu* predominante messo in scena nei film.

In seno al turpiloquio, una parte consistente dei termini volgari risultano legati alla sfera sessuale. Alcuni di essi, il dialetto siciliano li condivide con l'italiano. Tuttavia, in questo caso li consideriamo appartenenti alla sfera dialettale poiché vengono adattati alle caratteristiche fonetiche, dunque di pronuncia, e morfologiche del dialetto. Tra quelli già incontrati, vogliamo soffermarci su alcuni derivati del termine per eccellenza *minchia*: ovvero *minchione* e *sucaminchia*. Il primo lo abbiamo incontrato in (25, p. 327), e rappresenta un epiteto, in cui dal punto di vista linguistico la forma del termine di partenza risulta alterato in senso accrescitivo e diventa un aggettivo sostantivato; in questo caso sta a indicare una persona stupida e ingenua. Lo stesso termine può essere sfruttato come interiezione e si può osservare in (37) di seguito. Il secondo termine, incontrato in (162, p. 315), è un altro epiteto, rivolto a una donna che fa la prostituta (quindi, che veicola in un certo senso un'immagine iconica

⁶³ E non solo, anche altri personaggi principali, come Joe Morelli in UdS, e secondari, il madonnaro in STB, che si esprimono in altri dialetti/accenti fanno ricorso a termini triviali. Tuttavia, non sorprende che, in considerazione delle ambientazioni dei film e dei personaggi che li popolano, quelli in dialetto siciliano costituiscano una categoria più consistente.

e concreta) e pronunciato con un tono chiaramente spregiativo. Lo stesso termine, con pari significato spregiativo e offensivo, usato come sinonimo di “puttana”, lo abbiamo osservato in (133, p. 326), in cui fa parte di una locuzione interiettiva.

Ancora alla sfera sessuale appartiene un altro termine triviale in forma di interiezione – *sticchiuteddi!* – incontrato in (22, p. 304), che non è altro che la forma diminutiva del termine volgare *sticchiu* (v. *supra*, § 5.5.1.2., p. 316) – che, anche in questo caso, viene usato in senso figurato nei confronti dei ragazzini e corrisponde all’italiano ‘mascalzoni’.

Tra gli altri termini triviali, abbiamo osservato: *buttani* ‘puttane’ e *curnuti* ‘cornuti’ in (106, p. 313), *culu* ‘culo’ in (81, p. 332); e ne rileviamo ancora: *ancazzati* ‘incazzati’, participio passato del verbo *ancazzarisi* ‘incazzarsi’, di registro triviale, ormai divenuto colloquiale, in (44) di seguito; *ncazzusi* ‘incazzosi’, ovvero “irascibili”, un termine derivante dalla medesima base del precedente in (117) di seguito. Infine, compare il termine estremamente offensivo *finuoicchi* ‘finocchi’, riferito agli omosessuali, in (197) di seguito. Nella sequenza da cui è tratta quest’ultima espressione non vi sono omosessuali ed essa è pronunciata da alcuni ragazzini che assistono alle lezioni di ballo tra uomini, prendendoli in giro: in passato, infatti, vigeva l’usanza di non poter ballare in coppie formate da uomini e donne, ma solo da persone dello stesso sesso. Si tratta, nel caso di questi ultimi esempi, di termini che il dialetto condivide con l’italiano, sebbene qui figurino nella veste linguistica dialettale.

Di seguito si trovano inseriti gli esempi citati:

(37) NCP c/mx-i seq. 36

VO Spettatore #1 (dalla tribuna): *minchione*, si stanno baciando! [00:56:47]
(‘Perbacco! ...’)

(44) NCP d seq. 53

VO Carabiniere: *cchi si fa Totò? Ccà su tutti ancazzati. È cchiù ssai i menzura ca spiettonu!* [01:14:18]
(‘Che si fa Totò? Qua sono tutti arrabbiati. È più di mezzora che aspettano!’)

(117) UdS d seq. 53

VO Uomo #1 (insieme al fotografo): *mii, sti siciliani siemu tutti ‘ncazzusi!*
[01:16:26]
(‘Per carità, questi siciliani siamo tutti incazzosi!’)

(197) BA d seq. 32

VO Bambino: *finuoicchi!* Ah ah ah. [00:33:48]
(‘Finocchi! Ah ah ah.’)

5.5.6. La semantica: le espressioni idiomatiche

Al pari del turpiloquio, anche le espressioni idiomatiche e i modi dire attribuiscono concretezza alla lingua dei film e mettono in risalto una marca significativa non solo del dialetto siciliano, ma anche della varietà regionale dell’italiano, in quanto i parlanti trasferiscono tale marca nel loro italiano.

Tali elementi compongono il ricchissimo patrimonio popolare orale siciliano, al pari di altre comunità, cui appartengono anche i proverbi; un patrimonio, però, che nonostante il grande interesse manifestato dagli studiosi si sta progressivamente disperdendo, non solo perché la cultura che li ha generati va estinguendosi ogni giorno di più a seguito della diminuzione sistematica di parlanti che ne che ne tengono viva la memoria, ma anche perché, soprattutto per il repertorio dei proverbi e la loro funzione didascalica, la trasmissione del sapere basato sull’esperienza non avviene più per via orale, come in passato (cfr. Castiglione 2013, 953).

Espressioni e locuzioni idiomatiche, metafore e proverbi rappresentano certamente e non soltanto “oggetti linguistici” (*Ibid.* 957) che “reclamano tutti i livelli di analisi: grammaticale, logico, semantico, fonico, ritmico” (*Ibid.*, 960), ma anche e soprattutto “oggetti culturali” (*Ibid.*, 953) intimamente legati alla comunità che li ha generati. Tant’è vero che il loro senso figurato risulta immediatamente chiaro ai parlanti che condividono i medesimi valori comunitari e, invece, opaco e incomprensibile a coloro i quali non ne fanno parte.

Di seguito citiamo alcuni degli esempi più significativi delle espressioni idiomatiche e dei modi di dire presenti nel nostro repertorio analitico.

Analogamente al turpiloquio, il dialetto siciliano e l’italiano condividono svariate espressioni e locuzioni idiomatiche. Considereremo prima le espressioni di origine propriamente dialettale; successivamente, quelle condivise, che il dialetto ha mutuato dall’italiano e qui segnalate per una forte connotazione siciliana derivante dai tratti fonetico-fonologici (prosodici e segmentali), morfologici e lessicali dialettali.

In (168), inserito di seguito, l'espressione evidenziata in grassetto è costituita da un verbo *cusciari* 'ancheggiare, sgonnellare', che deriva dal sostantivo *coscia*, uguale all'italiano, e si riferisce alla particolare andatura flessuosa di alcune donne, che tendono a compiere movimenti laterali pronunciati col bacino. Poiché tali movimenti hanno per effetto quello di rendere la persona vistosa, essi sono associati per stereotipo alle prostitute o comunque a donne di facili costumi.

In (214), di seguito, l'espressione che ci interessa, *finiri câ sassa*, sfrutta ancora una volta un elemento essenziale della dieta mediterranea: il pomodoro, e in particolare la passata (*sassa* 'salsa'), come condimento in svariate pietanze. È considerato un alimento importante e prezioso, tant'è vero che per tradizione ancora oggi, ma soprattutto in passato, nel periodo estivo, si prepara la conserva di pomodoro per l'inverno. In passato, infatti, quando la serricoltura non era diffusa e la produzione degli ortaggi avveniva in pieno campo e seguiva le stagioni, i pomodori in inverno non crescevano. Per questi motivi, l'espressione in questione sta a indicare il felice esito di un evento, nel nostro caso l'ottenimento del cappotto da parte di Peppino.

In (33, p. 322), l'espressione idiomatica *rumpiri i cojnna* 'rompere le corna', costituisce una minaccia di severe punizioni fisiche, a danno principalmente del capo che, per mezzo di una sineddoche, è rappresentato dal termine plurale *cojnna*, in riferimento alle corna degli animali. L'espressione, originatasi con ogni probabilità in ambito popolare e dialettale, viene classificata come appartenente al registro triviale⁶⁴ o comunque familiare⁶⁵, e successivamente si è diffusa in italiano; nostre ricerche hanno mostrato come sia stata utilizzata in svariate occasioni da individui siciliani, appartenenti alla mafia, tradizionalmente dialettofoni e semi-analfabeti, legati alla lingua orale e dialettale, quantomeno nel passato.

In (124), di seguito, osserviamo l'espressione *salutari u sticchiu* 'salutare la fica'. L'espressione in questione appartiene a un registro estremamente volgare della lingua. Essa contiene il termine considerato poco sopra e che indica l'organo sessuale femminile. L'espressione viene utilizzata, tra camerati, per augurare, in questo caso a Morelli che viene liberato, una buona sorte, identificata nel sesso e, allo stesso tempo, per esprimere un sentimento di nostalgia per la libertà e la vita fuori dal carcere.

Infine, in (93), di seguito, è presente l'espressione dialettale *u pani è ppani*, che è strettamente correlata a quanto accennato poco sopra riguardo all'importanza dei

⁶⁴ <<https://dizionario.internazionale.it/parola/rompere-le-corna>> ultimo accesso novembre 2018.

⁶⁵ <http://www.treccani.it/vocabolario/corno_%28Sinonimi-e-Contrari%29/> ultimo accesso novembre 2018.

cereali e dei carboidrati nella dieta mediterranea dei siciliani: il pane, infatti, è un alimento di centrale importanza e il lavoro è finalizzato principalmente a “portare il pane a casa”; quindi, con quest’espressione il personaggio esprime l’importanza di riconoscere il valore del lavoro.

Inseriamo di seguito gli esempi che contengono le espressioni appena descritte, non citati nelle sezioni precedenti:

(93) UdS d seq. 25

VO Bandito #1: *picciuotti, fuòssi u dutturi Morelli c’avi raggione, u pani è ppani, però, milliecincucientu liri cci peiddi lei e milliecincucientu liri cci peiddu iu! Picciutti nisciemu i picciuli!* [00:29:22]

(‘Ragazzi, forse il dottore Morelli ha ragione, il pane è pane, però, millecinquecento lire ce le perde lei e millecinquecento lire ce le perdo io! Ragazzi usciamo i soldi!’)

(124) UdS c/mx-b seq. 64

VO Detenuto #2: *salutami u sticchiu Joe!* [01:33:31]

(‘Salutami la fica Joe!’)

(168) MA d seq. 52

VO Moglie Cusimano (a Malèna): *accussì ‘a finisci ‘i cusciàri, buttanazza!* [01:06:20]

(‘Così la finisci di sgonnellare, brutta puttana!’)

(214) BA d seq. 61

VO Onofrio (a Peppino): *ti finìu câ sassa!* [01:05:54]

(‘Ti è finita con la salsa!’)

Passiamo ora all’illustrazione di alcune espressioni che, a differenza delle precedenti, sono condivise da dialetto e italiano; in taluni casi, il dialetto le ha mutate dall’italiano, in altri le ha derivate direttamente dal latino, contemporaneamente all’idioma nazionale, ma che nel nostro repertorio analitico figurano in veste linguistica dialettale.

Tra gli esempi già citati, richiamiamo l’attenzione su (99, p. 301), in cui l’espressione *aviri visiti* ‘avere visite’, è censita anche in italiano e in entrambi gli idiomi viene pronunciata quando ci si sorprende di notare la presenza di qualche

sconosciuto o di rivedere qualcuno dopo tanto tempo. Il tono è ironico e la connotazione è, nella maggioranza dei casi, non proprio positiva.

In (21, p. 310), l'espressione evidenziata *fumari com'e tucchi* 'fumare come i turchi', è presente anche tra i modi di dire in italiano, con lo stesso significato. Teniamo a mettere in rilievo la posizione del verbo in finale di frase, con un effetto di messa in evidenza tramite dislocazione a sinistra.

Di seguito, invece, inseriamo e illustriamo altri esempi. In (70), di seguito, si rileva l'espressione latina **in primis**, presa in prestito e ormai stabilizzatasi nell'italiano, con il significato di "innanzitutto", "prima di tutto", e transitata anche nel dialetto siciliano, con il medesimo senso. Dal punto di vista prettamente linguistico, la forma dialettale è andata incontro ad anaptissi, per l'aggiunta in finale di parola della vocale <i>.

Nel successivo (217), *fari a fini...* 'fare la fine...', in forma di domanda, è ampiamente diffusa, con lo stesso significato, anche in italiano: 'che fine hanno fatto...?'; essa viene utilizzata per chiedere, in tono spesso ironico, notizie su qualcuno e/o qualcosa, con i quali si è avuto a che fare da poco e sono improvvisamente scomparsi, o che non si vedono da tempo.

Infine, nell'ultima espressione considerata, in (151), osserviamo un'espressione-locazione interiettiva costruita a partire da uno dei termini rappresentativi del dialetto siciliano, già più volte incontrato in varie vesti, ovvero *minchia*, quindi di registro volgare. Esso è preceduto da un aggettivo dimostrativo in forma aferetica '*sta* 'questa', che in italiano è presente, con lo stesso registro: "un cazzo!". In entrambi i casi, quando l'espressione è preceduta da un elemento, il parlante tende a negarlo o a rifiutarlo perentoriamente.

Gli esempi citati trovano collocazione qui sotto:

(70) STB c/mx-i seq. 62

VO Matteo (al nipote Antonello): **in primisi primisi** non sono un vecchio, come... come certuni che stanno qua dentro... in secondo in secondo come ti posso dire, io alla morte ci faccio un culo così! [01:19:49]
(*'In primis...'*)

(151) MA c/mx-i seq. 31

VO Cusimano (al tenente Cadei): buonasera '**sta minchia!** Come vi permettere di importunare la mia fidanzata? Come vi permettete? [00:36:47]
(*'Buonasera un cazzo! ...'*)

(217) BA d seq. 62

VO Mannina: *z'Annìcchia, ca chi fini fiçiru i santi e a Marùonna?* [01:07:05]
(‘Zia Annicchia, ma che fine hanno fatto i santi e la Madonna?’)

5.5.7. La sicilianità nelle immagini e nella comunicazione non verbale

Come abbiamo ampiamente descritto in precedenza, il canale comunicativo del parlato cinematografico è sia fonico-auditivo che visivo (cfr. cap. II, § 2.5.). Infatti, la *sicilianità* transita anche attraverso le immagini, e con esse intendiamo inquadrature panoramiche di paesaggi, di luoghi con persone, anche in primo piano. Degli attori sulla scena, oltre alle eventuali battute pronunciate, si possono apprezzare i gesti, i movimenti del corpo, gli sguardi, parte integrante dell’eloquio di un qualsiasi parlante, e in particolare di un siciliano. Essi costituiscono ciò che abbiamo definito nel primo capitolo la cinesica, la prossemica, la vestemica, gli oggetti sulla scena e i rapporti con essi e tutti insieme confluiscono nei codici non verbali ed extra-linguistici. Ogni cultura possiede i propri codici specifici e sebbene nel nostro caso le culture interessate (italiana e francese) condividano molti elementi, alcuni sono esclusivi e variano persino in seno alla medesima cultura nazionale, nelle varie culture locali, a maggior ragione a livello trans-nazionale. Nei film del nostro repertorio investigativo, rileviamo esempi significativi, alcuni condivisi e ricorrenti da un film all’altro, poiché uno dei tratti stilistici del cinema di Tornatore consiste nell’inserire sequenze costituite da sole immagini panoramiche, che, allo stesso tempo, attraverso dei movimenti di macchina, si concentrano su elementi particolari, di soggetti e/o oggetti. Pertanto, riportiamo di seguito e descriviamo, esprimendo anche brevi riflessioni, alcuni esempi, a nostro avviso, eloquenti per la loro natura specifica e significativi, in una prospettiva di traduzione-adattamento inter-culturale come quella coinvolta nel presente lavoro.

Innanzitutto, le vedute panoramiche campestri sono molto suggestive. Nella seconda sequenza, all’inizio del film UdS, il camioncino di Morelli viene seguito dalla cinepresa mentre percorre delle stradine di campagna delimitati dai tipici muretti secco, presenti soprattutto nella parte sud-orientale della Sicilia, che servono a delimitare anche gli appezzamenti di terreno, e insieme compaiono le piante di fico

d'india. Le stesse piante che vediamo nella sequenza 58⁶⁶ di NCP, in cui Salvatore e Elena mangiano insalata in pale di fico d'india.

La Sicilia ha anche un mare molto bello, celebre e invidiato in tutto il mondo e Tornatore non manca di rendergli omaggio nei suoi film, compresi quelli del nostro repertorio investigativo, con vedute marine, in luoghi ben precisi e ben noti ai siciliani. A tal proposito, facciamo riferimento a tre sequenze in MA, 5⁶⁷, 13⁶⁸ e 54⁶⁹, che si svolgono entrambe in una località, Realmonte, in provincia di Agrigento. Lungo la costa di questo piccolo comune, si trova una falesia che si innalza dal mare con dei gradoni e per questo denominata proprio "Scala dei Turchi". La particolarità che la distingue dal resto delle coste siciliane è il colore bianco puro della roccia (marna). Le due sequenze offrono due vedute di questa singolare scogliera e del mare.

Le sequenze che si svolgono nei piccoli centri abitati offrono altrettanti scorci con elementi culturali. Citiamo, per esempio, sempre in NCP, la sequenza 20⁷⁰, quasi totalmente composta da immagini, in cui la macchina da presa avanza lentamente nel vicolo riprendendo successivamente la piazza. In lontananza prima, in primissimo piano poi, si vedono i tavolati di legno inclinati, su cui le massaie erano solite far essiccare la passata di pomodoro salata, così da ottenerne l'estratto, usato poi per insaporire svariate pietanze. Immagine, quest'ultima che ritroviamo anche in BA, nella sequenza 35⁷¹.

Segnaliamo, inoltre, la sequenza 41⁷² di UdS, popolata da tantissime persone che presenziano alla camera ardente del defunto capo-mafia locale; in passato, infatti, era usanza per gli abitanti di un quartiere recarsi in visita, per rendere omaggio a una persona scomparsa, in virtù del forte senso di comunità, esattamente opposto all'individualismo sociale contemporaneo. Oggigiorno, sebbene tale usanza si sia molto ridotta, sopravvive ancora in qualche misura nei piccoli centri e nei quartieri.

Per quel che riguarda gli oggetti in scena e i costumi, oltre a quelli già visti poco sopra in occasione degli elementi culturali, i film di Tornatore sono molto ricchi. Egli, infatti, in accordo con l'estrema cura che ha per i dettagli, ci offre inquadrature di oggetti della tradizione contadina siciliana. Inquadrature molto dense di riferimenti

⁶⁶ NCP [01:23:41 – 01:23:51]

⁶⁷ MA [00:06:39 - 00:08:03]

⁶⁸ MA [00:16:35 - 00:17:14]

⁶⁹ MA [01:10:40 - 01:11:26]

⁷⁰ NCP [00:33:47 - 00:34:24]

⁷¹ BA [00:38:32 - 00:38:34]

⁷² UdS [00:59:51 - 00:01:15]

culturali, rappresentati da oggetti, sono, per esempio, quelle realizzate dalla macchina da presa che si affaccia dal campanile della chiesa sulla piazza e le successive, nelle sequenze 6⁷³ in NCP. Il paesaggio che appare dalla veduta del campanile presenta le case povere e modeste addossate le une alle altre, i carretti dei contadini trainati dai muli, le massaie siciliane, che indossano abiti caratteristici siciliani con, *in primis*, un *faulari* (fr. «foulard») a fasciare il capo, il più delle volte per evitare che i capelli vengano scompigliati dal vento (o per proteggerli dal fumo dei forni a legna), e si recano alla fontana, situata al centro della piazza, per prendere l'acqua con i tipici secchi in ferro, mentre altre donne si lavano i capelli sul retro della stessa fontana; il venditore ambulante di calze che grida per attirare l'attenzione delle clienti e i bambini che scorrazzano per la piazza. A questo punto, vengono inquadrati due recipienti tradizionali siciliani utilizzati per contenere vino o olio (*buttigghiuni*, 'fiasco', con protezione di liane intrecciate). Gli uomini che passano in groppa agli asini e indossano il *tasco* 'basco' scuro ("coppola alla siciliana"), copricapo maschile siciliano. In altri film, tra gli oggetti che compaiono sulla scena, richiamiamo l'attenzione sulla *lupara*, il fucile da caccia usato come arma dai mafiosi, tenuta a tracolla dagli sgherri del signorotto locale, ben visibile a più riprese nella sequenza 5⁷⁴ in BA.

Nell'insieme amplissimo e variegato degli oggetti scenici, mettiamo in rilievo i pupi di zucchero, che vengono presentati nella sequenza 30⁷⁵ in STB. Si tratta di piccole statuette a base di zucchero, dipinte con colori vegetali molto accesi, che raffigurano i paladini delle leggende cavalleresche. I pupi sono un dolce tipico preparato in occasione della festa della commemorazione dei defunti.

Rivolgiamo adesso la nostra attenzione ai gesti. La gestualità dei siciliani, infatti, si caratterizza per un repertorio molto ricco e che accomuna l'isola ad altre regioni mediterranee, come la Campania⁷⁶; tali gesti sarebbero stati ereditati in parte dai greci (*Ibid.*). Gli isolani, inoltre, conosciuti per la loro gestualità marcata, fatta di movimenti ampi e frequenti durante l'eloquio (*Ibid.*).

Riguardo a questo ambito abbiamo scelto di riflettere su un gesto specifico e di descrivere la parte di una sequenza costruita quasi totalmente con i gesti. Il primo a cui facciamo riferimento è il segno della croce, che certamente accomuna tutte le comunità cristiane, ma che per i siciliani assume un significato complesso, a metà

⁷³ NCP [00:10:38 - 00:11:25]

⁷⁴ BA [00:06:57 - 00:08:05]

⁷⁵ STB [00:36:06 - 00:36:08]

⁷⁶ Cfr. <[http://www.treccani.it/enciclopedia/gesti_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/gesti_(Enciclopedia-dell'Italiano)/>) ultimo accesso novembre 2018.

strada tra il sacro e il profano. Da un lato, infatti, il gesto mostra il forte senso religioso dei siciliani e quanto l'aspetto del culto dei santi permei la loro vita quotidiana. Dall'altro, il gesto fa emergere il tratto fortemente superstizioso del loro carattere. Essi, di fatto, ne abusano, in contesti non strettamente religiosi; se ne servono come gesto di buon auspicio, di spergiuro, di protezione contro un ipotetico maligno (cfr. Serretta 2016), e comunque al di fuori di un contesto religioso più consono. Invero, su questo gesto il regista insiste molto ed esso accomuna i film esaminati: in NCP (seq. 36⁷⁷), in STB (seq. 27⁷⁸), in MA (seqq. 17⁷⁹ e 40⁸⁰), in BA (seqq. 27⁸¹, 34⁸², 38⁸³, e 52⁸⁴).

In UdS, mettiamo in rilievo, nella sequenza 2⁸⁵, un gesto tipico del meridione d'Italia. Esso viene realizzato con il capo che si muove all'indietro, il mento che si proietta in avanti e gli occhi che vengono ulteriormente aperti. L'insieme dei movimenti è associato a un suono non verbale prodotto dalla lingua che viene fatta schiacciare contro gli alveoli⁸⁶. Il tutto per rispondere negativamente a una domanda polare. In questo caso, è il contadino che risponde negativamente alla domanda di Morelli circa il cadavere che è appena passato davanti a loro nel fiume. Lo stesso gesto lo si ritrova nella sequenza 39⁸⁷ dello stesso film, pronunciato due volte, uno di seguito all'altro, con lo stesso significato, da Beata ripresa di schiena.

La battuta pronunciata dal dott. Cusimano e contenuta nella sequenza 34⁸⁸ del film MA, viene accompagnata con un gesto che il dialetto siciliano condivide con l'italiano, anzi esso è ritenuto il gesto più rappresentativo della gestualità italiana, ovvero la "mano a carciofo" o "a borsa"⁸⁹. Nel gesto in questione, la mano si muove su e giù a palmo in alto, con le dita riunite toccandosi le punte; in particolare, nel significato di domanda la mano si muove su e giù in fretta, descrivendo un arco di pochi centimetri, e al movimento è associato un'espressione del volto con le sopracciglia aggrottate e un'espressione di curiosità (cfr. *Ibid.*). Nella fattispecie del

⁷⁷ NCP [00:56:25]

⁷⁸ STB [00:33:05]

⁷⁹ MA [00:20:48]

⁸⁰ MA [00:50:35]

⁸¹ BA [00:29:36]

⁸² BA [00:37:16]

⁸³ BA [00:40:57]

⁸⁴ BA [00:57:48]

⁸⁵ UdS [00:03:08]

⁸⁶ < <http://lira.unistrapg.it/?q=node/620>> ultimo accesso novembre 2018.

⁸⁷ UdS [00:55:18]

⁸⁸ MA [00:44:15]

⁸⁹ < [http://www.treccani.it/enciclopedia/gesti_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/gesti_(Enciclopedia-dell'Italiano)/>) ultimo accesso novembre 2018.

passo citato, il dentista Cusimano, seduto, in tribunale, al banco degli imputati, se ne serve ricorrendo a una variante: entrambe le mani assumono la forma appena descritta e vengono portate all'altezza del collo, riunite per le punte delle dita. Lo stesso gesto si può apprezzare in modo esplicito in BA, nelle sequenze 74⁹⁰ e 101⁹¹. Nella prima, Sarina si rivolge alle accuse della figlia per il forte dolore provocato a Peppino, chiedendole cosa avesse fatto e compiendo il gesto con entrambe le mani, parallele, posizionate davanti al torace e distanziate l'una dall'altra. Peppino, infatti, è disteso sul letto con il volto tumefatto e ferite sparse sul corpo, che si è procurato nei tafferugli di una manifestazione politica a Palermo e dalla quale viene riportato a casa in macchina. Nella seconda, il farmacista chiede a Nino cosa gli sia successo, dopo che quest'ultimo gli ha manifestato la sua volontà di togliersi la vita con un veleno.

Per quanto riguarda un altro gesto, che si ritrova anche altrove, in altri film, con significati leggermente diversi, esso consiste nel movimento rotatorio in senso orario compiuto da una delle due mani, il più delle volte con il palmo rivolto verso l'alto e in forma più o meno concava. In MA, per esempio, il gesto è apprezzabile in tre occasioni. Nella prima (seq. 3 pt. IV⁹²), è Pine', il compagno di comitiva di Renato, a compierlo con l'avambraccio e la mano destra, con il palmo aperto, in forma concava e rivolto verso l'alto. Il gesto accompagna la battuta: "*Piccatu ca è maritata, picchì se no!*" ('Peccato che è sposata, perché se no!'), ed esprime ciò che verbalmente rimane sottinteso: e cioè che se la donna non fosse sposata, egli potrebbe soddisfare con lei tutte le sue fantasie erotiche. Nella seconda (seq. 14⁹³), è un uomo che, parlando con un altro, in secondo piano, compie il gesto pronunciando la battuta, con il consueto tono ironico: "*Sé, cciò rassi iu 'ntravaghiu!*" ('Sì, glielo darei io un lavoro!'), riferendosi a Malèna. Il significato globale è lo stesso dell'esempio precedente. L'ultimo caso corrisponde all'es. (142, p. 342), in cui il milite discute insieme ad altri uomini, mentre giocano a biliardo, sul futuro di Malèna, appena diventata vedova, per la (presunta) morte del marito. L'allusione è sempre alla sfera sessuale, così come si può evincere dalla battuta che viene pronunciata dal personaggio: "E che aspetta ordini da noi? Ha ventisette anni la creatura, è da ora che ce l'ha l'amante!"

⁹⁰ BA [01:20:38]

⁹¹ BA [01:51:54]

⁹² MA [00:05:57]

⁹³ MA [00:17:44]

Lo stesso gesto compare anche in BA, in corrispondenza delle sequenze 46⁹⁴, 54⁹⁵, 57⁹⁶ e 74⁹⁷. Nella prima e nella quarta, il gesto appartiene a Peppino. Nel primo caso, la sua famiglia è riunita a tavola per la cena e Peppino commenta negativamente, in modo però scherzoso, il modo di cucinare della moglie Mannina; il gesto, inoltre, è accompagnato del capo che si abbassa, verso il figlio più piccolo, e da un'espressione del viso con la mascella inferiore, che viene spinta verso il basso, le labbra chiuse e le estremità anch'esse spinte verso il basso a descrivere una mezzaluna e gli occhi che si aprono ulteriormente: il tutto, in accordo ed enfasi del il gesto della mano, per esprimere un giudizio negativo, anche se ironico, come si coglie dal contesto della battuta. Un significato diverso, propriamente ironico, è assunto dal gesto nel secondo caso, in cui, alla richiesta degli anelli da parte del prete che sta celebrando il matrimonio, Peppino, insieme al gesto, esprime la battuta: “*Sé, gli anelli!*” (‘Sì, gli anelli!’) come a dire: “Si figuri se abbiamo gli anelli!”. Nella seconda sequenza, invece, il gesto appartiene a Luigi, il padre di Mannina; il gesto accompagna la battuta ch’egli esprime, in maniera ironica, e con cui giudica poco serie le ferite riportate dal genero Peppino: “*Mi pareva chi c’avevano fattu*” come a dire: “Chissa cosa mi aspettavo, non gli hanno fatto niente!”. La sequenza, invero, è la medesima cui abbiamo fatto riferimento poco sopra. Nella terza sequenza, è don Giacinto e lo scagnozzo dietro di lui, che compiono questo gesto, in senso ironico, in risposta alla scusa addotta da Cicco per giustificare lo sconfinamento delle sue capre sul terreno del signorotto. Il gesto accompagna la battuta di quest’ultimo: “*Ogni scusa è bbùona p’arrubbari!*” (‘Ogni scusa è buona per rubare!’), per esprimere, in tono ironico, il suo risentimento per un fatto che accade spesso.

Concludiamo questa breve rassegna con una sequenza che, a nostro parere, è molto eloquente e rappresenta una vera sfida per una completa ed efficace comprensione da parte di uno spettatore dell’Italia settentrionale, e a maggior ragione, per uno francese. Si tratta della sequenza 23 degli esami di licenza elementare, che Alfredo si accinge ad affrontare da esterno con notevoli difficoltà. Offriamo di seguito una descrizione dettagliata della parte che ci interessa, quasi interamente basata sui gesti.

⁹⁴ BA [00:50:47]

⁹⁵ BA [00:58:47]

⁹⁶ BA [01:01:12]

⁹⁷ BA [01:20:40]

<p>00:35:35</p>	<p>Totò, guardando Alfredo avvicinarsi per prendere posto, scuote la testa su e giù, in segno di sfida e come per dire “ora ti sistemo io”; Alfredo, infatti, lo aveva minacciato di non ammetterlo più al cinema e di non fargli più fare il chierichetto. Questo atteggiamento di vendetta, fa emergere il rancore nutrito e l’orgoglio, sentimento quest’ultimo associato generalmente al carattere di un siciliano, pertanto difficile da tradurre e da trasporre nella versione francese.</p>
<p>00:36:09</p>	<p>Totò, guardando Alfredo che cerca di risolvere il problema di aritmetica, compie un altro gesto eloquente per un siciliano (già visto poco sopra per il film MA): la sua mano sinistra, che impugna la penna, compie un movimento rotatorio (cfr. Cocchiara 1977) associato all’espressione <i>vabbè</i>, come per esprimere la scarsa fiducia nelle capacità di Alfredo e a dire “chissà cosa combinerà!”</p>
<p>00:36:25</p>	<p>Alfredo, con un’espressione del volto, un mezzo sorriso e un movimento del capo verso se stesso, cerca di ingraziarsi l’aiuto di Totò, il quale, puntualmente, risponde negativamente, sempre con un movimento del capo da destra a sinistra.</p>

00:37:12	<p>Alla seconda richiesta di aiuto di Alfredo, Totò risponde con un gesto eloquente: il gesto dell'ombrello, con il quale esprime la sua disapprovazione. A questo Alfredo risponde sottovoce e bisbigliando: "Disgraziato, <i>figghiu ri bottana!</i>"</p>
00:37:42	<p>Alfredo cerca nuovamente con mezzi sorrisi e ammiccamenti di ottenere l'aiuto di Totò, il quale come risposta mette in atto tutta una serie di gesti con i quali gli fa capire che se vuole che l'aiuti, Alfredo dovrà insegnargli a manovrare il proiettore. Il gesto più eloquente è quello della mano che usa le dita pollice e indice, i quali, formando un angolo di 90°, compiono un movimento rotatorio avanti e indietro con l'indice, parallelo al pavimento, che fa da perno.</p> <p>L'ultimo gesto di Totò è un pugno sul banco con aria soddisfatta: ha ottenuto quello che voleva.</p>

5.6. Considerazioni conclusive

Dopo la riflessione iniziale sul concetto chiave di sicilianità e la descrizione delle sue diverse declinazioni, è stata presentata una panoramica sul dialetto siciliano, che ha occupato la parte più consistente di questo capitolo, senza però avanzare pretesa alcuna di esaustività.

L'idioma isolano è stato analizzato da molteplici prospettive, non solo squisitamente linguistica, ma anche funzionale, secondo il nostro repertorio analitico.

Essa offre molti spunti di riflessione finalizzati all'acquisizione di consapevolezza circa la complessità e la vitalità del nostro oggetto di studio e del materiale con il quale i professionisti della TAV si confrontano nel loro lavoro. Ciò che ci preme mettere in rilievo è il fatto che la lingua qui illustrata, considerata in valore assoluto, ovvero al netto delle specificità del genere "dialoghi filmici", mantiene comunque un'aderenza soddisfacente con il dialetto reale.

La macro-varietà dialettale si è rivelata per lo più appartenere a quella dell'area del palermitano, o comunque della zona centro-settentrionale e occidentale della Sicilia, come abbiamo avuto modo di mettere in luce durante l'analisi, e ciò in linea con l'ambientazione spaziale di alcuni film e agli elementi biografici che il regista ha trasposto nelle sue opere, essendo egli stesso originario di quella provincia.

Nel transfert culturo-linguistico di un prodotto audiovisivo ci si interroga, lo ricordiamo, su quale meccanismo sia stato adottato dai professionisti-adattatori al fine di preservare l'anima del prodotto stesso, limitando al minimo le eventuali perdite. I prossimi due capitoli saranno, infatti, dedicati all'analisi traduttologica e all'illustrazione della strategia adattativa globale.

CAPITOLO VI

ANALISI TRADUTTOLOGICA: LA STRATEGIA ADATTATIVA

PARTE I

I capitoli sesto e settimo del nostro lavoro sono finalizzati alla esposizione e illustrazione della strategia traduttivo/adattativa globale (e delle sue componenti) che emerge dall'analisi traduttologica svolta sui film del repertorio di riferimento. L'obiettivo è rendere conto dei meccanismi che agiscono nel momento in cui i professionisti della TAV, dialoghisti e sottotitolatori, si trovano a dover effettuare l'adattamento dei dialoghi dei film, già tradotti precedentemente da altri soggetti (traduttori), che realizzano una traduzione di servizio necessaria ad adattatori che non conoscono la LP a comprenderne il senso, o tradotti simultaneamente dagli adattatori stessi. Essi operano tra due sistemi linguistico e socioculturali diversi, propri di altrettanti paesi. Il focus della nostra ricerca, lo ribadiamo, si concentra sulla resa della varietà diatopica del dialetto siciliano, con a latere altre varietà diatopiche secondarie (romanesco, milanese).

6.1. La strategia adattativa globale: due macro-alternative possibili (e praticabili?)

In conseguenza delle tecniche adattative coinvolte – doppiaggio e sottotitolaggio – che presentano, come abbiamo visto nel capitolo II, peculiarità specifiche, altrettante considerazioni peculiari si rendono necessarie.

Sul piano teorico generale, all'adattamento tramite doppiaggio si offrono in linea di principio due possibilità di massima per il trattamento e la gestione delle varietà diatopiche presenti nei dialoghi, situate una agli antipodi dell'altra.

La prima di esse, infatti, comporta la scelta da parte del dialoghista-adattatore di una (o più) varietà regionale del paese di destinazione, a suo giudizio considerata in qualche misura appropriata a sostituire quella (o quelle) del film di partenza nel compito cui è chiamato ad adempiere.

La seconda, al contrario, implica l'eliminazione di qualsiasi componente dialettale/regionale e l'orientamento a una lingua sprovvista di qualsiasi riferimento diatopico per l'adattamento. La variazione linguistica non passa certo inosservata al professionista incaricato che è tenuto a renderne conto e a compensare la perdita.

Si badi che una doppia opzione come quella appena esposta non si offre, invece, all'adattamento mediante sottotitolaggio, per ovvie ragioni legate alla natura stessa dell'adattamento. In effetti, al di là del fatto che una delle convenzioni condivise esclude l'impiego di varietà regionali nei sottotitoli, questi ultimi devono comunque risultare agevolmente accessibili e favorire la fruizione del prodotto da parte di un pubblico il più ampio possibile.

Riguardo all'esistenza di queste due macro-alternative principali, si sono posti il problema e si sono soffermati a riflettere diversi studiosi, tra i quali ricordiamo i già citati Chiaro (2008), Koch (2009), Pavesi (1994), Plourde (2003) e Pym (2000), in ragione della centralità che la questione occupa nei loro contributi. Possiamo citare anche Di Giovanni (2011), tuttavia riteniamo di situarci fuori dall'ambito inteso dalla studiosa con "accented cinema", specie per l'accezione che esso assume circa le problematiche nella fruizione di film originati in contesti culturali molto distanti, se non diametralmente opposti, anche geograficamente, come possono essere, nel caso da lei trattato, l'estremo oriente cinese e l'occidente. Nel nostro caso, infatti, lo sforzo dello spettatore può essere sì significativo, ma regionalmente le realtà sono decisamente più prossime, le culture in passato entrate in contatto, come visto nel capitolo precedente (v. *supra* cap. V, §§ 5.3.1., 5.5.5.), lasciando anche tracce esplicite nel lessico dialettale siciliano; inoltre, della cultura di partenza si può fare esperienza molto più facilmente e in modo più accessibile per una quantità di persone maggiore rispetto che recarsi in paesi orientali, anche in termini economici, oltre al fatto che le due culture implicate nel nostro studio condividono parte dei valori della "società occidentale", cui appartengono.

Evidentemente, la propensione per una soluzione o per l'altra dovrebbe essere il risultato di una serie di riflessioni preliminari essenziali. Il condizionale è d'obbligo poiché, al di là delle competenze, tutt'altro che scontate, possedute dagli adattatori nel discernere sulla funzione delle varietà nei film, ci sono da considerare alcuni fattori importanti: innanzitutto, i tempi e le relative scadenze, spesso molto stringenti, imposti dai committenti ai professionisti per la realizzazione dell'adattamento, che non lasciano ampi margini da dedicare a disquisizioni teoriche, e la questione, non secondaria, delle remunerazioni, per lo più non adeguate ai compiti da svolgere, così come è sostenuto e lamentato da addetti ai lavori e studiosi, tra cui Pym che sostiene: "[...] if translators do not choose to render syntagmatic variety shifts [...] I will not be at all upset (for obvious reasons: translators are mostly not paid for such work [...])" (2000, 75).

Tutto ciò premesso, nello specifico il professionista adattatore dovrebbe:

- considerare la struttura sociolinguistica e dialettologica del paese d'arrivo ed effettuare un confronto con quella del paese di partenza: le relazioni che si instaurano tra le varietà diatopiche di un sistema-paese sono molto specifiche e gli appartengono in modo esclusivo;

- valutare lo statuto dei dialetti nel paese d'arrivo e chiedersi quanto siano vivi, quale sia il giudizio-opinione che hanno di essi i parlanti.

- riflettere sul fatto che ciascun dialetto è situato e situabile geograficamente (d'altronde le immagini sullo schermo ne sono testimoni eloquenti) ed è strettamente legato all'identità di un territorio; di conseguenza, esso è vettore di valori culturali – quali visioni del mondo, credenze, idee preconcepite, predilezioni, negazioni – che non hanno senso se non all'interno della comunità che li ha generati e che non hanno corrispondenti in nessun'altra varietà del paese d'arrivo. Quindi, è molto arduo, se non impossibile, trasportarli altrove senza imporre cambiamenti arbitrari al senso del film;

- avere una visione quanto più chiara possibile del ruolo e della funzione che i realizzatori del film hanno voluto attribuire al dialetto (come abbiamo visto nel capitolo precedente).

Dopo aver esplicitato alcuni degli interrogativi che nella prassi rimangono per lo più impliciti in chi effettua la trasposizione, è possibile affermare con ragionevole certezza che la prima delle due alternative generali originerebbe un effetto parodico e di spaesamento/disorientamento nello spettatore del paese d'arrivo, poiché egli percepirebbe un contrasto stridente tra ciò che sentirebbe (i dialoghi in dialetto del suo paese) e ciò che vedrebbe (le immagini di luoghi non noti sullo schermo). Purtroppo, essa è stata adottata in Francia in passato. Goris (1993) rivela come, fino agli anni Settanta del secolo scorso, in Francia la varietà del francese di Marsiglia fosse sfruttata per l'adattamento di film contenenti varietà regionali dell'Italia meridionale. Oggigiorno, il caso forse più esemplare e interessante da citare è quello del cartone animato americano de "I Simpsons"¹. Infatti, è evidente che l'insieme dei fattori che lo caratterizzano, quali il genere del prodotto, il suo obiettivo comico e parodico, l'ambientazione in un luogo immaginario e inventato, la caratterizzazione dei

¹ Nel doppiaggio del celebre cartone americano per l'Italia, la strategia adottata è quella di far parlare i protagonisti, i componenti della famiglia Simpsons, con la varietà standard dell'italiano, caratterizzati ciascuno da un proprio idioletto, un particolare modo di parlare in riferimento alle qualità foniche delle voci. I personaggi secondari ricorrenti, coprotagonisti nella serie, sono invece destinatari di accenti regionali in corrispondenza di altrettante varietà regionali dell'inglese. Lo scopo è quello di riprodurre in italiano, con efficacia e credibilità, le caricature proposte dal creatore della serie. L'operazione va inquadrata nel genere del cartone, una *situation comedy* con finalità parodistiche, che raffigura pregi e difetti della società americana, ricorrendo a personaggi stereotipati, attraverso i quali si vuole criticare di ciò che non funziona nel paese d'origine. Il tutto viene trasferito in Italia con il ricorso ai dialetti che conferiscono credibilità alle caricature, perseguendo le medesime finalità, ma alludendo alla società italiana. (cfr. <<https://cliffhangerdams.wordpress.com/2017/05/26/doppiaggio-italiano-nei-simpson-accenti-e-stereotipi/>> ultimo accesso dicembre 2018). Dunque, le varietà diatopiche svolgono una funzione prettamente identificativa e di caratterizzazione dei personaggi. Un'operazione analoga è quella realizzata per il doppiaggio per la Francia, molto più attenuata nell'uso delle varietà regionali, coerentemente con lo status che queste godono in Francia, ma pur sempre presenti (cfr. Plourde 2003).

personaggi hanno permesso ai dialoghista-adattatori l'associazione nel doppiaggio per il nostro paese di un italiano con diversi accenti regionali alle varietà dell'inglese presenti nella versione originale.

Il nostro caso (in questione) non risponde a nessuno dei criteri appena esposti, se non quello della caratterizzazione dei personaggi; i film qui presi in esame non possono essere considerati delle commedie aventi finalità comiche. Ragion per cui i dialoghista hanno tutti optato per la seconda soluzione, vale a dire l'assenza di varietà diatopiche del paese d'arrivo, la Francia, e lo sfruttamento della variazione su assi sociolinguistici diversi dalla diatopia, al fine di evitare uno stridente effetto farsesco (Galassi 1998, 66-67).

Di conseguenza, a questa soluzione generale si associano delle scelte che ne costituiscono il corollario. Innanzitutto, l'adozione e l'imitazione di una varietà del sistema linguistico-culturale d'arrivo marcata sull'asse diamesico e diastratico: solitamente la varietà "parlata" e familiare (che il sottotitolatore dal canto suo cerca di riprodurre nella forma scritta). A ciò si aggiunge la modulazione dei registri di tale varietà, dunque un lavoro sull'asse della diastratia, incentrato soprattutto sul livello lessicale e semantico. Infine, il professionista si riserva di mettere in pratica tattiche adattive che possono rivelarsi molto utili a risolvere problemi particolarmente spinosi e a superare ostacoli insormontabili che non di rado si presentano sul suo cammino. A tal proposito, è essenziale per il nostro lavoro analitico, mettere in rilievo il fatto che, al netto delle peculiarità di ciascuna pratica adattiva, specie la componente sonora e i fenomeni fonetico-fonologici per il doppiaggio, questi tre aspetti della strategia traduttivo-adattiva sono condivisi, come metteremo in luce nell'analisi che segue, anche dalla pratica del sottotitolaggio.

Ci preme precisare, infine, che la doppia alternativa non rientra nelle possibilità dei sottotitolatori. In effetti, al di là del fatto che una delle convenzioni condivise di tale pratica non prevede l'impiego di varietà regionali nei sottotitoli, questi ultimi devono comunque risultare agevolmente accessibili e favorire la fruizione del prodotto da parte di un pubblico il più ampio possibile.

In definitiva, riprendendo quanto anticipato più sopra, il metodo adottato da dialoghista e sottotitolatori e condiviso nei film presi in esame prevede la combinazione di tre fattori che agiscono simultaneamente:

- I) scelta della varietà "parlata" e colloquiale, dunque informale, del francese (non marcata diatopicamente, poiché assimilabile alla varietà del nord, in particolare all'area di Parigi, considerata la varietà standard, bensì

diastaticamente e diafasicamente, e riprodotta in qualche misura allo scritto nei sottotitoli);

- II) modulazione dei registri linguistici del francese (nel nostro caso familiare, popolare, argotico e triviale/volgare), principalmente attraverso i livelli lessicale e semantico (cfr. Pavese 1994)²;
- III) ricorso all'uso di tattiche traduttivo-adattative.

6.1.1. La simultaneità dei fattori e la trasversalità dell'analisi

A questo punto, ci soffermiamo a riflettere su alcuni concetti centrali e funzionali a tracciare un percorso agevole al lettore, affinché questi possa seguire in maniera corretta ed efficace la nostra attività di analisi.

Partiamo, innanzitutto, da quella che abbiamo poc'anzi definito simultaneità delle varie componenti della strategia adattativa, le prime due di natura prettamente linguistica, la terza di natura traduttologica. Infatti, soltanto per esigenze connesse all'analisi traduttologica e all'illustrazione dei singoli fattori operanti, essi verranno considerati separatamente. Negli esempi riportati di volta in volta ci proponiamo di attirare l'attenzione del lettore sull'aspetto discusso in quella sezione per darne contezza, tralasciandone altri che pure intervengono simultaneamente allo stesso livello o ad altri livelli, nell'intento di imprimere un ordine alla trattazione e di rendere quanto più comodo/scorrevole possibile a chi legge la comprensione del discorso sviluppato attraverso/lungo l'itinerario analitico. Tuttavia, ci teniamo a precisare che si farà riferimento agli aspetti temporaneamente tralasciati nelle sezioni a essi dedicate con appositi rimandi, poiché – lo ribadiamo – la complementarità e la sinergia operativa dei diversi fattori descritti e schematizzati al termine del paragrafo precedente, è la realtà sostanziale negli adattamenti delle battute dei personaggi: un elemento o un intervento non esclude l'altro, al contrario ne favorisce la co-presenza; ciò non è difficile da immaginare visto che i turni dialogici risultano composti (anche) da materiale linguistico, e la struttura di ciascuna lingua è costituita da più livelli. A ciò va ad aggiungersi il fatto, estremamente importante, che nella trasposizione da una lingua all'altra il professionista si serve di tattiche traduttive, delle quali abbiamo fornito una tassonomia schematica (v. *supra* cap. I, § 1.7.), sotto l'influenza anche delle immagini che passano sullo schermo. Naturalmente, quest'ultimo aspetto diventa precipuamente rilevante quando ad operare è un traduttore-

² Oltre all'impiego significativo e accorto nel doppiaggio della variazione timbrica delle voci.

adattatore, poiché nei casi in cui la mera traduzione linguistica dei dialoghi viene eternalizzata e affidata a un traduttore, costui lavora spesso soltanto con il copione.

Altra caratteristica peculiare della nostra analisi è la trasversalità, vale a dire la condivisione, in misura più o meno marcata, dei tratti messi in rilievo nei paragrafi che seguiranno, da parte degli adattamenti dei film. Ci soffermiamo per offrire una descrizione più circostanziata. L'analisi ha preso avvio dalla comparazione integrale, svolta in modo quanto più attento possibile, delle versioni dei dialoghi dei film, avendo come riferimento di partenza sempre la versione originale degli stessi, confronto che si è anche esteso alla componente visiva, come mostreremo in alcuni episodi specifici. La sistematicità di tale operazione ha permesso di censire alcune manovre traduttivo-adattative più frequenti e/o rilevanti, insieme allo sfruttamento metodico di determinati elementi e forme linguistiche, afferenti ai vari livelli costitutivi di un idioma, nel nostro caso il francese. Successivamente, la nostra attenzione si è spostata, andandosi a focalizzare più specificamente sulle parti che accolgono componenti dialettali, in special modo appartenenti alla varietà del siciliano, data la sua consistenza nei film, e nelle fattezze già ampiamente descritte in precedenza (v. *supra* cap. I, § 1.8.; cap. IV, § 4.3.1.). Allo stesso tempo, però, non sono state trascurate né altre varietà regionali, essenzialmente quando la loro presenza si è mostrata significativa (come per esempio il romanesco in UdS), ma con uno sguardo comunque meno accorto, né le parti delle VVOO sprovviste di dialettalità linguistica, poiché in corrispondenza di esse, negli adattamenti possono manifestarsi casi di compensazione (v. *supra* cap. IV, § 4.3.1.). Pertanto, quelli illustrati nelle sezioni che seguiranno, col supporto di un adeguato apparato esemplificativo, sono i tratti linguistici maggiormente utilizzati e gli interventi traduttivo-adattativi (tattiche) più frequenti negli adattamenti analizzati; la condivisione (quindi, ciò che intendiamo per trasversalità) di questi tratti e procedimenti da parte di questi ultimi sarà resa esplicita mediante la selezione e l'inserimento di esempi significativi da tutti i film³, raccolti in gruppi.

Come per il capitolo precedente, l'inserimento degli esempi, nei vari gruppi, osserverà l'ordine crescente degli stessi. A ciascuna serie di esempi seguirà un commento analitico, a supporto delle motivazioni che ci hanno spinto alla loro scelta e per dare ulteriore risalto al fenomeno descritto. Sempre nell'ottica di una efficace trattazione della materia, forniamo anche delle brevi sinossi funzionali alla contestualizzazione degli esempi nelle rispettive sequenze da cui sono stati estratti; esse sono consultabili

³ Ciò si verifica nella maggioranza dei casi; ove si presentino circostanze particolari, si procederà alla debita segnalazione

nell'appendice B della tesi (v. *infra*), tranne rari casi in cui esse saranno essenziali al commento analitico e, quindi, inserite in questo capitolo.

Per gli esempi già citati, verrà inserito, nel corpo del testo, soltanto il numero progressivo dell'esempio interessato e la pagina del presente capitolo in cui il lettore potrà consultarlo. Resta valida la possibilità di consultare gli esempi nel repertorio analitico riportato nell'appendice A (v. *infra*). Infine, gli elementi interessati dai fenomeni descritti verranno evidenziati negli esempi con lo stile grassetto del carattere.

6.2. Le marche dell'oralità informale e familiare

In linea con quanto appena esposto riguardo agli elementi linguistici più ricorrenti negli adattamenti, appartenenti a un asse diverso dalla diatopia, l'analisi ha reso possibile appurare come i tratti che emergono in questo ambito sono alcuni di quelli che caratterizzano la varietà "parlata" (oralità) e colloquiale del francese. Essi sono svariati e si manifestano a tutti i livelli costitutivi della lingua, principalmente nella morfologia, ma anche nella sintassi e nella fonetica-fonologia. Tali marche, oltre a identificare il francese parlato, ricorrono in determinati contesti comunicativi diafasici – familiare e informale – nei quali i parlanti si servono dei relativi registri stilistici, coerentemente con gli altri fattori della strategia adattativa, in particolare il secondo relativo al lessico.

Abbiamo scelto, ove possibile, esempi in cui il tratto descritto comparisse in entrambe le versioni adattate, altrimenti abbiamo citato due esempi diversi. Questo per dimostrare che gli stessi elementi caratteristici del registro colloquiale ricorrono tanto nel doppiaggio quanto nel sottotitolaggio.

6.2.1. La fonetica-fonologia

Iniziamo la nostra trattazione dal livello costitutivo fonetico-fonologico. In questo dominio i tratti da mettere in rilievo, in quanto particolarmente significativi e indicativi della varietà colloquiale e informale del francese sono i seguenti:

- 1) La caduta della <e> - /ə/
- 2) La mancata realizzazione della «liaison» facoltativa
- 3) Altri elementi: «not'» «vot'»
- 4) Idioletti

Prima di addentrarci nella trattazione e illustrazione dei singoli aspetti succitati, ci preme precisare che essi riguardano, per loro stessa natura, in modo esclusivo le versioni doppiate, in virtù dell'intervento diretto di questa pratica adattativa sulla traccia sonora dei dialoghi dei film, che, come abbiamo visto (v. *supra* cap. II, § 2.7.), vengono sostituiti da nuovi dialoghi adattati nella LA, dopo essere stati interpretati e registrati dagli attori-doppiatori e inseriti e missati insieme alle altre parti di ciascun film, pertanto verranno osservati soltanto nelle VVDD. Vero è che tali tratti, almeno per i primi tre della lista sopra riportata, potrebbero essere riprodotti nella lingua scritta dei sottotitoli, ma una scelta in tal senso renderebbe estremamente ardua la fruizione dei sottotitoli stessi. Per questo motivo, negli esempi che seguiranno la nostra attenzione sarà rivolta alla VD, in cui sono apprezzabili questi fenomeni, mentre nella VS si potrà verificare l'assenza dei tratti esposti.

6.2.1.1. La caduta della <e> - /ə/

Il primo tratto consiste nella mancata pronuncia, in alcune posizioni, della vocale centrale non accentata <e> - /ə/, per la quale esistono etichette diverse, che si riferiscono però al medesimo fenomeno fonetico: «*e* muet», «*e* caduc», «*e* instable».

Gadet lo descrive come segue:

On appelle « e caduc » une voyelle centrale dont la prononciation est proche du [Ø] ou du [œ], et qui a la particularité de pouvoir être omise dans certaines positions (2003, 36).

E prosegue inserendo immediatamente una precisazione, per noi importante, circa la maggiore (o minore) probabilità che il fenomeno stesso si verifichi in relazione al contesto sociolinguistico in cui il locutore è inserito, rispetto agli assi diafasico e diastratico:

Plus la situation est familière, et plus le locuteur est situé bas dans l'échelle sociale, plus il y a de chances que les « e » caducs tombent (*Ibid.*).

Il fenomeno, dunque, può avere un'influenza diretta nel denotare uno stile colloquiale e familiare del francese, sia per la probabilità (e la frequenza⁴) con cui esso

⁴ Legata anche alla dimensione diatopica. I parlanti del nord della Francia tendono a manifestare maggiormente il tratto, rispetto ai parlanti del sud del paese <<https://www.projet-pfc.net>; <https://www.projet-pfc.net/2010/09/03/fp6-recapitulatif-power-point>> ultimo accesso dicembre 2018.

si verifica, sia, in modo particolare, quando viene meno il rispetto della norma, dei principi generali⁵ (cfr. Grevisse 2008), e si sfrutta maggiormente l'uso.

Quindi, stando a quanto appena affermato, la frequente omessa pronuncia della vocale in questione, anche e soprattutto in punti dell'eloquio in cui, a rigor di norma dovrebbe esserlo, identifica un francese parlato diafasicamente e diastraticamente marcato come colloquiale e comunque informale.

Per quel che riguarda il nostro lavoro, in generale questo tratto si manifesta maggiormente in casi di ripetuta caduta della /ə/ in seno ad una stessa battuta rispetto ai casi (molto più rari) di violazione della norma. Ciononostante, abbiamo reputato utile metterlo ugualmente in rilievo in quanto, osservato nell'insieme degli altri tratti che vedremo di seguito, potrebbe configurarsi a nostro avviso quale scelta consapevole e deliberata da parte dei dialoghetti.

Inoltre, si fa presente il fatto che ci troviamo dinanzi a un tratto linguistico difficile da cogliere con estrema precisione per un non madrelingua come nel caso di chi scrive. A tal fine, ci siamo avvalsi della collaborazione di esperti madrelingua.

Di seguito citiamo alcuni esempi relativi alla prima casistica⁶:

(2) NCP c/mx-i seq. 7

VO Alfredo: tu qua non ci devi *vèniri*! Ma come te lo devo fare capire, *si pò sapiri? Comu aj'a parrari?* Se prende fuoco la pellicola, *a come* sei piccolo tu, fai una vampata sola vuum! [00:11:27]
(‘...venire! ...si può sapere? Come devo parlare?...’)

VD Tu dois pas venir ici ! Je t'l'ai dit cent fois ça, comment ça s'fait que je peux pas te l'faire comprendre ? Si la pellicule prend feu, petit comme tu es, ça n'fera qu'une flambée, vououm ! [00:11:27]
(‘Non devi venire qui! Te l'ho detto cento volte, com'è che non riesco a fartelo capire? Se la pellicola prende fuoco, piccolo come sei, farà una vampata sola, vuum!’)

VS Toi, faut pas venir ici!// Je sais pas comment te faire/ comprendre ça!// S'il prend feu le film, petit comme/ tu es, tu feras qu'une flambée et...// [53-55]
(‘Tu, non c'è bisogno di venire qui!// Non so come fartelo/ capire!// Se il film prende fuoco, piccolo come/ sei tu, farai una vampata sola e...’//)

(47) STB d seq. 2

⁵ Quando si verifica all'interno di una frase, la regola generale si può schematizzare in questo modo: C ə C, C C ə C. Quindi, la /ə/ cade quando è preceduta da una sola consonante pronunciata; si mantiene quando è preceduta da due o più consonanti pronunciate (Charliac & Motron 2004, 18-19).

⁶ Sia per il primo tipo sia per il secondo tipo di casi il tratto in questione viene segnalato con l'omissione a livello grafico e la sostituzione con un apostrofo.

VO Lo Piparo: *cchi ci potemu fari ron Matteo? paṭri miu!* [00:03:17]
(‘Cosa ci possiamo fare signor Matteo? Padre mio!’)

VD Qu’est-ce que j’peux bien y faire, hein? Bonne mère, mon pauvre monsieur. [00:03:17]
(‘Cosa posso posso farci eh? Madre santa, povero signore mio.’)

(106) UdS c/mx-d seq. 37

VO Vito: tutto perdonano, a tutti disgraziati! Banditi, *cornuti*, *buttani*, e loro sono... valoorosi, *mischini*, *nicissari*! Il *ruso* no! Il *ruso* non lo puoi essere, il *ruso* in questo paese non lo puoi essere *picchi si na medda! Fai schifu!* Mm, ma deve vedere, appena *venunu ni mia ppi farisi i capiḍḍi*, “*ah Vituzzu m’arraccumannu a pemmanenti comu la sai fari tu che dura na simana*”, “*Vituzzu i basetti cō smecculu*”, “*Vituzzu a sfumatura jautu*”, e *Vituzzu fa!* *Vituzzu è bravu!* Ma appena posa *l’occhi supra ‘n giovanottu*, eh, *ti feriscunu pā ṣṭrata, ti fanu i pirita, mi fanu* il verso; me ne voglio andare, me ne voglio andare, ah, menomale che ho incontrato a lei dottore Morelli, è la mia fortuna, la mia fortuna. [00:49:28]

(‘...cornuti, puttane... poverini, necessari! Il gay no! Il gay non lo puoi essere, il gay... perché sei una merda! Fai schifo! ... vengono da me per farsi i capelli, “ah Vituzzo mi raccomado la permanente come la sai fare tu che dura una settimana”, “Vituzzo le basette con il tirabaci”, “Vituzzo la sfumatura verso l’alto”, e Vito fa! Vituzzo è bravo! Ma appena posa gli occhi su un giovanotto, eh, ti feriscono per la strada, ti fanno gli scorreggi, mi fanno il verso; ...’)

VD On leur pardonne tout, à tous les autres ces voyous, bandits, cocus, putains ! Eux ils sont, ils sont, ils sont, ils sont courageux, pétouchards, nécessaires ! Les pédés non, les pédés n’ont pas l’droit d’exister, être pédé dans c’foutu pays c’est pas possible parce que t’es de la merde, tu dégoûtes les gens ! Mais il faut les voir, quand ils viennent chez moi pour se faire couper les cheveux, « ah Vituzzu je t’en supplie fais-moi un des tes fameux brushing qui me tienne une semaine », « Vituzzu, fais-moi aussi un brûlage de pointes », « Vituzzu tu me fais une coupe dégradée », et Vituzzu l’fait, Vito est un vrai pro ! Mais si jamais je pose mon r’gard sur un joli jeune homme, ah je me fais insulter dans la rue, traiter plus bas que terre, ils me font enrager. Je veux partir, je veux partir, moi je veux partir, aah. Heureusement que je vous ai rencontré monsieur Morelli, c’est ma chance, t’rends compte ? Ma grande chance. [00:49:28]

(‘Gli si perdona tutto, a tutti gli altri quei delinquenti, banditi, cornuti, puttane! Loro sono, sono, sono, sono coraggiosi, cordardi, necessari! I gay no, i gay non hanno diritto di esistere, essere gay in questo maledetto paese non è possibile perché sei una merda, disgusti la gente! Ma bisogna vederli, quando vengono da me per farsi tagliare i capelli, “ah Vituzzo ti prego fammi una delle tue famose messe in piega che mi duri una settimana”, Vituzzo, bruciami anche le doppie punte”, “Vituzzo fammi un taglio scalato”, Vituzzo fa, Vito è un vero professionista! Ma se per caso poso il mio sguardo su giovane carino, ah come mi insultano per strada, mi trattano peggio di uno straccio, mi fanno arrabbiare. Voglio andare via, voglio andare via, io voglio andare via, aah. Menomale che l’ho incontrata signor Morelli, è la mia fortuna, ti rendi conto? La mia grande fortuna.’)

VS On pardonne tout// à tout le monde// Bandits, cocus, putains !!! Eux, ils sont courageux,// lâches, une nécessité !!! Les folles, non !/ Les pédés, ça ne

peut pas exister.// Etre pédé, dans ce pays,/ c'est être de la merde !!! On dégoûte !!! Mais il faut les voir// quand ils viennent/ se faire couper les cheveux.// "Vito, fais-moi une de tes mises en plis/ qui dure une semaine."// "Vituzzo,/ fais-moi un brûlage de pointes."// "Vituzzo, une coupe dégradée."// Et Vituzzo le fait.// Vituzzo s'y connaît.// Mais dès qu'il reluque/ un jeune homme// il se fait siffler dans la rue,// traiter de tous les noms.// Ils me font enrager.// Je veux partir, je veux partir...// Heureusement,/ je vous ai rencontré, M. Morelli.// C'est ma chance, ma grande chance.// [753-774]
 ('Si perdona tutto// a tutti.// Banditi, cornuti, puttane !!! Loro sono coraggiosi, vigliacchi, una necessità!!! Le pазze, no!/ I gay, non possono esistere.// Essere gay, in questo paese,/ è essere una merda!// Disgustiamo!!! Ma bisogna vederli// quando vengono/ a farsi tagliare i capelli.// "Vito, fammi una delle tue messe in piega/ che duri una settimana."// "Vituzzo,/ bruciami le doppie punte."// "Vituzzo, un taglio scalato."// E Vituzzo fa.// Vituzzo sa il fatto suo.// Ma appena adocchia/ un giovane// si fa prendere a fischi per la strada,// insultare in tutti i modi.// Mi fanno arrabbiare.// Voglio andarmene, voglio andarmene...// Menomale,/ l'ho incontrata, sig. Morelli.// È la mia fortuna, la mia grande fortuna.'//)

(129) MA d seq. 3 pt. II

VO Sasà: *a mmia nun mi piaçi ca i fatti noștri vanu a finiri nâ ucca di un picciriddu!* [00:04:02]
 ('A me non piace che i fatti vanno a finire nella bocca di un bambino!')

VD Ça **m'**plait pas qu'y ait un gamin qui vient se mêler **d'** nos combines ! [00:04:02]
 ('Non mi piace che ci sia un ragazzino che si immischia negli affari nostri!')

VS On ne veut pas être vus/ avec un gamin en culotte courte.// [38]
 ('Non vogliamo essere visti/ con un ragazzino dai pantaloni corti.'//)

(189) BA d seq. 24

VO Peppino: *tà, 'un mi scantu ri bùmmi! Ri me mațri mi scantu! 'Un la pùozzu sientiri!* [00:24:07]
 ('Pa', non mi spavento delle bombe! Di mia madre mi spavento! Non la posso sentire!')

VD Papa, c'est pas les bombes qui **m'**font peur, c'est maman qui **m'**fait peur, **j'**peux plus supporter ses cris. [00:24:08]
 ('Papà, non sono le bombe che mi fanno paura, è la mamma che mi fa paura, non posso più sopportare le sue grida.')

VS J'ai pas peur des bombes !!! C'est les cris de maman/ qui m'effrayent !!! [411-412]
 ('Non ho paura delle bombe!!! Sono le grida della mamma/ che mi terrorizzano!//')

Gli esempi qui sopra riportati, sebbene appartengano a personaggi sia protagonisti, sia secondari, sono utili a mostrare come tra le parti a essere coinvolte nel fenomeno fonetico descritto e evidenziato di volta in volta, figurano varie categorie gram-

matali della morfologia: elenca con esempi. Parimenti, si può notare come il tratto non compaia nelle VVSS per evitare di inficiare la leggibilità dei sottotitoli, uno dei principi fondamentali/capisaldi di questa pratica.

In (2), infatti, si rilevano vari elementi interessati dal fenomeno: dal pronome complemento indiretto (termine) «t'» a quello complemento diretto (oggetto) «l'», alla particella pronominale «s'» e al secondo avverbio di negazione «n'». In (47), invece, è coinvolto il pronome personale soggetto «j'». In (106), esempio relativamente lungo, segnaliamo l'articolo determinativo maschile singolare «l'», l'aggettivo dimostrativo maschile singolare «c'» e il termine «r'egard». In (129), il pronome complemento indiretto (termine) «m'», presente anche in (189), e la preposizione semplice «d'».

Di seguito, invece, inseriamo alcuni esempi della seconda categoria di casi, in cui cioè il principio generale viene violato, secondo lo schema riportato nella nota 5: vale dire quando la vocale in questione è preceduta da una sola consonante e andrebbe quindi pronunciata; essi vanno in supporto ai casi della prima categoria, al fine di segnalare il carattere informale della lingua. È interessante osservare anche come alcuni di essi contengano parti in altre varietà diatopiche (napoletano, romanesco) oltre al siciliano, di cui abbiamo parlato in precedenza (v. *supra* cap. III, §§ 3.4.2. e 3.5.2.).

(52) STB i seq. 8

VO Matteo: non vuole proprio sapere che lavoro fanno, dove vivono?
[00:13:41]

VD vous voulez pas savoir **c'** qu'ils font comme travail, où ils vivent?
[00:13:08]
(‘Non vuole sapere ciò che fanno di lavoro, dove vivono?’)

(61) STB c/mx-rom seq. 34

VO L'operaio: e c'ammazziamo noi? È già successo 'n sacco de volte, vedeva stamattina presto era tutto pieno. *So lloro, so lloro* quando passano sopra la città perdono il senso dell'orientamento, *s'impazzischno* boh, s'ammazzano, *se* buttano giù in picchiata e s'ammazzano. [00:38:46]
(‘E che le ammazziamo noi? ... un sacco di volte... Sono loro, sono loro... impazziscono boh... si buttano giù...’)

VD Non c'est eux qui, c'est eux je sais pas moi quand ils survolent la ville, eh ils perdent le sens de l'orientation eh, ils deviennent comme fous bah, et ils **s'bousillent**, ils **s'foutent** en piqué et ils **s'bousillent**. [00:38:46]

(‘No, sono loro che, sono loro che, non so, quando sorvolano la città, eh perdono il senso dell’orientamento eh, diventano come pazzi bah, e si autodistruggono, si fiondono in picchiata e si autodistruggono.’)

(109) UdS c/mx-d seq. 38

VO Don Gino (a Beata): *e centu liri di mancia perché ti fai taliare le minne, eh?! [00:52:54]*

(‘E cento lire di mancia perché ti fai guardare le tette, eh?!’)

VD Et 100 lires de plus pour **qu’** tu t’laisses regarder les nichons, hein ? [00:52:54]

(‘E cento lire in più per lasciarti guardare le tette, eh?’)

VS Dont 100 lires de pourboire/ quand tu me montres tes nichons.// [(804)-805]

(‘Di cui 100 lire di mancia/ quando mi mostri le tette.’//)

(133) MA d seq. 5

VO Pine’ (a Renato): *a figghiu ‘i sucaminchia javi ru’ uri ca si ddocu e ancora ‘nti na musuratu, cunnutu e sbiru, tu cu nuaṛi ‘un cci veni cchiù! [00:07:28]*

(‘Figlio di succhia piselli, è da due ore che stai lì e ancora non te la sei misurata, cornuto e sbirro, tu con noi non ci vieni più!’)

VD Eh l’avorton ! Je te rappelle ça fait deux heures **qu’t’**es là et que tu t’es même pas mesuré la queue, alors **qu’tu** fais qu’nous espionner ! On te laissera plus venir avec nous ! [00:07:29]

(‘Eh nano! Ti ricordo che sono due ore che sei lì e non ti sei neanche misurato l’ucello, e non fai altro che spiarci! Non ti lasceremo più venire con noi!’)

VS Tu es ici depuis 2 heures/ et tu ne t’es pas encore mesuré.// [66]

(‘Sei qui da 2 ore/ e ancora non ti sei misurato.’//)

(223) BA c/sw-d seq. 66

VO Medico: mm. *Eh c’è poch’i fari. Non so cosa lo tiene ancora in vita. Mi rispiàçi, mi rispiàçi assai. Tieniti fuojtti. [01:12:32]*

(Mm... e c’è poco da fare. ... Mi dispiace, mi dispiace tanto. Tieniti forte.’)

VD Il n’y a plus rien à faire. J’ignore **c’qui** l’tient encore en vie. J’uis désolé, je suis sincèrement désolé. Au revoir. [01:12:32]

(Non c’è più niente da fare. Non so cosa lo tiene ancora in vita. Mi dispiace, sono sinceramente dispiaciuto. Arrivederci.’)

VS Il n’y a plus rien à faire.// C’est un miracle/ qu’il soit encore en vie.// Je suis vraiment désolé.// Au revoir.// [1245-1248]

(‘Non c’è più niente da fare.// È un miracolo/ che sia ancora in vita.// Sono veramente dispiaciuto.// Arrivederci.’//)

L'esempio (52), si configura come un caso di compensazione "distale" (v. *supra* cap. IV, § 4.3.1.), poiché nella battuta originale non è presente alcun tratto dialettale *tout court*. In (61), invece, la varietà diatopica presente nella VO è il romanesco dell'operaio. Per completezza, facciamo notare come sia presente un caso di compensazione prossimale: nella VO l'espressione marcata diatopicamente è *s'impazzischo* 'impazziscono' resa pressoché letteralmente in francese, mentre "s'ammazzano" e "se buttano giù in picchiata" sono in italiano (a parte il pronome riflessivo iniziale) e vengono rese in francese, la prima con un verbo afferente al registro argotico «se bousiller»⁷ e la seconda con un verbo di registro volgare «se foutre»⁸, inserito in un'espressione.

Questi due esempi, insieme agli altri tre (109), (133) e (223) permettono allo spettatore di avere già, insieme ai tratti che seguiranno, la percezione del tipo di ambito linguistico in cui si muovono i personaggi.

6.2.1.2. La «liaison»

Il secondo tratto che emerge è la «liaison», termine che designa quel fenomeno fonetico tipico della lingua francese orale che comporta la sonorizzazione di alcune consonanti grafiche in finale di parola quando esse sono seguite da parole che iniziano per vocale o h muta. Si tratta di consonanti che, negli stessi termini in cui compaiono graficamente, non vengono pronunciate, quando questi termini sono considerati isolatamente.

La liaison è un retaggio dell'antico francese, quando le consonanti grafiche in finale di parola venivano tutte pronunciate (Morin 2005), e pertanto costituisce un legame creatosi in passato tra alcuni termini o gruppi di termini, stretto a tal punto da mantenersi fino ai giorni nostri. I casi di liaison rappresentano in effetti – come hanno affermato alcuni studiosi tra cui Delattre (1947) – la perpetuazione degli originari «enchaînements».

La realizzazione o meno della liaison è connessa in modo diretto con lo stile e il registro linguistico adottati da un parlante (Charliac & Motron *op. cit.*; Delattre 1947).

⁷ «Se tuer», <<http://www.cnrtl.fr/definition/bousiller>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁸ Sinonimo di «s'envoyer», "precipitare" <<http://www.cnrtl.fr/definition/foutre>> ultimo accesso dicembre 2018; «Faire aller violemment quelqu'un à terre ou contre un obstacle en le frappant», con un'idea di azione violenta <<http://www.cnrtl.fr/definition/envoyer>> ultimo accesso dicembre 2018.

In taluni casi, infatti, la realizzazione del legamento è considerata obbligatoria, in altri vietata/interdetta, in altre ancora facoltativa⁹. Proprio questi ultimi, in cui è cioè il parlante a scegliere (più o meno consciamente) se fare o meno la liaison, tendono a fornire la cifra di uno stile linguistico più o meno formale, standard o familiare/informale (Grevisse *op. cit.*; Charliac & Motron *op. cit.*). Proprio lo stile informale si caratterizza per un maggior numero di liaison facoltative non realizzate.

Riportiamo di seguito alcuni esempi in cui sono evidenziati casi di «liaison» appena descritti:

(6) NCP d seq. 11

VO Ignazino: *oggi façemu ddu pelliculi*. [00:17:56]
(‘Oggi facciamo due pellicole.’)

VD Aujourd’hui c’est • un programme double. [00:17:56]
(‘Oggi è spettacolo doppio.’)

VS (-Je peux pas dire bonsoir?/) -Programme double!// [118]
(‘-Non posso dire buonasera ?/) -Spettacolo doppio!//’)

(58) STB i seq. 28

VO Matteo: sì ma non avvertite Tosca e i tuoi fratelli, perché... dev’essere una sorpresa. [00:34:27]

VD Oui, oui et mais ne préviens pas Tosca et tes frères parce que ça doit • être une surprise. [00:33:53]
(‘Sì, sì e ma non avvertire Tosca e i tuoi fratelli perché deve essere una sorpresa.’)

(118) UdS c/sw-i seq. 53

VO Vito: *eh, e ccà nun si po stari, eh, un si po stari. Ha vistu cu c’è là dietru? ‘U taliassi, ‘u taliassi!* Quello è Bonocore l’archivista del comune di Realzisa, aveva un figlio mongolo, *vinticinque anni di martiriu mischinu*, ieri mattina si è svegliato, gli ha dato un bacio, e c’ha sparato un colpo in bocca, mm. E ora, capace che lo pigliano pee pazzo, mm! [01:17:01]
(‘Eh, e qua non si può stare, eh, non si può stare. Ha visto chi c’è là dietro ? Lo guardi, lo guardi! ... venticinque anni di martirio poverino ...’)

VD ah oui, ici vous voyez on peut pas • y rester ! On peut pas • y rester ! Vous avez vu qui est • au fond, vous avez vu ? Regardez pas, regardez pas ! Lui là c’est Bonocore, l’employé de mairie à Realizza. Il avait • un fils mongolien, vingt-cinq ans de martyre, le pauvre. Hier matin, il s’est réveillé, il l’a

⁹ Per la trattazione della norma nei vari casi vedasi Grevisse *op. cit.*, 47-49; Charliac & Motron *op. cit.*, 16-17.

embrassé, et lui a tiré une balle dans la bouche. Et maintenant, ils sont capables de l'faire passer pour fou. [01:17:01]

(Ah sì, qui sa non si può restare! Non si può restare! Ha visto chi c'è in fondo, ha visto? Non guardi, non guardi! Quello è Bonocore, l'impiegato del comune a Realizza. Aveva un figlio mongolo, venticinqu'anni di martirio, poveretto. Ieri mattina, si è svegliato, l'ha baciato e gli ha sparato un colpo in bocca. E adesso, sono capaci di farlo passare per pazzo.)

VS On ne peut pas vivre, ici.// Vous voyez, ce type, au fond ?// Regardez-le.// C'est Bonocore, l'employé de mairie, à Realzisa.// Il avait un fils mongolien.// 25 ans de martyre, le pauvre !// Hier, il se réveille,// embrasse son fils, et lui tire une balle dans la bouche.// Et là, il va passer pour fou !// [1132-1140]

(‘Non si può vivere, qui.// Vede, quel tipo, in fondo?// Lo guardi!// è Bonocore, l'impiegato del comune, a Realizza.// Aveva un figlio mongolo.// 25 anni di martirio, poveretto!// Ieri, si sveglia,// bacia suo figlio, e gli spara un colpo in bocca.// E ora, passerà per pazzo!’//)

(132) MA c/mx-i seq. 5

VO Pine': eppure una volta a me Malèna mi ha chiamato. Una mattina non sono andato a scuola e *ho fatto Sicilia*, e *passai* davanti alla casa di Malèna, *idda* era affacciata, pareva proprio che aspettava a me, e mi chiamò che voleva le sigarette. *M'avviçinai viçinu viçinu ppi fammi rari i soddi, e mentrì m'avviçinai* si aprì la vestaglia, *minchia* l'ho vista nuda come la fece sua madre! [00:06:58]

(‘...e sono passato davanti... lei... Mi sono avvicinato vicino vicino per farmi dare i soldi, e mentre mi sono avvicinato...’)

VD Moi, une fois Maléna elle m'a appelé. C'était • un matin, j'étais pas • en classe, séché les cours ! J'suis passé d'avant sa maison, elle était là, sur les marches, elle avait l'air d'm'attendre. Elle m'a demandé de lui acheter les cigarettes, alors moi je me suis • approché, pour qu'elle m'donne de l'argent et pendant que je m'approchais son peignoir s'est-t-ouvert d'un coup ! Oh punaise, elle était nue comme l' jour d'sa naissance ! [00:06:58]

(‘A me una volta Malèna mi ha chiamato. Era una mattina, non ero in classe, saltato le lezioni! Sono passato davanti casa sua, era là, sui gradini, sembra che mi aspettasse. Mi ha chiesto di comprarle le sigarette, allora mi sono avvicinato, affinché mi desse i soldi e mentre mi avvicinavo la sua vestaglia si è aperta di colpo! Oh cavolo, era nuda come il giorno in cui è nata!’)

VS Un jour, j'ai brossé l'école/ et je suis passé devant chez Malèna.// Elle m'a appelé. J'ai cru qu'elle voulait/ que je lui ramène des cigarettes.// Je m'avançai pour prendre l'argent/ et son peignoir s'ouvrit.// Elle était nue comme à sa naissance.// [57-60]

(‘Un giorno, ho saltato scuola/ e sono passato davanti casa di Malèna.// Mi ha chiamato. Ho pensato che volesse/ che le portassi le sigarette.// Avanzai per prendere i soldi/ e la sua vestaglia si aprì.// Era nuda come quando è nata.’//)

(205) BA d seq. 43

VO Compagno #1 (a Peppino): *'unn è bbuònu?* [00:45:47]
(‘Non va bene?’)

VD C’est • **une** bonne idée. [00:45:47]
(‘È una buona idea.’)

VS C’est vrai.// [785]
(‘È vero.’//)

Negli esempi (6) e (205), è contenuto uno di quei casi in cui la norma prescrive l’obbligatorietà del legamento, che viene tuttavia disatteso in ragione dell’informalità del contesto comunicativo. In (58), figura invece un caso di «liaison» facoltativa non realizzata. Anche questo esempio, come (52, p. 392), rappresenta un caso di compensazione distale. L’esempio (118) è significativo per la frequenza con cui ricorre il tratto in questione. (132), infine, permette di cogliere una certa incoerenza, poiché in alcuni casi la «liaison» è realizzata, in altri no.

Gli esempi sono significativi in quanto permettono di cogliere una peculiarità della lingua reale che, quindi, si discosta sostanzialmente da un ipotetico doppiaggese¹⁰, almeno per come lo si è inteso per la lingua del doppiaggio italiano (v. *supra* cap. I, § 1.3.3.), sebbene funga da tratto utile a segnalare la variazione.

6.2.1.3. Un altro elemento fonetico: la resa dei possessivi «not’» e «vot’»

Tra gli elementi fonetici che suggeriscono l’informalità e la familiarità del codice linguistico in uso nei dialoghi, vi è la particolare pronuncia degli aggettivi possessivi relativi alla prima e alla seconda persona del plurale quando sono seguiti da termini che iniziano per consonante. La resa fonetica comporta la mancata pronuncia della vibrante <r>, altrimenti sempre chiaramente percepibile (Charliac & Motron, *op. cit.*, 21, 137). Le forme sono «not’» per «notre» (‘nostra/o’) e «vot’» per «votre» (‘vostra/o’). Di seguito un esempio esplicativo, in cui a essere interessato è l’aggettivo di seconda persona plurale. Tuttavia, questo tratto fonetico è stato rilevato in soli due dei cinque film del repertorio investigativo: MA e BA, dei quali riportiamo di seguito alcuni esempi:

¹⁰ Per il doppiaggio francese si parla di «ton doublage», fenomeno molto più contenuto rispetto a quello italiano e che riguarda per lo più aspetti fonetico-fonologici segmentali (false esitazioni) e soprasegmentali (intonazioni e ritmi inconsueti), dovuti al carattere meccanico del doppiaggio francese e imposti dalla «bande rythmo», e alla ricorrenza delle stesse voci degli attori-doppiatori (cfr. Cornu 2014, 311-315).

(135) MA c/mx-i seq. 7

VO Renato: *vossia* si deve fare i fatti suoi, basta che io lo pago! [00:10:01]
(‘Lei...’)

VD C’est pas vos affaires là c’que j’ai, je vous paie, c’est **vot’** boulot !
[00:10:01]
(‘Non sono affari suoi questi, la pago, è il suo lavoro!’)

VS Votre avis ne m’intéresse pas.// [85]
(‘Il suo parere non m’interessa.’//)

(145) MA i seq. 21

VO Milite: e che aspetta ordini da noi? Ha ventisette anni la creatura, è da ora che ce l’ha l’amante! [00:27:01]

VD Mais elle a pas attendu d’avoir **not’** permission, elle a vingt-sept ans la coquine, ça fait longtemps qu’elle en a d’amants, allez ! [00:27:01]
(‘Ma non ha aspettato di avere il nostro permesso, ha ventisette anni la piccola, è da tanto che ne ha di amanti, dai!’)

VS Elle a raison./ Elle a 27 ans. Il est grand temps.// [204]
(‘Ha ragione./ Ha 27 anni. È giunto il momento.’//)

(207) BA d seq. 47

VO Uomo (del mattatoio): *pigghiàtivi u sangu a unu a unu. A unu a unu.*
[00:51:48]
(‘Prendetevi il sangue a uno a uno. A uno a uno.’)

VD Prenez **vot’** sang selon **vot’** tour. [00:51:42]
(‘Prendetevi il sangue a turno.’)

VS Servez-vous.// Chacun son tour.// [892-893]
(‘Servitevi.// Ciascuno a turno.’//)

(239) BA d seq. 111

VO Michele: *ca puru c’un fu elettu, u papà àppi belli vùoti.* [02:02:37]
(‘Che anche se non fu eletto, papà ebbe bei voti.’)

VD Même s’il n’a pas été élu, (sur caméra) **not’** papa a eu un max de vois.
[02:02:36]
(‘Anche se non è stato eletto, papà ha avuto un sacco di voti.’)

VS Papa n’a pas été élu,// mais il a eu beaucoup de votes.// [2175-2176]
(‘Papa non è stato eletto,// ma ha avuto molti voti.’//)

I primi due esempi, (135) e (145), tratti entrambi da MA, contengono rispettivamente le forme dell'aggettivo possessivo di seconda persona plurale e quella di prima persona plurale. Inoltre, (145) costituisce un altro esempio di compensazione distale, non essendo presente nella battuta originale alcun tratto esplicitamente dialettale. I due esempi successivi, (207) e (239), tratti da BA, mostrano la combinazione invertita: «vot'» (due occorrenze) nel primo e «not'» nel secondo. Per completezza, in quest'ultimo esempio, mettiamo in rilievo l'espressione familiare/triviale «un max de» 'un sacco di', 'un casino di'.

Tali esempi, sebbene contengano un tratto che ricorre in modo raro, risultano molto eloquenti nel complesso della nostra situazione comunicativa confidenziale, fornendone ulteriori conferme allo spettatore.

6.2.1.4. Gli idioletti

In ultimo, ma non per ordine di importanza, riteniamo essenziale mettere in rilievo un altro elemento del livello fonetico-fonologico, ovvero la scelta di idioletti particolari per caratterizzare alcuni personaggi. Il loro modo di parlare, infatti, manifesta inflessioni la cui stravaganza balza immediatamente all'orecchio dello spettatore e contribuisce a suggerire l'alterità. Naturalmente, ciascun attore-doppiatore possiede, come del resto ciascun individuo, un proprio idioletto, vale a dire un modo di esprimersi, che varia uno dall'altro nei vari aspetti strutturali. Proprio in virtù di questo aspetto si scelgono gli attori in funzione del personaggio da doppiare, in modo da conferire verosimiglianza e credibilità allo stesso (cfr. Le Nouvel 2007). Ciò può rivelarsi particolarmente utile anche per la scelta di attore-doppiatore che deve creare un certo idioletto specifico, cioè le caratteristiche di base della sua voce lo possono facilitare nel compito, sebbene in genere gli attori-doppiatori siano in grado di farlo. Da parte dei registi c'è spesso la decisione consapevole e mirata di voler caratterizzare un personaggio attraverso il suo modo di parlare. Così un idioletto, che nella normale prassi doppiativa riveste un ruolo importante ai fini della scelta degli attori-doppiatori, finisce per caricarsi di significati ulteriori e per svolgere una funzione-chiave nell'economia generale del film. Ecco che ciò richiede uno sforzo (creativo-inventivo) da parte del dialoghista e del direttore del doppiaggio nel ricreare tale idioletto nella versione adattata del film stesso.

C'è di più. A parer nostro, nei film presi in esame, i caratteri idiolettali più eccentrici, oltre a rientrare a pieno diritto tra le marche dell'oralità, contribuiscono in maniera significativa a suggerire l'idea di semplicità (gente semplice), di "genuinità"

(e ingenuità) del contesto comunicativo proprio delle vicende rappresentate nei film, che va di pari passo con l'informalità della varietà linguistica, confermata coerentemente da tutti gli altri elementi.

Questo è in certa misura il caso dei nostri film, popolati da tantissimi personaggi, alcuni dei quali messi in rilievo mediante una personale maniera di esprimersi.

Nel caso di personaggi principali, citiamo l'esempio di Matteo Scuro/Marcello Mastroianni in STB. In esso, infatti, la particolarità del modo di esprimersi dipende dal fatto che è l'attore italiano stesso, Marcello Mastroianni, a doppiare in francese le battute del suo personaggio. Il suo francese si caratterizza proprio per una netta inflessione che ricorda la lingua italiana, nella sua varietà siciliana; un siciliano per di più che in svariate occasioni appare forzatamente e palesemente imitato già nella VO.

(54) STB c/mx-i seq. 14

VO Alvaro (voce registrata): "Salve, vi risponde la segreteria telefonica di Alvaro Scuro, non sono in casa, siete pregati di lasciare un messaggio con il vostro nome e il vostro numero telefonico e al mio rientro sarete richiamati. Attenzione: parlate soltanto dopo il segnale acustico, grazie."

Matteo (al telefono): pronto, sono io, pr... ehm... sempre 'sta camurrìa di segreteria telefonica! Ma che ci posso fare... io non posso parlare con una voce che sembra uscita dal frigorifero, mi fa l'impressione che... si ferma il mondo! [00:18:40]

(...sempre questa seccatura di segreteria telefonica! ...')

VD - «Bonjour, vous êtes branchés sur le répondeur d'Alvaro Scuro, je n' suis pas là, mais vous pouvez me laisser un message avec votre nom et votre numéro de téléphone et je vous rappellerai dès mon retour. Attention : ne parlez qu'après le bip sonore. Merci.»

- Allô, voilà c'est moi ! Allô, toujours ce foutu répondeur, oh là là ! Mais qu'est-ce que je peux bien faire ? Je puis pas parler à une voix qui a l'air de sortir d'un frigo. C'est l'impression que la Terre ne tourne plus rond ! [00:18:08]

(- "Buongiorno, siete collegati con la segreteria di Alvaro Scuro, non sono in casa, ma potete lasciarmi un messaggio con il vostro nome e il vostro numero di telefono e vi richiamerò al mio rientro. Attenzione: parlato solo il bip sonoro. Grazie.")

- Ciao, sono io! Ciao, sempre questa dannata segreteria, Dio mio! Ma che ci posso fare? Non posso parlare a na voce che ha l'aria di uscire da un frigo. Ho l'impressione che la Terra non giri più!')

Il passaggio citato permette di apprezzare l'inflessione nell'eloquio francese di Matteo-Marcello cui ci si riferiva poc'anzi, in virtù del confronto che lo spettatore può operare con quella della voce registrata della segreteria telefonica immediatamente precedente, che risulta più naturale; l'informalità della varietà linguistica si evince non

solo dalla scelta dell'aggettivo francese «foutu» di registro volgare¹¹ con funzione di epiteto anteposto al nome in luogo del sostantivo dialettale *camurria*, ma anche da altri tratti tra cui l'omissione della particella «ne» nella negazione. Questo è un caso molto particolare e, per certi versi, “ideale”, poiché è lo stesso attore (principale) che doppia se stesso nella versione francese, sebbene il risultato sia un francese poco verosimile.

Per quel che riguarda i personaggi secondari, il luogo per eccellenza degli idioletti particolari è da considerarsi il film UdS, anche se gli altri film non ne sono privi. In esso, però, il regista costruisce delle sequenze giustapponendo uno dopo l'altro i tipi (umani). Quelli che sfilano davanti alla finta macchina da presa, appartengono alla gente semplice e si improvvisano attori per qualche minuto, non potendo in alcun modo evitare di far mostra dell'idioletto che li contraddistingue. Alcuni risultano evidentemente bizzarri ed è evidente lo sforzo dei doppiatori di riprodurre queste parlate. Citiamo a titolo esemplificativo solo alcuni casi¹² particolarmente significativi:

(16) NCP d seq. 13

VO Ignazio: *ah, un peittine, du soprettacchi, 'na tabacchera...* [00:23:17]
(‘Ah, un pettine, due sopratacchi, una tabacchiera...’)

VD Ah, un peigne en corne, deux bouts d' talon, une blague à tabac...
[00:23:17]
(‘Ah, un pettine di corno, due sopratacchi, una tabacchiera...’)

VS Un peigne...// deux talons...// -Une blague à tabac./ (-Et...//) [161-163]
(‘Un pettine...// due tacchi...// -Una tabacchiera.’)

(53) STB c/mx-i (nap) seq. 10

VO L' uomo sul tetto: *sugn' napulitanu, puru iu sugnu napulitanu*, voglio un miliardo, un miliardo, ladri! Assassini, leccaculi, leccaculi, tutti ladri, assassini e leccaculi, sì sì! Assassini, leccaculi, voglio un miliardo, ladri, assassini, leccaculi! Se non mi portate un miliardo, faccio una strage europea! Leccaculi *tutt' quant', tutt' quant'*, se entro stasera non mi portate un miliardo vi taglio *tutt' l'antenne da televisioni, tutt' quanti*. [00:14:30]

¹¹ <<http://www.cnrtl.fr/definition/foutu>> ultimo accesso dicembre 2018.

¹² Per ragioni di spazio, per alcuni esempi altrettanto significativi si forniscono i riferimenti temporali di inizio e fine e il numero progressivo dei sottotitoli in modo da facilitarne l'eventuale consultazione: (A) UdS i seq. 17 VO Scorsone [00:17:26] - [00:17:49] VD [00:17:26] - [00:17:49] VS [276-283]; (94) UdS c/mx-i seq. 27 VO D'Azzò [00:32:21] - [00:33:02] VD [00:32:21] - [00:33:02] VS [543-556]; (C) UdS c/mx-i seq. 28 VO Cottone [00:33:10] - [00:33:47] VD [00:33:10] - [00:33:47] VS [558-566]. (D) UdS d seq. 29 VO Lo Coco [00:33:56] - [00:34:42] VD [00:33:56] - [00:34:42] VS [578-586]; (E) UdS c/mx c/sw-i seq. 41 VO Uomo (a Joe) [01:00:19] - [01:01:02] VD [01:00:19] - [01:01:05] VS [578-586]. Tali esempi, tranne (82) e (94), non fanno parte del repertorio analitico.

(‘Sono napoletano pure io, pure io sono napoletano, ... tutti quanti ... tutte le antenne della televisione, tutte quante.’)

VD Je suis napolitain moi aussi, moi aussi je suis napolitain ! Je veux un milliard de lire, un milliard, voleurs, assassins, lèche-cul, lèche-cul, tous des voleurs, assassins, lèche-cul, oui bande d’assassins, tous des sales lèche-cul, moi je veux un milliard de lire, voleurs, assassins, tous des sales lèche-cul oui, si vous m’apportez pas un milliard je fais un carnage eu-ro-pé-en, des sales lèche-cul, oui toute une bande, toute une bande de lèche-cul. Si d’ici ce soir on m’apportez pas un milliard de lire, je vous rase toutes vos antennes de télévision, toutes toutes toutes ! [00:13:58]

(‘Sono napoletano anch’io, anch’io sono napoletano! Voglio un miliardo di lire, un miliardo, ladri, assassini, leccaculo, leccaculo tutti ladri, assassini, leccaculo, sì banda di assassini, tutti degli sporchi leccaculo, voglio un miliardo di lire, ladri, assassini, tutti degli sporchi leccaculo sì, se non mi portate un miliardo, faccio un macello europeo, sporchi leccaculo, sì tutta una banda, tutta una banda di leccaculo. Se entro stasera non mi portate un miliardo di lire, vi abbatto tutte le antenne della televisione, tutte tutte tutte!’)

(81) UdS c/mx-d seq. 13

VO Sparacino: *a zza monaca all’acqua ju, e zzu monucu appressu c’ju, vinni lu ventu, alzò la tonica, che beddu culu c’avìa a zza monaca!* [00:16:16]

(‘La zia monaca alla fontana, e lo zio monaco le andò appresso, venne in vento, alzò la tonaca, che bel culo che aveva la zia monaca!’)

VD Ah une bonne sœur va se baigner et un moine veut l’espionner, voilà le vent qui vient, soulève la robe de la bonne sœur et le moine voit le bonheur ! [00:16:16]

(‘Ah una suora va a bagnarsi e un monaco la vuole spiare, ecco che viene il vento, solleva l’abito della suora e il monaco vede la beatitudine’)

VS Une bonne sœur alla se baigner./ Un moine voulut l’espionner.// Le vent souleva la robe de la Sœur,/et le moine lui vit le bonheur !// [251-252]

(‘Una suora andò a bagnarsi./ Un monaco volle spiarla.// Il vento sollevò l’abito della Suora./ e il monaco le vide la beatitudine !’//)

(82) UdS d seq. 14

VO L’uomo: “*Rossella, sta’ pattiennu suiddato, cc’am’aspittari u cuncieru ppi ddarimi na vasata ah?? L’ha’ ddiri arrieri?*” [00:16:32]

(‘Rossella, sto partendo militare, dobbiamo aspettare il concedo per darmi un bacio eh? La devo dire di nuovo?’)

VD «Scarlett, là je pars pour être soldat, et il va falloir attendre la quille pour pouvoir t’en rouler une ?» Je vous la refais ? [00:16:32]

(‘Scarlett, parto per fare il militare, e bisognerà aspettare il concedo per poterti baciare? Ve la rifaccio?’)

VS Scarlet, je pars à l’armée.// Faut que j’attende la quille/ pour t’embrasser ?// Je la refais ?// [256-258]

(‘Scarlett, parto per il militare.// Bisogna che aspetti il concedo/ per baciarti?// La rifaccio?’//)

In (16), Ignazino, la maschera del cinema, si esprime quasi come se soffrisse di balbuzie e con un tono ovattato, come emerge anche da altre battute nel corso del film. Nella VD, per rendere l'idioletto l'attore-doppiatore fa ricorso a una voce diversa, più acuta e stridula, tale da farla risultare comunque strana e particolare, permettendone la caratterizzazione. In (53), tratto da STB, l'uomo con problemi psichici sul tetto del palazzo, interpretato dallo stesso attore del film precedente (Gullotta), minaccia di tagliare le antenne televisive e lo fa parlando con un chiaro accento napoletano¹³, con enfasi, che rasenta il sensazionalismo, e disprezzo con l'intento di attirare l'attenzione e rendere credibili le minacce. Nella VD si fa ricorso a una voce priva di inflessioni dialettali, ma con un tono che alterna alti e bassi, insieme alla velocità dell'eloquio in alcuni momenti marcata e in altri ridotta, con la conseguente scansione delle parole: il tutto si addice efficacemente a un soggetto disturbato. Per il film UdS, attiriamo l'attenzione su due esempi: in (81) colpiscono la verve e la disinvoltura con cui il bambino recita la filastrocca un po' spinta nel contenuto, tali da rendere veloce l'eloquio e da farlo quasi balbettare, proprio per la foga e la voglia di mettersi in mostra. Nella VD quest'ultimo tratto scompare e l'eloquio risulta scorrevole. In (82), un ragazzo recita la famosa battuta di Rhett Butler/Clarke Gable nel film "Via con vento"¹⁴, trasponendola in una personale versione in dialetto siciliano e imprimendole il proprio rude modo di esprimersi, reso singolare da una marcata andatura cantilenante, in sé tipica del siciliano. Nella VD si punta proprio su quest'ultimo aspetto al livello sonoro; a ciò si aggiungono termini ed espressioni di registri sub-standard, che prenderemo in considerazione più avanti (v. *infra*, § 6.3.4.).

In definitiva, gli attori-doppiatori francesi, su indicazione del direttore di doppiaggio, cercano di appigliarsi su alcuni aspetti specifici degli idioletti originali per riprodurli materialmente e funzionalmente, giungendo a un risultato nel complesso apprezzabile.

6.2.2. La morfologia

Più numerosi sono i tratti morfologici che caratterizzano la varietà colloquiale del francese in uso nelle versioni adattate dei nostri film. La lista che segue contiene i nove

¹³ L'eloquio, come si può ben vedere, è un *code-mixing* italiano-napoletano, a dominanza di italiano.

¹⁴ "Gone with the Wind" (1939), regia di Victor Fleming.

tratti che abbiamo deciso di prendere in esame, poiché si sono imposti alla nostra attenzione a seguito della loro frequente reiterazione negli adattamenti:

- 1) Crasi del pronome soggetto e del verbo o dell'ausiliare
- 2) Omissione dell'avverbio «ne» nella frase negativa
- 3) Omissione dell'avverbio «ne» nella costruzione restrittiva
- 4) Pronome dimostrativo neutro «ça»
- 5) Pronome personale «on» in sostituzione di «nous»
- 6) «C'est» in sostituzione di «ce sont»
- 7) «C'est... que...» in sostituzione di «il est... que...»
- 8) L'avverbio di registro familiare «ouais»
- 9) «Y» in sostituzione del pronome C.O.I.¹⁵

La stretta correlazione tra questi tratti morfologici, al pari quelli sintattici e semantici, che andremo a illustrare di seguito, e lo stile familiare/informale, che abbiamo osservato nel paragrafo precedente, in merito alla ricorrenza dei tratti fonetico-fonologici, si può rilevare anche in questa occasione. Tuttavia, una differenza sostanziale concerne il fatto che il primo gruppo di tratti linguistici (morfologici) accomunano tanto la lingua orale quanto quella scritta, di conseguenza possono essere condivisi in linea di principio dal doppiaggio e dal sottotitolaggio. Infatti, molti di questi elementi, come per esempio la crasi pronome-verbo, l'omissione della particella «ne», l'uso del pronome dimostrativo neutro in forma abbreviata «ça», l'uso del pronome personale «on» invece di «nous» o «ils», determinando di fatto l'eliminazione di materiale linguistico, figurano spesso nelle VVSS, perché in linea con i principi specifici¹⁶ del sottotitolaggio imposti dai vincoli spaziali e temporali.

Dalla lista riportata sopra è possibile notare come i tratti morfologici siano numerosi, offrendo agli adattatori di tutti i film qui considerati un'ampia scelta di elementi grazie ai quali suggerire il carattere colloquiale del codice linguistico in uso.

6.2.2.1. La crasi pronome soggetto-verbo

La fusione in un'unica parola del pronome personale soggetto e del verbo, sia esso lessicale o ausiliare, coinvolge le prime due persone singolari. Per quel che riguarda «je»,

¹⁵ «Complément d'Objet Direct» ('complemento oggetto') e «Complément d'Objet Indirect» ('complemento indiretto').

¹⁶ Eliminazione delle ripetizioni, condensazione.

la crasi più frequente che si osserva nei dialoghi dei nostri film vede il pronome seguito dal verbo/ausiliare «être»; quando non si verifica la semplice caduta della /ə/ («j'suis»), l'unione determina l'elisione anche della prima consonante della forma verbale «suis» (<s>) («j'uis»). Diversamente, per la seconda persona sin-golare, la frequenza maggiore di contrazione pronome-verbo riguarda entrambi i verbi/ausiliari «être» e «avoir», tanto al presente quanto al passato («t'es», «t'as», «t'étais» e «t'avais»). Con minore frequenza il tratto ricorre tra questo stesso pronome e i verbi o altri pronomi («en») che iniziano per vocale «t'attendais» o pronomi «t'en». Con ogni probabilità il fenomeno rientra nel principio della linguistica generale del “minimo sforzo, massimo rendimento”¹⁷. I seguenti esempi illustrano alcuni casi molto ricorrenti:

(3) NCP c/mx-i seq. 7

VO Alfredo: *minchia* che lingua lunga che hai, un giorno o l'*autru tâ tagghiu!*
Proprio così! [00:11:43]
(‘Minchia..., un giorno o l’altro te la taglio! ...’)

VD **T’as** la langue bien pendue, hein ? Un d’ ces jours je te la coupe, moi.
Comme ça. [00:11:43]
(‘Hai la lingua bella lunga, eh? Uno di questi giorni te la taglio. Così.’)

VS **T’as** la langue/ bien pendue, hein! // Un de ces jours, /je te la coupe.//
Comme ça.// [57-59]
(‘Hai la lingua/ bella lunga, eh!// Uno si questi giorni,/ te la taglio.// Così.’//)

(55) STB c/mx-i seq. 16

VO Matteo: soffiati, ma guarda, hai sempre il *nasu lurdu*, sempre il *nasu lurdu*
ma guarda! Eh così sì, forza! [00:21:47]
(‘... il naso sporco, sempre il naso sporco...’)

VD Allez, mouche-toi ! Mais regarde-moi ça, **t’as** toujours le nez qui coule,
hein ? Toujours le nez plein, qui coule ! [00:21:14]
(‘Avanti, soffiati il naso! Ma guarda, hai sempre il naso che cola, eh? Sempre il naso pieno, che cola!’)

(119) UdS c/mx-b seq. 60

VO Calogero: mi scusi professore, fermi la macchina, mi so’ pisciato
addosso! *Fu* l’emozione, *fu* l’emozione! [01:25:41]
(‘Mi scusi professore, fermi la macchina, mi sono pisciato addosso! È stata l’emozione,
è stata l’emozione!’)

¹⁷ Cfr. <<http://www.treccani.it/enciclopedia/george-kingsley-zipf/>> ultimo accesso dicembre 2018.

VD Je m'excuse professeur, faut arrêter la machine, j'ai pissé dans mon froc !
J'uis émotionné, **j'uis** émotionné ! [01:25:41]
(‘Mi scuso professore, bisogna fermare la macchina, mi sono pisciato nei pantaloni! Sono emozionato, sono emozionato!’)

VS C'est les nerfs !// [1233]
(‘Sono i nervi!’//)

(140) MA i seq. 9

VO Barbieri #3 (a Renato): ancora troppo piccolo sei per stare sulla poltrona dei grandi! [00:11:42]

VD **T'es** encore un peu trop jeune pour t'asseoir sur un fauteuil d'adulte !
[00:11:42]
(‘Sei ancora un po' troppo giovane per sederti su una poltrona per adulti!’)

VS -**T'es** encore trop petit pour t'asseoir là.// [2^a riga 113]
(‘Sei ancora troppo piccolo per sederti là.’//)

(176) BA d seq. 4

VO Allevatore (a Cicco): *chi ddiçi?* [00:06:14]
(‘Cosa ne dici?’)

VD Ah, qu'est-ce **t'en** dis ? [00:06:14]
(‘Ah, che ne dici?’)

VS Alors ?// [98]
(‘Allora?’//)

(206) BA d seq. 44

VO Peppino: *ti l'ha ddiri tujccu?* [00:48:46]
(‘Te lo devo dire in turco?’)

VD Faut que te l'dise en turc ? [00:48:46]
(‘Bisogna che te lo dica in turco?’)

VS Qu'est-ce que **t'attends** ?// [833]
(‘Che aspetti?’//)

(232) BA d seq. 100

VO Peppino (a Pietro): *ca mai si cuntientu.* [01:50:23]
(‘Ma mai sei contento.’)

VD **T'es** jamais content. [01:50:23]
(‘Non sei mai contento.’)

Gli esempi qui sopra inseriti sono utili per vari motivi: innanzitutto, nella maggior parte di essi - (3), (55), (140) e (232), contengono battute di personaggi principali, quindi molto in vista e ricorrenti nei film; in secondo luogo, emerge la trasversalità del tratto in questione, quindi presente in tutti gli adattamenti dei film e, in terzo luogo, si rileva la presenza di una medesima soluzione (evidenziata in grassetto), tanto nelle VVDD quanto nelle VVSS degli esempi (3), (140) e (232). In (140), tratto da MA, è vero che la battuta considerata è classificata come italiano, poiché non figura alcun termine propriamente dialettale, tuttavia è presente la posposizione della copula al nome del predicato tipica nella sintassi siciliana. Per il film BA, abbiamo citato tre esempi: in (176), il tratto compare nella sola VD e in (206) nella sola VS. Questi risultano significativi, poiché mostrano circostanze diverse, in cui si verifica la fusione del pronome «tu» (‘tu’) e del verbo posto dopo.

6.2.2.2. L’omissione dell’avverbio «ne» nella negazione

Insieme alla crasi pronome-verbo, l’omissione del primo avverbio «ne» nella costruzione della frase negativa è il tratto che viene maggiormente sfruttato dagli adattatori francesi. La sua frequenza è significativamente alta, nell’intento di rafforzare la colloquialità della lingua. Come per il tratto precedente, l’omissione si coglie tanto nel doppiaggio quanto nel sottotitolaggio.

La particella «ne» della negazione francese, come afferma Gadet, è «tellement fréquente qu’elle n’est plus stigmatisante» (2003, 46). La studiosa spiega che:

le français populaire, sentant pas comme suffisant à exprimer la négation, omet ne, comme le font tous les usages familiers. Les facteurs favorisant l’omission sont très puissants, car la négation est alors dans son entier postposée au verbe, ce qui correspond à la logique suffixale du français moderne (1992, 78).

Secondo la linguista francese, un’altra ragione dell’omissione nel linguaggio colloquiale della particella «ne» risiede nel fatto che tutto ciò che intercorre tra soggetto e verbo tende a indebolirsi (cfr. Gadet 2003, 50).

Di seguito inseriamo alcuni esempi che mostrano il tratto in azione:

(12) NCP d seq. 12 pt. II

VO (Spettatore #2 (all'uscita dal cinema): *ma a iddu cu cciù fici fari ad accattarisi la bbarca?*)

Spettatore #1: *minchia! Ma allora nienti capisti!* [00:21:52]

(‘(- Ma a lui chi gliel’ha fatto fare a comprarsi la barca ?)

- Cavolo! Ma allora non hai capito niente!’)

VD Bon dieu d’ bon dieu, mais **t’as** encore **rien compris**, toi ! [00:21:52]

(‘Cristo santo, ma non hai ancora capito niente!’)

VS Mais **t’as rien compris**, toi.// [143]

(‘Ma non hai capito niente.’//)

(65) STB c/mx-i seq. 47

VO Matteo: che succede *picciriddu?* Eh? Perché piangi? Ah ho capito, *si futtieru* la telenovella, ora *ci pensu iu*, dove stanno i bottoni? (parla con la televisione e la colpisce) Eeh, quadro quadro! Ecco ecco il latte buono latte buono... [00:54:24]

(‘... bambino? ... si sono fregati la telenovela, ora ci penso io ...’)

VD Qu’est-ce qu’il t’arrive, qu’est-ce qu’il y a petit bout de chou, hein ? pourquoi tu pleures hein ? Ah j’ai compris ! Eh eh, eh merde **t’as plus** ton feuilleton ! Je vois ça, où sont les boutons, hein ? Eh c’est flou, c’est flou eh ! (voix off) le biberon, voilà le biberon, attrape, tiens-le attrape, bon ça lolo bon, allez ! [00:53:50]

(‘Che ti succede, che c’è piccolino, eh? Perché piangi, eh? Ah ho capito! Eh, eh mannaggia non hai più la tua telenovela! Ci penso io, dove sono i bottoni, eh? È sfocato, è sfocato! Il biberon, ecco il biberon, tieni prendi, prendilo, buono il latte, forza!’)

(85) UdS d seq. 20

VO Uomo #1 (senza un braccio, alzandosi, a Joe): *picchi iu nun sugnu bbonu ppi ffari cinematofugu?* [00:20:34]

(‘Perché io non vado bene per fare il cinematografo?’)

VD Dites-moi monsieur, moi **je suis pas fait** pour faire le cinéma, comme grand-père ? [00:20:33]

(‘Mi dica signore, io non sono fatto per fare il cinema, come nonno?’)

VS Et moi, **je suis pas parfait/** pour faire des films ?// [321]

(‘E io, non sono perfetto/ per fare film?’//)

(153) MA c/mx-b seq. 33

VO Centorbi (alla notizia della presenza di Malèna): non è *ppossibbele!* Ihh! *Madunnuzza bedda!* ... (al coadiutore) Falla entrare! [00:40:09]

(‘Non è possibile! ... Madonnina bella! ...’)

VD Ah **c'est pas** possible ! Oh mon Dieu, Sainte Vierge ! Fais-la entrer !
[00:40:09]
(‘Oh non è possibile! O mio Dio, Vergine Santa! Falla entrare!’)

VS **C'est pas** vrai! Eh ben, ça alors!// Faites-la entrer./ [320-1^a riga 321]
(‘Non è vero! Va beh, allora!// Fatela entrare.’)

(185) BA d seq. 17

VO Peppino (dal barbiere): *iu 'un parru cu nuḍḍu!* [00:19:30]
(‘Non parlo con nessuno!’)

VD **Je répèterai rien**, juré ! [00:19:30]
(‘Non riferirò niente, promesso!’)

VS **Je dirai rien** à personne.// [347]
(‘Non dirò niente a nessuno.’//)

Gli esempi, che abbiamo appena mostrato, danno prova della trasversalità del tratto esaminato, nonché la sua condivisione da doppiaggio e sottotitolaggio. Emerge, inoltre, in modo significativo, come in due di essi – (12) e (65) – l’omissione della particella sia accompagnata dalla crasi del soggetto-verbo vista poco sopra, circostanza altrettanto frequente.

6.2.2.3. L’omissione dell’avverbio «ne» nella costruzione restrittiva

Come si evince dal titolo del paragrafo, l’omissione della particella «ne» riguarda anche una costruzione particolare, ovvero quella della frase restrittiva. Nel francese standard (“supra-local variety”, “supra-local norm”; Pooley 2009, 64) essa prevede l’inserimento dell’avverbio «ne» dopo il soggetto, come in una normale negazione, ma a differenza di quest’ultima il secondo avverbio «pas» viene sostituito dall’avverbio «que», portatore del significato restrittivo di riserva o eccezione. Questo tratto della lingua reale diventa un elemento su cui gli adattatori, tanto del doppiaggio quanto del sottotitolaggio, possono contare per veicolare l’idea di variazione linguistica. I seguenti estratti sono esemplificativi del tratto in questione:

(50) STB c/sw-i seq. 7

VO Alvaro: *mincia!* Il papà c’ha tutti i capelli bianchi! [00:10:22]

VD Les enfants, papa **il a rien que** des cheveux blancs ! [00:09:50]
(‘Ragazzi, papà ha solo capelli bianchi!’)

(123) UdS d seq. 64

VO Detenuto #1: *beatu a ttia ca ti façisti sulu ddu anni Joe!* [01:33:28]
(‘Beato tu che ti facesti solo due anni Joe!’)

VD T’as du pot **d’avoir tiré que** deux ans Joe ! [01:33:28]
(‘Sei fortunato ad aver scontato solo due anni Joe!’)

VS T’as du pot/ **d’avoir pris que** deux ans !// [1315]
(Sei fortunato/ ad aver scontato solo due anni!’//)

(137) MA c/mx-b seq. 8

VO Padre (alla moglie): *basta! Ancora un picciriddu è!* [00:10:47]
(‘Basta! Ancora un bambino è!’)

VD Laisse-ça, **c’est encore qu’un** gamin, il attendra ! [00:10:47]
(‘Lascia stare, è ancora solo un bambino, aspetterà!’)

VS -Assez ! **C’est encore un enfant.**// [2^a riga 100]
(‘-Basta! È ancora un bambino.’//)

(199) BA d seq. 34

VO Sarina (a Luigi): *ca fiejmmali tu!* [00:36:51]
(‘Ma fermali tu!’)

VD Eh ben **t’as qu’à** l’arrêter toi-même ! [00:36:51]
(‘E allora non hai che da fermarli tu!’)

VS Et alors ?// [620]
(‘E allora?’//)

(202) BA d seq. 41

VO Mannina (al fidanzato): *ca s’un ti piaçi ti sta’ a casa.* [00:43:31]
(‘Ma se non ti piace ti stai a casa.’)

VD Alors tu ferais mieux de rester chez toi ! [00:43:30]
(‘Allora faresti meglio a restare a casa tua!’)

VS **T’as qu’à** rester chez toi, alors.// [724]
(‘Restatene a casa tua, allora.’//)

Per questo tratto, nel caso di NCP ci rifacciamo all’esempio (2), già citato in precedenza (v. *supra*, § 6.2.1.1., p. 389), in cui il tratto si osserva nella sola VS, mentre abbiamo citato due esempi del film BA (199) e (202), per mostrare come l’omissione

del «ne» nella costruzione della frase restrittiva si verifichi tanto nella VD quanto nella VS. In (123), il tratto in questione è sfruttato in entrambe le versioni adattate e per la stessa battuta; In (137), tratto da MA, il tratto compare nella sola VD.

È essenziale conoscere questo tratto e il suo impiego, poiché, insieme agli altri, permette l'identificazione di una varietà linguistica substandard.

6.2.2.4. Uso del pronome dimostrativo neutro «ça»

La trattazione delle manifestazioni morfologiche prosegue con il pronome dimostrativo neutro polivalente in forma abbreviata «ça», tipicamente adoperato nel linguaggio familiare, per lo più oralmente¹⁸ (Grevisse *op. cit.*, 898-899; Parodi, Vallacco 2010, 63). Esso sostituisce le forme estese – «ceci» e «cela»¹⁹ – impiegate generalmente nella lingua scritta e in un registro comunque formale. Nel francese attuale questa forma è oramai diffusa e accettata anche al livello standard e nel registro corrente della lingua. Data la sua frequenza nelle versioni adattate dei film e considerato insieme agli altri tratti, sembra pacifico che i professionisti abbiano sfruttato questo tratto per abbassare il livello diastratico e diafasico della varietà linguistica in uso. Tanto più che lo si può osservare svolgere diverse funzioni, tra cui quella di soggetto²⁰, elemento caratteristico dello stile linguistico familiare, e di complemento oggetto. Lo si trova non di rado inserito in espressioni come «comme ça», «ça va ?», anch'esse di registro familiare. Di seguito inseriamo alcuni esempi di battute contenenti l'elemento descritto.

(35) NCP c/mx-i seq. 32 p. IV

VO Il matto: ahhh no! La piazza è mmia, *picciotti* non scherziamo se no m'incazzo! [00:49:21]
(‘... ragazzi...’)

VD Ah **ça** non! La place est à moi. Pas ce genre de conneries **ça** me fout en rogne ! [00:49:21]
(‘Ah no! La piazza è mia. Non dite fesserie che mi fanno incavolare!’)

VS Ah **ça**, non!/ La place est à moi!// Plaisantez pas/ avec **ça**, ou je m'énervé!// [378-379]
(‘Ah questo no!/ La piazza è mia!// Non scherzate/ su questo, o mi incavolo!’//)

¹⁸ Gli scrittori se ne servono per riprodurre uno stile più familiare nelle loro opere.

¹⁹ Più spesso «cela».

²⁰ In sostituzione di pronomi personali, p. es. «il» nelle costruzioni impersonali (v. *infra* § 6.2.3.1., (11), p. 46).

(70) STB c/mx-i seq. 62

VO Matteo (ad Antonello): in *primisi primisi* non sono un vecchio, come, come certuni che stanno qua dentro... in secondo in secondo, come ti posso dire, io alla morte *ci* faccio un culo così! [01:19:49]

(‘In primis...’)

VD D’abord primo et d’une, moi je ne suis pas un vieux, comme, comme certains qu’on voit ici, hein ? Et secondo comment je te dirais **ça**, moi à la mort je lui en colle une **comme ça** ! [01:19:15]

(‘Prima di tutto, io non sono un vecchio, come... come alcuni che vediamo qui, eh? E poi, come potrei dirti, io alla morte la prendo a calci così!’)

(84) UdS c/mx-i seq. 19

VO La madre (alla figlia): girati, e girati *à mattri*! Girati! Brava *accussi*! Ha visto? Guardi, no perché è mia figlia, ma non c’è paragone con certe ballerine del varietà che viene il rovescio!

(‘... alla madre! ... Brava così! ...’)

VD Tourne-toi, allez tourne-toi ma chérie ! Tourne-toi ! C’est bien **ça** ! Vous avez vu ? Vous savez, c’est pas parce que c’est ma fille, mais y a pas de comparaison avec les danseuses de variété, cette filleule-là est sangu miu !

(‘Girati, forza girati mia cara! Girati! Va bene così! Ha visto? Sa, non è perché è mia figlia, ma non c’è paragone con le ballerine del varietà, questa figliola è sangue mio!’)

VS Tourne-toi// Tourne-toi, ma chérie// C’est bien... **comme ça**// Vous voyez ?// Ma fille est bien plus belle que/ ces danseuses qui soulèvent le coeur// [293-297]

(‘Girati// Girati, mia cara// Ecco... così// Vede?// Mia figlia è molto più bella di/ quelle ballerine che disgustano.’//)

(131) MA c/mx-i seq. 5

VO Pine’ (a Nicola): *chi cci fai a na fimmina cu otto polliçi? Cci fai* solo il solletico *cu otto polliçi! Talìa ccà*, uno, due e tre, e due, cinque, e due, sette, e due, nove! [00:06:44]

(‘Che le fai a una femmina con otto pollici? Le fai solo il solletico con otto pollici! Guarda qua, uno, due e tre, e due, cinque, e due, sette, e due, nove!’)

VD Qu’est-ce **ça** fait à une femme huit pouces ? Tu fais qu’ la chatouiller avec huit pouces ! Regardez **ça**, un, deux, trois et deux cinq, et deux sept, et deux neuf ! [00:06:44]

(‘Cosa fanno a una donna otto pollici? Le fai solo il solletico con otto pollici! Guarda questo, uno, due, tre e due cinque, e due sette, e due nove!’)

VS Huit, c’est rien./ **Ça** permet simplement de chatouiller// Talìa Un, deux, trois plus deux font cinq/ plus deux font sept, plus deux font neuf// [54-55]

(‘Otto, non è niente./ Permette semplicemente di solleticare// Uno, due, tre più due fa cinque/ più due fa sette, più due fa nove.’//)

(231) BA d seq. 97

VO Angela: *tröppu longa! Papà 'un si usa cchiù! Tutti i me cumpagni 'a pùojttanu supra ô rinùocchju.* [01:47:35]

(‘Troppo lunga! Papà non si usa più! Tutte le mie compagne la portano sopra il ginocchio...’)

VD *Ça fera trop longue, papa. Ça se fait plus. Toutes mes camarades portent la jupe au-dessus du genou.* [01:47:35]

(‘Risulterà troppo lunga, papà. Non si usa più. Tutte le mie compagne portano la gonna sopra il ginocchio.’)

VS Elle va être longue, c’est démodé.// *Ça se porte au-dessus des genoux.*// [1907-1908]

(‘Sarà troppo lunga, è fuori moda.// Si porta sopra il ginocchio.’//)

Da questi esempi si evince come il tratto si manifesti sia nelle VVDD, sia nelle VVSS. In special modo, per i sottotitolatori l’uso di questa forma si rileva, in certa misura, una soluzione provvidenziale, poiché permette sia di abbassare lo stile linguistico, sia di risparmiare caratteri e, quindi, spazio.

6.2.2.5. Pronome personale «on» per «nous»

Nel linguaggio familiare e informale spesso il pronome personale soggetto alla prima persona plurale «nous» tende ad essere sostituito da «on», che nel registro standard rappresenta la forma del pronome personale indefinito neutro.

Nei film del nostro repertorio investigativo accade anche, sebbene con minore frequenza, che lo stesso pronome sostituisca altri pronomi personali soggetto presenti nelle battute originali: singolari «je», «il» o plurali «vous», «elles», «ils».

Negli esempi che seguono il tratto descritto emerge chiaramente.

(17) NCP d seq. 13

VO Donna Maria (a Totò): *amuninni, camina!* [00:23:51]
(‘Andiamocene, cammina!’)

VD Bon, allez, **on** rentre! [00:23:51]
(‘Bene, forza, rientriamo.’)

VS Allez, **on** rentre.// [167]
(‘Forza, rientriamo.’//)

(56) STB c/sw-i seq. 27

VO Matteo: *mii*, il doppio degli abitanti di Castelvetro. (Rivolgendosi alla nuora) e l'hai fatto tutto tu? [00:32:40]

VD Oh bon sang, un village en Sicile, **on** est deux fois mille ! C'est toi qui a fait tout ça ? [00:32:07]
(‘Oh mio dio, una città in Sicilia, siamo duemila! Sei tu che hai fatto tutto?’)

(103) UdS c/mx-d seq. 34

VO Bandito #3 (grida, dalla macchina dei carabinieri): dottore Morelli, *ni viriemu a Rroma, tempu sei misi e ammazzamu a tutti!* Poi X Badalamenti *nèsciunu Xtà!* [00:45:17]
(‘... ci vediamo a Roma, tempo sei mesi e ammazziamo tutti! ...Badalamenti escono...’).

VD Monsieur Morelli, ci [si] vedremo a Roma, dans six mois on aura tué tout le monde, et nous les fratelli Badalamenti, **on** retrouvera X. [00:45:17]
(‘Signor Morelli, ... tra sei mesi avremo ucciso tutti, e noi i..., ci ritroveremo...’)

VS M. Morelli, **on** se verra à Rome !!! Dans six mois, **on** les tuera tous !!! Et puis, les frères Badalamenti/ s'évaderont !!! [694-696]
(‘Sig. Morelli, ci vedremo a Roma!!! Tra sei mesi, li uccederemo tutti!!! E poi, i fratelli Badalamenti/ evaderanno!’)

(157) MA d seq. 40

VO Centorbi (all'autista): *prestu, amuninni!* [00:51:01]
(‘Presto, andiamocene!’)

VD Allez, vitee **on** s'en va ! [00:51:01]
(‘... andiamo via!’)

VS Allons-y.// [453]
(‘Andiamo.’//)

(190) BA d seq. 25

VO Mannina: *mii papà, arrivammu troppu tajddu!* [00:27:38]
(‘Mannaggia papà, siamo arrivati troppo tardi!’)

VD Regarde papà, **on** est arrivés trop tard. [00:27:38]
(‘Guarda papà, siamo arrivati troppo tardi.’)

VS **On** est arrivés trop tard, papà.// [453]
(‘Siamo arrivati troppo tardi, papà.’//)

Ancora una volta, come per il tratto precedentemente considerato, la presenza di questa forma del pronome è essenziale e altamente desiderabile dagli adattatori: da un

lato, sia nel doppiaggio che nel sottotitolaggio consente di identificare un contesto comunicativo informale e familiare, come possiamo osservare in tutti gli esempi sopraccitati, dall'altro comporta, specie per la seconda pratica adattiva, non solo un risparmio di caratteri in sé, perché è più breve di «nous», ma innesca una serie di riduzioni riguardo alle forme dei verbi che ad esso devono accordarsi: quelle relative alla terza persona singolare, richieste da «on», risultano significativamente più brevi rispetto a quelle corrispondenti alla prima persona plurale «nous»; per di più, il contenuto semantico veicolato rimane invariato e non subisce perdite, come è possibile osservare in (17), (103) e (190).

Infine, quanto all'esempio (157), tratto da MA, l'elemento morfologico compare nella sola VD; si può osservare nella VS in un esempio già citato (129, p. 391).

6.2.2.6. «C'est» in sostituzione di «ce sont»

In francese, il verbo «être» (“essere”) può avere diverse funzioni, a seconda che il soggetto sia o meno reale, ma comunque esso è sempre espresso. Infatti, a differenza di quanto avviene in italiano, questo verbo in francese non può iniziare una frase sprovvisto di un soggetto. Per questo motivo, le frasi che in italiano sono prive di soggetto e al contempo iniziano con il verbo “essere”, coniugato alla terza persona singolare o plurale, tra cui quelle pseudoscisse, (p. es. “È bello!”, “Sono facili!”, “È Stella a suonare al concerto”, “Sono le barche piccole ad andare più veloci.”), in francese sono sempre introdotte dal pronome neutro «ce» o dal soggetto impersonale («neutre», Grevisse *op. cit.*, 860) «elle/il» («elles/ils»). L'uso di una forma o di un'altra non è casuale, bensì dipende dall'elemento linguistico che segue il verbo.

Una delle funzioni di questa costruzione è quella di presentativo, che serve a porre in rilievo un determinato elemento nella frase. La forma di «être» presentativo è generalmente alla terza persona singolare «est», salvo quando esso è immediatamente seguito da un nome o da un pronome²¹ plurali o quando il pronome «ce» suggerisce un'idea di plurale enunciata in precedenza; in questi casi è d'obbligo la forma della terza persona plurale «sont» (Chanoux *et al.* 2005, 366).

I parlanti che si servono di una varietà familiare e informale della lingua, non di rado utilizzano la costruzione presentativa «c'est...» con il verbo al singolare anche

²¹ Nel caso di pronome personale tonico plurale eux elles, la forma al singolare tende ad essere usata maggiormente in frasi negative (cfr. Grevisse *op. cit.*, § 933).

davanti a termini plurali o in circostanze che, secondo la norma, richiederebbero invece la forma plurale «ce sont...». Nella nostra analisi traduttologica ci siamo imbattuti spesso in questo tratto, tanto nelle VVDD quanto nelle VVSS, come emerge dagli esempi che inseriamo di seguito:

(26) NCP c/mx-i seq. 21

VO Fabbro (a un ragazzino): fermo fermo! Ma che c'hai la mosca cavallina? C'hai un istituto di pidocchi c'hai! Vai vai! [00:34:26]

VD Bouge pas ! Bouge pas ! **C'est les taons** qui t'agacent comme ça ? C'est une usine à poux, ta tignasse, va, va ! [00:34:25]
(‘Non ti muovere! Non ti muovere! Sono i tafani che ti irritano così? È una fabbrica di pidocchi la tua zazzera, vai, vai!’)

VS Bouge pas!/ **C'est les taons** qui t'agacent?// Une usine à poux, ta tignasse./ File, file!// [288-289]
(‘Non ti muovere!/ Sono i tafani che ti irritano così?// Una fabbrica di pidocchi, la tua zazzera./ Fila, fila!’//)

(40) NCP c/sw-i seq. 46

VO Alfredo: *te l'avia rittu*, tu pensi che ti volevo pigliare per fesso ma proprio quelle con gli occhi azzurri sono le più difficili! [01:06:41]
(‘Te l’avevo detto,...’)

VD Je te l'avais bien dit, hein ? Reconnais-le, reconnais que je te l'avais bien dit. Ce sont toujours celles qui ont les yeux bleus qui sont les pires, Totò ! [01:06:41]
(‘Te l’avevo proprio detto, eh? Ammettilo... ammetti che te l’avevo detto. Sono sempre quelle con gli occhi azzurri a essere le peggiori, Totò!’)

VS Je te l'avais dit./ T'as cru que je me foutais de toi.// Mais vraiment.../ celles aux yeux bleus...// **c'est les pires**.// [490-492]
(‘Te l’avevo detto./ Tu hai pensato che ti volevo prendere per il culo.// Ma veramente.../ quelle dagli occhi azzurri...// sono le peggiori.’//)

(51) STB c/mx-i seq. 8

VO Matteo: no, è solo un ritratto di famiglia. Vede, vede questo al centro sono io e mia moglie e sotto ci sono i miei bambini: Guglielmo, come al “Guglielmo Tell” di Rossini, Alvaro, “La forza del destino” di Verdi, Norma, quella di Bellini, Tosca di Puccini che c’hanno pure fatto un *fimmi* e Canio di “Ridi pagliaccio”: io c’ho messo tutti nomi dei personaggi dell’opera, che io sono sempre stato un fanatico della lirica e così un quattro anni addietro a carnevale mi hanno fatto la sorpresa e si sono vestiti così. (al passeggero accanto a lui) La vuole vedere? Prego. [00:11:19]
(‘...un film...’)

VD Non, c'est juste un portrait de famille, voyez là les deux au milieu c'est ma femme et moi et de chaque côté **c'est tous mes enfants** : Guglielmo, comme « Guillaume Tell » de Rossini, Alvaro « La force du destin » de Verdi, Norma d'après Bellini, Tosca de Puccini, ils ont fait même un film, et Canio « Ridons Paillasse », mes enfants ont tous des prénoms de personnages d'opéra, voyez j'étais toujours un fanatique du lyrique et, et alors il y a quatre ans, à carnaval, ils m'ont fait cette surprise, ils se sont déguisés comme ça, vous voulez regarder ? Prenez ! [00:10:47]

(‘No, è solo un ritratto di famiglia, vede qui i due al centro siamo mia moglie ed io e da ogni lato ci sono i miei figli: Guglielmo, come “Guglielmo Tell” di Rossini, Alvaro, “La forza del destino di Verdi”, Norma da Bellini, Tosca da Puccini, hanno fatto anche un film, e Canio “Ridi Pagliaccio”, i miei figli hanno tutti nomi di personaggi dell’opera, ecco io sono stato sempre un fanatico della lirica e, e allora quattro anni fa, a carnevale, mi hanno fatto questa sorpresa, si sono travestiti così, volete vedere? Prendete!’)

(111) UdS c/mx-i seq. 39

VO Beata: no! Io lavo per terra, nelle case, nelle botteghe, lavo pure i malati, e sempre quando mi pagano, mi domandano di *taliare*, o le gambe, o il petto, tutta, ma non gli faccio toccare mai! [00:55:39]
(‘... guardare...’)

VD Non ! Je lave par terre moi, chez les gens, dans les magasins, je lave même les malades, une fois qu’ils m’ont payée, ils me demandent tous de taliari, ou **c’est les jambes**, ou la poitrine, partout, mais attentione toucher jamais ! [00:55:39]

(‘No! Io lavo per terra, a casa delle persone, nei negozi, lavo anche i malati, una volta che mi hanno pagata, mi chiedono tutti di guardare, o sono le gambe, o il petto, dappertutto, ma attenzione toccare mai!’)

VS Non. Je lave par terre, // chez les gens, dans les magasins, // je lave même des malades. // Quand ils paient, / ils veulent tous me regarder. // Les jambes, les seins... tout. // Mais je me laisse jamais toucher. // [851-856]

(‘No. Lavo per terra, // a casa delle persone, nei negozi, // lavo pure i malati. // Quando pagano, / tutti vogliono guardami. // Le gambe, il seno... tutto. // Ma non mi lascio toccare mai.’ //)

(181) BA d seq. 12

VO Peppino: *allura è tutta ‘na fessaria*. [00:13:19]
(‘Allora è tutta una fesseria.’)

VD Alors, **c’est qu’des histoires!** [00:13:19]
(‘Allora, sono solo delle storie.’)

VS **C’est des histoires !** // [233]
(‘Sono storie!’ //)

Gli esempi citati presentano tutti la medesima costruzione presentativa con il verbo «être» coniugato alla terza persona singolare «est» (evidenziata in grassetto), sebbene essa sia seguita da termini al plurale (evidenziati mediante sottolineatura), con i quali, a rigore, il verbo andrebbe accordato. Tuttavia, il tratto è molto efficace per la strategia degli adattatori di abbassare il registro linguistico; tanto più che le battute appartengono a personaggi in maggioranza principali, o comunque molto ricorrenti come il fabbro in NCP, quindi ben udibili per il pubblico.

In particolare, per quest'ultimo film, abbiamo scelto di inserire due esempi in questo gruppo, i primi due, in quanto risulta interessante rilevare come sia una soluzione di cui spesso si avvale il sottotitolatore. In (26), l'elemento in questione figura in entrambe le versioni, e nella VO la parte più dialettale è rappresentata dal modo di dire "avere la mosca cavallina". Esso si riferisce agli insetti molesti, in particolare la mosca cavallina, che infastidiscono gli animali, come cavalli, mucche, inducendoli a muoversi continuamente per scacciarli. Tali animali sono solitamente presenti in una fattoria, realtà familiare in un contesto rurale come quello in cui è ambientata la vicenda. Pertanto, quando una persona tende ad essere irrequieta viene paragonata a un animale provocato dai morsi degli insetti. Gli adattatori francesi, da parte loro, non fanno altro che rendere letteralmente l'espressione, producendo un effetto esplicitante (la questione sarà affrontata anche più avanti).

Infine, tra gli esempi già citati in precedenza che presentano lo stesso tratto ricordiamo: per UdS, (119, p. 405), per MA, (135, p. 398) per la VD e (131, p. 412) per la VS.

6.2.2.7. «C'est... que...» in sostituzione di «il est... que...»

In base al discorso fatto all'inizio del paragrafo precedente, il verbo «être» può svolgere anche la funzione copulativa ed essere seguito da uno o più aggettivi. Quando essi rimandano a un'altra proposizione, sia essa infinitiva introdotta dalla preposizione «de» o completiva introdotta dalla congiunzione «que» e verbo all'indicativo o congiuntivo, il soggetto di «être» è «il» e viene definito imper-sonale o apparente. Uno di questi casi è la frase soggettiva, che in francese standard si caratterizza per la costruzione seguente: «il» + «être» + aggettivo + «que» + indicativo o congiuntivo²².

²² A seconda del significato dell'aggettivo e della forma della frase (affermativa, interrogativa, negativa). Nel caso di frase affermativa il modo del verbo retto dalla costruzione è l'indicativo; nel caso di frase negativa il modo retto è il congiuntivo; nel caso di frase interrogativa, il modo del verbo può essere sia l'indicativo sia il congiuntivo a seconda del grado di certezza veicolato dalla frase.

La lingua orale e di registro familiare tende, come già ampiamente visto, a violare la norma, per cui i parlanti si servono del pronome neutro «ce» («c'est») in luogo dell'impersonale «il» («il est») (Chanoux *et al.*, *op. cit.*, 365). Pertanto, anche questo tratto si rivela molto utile per gli adattatori audiovisivi, come si evince dagli esempi inseriti di seguito:

(32) NCP c/mx-i seq. 28

VO Totò: ma lo *ttrovano* di sicuro il lavoro in Germania? [00:40:42]

VD Mais **c'est** sûr **qu'**ils trouveront du travail en Allemagne ? [00:40:43]
(‘Ma è sicuro che trovano il lavoro in Germania?’)

VS **C'est** sûr **qu'**il y a du travail,/ en Allemagne?// [322]
(‘È sicuro che c'è il lavoro,/ in Germania?’//)

(67) STB i seq. 52

VO Matteo (alla signora, ansimando): no! Erano tanti anni che non ballavo...
*** certo che per un ex bersagliere//// mi perdoni! [01:06:53]

VD Non ! Il y a si longtemps que je n'ai pas dansé, **c'est** sûr **que...** *** **que**
pour un ex bersagliere//// voulez-vous me pardonner ! [01:06:19]
(‘No! È da tanto che non ballo, è sicuro che... che per un ex bersagliere... spero voglia perdonarmi!’)

(94) UdS c/mx-b seq. 27

VO D'Azzò (il pastore): la cosa bella di essere pastore, è che con le stelle ci ragiona, i paesani non *li talieno* mai alle stelle, invece il pastore in campagna, di notte è diverso! Io *dalle* volte guardo le stelle e parlo, ma vero c'è il mondo? Non ci credo che c'è il mondo, sono *farfanterie*, lo penso pure quando *taliu* un coniglio ammazzato, l'occhio pare sempre vivo, e mi *talia*, come quando si *talia un quatzo*, io una volta l'ho visto un *quatzo*, eppure che mi muovevo da una parte e dell'*altra*, *tàliava* sempre a me! [00:32:21]
(‘... non le guardano mai ... a volte ... falsità ... guardo... guarda ... guarda un quadro ... quadro ... altra, guardava ...’)

VD Ce qu'y a de beau quand on est berger c'est, c'est qu'on peut raisonner avec les étoiles, les paysans ils les regardent jamais les étoiles, alors que le berger, lui, dans la campagne, la nuit ça c'est autre chose. Moi, y a des fois je regarde les étoiles et je parle tout haut : **c'est** vrai **que** ça existe le monde ? Je crois pas que ça existe le monde, ça fait semblant d'exister. Je pense pareil quand je regarde un lapin que j'ai tué, l'œil a l'air toujours bien vivant, il me regarde, comme quand on regarde un portrait [pottré], et une fois j'en ai vu un de portrait, et même quand je bougeais, même quand je passais d'un côté au l'autre, il avait toujours l'œil fixe sur moi. [00:32:21]

(‘Ciò che c’è di bello quando si è pastore è, è che si può ragionare con le stelle, i contadini non le guardano mai le stelle, mentre un pastore, in campagna di notte è un’altra cosa. Ci sono delle volte che io guardo le stelle e parlo ad alta voce: è vero che esiste il mondo? Io non credo che esista il mondo, fa finta di esistere. Penso lo stesso quando guardo un coniglio che ho ucciso, l’occhio sembra sempre molto vivo, mi guarda, come quando si guarda un ritratto, una volta ne ho visto uno di ritratto, e anche quando mi muovevo, anche quando passavo da un lato all’altro, aveva sempre l’occhio fisso su di me.’)

VS Ce qu’il y a de bien/ quand on est berger,// c’est qu’on peut raisonner/ avec les étoiles.// Les gens/ ne regardent jamais les étoiles.// Mais un berger,/ dans la campagne,// de nuit, c’est différent.// Moi, des fois, je regarde les étoiles/ et je parle.// **C’est vrai que** le monde existe ?// Je ne crois pas que le monde existe./ Il fait semblant.// Je me dis ça aussi/ quand je regarde un lapin tué.// Ses yeux ont toujours l’air vivant,/ et ils me suivent,// comme quand on regarde un tableau.// Une fois, j’ai vu un tableau.// Et partout où j’allais,/ d’un côté ou d’un autre,// il me regardait toujours.// [543-556]

(‘Ciò che c’è di buono/ quando si è pastore//, è che si può ragionare/ con le stelle.// Le persone/ non guardano mai le stelle.// Ma un pastore,/ in campagna,// di notte, è diverso.// A volte, guardo le stelle/ e parlo.// È vero che il mondo esiste?// Io non credo che il mondo esista./ Fa finta.// Mi dico questo anche/ quando guardo un coniglio ucciso.// I suoi occhi sembrano sempre vivi,/ e mi seguono,// come quando si guarda un quadro.// Una volta, ho visto un quadro.// E dovunque andassi,/ da un lato e dall’altro,// mi guardava sempre.’//)

(134) MA c/sw-b seq. 7

VO Sarto: *ca* certo, se uno si presenta al padre eterno con un taglio così, *u puòstu ‘n parađdisu ‘un cci ‘u leva nuđdu!* [00:09:52]

(‘Che certo, ... il posto in paradiso non glielo toglie nessuno!’)

VD **C’est sûr que** s’il se présente au bon Dieu habillé comme ça, sa place au paradis elle est pratiquement assurée ! [00:09:52]

(‘È sicuro che se si presenta al buon Dio vestito così, il posto in paradiso è praticamente assicurato!’)

VS Si on l’enterre là-dedans,/ il ira droit au ciel.// [83]

(‘Se lo seppelliscono là dentro,/ andrà dritto in cielo.’//)

(196) BA d seq. 31

VO Tituzza (all’altra donna): *chi massara!* [00:32:19]

(‘Che massaia!’)

VD **C’est vrai qu’**elle y va, elle aussi, au cours de couture. [00:32:20]

(‘È vero che ci va anche lei al corso di ricamo.’)

VS ----

(225) BA d seq. 78

VO Luigi: *bùona ci va*. [01:24:15]
(‘È brava.’)

VD Moi, je dis bravo. [01:24:15]
(‘Per me è brava.’)

VS **C’est vrai qu’**elle a une belle voix.// [1471]
(‘È vero che ha una bella voce.’//)

Gli esempi di questo gruppo presentano tutti un caso particolare di frase soggettiva, in cui la forma impersonale esprime un’idea di certezza e/o verosimiglianza, tenuto conto del significato degli aggettivi presenti tra verbo e congiunzione.

Inoltre, dagli stessi esempi si può osservare come il tratto descritto compaia in tutti i film esaminati. Sebbene sia meno frequente rispetto agli altri fenomeni, abbiamo ritenuto rilevante segnalarlo perché coerente alla strategia traduttivo-adattativa implicata.

In particolare, vogliamo soffermarci ulteriormente su tre esempi. In (67) selezionato dai dialoghi del film STB, che abbiamo già detto essere il meno dialettale dei cinque (v. *supra* cap. V, § 5.5.), non figura alcun elemento propriamente dialettale né nella battuta in sé né nel suo contesto nella VO; tra l’altro, buona parte della battuta rimane sottintesa. Quindi, la presenza del tratto in questione si configura come un caso di compensazione distale per le perdite che si registrano altrove sul piano diatopico.

(94), invece, tratto da UdS, contiene il breve monologo che il pastore D’Azzò pronuncia davanti al finto obiettivo della cinepresa di Morelli, all’aperto sul sagrato di una chiesa. La costruzione in questione si osserva sia nella VD sia nella VS, in una frase interrogativa retorica che ricorre soltanto all’intonazione. Quest’ultimo aspetto è maggiormente rilevante nella VS, poiché la frase appare per iscritto nel sottotitolo. In questa occasione, a dimostrazione del fatto che spesso più tratti ricorrono contestualmente, desideriamo mettere in rilievo anche come nella VD, figurino coerentemente altri tratti morfosintattici a sostegno della costruzione evidenziata: omissione della particella «ne» della negazione, del pronome soggetto «il» nella costruzione impersonale «il y a», uso della forma contratta del pronome dimostrativo neutro «ça».

Infine, (196), tratto da BA, è inserito in una sequenza in cui due ragazze, tra cui quella che pronuncia la battuta (di nome Tituzza), si trovano vicino alla mucca e a Peppino che la munge, in attesa di ricevere il latte, mentre dall’altra parte della strada si trova a passare Mannina, diretta alla scuola di ricamo; Tituzza esprime un commento positivo nei confronti di Mannina rivolgendosi all’amica vicina. In questo esempio, la costru-

zione in questione si osserva nella sola VD, poiché la battuta non è sottotitolata. Da rilevare, inoltre, il cambiamento totale della battuta doppiata, in riferimento alle tattiche traduttivo-adattative che vedremo in seguito (v. *infra* cap. VII, § 7.8.): il dialoghista riprende quanto detto poco prima da Mannina e può farlo perché il personaggio non è inquadrato.

6.2.2.8. L'avverbio «ouais»

I film presi in esame sono anche accomunati dalla presenza della forma di registro familiare dell'avverbio di affermazione «oui» – «ouais»²³ – con il quale si esprime una risposta positiva. Lo possiamo osservare negli esempi che seguono:

(42) NCP c/sw-i seq. 46

VO Alfredo: sì, proprio alla fine Totò e non mi domandare qual è il significato io non lo so, se lo capisci, *dimmillu tu*. [01:09:31]
(‘... dimmelo tu.’)

VD **Ouais**, juste à la fin Totò. Et ne me demande pas c’ que ça signifie, j’en sais rien. Si toi, tu l’ comprends, tu me le dis. [01:09:31]
(‘Sì, proprio alla fine Totò. E non mi chiedere che significa, io non so niente. Se tu lo capisci, me lo dici.’)

VS Juste à la fin.// Et me demande pas ce que/ ça veut dire. J’en sais rien.// Si toi, tu comprends.../ tu me le dis.// [535-537]
(‘Proprio alla fine.// E non mi chiedere cosa/ vuol dire. Io non niente.// Se lo capisci.../ me lo dici.’//)

(68) STB c/mx-d (mil) seq. 58

VO Artista di strada: scusi *un par de balle!* [01:17:20]

VD Ah **ouais ouais** je m’excuse mon cul! Oui excuses ! [01:16:45]
(‘Ah sì sì, mi scusi un corno! Sì solo scuse!’)

(76) UdS c/mx-i seq. 8

VO L’uomo: sì però bisogna sapere *arreçitare!* [00:08:34]
(‘... recitare!’)

VD **Ouais**, mais il faut aussi savoir jouer attention ! [00:08:34]
(‘Sì, ma bisogna anche saper recitare attenzione!’)

VS Oui, mais il faut savoir jouer.// [103]
(‘Sì, ma bisogna saper recitare.’//)

²³ <<http://www.cnrtl.fr/definition/ouais>> ultimo accesso dicembre 2018.

(156) MA i seq. 39

VO (Madre: *tanticchia cchiù lunghi don Placido.*)

Sarto: sì. [00:50:12]

(- Un po' più lunghi don Placido.)

VD (- Un peu plus long s'il vous plaît monsieur Placido.)

- **Ouais.** [00:50:12]

(- Un po' più lungo per cortesia signor Placido.

- Sì.)

VS (Un peu plus long, Don Placido.//) ---- [443]

(‘Un po' più lungo, don Placido.’//)

(200) BA d seq. 34

VO Peppino (al venditore): *sè! Ehm puoi nni parramu.* [00:37:56]

(‘Sì! Ehm poi ne parliamo.’)

VD Ah **ouais!** Eh je vous paierai plus tard. [00:37:56]

(‘Ah sì... eh la pagherò più tardi.’)

VS **Ouais...**// Après !// [644]

(‘Sì...// Dopo!’//)

Questa forma dell'avverbio, che denota uno stile linguistico familiare compare, come emerge anche dagli esempi citati, quasi esclusivamente nel doppiaggio dei film; soltanto per il più dialettale dei cinque – BA – essa si manifesta anche nei sottotitoli.

In (42), tratto da NCP, l'avverbio si trova inserito in corrispondenza dell'italiano 'sì', ma di fatto compensa in modo prossimale la parte finale dialettale della battuta. Lo stesso accade in (76) e (156), sebbene il dialetto coinvolto è quello siciliano; in particolare, in (156) l'avverbio in questione sembra compensare la componente dialettale della battuta della madre.

In (68), tratto da STB, l'avverbio compare come aggiunta alla battuta dell'artista di strada che mescola italiano e varietà regionale milanese, in risposta alle scuse di Matteo e del figlio Guglielmo che, parlando, non si accorgono di calpestare il disegno sul marciapiede.

L'esempio (200), tratto da BA, è interessante perché il tratto, oltre a comparire in entrambi gli adattamenti, corrisponde alla forma dialettale siciliana dell'avverbio *sè* ('sì'), mentre negli altri casi va a sostituire lo stesso avverbio, ma in italiano, funzionando così da compensazione prossimale.

6.2.2.9. «Y» in sostituzione del pronome C.O.I.

Concludiamo la rassegna dedicata alla morfologia con un tratto che, pur non ricorrendo frequentemente e pur non essendo condiviso da tutti i film esaminati²⁴, ci è parso utile citare brevemente in questa sede. Esso consiste nel sostituire il pronome complemento indiretto francese²⁵ «lui» con il pronome «y». Infatti, sia il *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL) sia Grevisse lo descrivono come appartenente ai registri familiare e popolare. Il CNRTL riporta questi termini: «[Dans la lang. fam. ou pop.] α [Comme datif conjoint, y est empl. à la place de *lui* ou de *leur*]²⁶», mentre Grevisse lo assimila di più al linguaggio popolare:

Dans une grande partie de la France, ainsi qu'en Suisse et au Canada, le langage populaire emploie y comme objet second (= *lui*, plus rarement *leur*) à propos de personnes. Les écrivains font souvent parler ainsi leurs personnages du peuple : *J'y* [= pour sa femme] *achetai des bonnets, des robes* (MAUPASS., *C*, Fermier). — *Tu viens ? j'y dis* [= lui dis-je] (GIONO, *Un de Baumugnes*, II) (*op. cit.*, 997)²⁷.

Di seguito citiamo un esempio selezionato da NCP, in cui il tratto appena illustrato è presente sia nella VD che nella VS.

(23) NCP c/mx-i seq. 18

VO Totò: *ce l'ho detto a mia madre che non me le avevi date tu le pellicole, che non era stata colpa tua, a me mi pareva uno scherzo che le pellicole prendono fuoco, solo questo ti volevo dire, me ne vado!* [00:29:42]

VD *J'y ai dit à ma mère que c'est pas toi qui m'avais donné la pellicule, et que c'était pas ta faute. Moi, je croyais que c'était pas vrai que la pellicule s'en prend feu comme un rien. Voilà, bien sûr je voulais juste dire ça, c'est tout. Maintenant, je m'en vais.* [00:29:42]

(L'ho detto a mia madre che non sei stato tu che mi avevi dato la pellicola, et che non era colpa tua. Io credevo che non era vero che la pellicola prende fuoco per un niente. Ecco, stai certo che volevo dirti solo questo, è tutto. Adesso, me ne vado.)

VS *J'y ai dit, à ma mère/ que c'est pas toi// qui m'avais donné la pellicule./ Que t'y es pour rien.// J'y croyais pas pour de vrai/ que les films, ça prend feu.// Je voulais juste te dire ça./ Je m'en vais.//* [226-229]

(L'ho detto, a mia madre/ che non eri tu// che mi avevi dato la pellicola./ Che non c'entravi niente.// Non ci credevo davvero/ che i film prendono fuoco.// Volevo solo dirti questo./ Me ne vado.')

²⁴ Rilevato soltanto in NCP.

²⁵ Altrimenti definito «objet second» (Grevisse *op. cit.*, 997).

²⁶ <<http://www.cnrtl.fr/definition/y>> ultimo accesso dicembre 2018. Corsivo nell'originale.

²⁷ Corsivo nell'originale.

Nel paragrafo che segue affrontiamo la trattazione dei fenomeni che intervengono nella sintassi dei dialoghi doppiati e sottotitolati in francese, che denota, al pari di quelli sin qui esaminati, un registro informale della lingua.

6.2.3. La sintassi

Il livello linguistico ad essere esaminato qui di seguito è quello della sintassi, la quale si occupa, secondo la definizione tradizionale, della modalità con cui “le parole si combinano (dal greco **syntássó** ‘ordinare insieme’) tra loro per formare unità di livello superiore” (Simone 2004, 193).

Sul piano sintattico, dall’analisi effettuata, gli elementi emersi e condivisi dagli adattamenti francesi sono risultati essere quelli inseriti nella lista che segue:

- 1) Ellissi del pronome soggetto
- 2) Particella pragmatica «hein» in finale di frase
- 3) «Quoi» polivalente
- 4) Costruzione imperativa “verbo«-moi»+pronome dimostrativo+sostantivo”; “verbo«-moi»+«ça»”
- 5) Frase interrogativa mediante sola intonazione

La diversa disposizione dei vari costituenti nella frase rispetto all’ordine ritenuto non marcato (SVO) della lingua francese standard, più nella lingua orale che in quella scritta (Grevisse *op. cit.*, 257), l’assenza di alcuni di essi ritenuti essenziali e/o la presenza di altri contribuiscono a fornire un’evidenza ulteriore della varietà linguistica colloquiale e informale adottata dai dialoghisti e dai sottotitolatori nelle rispettive pratiche adattative.

6.2.3.1. Ellissi del pronome soggetto

La norma grammaticale²⁸ del francese impone l’obbligo di esprimere sempre il soggetto. Se ciò è pacificamente accettato nella lingua scritta, quella orale mostra comportamenti a volte divergenti. È il caso particolare della costruzione impersonale con il pronome personale soggetto di terza persona singolare «il» che svolge la

²⁸ Dopo alterne vicende nel corso dei secoli (cfr. Pagani-Naudet 2008).

funzione di soggetto apparente (espletivo, non argomentale). Anche in questo caso i grammatici sostengono la necessità della presenza del pronome soggetto «il», mentre nell'uso reale e condiviso della lingua orale, specie in contesti familiari e informali e perfino popolari (Melaouhia Ben Hamadi 2008, 193), se ne verifica l'omissione, come retaggio del francese antico e medio (*Ibid.* 194) e prima ancora del latino (Pagani-Naudet *op. cit.*, 63), in costruzioni propriamente impersonali come: «il faut», «il paraît», «il suffit», «il manque», «il y a» ecc. Quest'ultimo, in particolare, merita una riflessione ulteriore. In questa costruzione che traduce le espressioni italiane “c'è/ci sono”, il pronome personale soggetto «il» subisce il fenomeno definito “aplologia”²⁹, per via della contiguità tra due suoni difficilmente distinguibili nella lingua orale (Grevisse *op. cit.*, 234) e in un eloquio veloce, ovvero «il» e «y», tanto più che il pronome «il» viene pronunciato /i/³⁰ nella varietà popolare (Melaouhia Ben Hamadi *op. cit.*, 196).

Qui di seguito inseriamo alcuni esempi relativi a quest'ultimo caso; successivamente, verranno citati altri esempi riguardanti altre costruzioni impersonali.

(41) NCP c/mx-b seq. 46

VO Alfredo: mah non ci pensare, Totò, *'un ci pinsari cchiù!* Nel sentimento non c'è niente da *capiri* e niente da fare *capiri*. [01:06:54]
(... non ci pensare più! ... capire ... capire.)

VD Bah, n'y pense plus Totò, n'y pense plus, va. Avec les sentiments **y a rien** à comprendre, et surtout **y a rien** à faire comprendre. [01:06:54]
(‘Bah, on pensarci più Totò, non pensarci più, dai. Con i sentimenti non c'è niente da capire, e soprattutto non c'è niente da fare capire.’)

VS N'y pense plus./ Avec les sentiments, // **y a rien** à comprendre/ et rien à faire comprendre. // [494-495]
(‘Non pensarci più./ Con i sentimenti, // non c'è niente da capire/ e niente da fare capire.’//)

(73) STB c/mx-b (rom) seq. 76

VO L'uomo (cantando): “*Nannarè*, perché perché ti sei innamorata *de sta* musica americana”, ma che *nun se* canta più qua? E cantate! Qui non canta nessuno! “Ma perché, *te se'* scordata che sei romana Nannarella non canti più” cantate cantate! “*E li fiori a la* loggetta...” [01:48:12]
(“Nannarella... di questa... non si canta più... ti sei scordata... i fiori alla loggetta...”)

VD L'homme: “Nannarè, perché perché ti sei innamorata *de sta* musica americana”, eh alors on chante plus ici ? Allez chantez, **y a personne** qui

²⁹ <<http://www.treccani.it/enciclopedia/aplologia/>> ultimo accesso dicembre 2018.

³⁰ <<http://www.cnrtl.fr/definition/y>> ultimo accesso dicembre 2018.

chante dans cette tôle? “Ma perché, te se’ scordata che sei romana Nannarella non canti più” chantez ou quoi, chantez ! “E li fiori a la loggetta...” [01:47:36] (‘... eh allora non si canta più qui? Forza cantate, non c’è nessuno che canti in questo catorcio? ... cantate, cantate! ...’)

(90) UdS d seq. 24

VO Bandito #1 (a Joe): *cchi c’è inṭra dḍu camioncinu?* [00:26:56]
(‘Cosa c’è dentro quel camioncino?’)

VD **Y a** quoi dans la camionnette ? [00:26:56]
(‘Che c’è nel camioncino?’)

VS **Y a** quoi ?// [434]
(‘Che c’è?’//)

(169) MA d seq. 55

VO Ragazzo sfollato (nella casa di Malèna): *cu minchia è? Ou Giovanni c’è unu ṣṭranu.* [01:12:45]
(‘Chi cavolo è? Ehi Giovanni c’è un estraneo.’)

VD Qui c’est ça ? Giovanni **y a** un gars bizarre. [01:12:46]
(‘Chi è questo? Giovanni c’è un ragazzo strano.’)

VS Qui est-ce?/ -Un type bizarre.// [546]
(‘Chi è? -Un tipo strano.’//)

(193) BA d seq. 27

VO Rosa (ai bambini): *‘un gghiti ‘ncampagna! È china china ri bummi miricani! Maria, ‘mmienzu î bummi si nni jeru. Beḍḍamaṭri!* [00:29:30]
(‘Non andate nei campi! È piena piena di bombe americane! Maria, in mezzo alle bombe se ne sono andati. Madre santa!’)

VD Non, n’allez pas jouer dans les champs ! Ils sont remplis de bombes américaines ! **Y a** plein de bombes là, Seigneur ! Ah sainte Marie, mère de Dieu. [00:29:29]
(‘No, non andate a giocare nei campi! Sono pieni di bombe americane! È pieno di bombe lì, mio Dio! Ah Santa Maria, madre di Dio.’)

VS Pas dans les champs !!! **Y a** des bombes partout !!! Faut les arrêter !!! Mon Dieu !!! [488-491]
(‘Non nei campi!!! Ci sono bombe dovunque!!! Bisogna fermarli!!! Mio Dio!’//)

Nell’esempio (41), come anche in (90) e (193), osserviamo l’omissione del pronome in entrambe le versioni adattate, mentre in (169), soltanto nel doppiaggio. Inoltre, ci sembra interessante osservare come in alcuni esempi il tratto sia accompagnato

da altri fenomeni coerenti: in (41) e (73)³¹ l'ellissi del pronome è accompagnata da quella dell'avverbio «ne» poiché la costruzione impersonale è alla forma negativa; in (90), invece, vi è l'uso del pronome interrogativo «quoi» (v. *infra*, § 6.2.3.3.).

Per BA, infine, abbiamo citato l'esempio (193), che contiene già nella VS anche il tratto che presentiamo di seguito.

Proseguiamo la rassegna degli esempi per illustrare un'altra costruzione impersonale – «il faut» – in cui ha luogo ancora una volta l'omissione del pronome soggetto e che traduce le espressioni italiane “bisogna”, “è necessario”. Il tratto accomuna ancora tutti e cinque i film, come possiamo vedere nel gruppo di esempi che seguono:

(4) NCP c/mx-i seq. 7

VO Alfredo (a Totò): no!! *Minchia! Ma* allora sordo sei, questo lo devo mettere di nuovo dentro quando smontiamo la pellicola santo diavolone, ma peggio di una piattola *si!* [00:12:12]
(‘... sei!’)

VD Non !! Te l'ai dit cent fois aussi ! Ça il faut que je la remette en place quand je rends la pellicule, bon sang de bon sang ! Mais c' que tu peux être emmerdant ! [00:12:13]

(Noo!! Te l'ho detto cento volte! Questo bisogna che lo rimetto al suo posto quando rendo la pellicola, santo cielo! Ma sei veramente una rottura!')

VS Non!!!!/ Mais t'es sourd!/ **Faut** que je remette ça en place// quand je rends le film, bon sang!/ Ce que t'es emmerdant!!! [62-64]

(‘No!!!!/ Ma sei sordo// Questo devo rimetterlo a posto// quanto rendo il film, accidenti!! Ma quanto rompi!?’)

(11) NCP c/sw-d seq. 12 pt. II

VO Spettatore #1 (all'uscita dal cinema): bella pellicola! *U picciotto travagghiava troppu bbuono, piccatu ca era sfortunatu!* [00:21:43]
(‘Il ragazzo lavorava molto bene, peccato che era sfortunato’)

VD Ouais, c'est un beau film! Quand même le jeune gars, il travaillait trop; **faut** que ça pêche sinon ça vaut pas l' coup. [00:21:43]

(‘Sì, è un bel film, comunque il ragazzo lavorava troppo; bisogna che peschi altrimenti non ne vale la pena’)

³¹ La VO non mostra elementi dialettali siciliani, bensì romaneschi – il protagonista si trova in una carrozza della metropolitana di Roma – non soltanto nella lingua usata dal personaggio ma anche nella canzone che canta, appartenente alla cultura romanesca e intitolata “Roma Forestiera” (“Nannarè”). Canzone del 1947, con testo di Libianchi e Granozio e musica di Ruccione. È stata cantata tra gli altri da Gabriella Ferri, Claudio Villa, Lando Fiorini e Sergio Centi.

VS Beau film... les acteurs,/ ils jouaient très bien>// Mais le jeune,/ il avait pas de chance!// [144-145]
(‘Bel film... gli attori/ recitavano benissimo>// Ma il giovane non aveva fortuna!’//)

(59) STB i seq. 29

VO Voce di uomo (al telefono): non dovresti avere queste preoccupazioni. E poi che c’è, non hai fiducia nel congresso? Andiamo, sei appoggiato da tutti. [00:35:02]

VD **Faudrait pas t’en faire à ce sujet et puis quoi, tu n’as pas confiance dans le congrès ? Allons, tu es soutenu de partout !** [00:34:30]
(‘Non dovresti preoccuparti per questo, non hai fiducia nel congresso? Andiamo, sei sostenuto da ogni parte!’)

(78) UdS c/sw-b seq. 10 pt. I

VO Uomo #3: sto andando militare Rossella, *am’aspittari u cuncieru ppi na vasata ah?* [00:11:03]
(‘... , dobbiamo aspettare il congedo per un bacio eh?’)

VD Je vais partir faire le service, Scarlett, **faut** attendre la quille pour s’embrasser ? Oh ! [00:11:03]
(‘Sto per partire per il militare, Scarlett, bisogna aspettare il congedo per baciarsi? Oh!’)

VS Je pars à l’armée, Scarlet>// **Faut** attendre la quille/ pour s’embrasser ?// [155-156]
(‘Vado a fare il militare, Scarlet>// Bisogna aspettare il congedo/ per baciarsi?’//)

(128) MA d seq. 3 pt. II

VO Pine’ (a Tanino): *pi ttia?*
Tanino: *pi mmia è apposto!* [00:03:59]
(‘- Che ne pensi tu?
- Per me va bene!’)

VD - T’en penses quoi toi ? [00:03:59]
- **Faut** voir, j’uis pas contre.
(‘- Che ne pensi tu?
- Bisogna vedere, non sono contro.’)

VS -Tonino?/ -Bien sûr.// [36]
(- Tonino?/ - Certo.’//)

(204) BA c/sw-b seq. 43

VO Onofrio: ha ragione lei, *fujtilla*, come fanno tutti. *E ‘un si nni parra cchiù.* [00:45:13]

(... scappa con lei... E non se ne parla più.)

VD Là c'est elle qui a raison. **Faut** fuir, c'est ce que tout le monde fait et on en parle plus. [00:45:13]

(‘Qui è lei che ha ragione. Bisogna scappare, è quello che fanno tutti e non se ne parla più.’)

VS Elle a raison.// Partez, comme tout le monde.// Ce n'est pas compliqué.// [779-781]

(‘Lei ha ragione.// Andate via, come tutti.// Non è complicato.’//)

Gli esempi appena citati sono stati selezionati principalmente perché ci permettono di dimostrare come più tratti ricorrano insieme e concorrano efficacemente alla strategia adattativa.

Nei due esempi selezionati da NCP, il primo (4) presenta il tratto nella VS, il secondo (11) nella VD, accompagnato da un uso consistente del pronome dimostrativo neutro «ça» in sostituzione del pronome soggetto «il» (v. *supra* § 6.2.2.4.), oltre all’omissione dell’avverbio «ne», la caduta della /ə/ e la scelta lessicale di «gars»³² e semantica dell’espressione «valoir le coup»³³. In (59), da STB, la battuta nella VO originale, pronunciata al telefono dall’interlocutore di Canio, non contiene elementi dialettali e quindi la ricorrenza del tratto si configura come un caso di compensazione. A rendere ancor più informale stilisticamente la VD contribuiscono l’omissione di «ne» e la scelta semantica dell’espressione «s’en faire»³⁴. In (78), da UdS, si rileva la medesima soluzione nei due adattamenti e la battuta appartiene all’ennesimo aspirante attore truffato, mentre in (128), da MA, ad accompagnare l’ellissi del pronome «il» vi sono la crasi del pronome personale di prima persona e il verbo «j’uis». Per il film BA, infine, il tratto illustrato si può osservare nella VD di (204), mentre per quel che riguarda l’omissione del pronome nei sottotitoli, rinviamo al già citato esempio (193, p. 427).

A questo punto, consideriamo altri casi dello stesso fenomeno, l’omissione del pronome soggetto, che interessano, però, altre costruzioni impersonali e che, a differenza delle precedenti, non figurano in tutti i film ma solo in alcuni di essi. Ciononostante, meritano di essere messe in rilievo:

(66) STB i seq. 49

³² «(Jeune) homme. *Synom.* garçon», <<http://www.cnrtl.fr/definition/gars>> ultimo accesso dicembre 2018.

³³ «Valoir la peine», <<http://www.cnrtl.fr/definition/coup>> ultimo accesso dicembre 2018.

³⁴ «Ne pas s’inquiéter, être sans crainte», “non preoccuparsi, essere senza timore”, <<http://www.cnrtl.fr/definition/faire>> ultimo accesso dicembre 2018.

VO Matteo (a Tosca): sono orgoglioso di te! Ho visto che sei felice, hai successo, brava! Ora ti manca solo un buon marito, eh? [00:58:51]

VD Je suis très fier de toi, j'ai vu que tu es heureuse et que tu as réussi, bravo ! Eh **ne te manque plus** qu'un bon mari, hein ? [00:58:17]

(‘Sono molto fiero di te, ho visto che sei felice e che hai avuto successo, brava! Eh ormai ti manca solo un buon marito, eh?’)

(101) UdS c/mx-i seq. 32

VO Il bambino: Joe, *che fa* domani parti? [00:38:22]

(‘Joe, allora domani parti?’)

VD Joe, **paraît** que tu pars demain ? [00:38:22]

(‘Joe, sembra che tu parti domani?’)

VS Joe ! Tu pars demain ?// [625]

(‘Joe! Parti domani?’//)

(162) MA c/mx-d seq. 48

VO Barbieri #1: quella *ttroia* sfondata di *Malèna Scordia*! Ora si è messa in società con quell'*attra sucaminchia* di Gina, e *bbiri chi manci*! [00:59:39]

(‘Quella troia sfondata di Malèna Scordia! Ora si è messa in società con quell'altra succhiacazzo di Gina, e vedi cosa mangi!’ ovvero ‘che bella compagnia!’)

VD Qui c'est ? Mais c'est cette putain de Maléna Scordia ! **Paraît** qu'elle s'est associée avec l'autre, cette traînée de Gina. T'as vu c'qu'elles sucent ? [00:59:39]

(‘Chi è? Ma è quella puttana di Malèna Scordia! Sembra che si sia messa in società con l'altra, quella zoccola di Gina. Hai visto cosa ciucciano?’ ovvero ‘**e buon appetito!**’)

VS (Qui?) -Malèna Scordia, la poufiasse.// Elle fait équipe avec Gina, l'autre putain.// Quelles salopes!!! [493-495]

(‘(Chi?) -Malèna Scordia, la bagascia.// Fa coppia con Gina, l'altra puttana// Che depravate!’//)

(187) BA d seq. 18

VO Ignazio (ai fascisti): ‘*un v'abbastò ca mi façistivu chiujri a rivista?*’ [00:20:18]

(‘Non vi è bastato che mi avete fatto chiudere la rivista?’)

VD **Vous a pas suffi** d'interdire ma revue ? [00:20:18]

(‘Non vi è bastato di vietare la mia rivista?’)

VS Vous et votre censure !// [366]

(‘Voi e la vostra censura!’//)

In (66), la VO manca di elementi dialettali, ma l'adattamento presenta l'ellissi del pronome personale «il» in seno a una costruzione impersonale «il manque» alla forma negativa, rappresentando un altro caso di compensazione.

In (101) e (162) il venir meno del pronome interessa la costruzione «il paraît que» ('sembra che', 'pare che'). In (162), ad accompagnare il tratto in questione sono la crasi pronome-verbo («T'as»), la forma interrogativa mediante la sola intonazione (v. *infra*, § 6.2.3.5.) e la scelta lessicale fortemente connotata stitisticamente («traînée», «sucer», «poufiasse» e « salope »).

Infine, in (187) il pronome viene meno nella costruzione impersonale col verbo «suffire» alla forma interrogativa – mediante sola intonazione – negativa («il ne vous a pas suffi?»), 'non vi è bastato?').

Gli esempi sopraccitati, in tutti e tre i gruppi, sono significativi, poiché contengono espressioni impersonali, nelle quali viene spesso omesso il pronome soggetto, frequenti in ambiti comunicativi informali e piuttosto familiari, sfruttate negli adattamenti non solo mediante doppiaggio, ma si possono benissimo intercettare anche nelle VVSS, in ragione della versatilità e della riduzione di elementi verbali, anche se brevi come il pronome personale soggetto di terza persona singolare «il». Queste costruzioni sono molto utili perché facilmente percepibili dagli spettatori francesi e, quindi, efficaci a suggerire una discesa nell'asse diastratico.

6.2.3.2. Particella pragmatica «hein» in finale di frase

Il secondo tratto sintattico che caratterizza la lingua dei dialoghi francesi in misura maggiore rispetto ai sottotitoli, consiste nella presenza nelle frasi affermativo/esclamative o interrogative³⁵ della particella pragmatica francese «hein»³⁶ di registro familiare (Rey-Debove *op. cit.*, 494), avente la funzione anche di interiezione. In seno alla frase, essa può occupare la posizione iniziale, di apertura, finale, di chiusura o in inciso.

(102) UdS c/mx-b (rom) seq. 33

VO Joe (rutta): hai capito *er* muto? Ma questi *so'* matti! *So'* proprio matti!
Nun li sarva nessuno eh?! Spagnolo, era spagnolo *sicuro*, guarda che casino,
ma *câ* detto, *c'*avrà detto?! Guarda qua, *eccâ llà*, guarda che bell'insalata *va*,

³⁵ «Pour réclamer de l'interlocuteur qu'il déclare son assentiment à ce que le locuteur affirme, afin de renforcer sa propre croyance ou d'impliquer l'interlocuteur», <<http://www.cnrtl.fr/definition/hein>> ultimo accesso dicembre 2018.

³⁶ <<https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/hein/>> ultimo accesso dicembre 2018.

tiè! A spagnolo *ce* stai pure te nel mucchio *co l'artri va*, vattene va! Poi a me *quanno piagnono me stanno così sui cojoni* guarda, (buttando la giacca sulla cinepresa) *tiè* buonanotte! *Sti burini, burini*, ignoranti e cafoni! Eh, *jé* piacerebbe fare il cinema, come *jé* piacerebbe, aahh, pure a me me piacerebbe, se saprei come cazzo si fa! [00:43:15]

(‘... il muto? ... sono matti! Sono proprio matti! Non li salva nessuno... sicuramente, ... che avrà detto?! ... ecco qua, ... va tiè! ... ci stai ... con gli altri va, ... quando piangono mi stanno così tanto sui coglioni... tiè... Sti zoticoni, zoticoni, ignoranti... gli piacerebbe... gli piacerebbe...’)

VD Tu parles d’un muet ! Ah ils sont dingues les gens d’ici, vraiment dingues ! Mais c’est des irrécupérables. Ah pour l’espagnol oui, c’est de l’espagnol pur jus ! Regarde-moi c’ bordel ! Mais qu’est-ce qu’il a bien pu dire, qu’est-ce qu’il a pu dire ? Regarde-moi ça là c’tavail, mais tu parles d’insalada ! Et tiens ! Espagnol pauvre mec t’es dans la merde comme les autres, va putain, fais chier ! Et puis, mais quand ils pleurent je les trouve d’un chiant mais d’un chiant, pas vrai comme ça ! Eh tiens, bonne nuit. De vraies ploucs, mais des ploucs ignorants, des péquenots, ah ça leur plairait d’ faire du cinéma, **hein**, un peu qu’ça leur plairait. Ah moi aussi, ça me plairait bien, putain si je savais comment m’y prendre ! [00:43:15]

(‘Alla faccia del muto! Sono pazzi quelli di qui, proprio pazzi! Sono irrecuperabili. Ah quanto allo spagnolo, è certamente spagnolo! Ma guarda che casino! Ma che avrà detto, che avrà detto? Guarda che macello, alla faccia dell’insalata! Ecco! Poveretto il mio spagnolo, sei nella merda come gli altri, vattene va cavolo, fanculo! E poi, quando piangono li trovo di un palloso ma di un palloso, da non crederci! Tiè, buonanotte! Dei veri zoticoni, zoticoni ignoranti, bifolchi, ah gli piacerebbe fare il cinema, eh, caspita se gli piacerebbe. A me pure, mi piacerebbe eccome, cavolo se sapessi come fare!’)

VS Pas mal pour un muet.// Les gens d’ici sont dingues !// Vraiment dingues !// Irrécupérables.// De l’espagnol, et pur jus !// Quel bordel !// Qu’est-ce qu’il a bien pu dire ? **Hein ?**// Regarde-moi ça !// Quel foutoir !// L’Espagnol, toi aussi/ t’es dans la merde, comme les autres !// Et eux, quand ils se mettent à chialer, ils sont chiants !// Bonne nuit.// Des bestiaux !// Connards et réacs !// Ça leur plairait, de faire du cinéma !// Et comment !// Moi aussi, ça me plairait.// Putain, si je savais comment !// [655-670]

(‘Niente male per un muto.// Quelli di qua sono pazzi!// Veramente pazzi!// Irrecuperabili.// Spagnolo, e pure vero!// Che casino!// Che avrà detto? Eh?// Ma guarda qua!// Che casino!// Spagnolo, anche tu/ sei nella merda, come gli altri!// E loro, quando si mettono a piagnucolare, sono pallosi!// Buonanotte.// Bestiali!// Idiotti e reazionari!// Gli piacerebbe, fare il cinema!// Eccome!// Anche a me piacerebbe.// Cavolo, se sapessi come!’)

(167) MA d seq. 52

VO Moglie Cusimano (alle altre donne): *jèmu a salutarì puru dda grannissima buttana! Amuni!* [01:05:03]

(‘Andiamo a salutare pure quella grandissima puttana! Andiamo forza!’)

VD Vive ! Et maintenant si on allait présenter nos respects à la p’tite putain, **hein** ? Allez, venez ! [01:05:03]

(‘Viva! E se adesso andassimo a porgere i nostri omaggi alla puttanella, eh? Forza, venite!’)

VS Venez, allons rendre visite/ à la maquerelle!!! [530]
(‘Venite, andiamo a fare visita/ alla sgualdrina!’//)

(186) BA d seq. 17

VO Compagno #1: *mm, lari su*’! [00:19:41]
(‘Brutti sono!’)

VD **Hein** ? C’est louches! [00:19:42]
(‘Eh? Sono loschi!’)

VS ----

L’esempio scelto da NPC – (3, p. 405) – già citato a proposito della crasi tra soggetto e pronome, risulta nuovamente interessante poiché la VD e la VS contengono ancora il tratto qui descritto; ciò non toglie ovviamente che la particella ricorra in altre occasioni diverse nelle due versioni, con una frequenza comunque maggiore nel doppiaggio. Nella fattispecie, le due versioni presentano sì la stessa forma linguistica, ma il dialoghista e il doppiatore hanno scelto di chiudere la prima parte della battuta, che nella VO contiene una frase affermativo/esclamativa, con un finale interrogativo desumibile dalla intonazione con cui viene pronunciata. Il sottotitolatore, al contrario, ha mantenuto il senso di partenza, attribuendo alla particella un’intonazione esclamativa.

In (65, p. 408), tratto da STB, si osserva l’uso ripetuto della particella da parte del protagonista in frasi interrogative³⁷, in una sequenza che lo vede da solo alle prese con un bambino piccolo, che si scoprirà essere suo nipote. Quest’ultimo piange disperato perché alla tv non si vedono più immagini e allora si adopera per cercare di rimediare. Anche per UdS riprendiamo un esempio già citato a proposito della caduta della /ə/ (v. *supra*, § 6.2.1.1.), in cui l’elemento pragmatico compare nella sola VD, rendendo interrogativa una frase affermativa. Per quanto riguarda i sottotitoli, la particella compare in (102), in posizione di inciso, in cui è presente una forte componente di romanesco. Essa è accompagnata da altri tratti morfo-sintattici, lessicali e semantici appartenenti a registri sub-standard. In MA e in BA, la particella pragmatica compare soltanto nelle VVDD, e non è un caso visto che si tratta di un elemento linguistico aggiuntivo che occupa spazio. Nell’esempio citato per il primo film (167), essa occupa ancora una volta la posizione finale in una frase interrogativa, in cui è presente anche

³⁷ Qui teniamo a precisare una leggera sfumatura di significato; infatti, la particella pragmatica si usa «pour signifier à l’interlocuteur qu’on demande une réponse, bien que le locuteur se présente comme se doutant de cette réponse», <<http://www.cnrtl.fr/definition/hein>> ultimo accesso dicembre 2018.

una buona dose di ironia. Nell'esempio per il secondo film – (186) – si apprezza invece la particella in posizione iniziale.

6.2.3.3. «Quoi» polivalente

In questo paragrafo prendiamo in esame un elemento linguistico del francese, il pronome interrogativo «quoi», che presenta una situazione particolare, intendendo il fatto che esso si situa metà strada tra la morfologia e la sintassi. Ad ogni modo, abbiamo scelto di riflettere sull'uso che ne fanno gli adattatori nella sezione dedicata ai fenomeni sintattici, poiché i due aspetti da mettere in rilievo riguardano sia la forma assunta sia, soprattutto, la posizione in seno alla frase.

Innanzitutto, il pronome in questione tende a sostituirsi alla locuzione standard «qu'est-ce que» ('che cosa?') e alla costruzione (di registro più sostenuto) «que» + inversione verbo-soggetto ('cosa?'), e ad esso si associa spesso un altro aspetto della lingua parlata, ovvero l'espressione della forma interrogativa mediante il ricorso alla sola intonazione ascendente. Si ha a che fare con fenomeni propri della lingua colloquiale ed estremamente informale, che gli adattatori traspongono nelle versioni da loro effettuate, in quanto perfettamente in linea con la strategia perseguita. È possibile apprezzarne i risultati negli esempi che inseriamo di seguito:

(8) NCP d seq. 11

VO Ignazino (allo spettatore): *chi đđiçi?* [00:19:18]
(‘Che cosa dice?’)

VD *Ça dit **quoi** là ?* [00:19:17]
(‘Cosa dice là?’)

VS *-Ça dit **quoi**?* [1^a riga 128]
(‘Cosa dice?’/)

(62) STB c/mx-i (rom) seq. 28

VO Borseggiatore (a Matteo): *va be' va be', che c'hai in tasca?* [00:40:41]

VD *eh ça va ça va, t'as **quoi** dans la poche-là?* [00:40:08]
(‘Va bene, va bene, cos'hai in tasca?’)

(91) UdS d seq. 25

VO Bandito #1 (a Joe): *c'am'a đđiri?*
(‘Che cosa dobbiamo dire?’)

VD Et on dit **quoi** ?
(‘E cosa diciamo?’)

VS On dit **quoi** ?// [455]
(‘Cosa diciamo?’//)

(147) MA d seq. 27

VO Madre (urlando): *ah ah! Ma cchi fu?* [00:32:03]
(‘Eh! Cosa è stato?’)

VD Ah vous êtes devenus fous ? [00:32:03]
(‘Ah siete diventati pazzi?’)

VS -C’est **quoi** ça?/ [1^a riga 230]
(‘- Che cos’è?’//)

(192) BA d seq. 25

VO Mannina (con la porta): *chi ni façiemu papà?* [00:28:12]
(‘Che ne facciamo papà?’)

VD On en fera **quoi** papa ? [00:28:12]
(‘Che ne faremo papà?’)

VS - On en fera **quoi** ?/ [1^a riga 461]
(‘Che ne faremo?’//)

Il gruppo degli esempi sopraccitati si riferisce all’uso del pronome «quoi» nella proposizione interrogativa diretta. (8), (91) e (192), tratti rispettivamente da NCP, UdS e BA, mostrano una soluzione analoga in entrambi gli adattamenti, con l’inserimento del pronome in frase interrogativa di 1° tipo (v. *infra*, § 6.2.3.5.), che sfrutta la sola intonazione ascendente. Quanto al soggetto, però, in (8) esso è rappresentato dal pronome dimostrativo neutro in forma contratta «ça», mentre in (91) e (192) dal pronome personale di terza persona singolare «on» che sostituisce quello di prima persona plurale «nous».

Nell’esempio (62), tratto da STB, si osserva l’uso del pronome in questione in una battuta in cui all’italiano si mescola ancora una volta il romanesco, in quanto la battuta è pronunciata dal ragazzo-borseggiatore che, nell’intenso traffico di gente nella stazione della metropolitana di Roma, avvicina Matteo e lo spinge in luogo appartato e buio per derubarlo. Per il film MA, infine, abbiamo fatto ricorso a due esempi; nel primo, citato in precedenza (128, p. 429), il tratto in questione compare nella VD; nel secondo, (147), compreso nel gruppo sopra, invece, si può apprezzare nella VS.

Oltre che nella proposizione interrogativa diretta, il pronome «quoi» può intervenire in quella indiretta sostituendo la locuzione «ce que» che la introduce; in questa circostanza, lo stile assume una connotazione familiare³⁸, come possiamo osservare in alcuni esempi qui di seguito:

(24) NCP c/mx-i seq. 18

VO Alfredo (nel dialogo con Totò): perché non voglio Totò! Tu non lo devi fare questo lavoro, sei come uno schiavo, te ne stai sempre solo, ti vedi cento volte la stessa pellicola perché non hai *altro* da fare, e ti metti a parlare con Greta Garbo e Tyrone Power [tiron povere] come un pazzo, lavori come uno *scecco*, *per di giunta* alle feste a Pasqua Natale, solo il Venerdì Santo sei libero, e senti *a mmia*, se a Gesù Cristo non lo mettevano in croce pure il Venerdì Santo si *travagghiava!* [00:30:46]
(‘... lavori come un asino, per giunta... e senti a me... si lavorava!’)

VD Parce que je veux pas. Tu dois pas faire ce métier. T’es comme un esclave. T’es seul toute la journée. Tu vois cent fois le même film parce que tu sais pas **quoi** faire. Tu te mets à parler avec Greta Garbo, Tyrone Power comme un fou. Et puis tu travailles tous les jours, même les fêtes, à Pâques, à Noël. Y a que le Vendredi Saint où t’es libre ; et encore si on n’avait pas mis le Christ en croix ce jour-là, tu travaillerais même le Vendredi Saint. [00:30:46]
(‘Perché non voglio. Tu non devi questo mestiere. Sei come uno schiavo. Sei solo tutta la giornata. Vedi cento volte lo stesso film perché non sai cosa fare. Ti metti a parlare con Greta Garbo, Tyrone Power come un pazzo. E poi lavori tutti i giorni, anche per le feste, a Pasqua, a Natale. C’è solo il Venerdì Santo in cui sei libero: e ancora se non avessero messo Cristo in croce quel giorno, avresti lavorato pure il Venerdì Santo.’)

VS Parce que je veux pas.// Faut pas que tu fasses ce métier.// Tu es comme un esclave.// Toujours seul...// tu vois cent fois le même film, t’as rien d’autre à faire.// Tu parles à Garbo, à Tyrone/ Power, comme si t’étais dingue.// Tu trimes comme un bourricot.// Même pour les Fêtes: Pâques, Noël.// T’as que le Vendredi Saint de libre.// S’ils avaient pas mis/ le Christ en croix, on bosserait ce jour-là!// [243-251]
(‘Perché non voglio.// Non c’è bisogno che tu faccia questo mestiere.// Sei come uno schiavo.// Sempre solo...// vedi cento volte lo stesso film, non hai nient’altro da fare.// Parli con Garbo, con Tyrone/ Power, come se fossi un matto.// Sgobbi come un asino.// Persino per le feste: Pasqua, Natale.// Hai solo il Venerdì Santo libero.// Se non avessero messo/ Cristo in croce, si lavorerebbe anche quel giorno!?’)

(71) STB i seq. 63

VO Antonello (nel dialogo con Matteo): si chiama Linda, non so che cosa fare. [01:21:59]

VD Elle s’appelle Linda et je sais plus **quoi** faire ! [01:21:25]
(‘Si chiama Linda e non più che fare!’)

³⁸ «Fam. [Régime dir. d’un verbe pers.] Ce que», <<http://www.cnrtl.fr/definition/quoi>> ultimo accesso dicembre 2018.

(201) BA c/mx-i seq. 39

VO Voce Mannina: “Carissimo Peppino, io sto /feto/ bene e spero pure di te, anche se ieri allo *stratonello* ti ho visto un poco smagrito [...] tu dici che guadagni [...] ma i miei parenti hanno preso informazioni da persone assai fiduciose, che dicono che sei uno senza arte né parte e che la tua famiglia è in disgrazia perché tutte le vacche famose che comprasti alla fine della guerra con il terno sulla ruota di Napoli, si sono prese la *pirania* una dopo l’*altra* e per questa causa non vi restano *manco* gli occhi per piangere. Ma questo è niente. Certi miei *ziàni* hanno appurato che voialtri comunisti, pure quando non mangiate i bambini, siete peggio della malattia che ha spopolato /popolato/ la tua stalla. Io non ci credo amore mio, però i miei genitori, per non sapere né leggere e né scrivere, hanno deciso di farmi fidanzata ufficiale con uno che c’ha tanti tumuli di terra all’*Accia*. Aiutami, Peppino, non so che debbo fare.” [00:41:26]

(‘... nella stradina... la *piragna*³⁹ ... zii ... *Accia*⁴⁰...’)

VD « Très cher Peppino, je me porte bien et j’espère que toi aussi, même si je t’ai trouvé un peu amaigri quand je t’ai croisé dans la grande rue [...] tu dis que tu gagnes bien ta vie [...] mais dans ma famille on s’est renseigné auprès de gens confiances, qui disent que tu n’es qu’un traîne-savates et que ta famille est sur la paille, étant donné que toutes les fameuses vaches que vous avez achetées à la fin de la guerre, avec l’argent gagné à la loterie, sont passées de vie à trépas l’une après l’autre, et que par conséquent il ne vous reste plus que les yeux pour pleurer. Et encore ça ce n’est rien. J’ai des oncles qui déclarent tout net que vous autres communistes, même si vous ne mangez pas les enfants, vous êtes pires que le mal qui a vidé votre étable. Moi, j’y crois pas mon chéri, mais mes parents, qui pourtant ne savent ni lire ni écrire, ont réussi à me fiancer officiellement avec un homme qui possède beaucoup de terres. Aide-moi, Peppino. Je n’ sais plus **quoi** faire. » [00:41:26]

(‘Carissimo Peppino, io sto bene e spero pure tu, anche se ti ho trovato un po’ dimagrito quando ti ho incrociato sulla via principale [...] dici di guadagnare bene [...] ma nella mia famiglia ci siamo informati con persone di fiducia, che dicono che tu sei solo uno sprovveduto e che la tua famiglia è sul lastrico, dato che tutte le famose vacche che avete comprato alla fine della guerra, con i soldi vinti alla lotteria, sono morte una dopo l’altra, e che quindi non vi restano più neanche gli occhi per piangere. E questo ancora non è niente. Ho degli zii che affermano chiaro e tondo che voi comunisti, anche se non mangiate i bambini, siete peggiori del male che ha svuotato la vostra stalla. Io non ci credo tesoro mio, ma i miei genitori, che non sanno né leggere né scrivere, sono riusciti a farmi fidanzare ufficialmente con un uomo che possiede molte terre. Aiutami, Peppino! Non so più cosa fare.’)

VS Très cher Peppino, // je vais bien. // Toi aussi, j’espère. // Quand je t’ai vu, hier, // tu m’avais l’air amaigri. // [...] Tu dis que tu gagnes bien ta vie, // mais d’après les informateurs // de mes parents // tu ne fais pas grand-chose de ta vie // et ta famille est ruinée. // Toutes les vaches que vous avez achetées // à la fin de la guerre, // quand tu as touché le gros lot, // sont en train de mourir. // Il ne vous resterait plus // que les yeux pour pleurer. // Mais il y a pire. // Certains

³⁹ Malattia bovina causata da un fungo che attacca lo zoccolo causando infezione; in passato, in mancanza di medicinali, la patologia causava la morte dei capi.

⁴⁰ Nome di una contrada in provincia di Palermo, nei pressi Bagheria.

de mes oncles affirment/ que les communistes,// bien qu'ils ne mangent pas d'enfants,// sont pires que la maladie// qui a tué toutes tes vaches.// Je ne les crois pas, mon amour.// Mais mes parents,// qui ne savent ni lire ni écrire,// ont décidé de me donner en mariage// à un riche propriétaire terrien.// Aide-moi, Peppino.// Je ne sais pas **quoi** faire.// [686-689; 691-710]

(‘Carissimo Peppino, io sto bene.// Anche tu, spero.// Quando ti ho visto, ieri sembravi dimagrito.// [...] Tu dici di guadagnare bene, ma secondo gli informatori/ dei miei genitori// non fai granché nella vita, e la tua famiglia è rovinata.// Tutte le vacche che avete comprato// alla fine della guerra, quando hai vinto alla lotteria, stanno morendo.// Non vi restano più neanche gli occhi per piangere.// Ma c’è di peggio.// Alcuni miei zii affermano/ che i comunisti, sebbene non mangino i bambini, sono peggiori della malattia// che ha ucciso le vacche.// Io non ci credo, amore mio.// Ma i miei genitori, che non sanno né leggere né scrivere, hanno deciso di darmi in sposa// a un ricco proprietario terriero.// Aiutami, Peppino.// Non sono cosa fare.’//)

Questo gruppo di esempi mostra il tratto messo in rilievo, che accomuna la maggioranza dei film esaminati, associato allo stesso verbo «faire» (‘fare’). In (71), tratto da STB, la battuta non contiene elementi dialettali, pertanto si configura come un intervento di compensazione distale. Infine, (201), tratto da BA, è particolarmente interessante perché l’uso del pronome «quoi» nella proposizione interrogativa indiretta, oltre ad apparire sia nella VD che nella VS, costituisce un caso di lingua scritta, rappresentato dalla lettera di Mannina a Peppino. Mentre quest’ultimo è intento a leggere, si sente la voce di Mannina: ci troviamo dunque di fronte a lingua scritta, che si discosta da tutti gli altri esempi. Ciononostante, essa contiene molti tratti di oralità e dialettalità, a voler significare che a scrivere è una persona scarsamente scolarizzata.

Tra le funzioni che si trova a svolgere «quoi» vi è anche quella di frase interrogativa alternativa collocata in chiusura di una proposizione interrogativa: «ou quoi?». Lo stile è ancora una volta connotato come familiare⁴¹. Comportando l’aggiunta di materiale linguistico, la soluzione, che si rileva in tre film su cinque (soprattutto in BA), compare quasi esclusivamente nella VD, come si può appurare dagli esempi citati di seguito:

(57) STB i seq. 28

VO Canio (a Matteo): ma come te lo devo dire? Non segretario del partito, segretario della federazione provinciale del partito. [00:33:40]

VD Mais enfin tu l’ fais express **ou quoi** ? Pas secrétaire du parti, je t’ai dit, secrétaire de la fédération départementale du parti. [00:33:07]

(‘Ma insomma lo fai apposta? Non segretario del partito, ti ho detto, segretario della federazione provinciale del partito.’)

⁴¹ <<http://www.cnrtl.fr/definition/quoi>> ultimo accesso dicembre 2018.

(113) UdS c/mx-i seq. 41

VO Uomo fidato (a Joe): e allora? E allora Santo Dio *eseguissi, eseguiSSI!*
[01:00:41]
(‘... esegua, esegua!’)

VD eh alors, alors santo Dio, exécutez-vous, exécutez-vous, **ou quoi** ?!
[01:00:41]
(‘E allora, allora santo Dio, esegua, esegua, no?!’)

VS Eh bien alors, bon sang, exécution, exécution !!! [911]
(‘Bene allora, Dio santo, esecuzione, esecuzione!’//)

(116) UdS d (rom) seq. 51

VO Joe (gridando): oh, *ma che stamo a scherza*? [01:15:05]
(‘Oh, ma stiamo scherzando?’)

VD Ah, on déconne **ou quoi** là ? [01:15:05]
(‘Oh, ma scherziamo o cosa qui?’)

VS On plaisante **ou quoi**, là ?// [1101]
(‘Scherziamo o cosa, qui?’//)

(235) BA d seq. 102

VO Nino (a Peppino): *Allura chi ffa, mi susu?* [01:56:10]
(‘Allora che faccio, mi alzo?’)

VD À ton avis, je me lève **ou quoi** ? [01:56:10]
(‘Secondo te, mi alzo o cosa?’)

VS Je me lève, alors ?// [2039]
(‘Mi alzo, allora?’//)

Nell’esempio (57), in STB, al pari di altre occasioni già considerate in precedenza per lo stesso film, la battuta del personaggio non contiene elementi dialettali, conseguentemente può essere reputato un caso di compensazione distale. L’esempio (116) contiene una battuta in romanesco di Joe, appartenente alla sequenza in cui egli si accorge di essere stato truffato dai sedicenti nobili: il principe e la principessa di Montejuso⁴²; qui segnaliamo, inoltre, la presenza del verbo di registro volgare «déconner»⁴³.

⁴² Nome di località siciliana inventata, al pari delle altre nel film. Questo nome, però, richiama quello realmente esistente di Mezzojuso, comune nella provincia di Palermo.

⁴³ «Dire ou faire des conneries», <<http://www.cnrtl.fr/definition/deconner>> ultimo accesso dicembre 2018.

6.2.3.4. Costruzione imperativa “verbo«-moi» + aggettivo dimostrativo + sostantivo” o “verbo«-moi» + «ça»”

Quella che conferisce il titolo al paragrafo è una costruzione particolare che contraddistingue anch'essa il registro familiare del francese e consta del verbo al modo imperativo seguito dal pronome espletivo «moi», ad esso legato mediante un trattino, e da un aggettivo dimostrativo con il relativo sostantivo. La medesima costruzione può presentare, al posto dell'aggettivo dimostrativo e del relativo sostantivo, il pronome dimostrativo neutro in forma contratta «ça»: in questo esso non è seguito da alcun sostantivo. Il parlante se ne serve con l'intento di “attirare l'attenzione, provocare una reazione o un sentimento”⁴⁴ nell'interlocutore reale o immaginario, svolgendo parimenti una funzione pragmatica. Prendiamo in considerazione gli esempi seguenti:

(64) STB i seq. 44

VO Matteo: una volta i bambini piangevano sempre che era una cosa d'ammazzarli, senti adesso che silenzio. [00:52:09]

VD Dans le temps passé, les bébés ça pleuraient tellement que des fois on les aurait tués, eh là **écoute-moi ce silence** ! [00:51:35]

(‘In passato, i bambini piangevano a tal punto che a volte li avremmo ammazzati, e invece senti qua che silenzio!’)

(161) MA fr seq. 46

VO ----

VD Un uomo (tra le voci): - **regardez-moi cette fille** ! Elle est belle ! [00:58:04]

(‘- Ma guarda questa ragazza! È bella!’)

VS ----

(177) BA d seq. 5

VO Scagnozzo #1 (a Nino e Peppino): *talè a sti ru scassapagghiara! E mòviti, va' travagghia!* [00:06:37]

(‘Guarda a questi due rompipalle! E muoviti, va' a lavorare!’)

VD **Regardez-moi ces deux fainéants** ! Va travailler ! [00:06:37]

(‘Ma guarda questi due fannulloni! Vai a lavorare!’)

VS **Regardez-moi ces deux fainéants** !// Bouge !// Au boulot !// [108-110]

⁴⁴ <<http://www.cnrtl.fr/definition/regarder>> ultimo accesso dicembre 2018.

(‘Ma guarda questi due fannulloni!// Muoviti!// Al lavoro!’//)

(182) BA c/sw-d seq. 13

VO Ambulante: *tutta ri puòjccu è, tutta ri puòjccu!* Bella! *Accattativilla!*
Tutta ri puòjccu è! [00:14:50]

(‘Tutta di maiale è, tutta di maiale! Bella! Compratevela! Tutta di maiale è!’)

VD Pur porc garanti, pur porc ! Qu’elles sont belles ces saucisses ! Laissez pas passer ça, garanties pur porc... [00:14:50]

(Puro suino garantito, puro suino! Come sono belle queste salsicce! Non lasciatevele scappare, garantite puro suino...’)

VS 100% porc !// C’est du pur porc !/ **Regardez-moi ça** !// Achetez des saucisses !// C’est du 100% porc !// [259-262]

(‘100% suino!// E’ puro suino! Guardatele!// Comprate salsicce!// È 100% suino!’//)

(210) BA d seq. 52

VO Sarina (a Mannina): *rammi ccà!* (A Filippo) *ou Fulì, stu vistitu custa cchiossà a smacchiàllu c’accattàllu!* [00:57:39]

(‘Dammi qua! Ehi Filippo, quest’abito costa di più a farlo smacchiare che a comprarlo!’)

VD Donne ! Eh oh, Philippe. [...] **Regarde-moi ça**, il risque de nous couter plus cher au lavage qu’à l’achat. [00:57:39]

(‘Da’ qui! Eh oh, Philippe. [...] Guarda un po’, rischia di costarci più caro lavarło che comprarlo.’)

VS Donne !// Filippo !// Ça va me coûter cher de le détacher !// [942-944]

(‘Da’ qui!// Filippo!// Mi costerà caro smacchiarlo!’//)

Gli esempi che abbiamo scelto di citare sono utili a illustrare entrambe le costruzioni esaminate.

La battuta in (64) non contiene alcun elemento propriamente dialettale se non una inflessione forzatamente e innaturalmente regional-siciliana, che viene con ogni probabilità compensata dalla costruzione presa in esame. Altro caso, sempre di questo film, è quello già visto nell’esempio citato in precedenza (55, p. 405), la cui battuta, contenente l’aggettivo dialettale *lurdu* (‘sporco’) fa parte della sequenza in cui a Matteo compare l’allucinazione del figlio Alvaro ancora bambino e immagina di parlarci.

Per UdS, richiamiamo l’attenzione sulla battuta-monologo di Joe che abbiamo già citato (102, p. 432), in cui il personaggio parla da solo, esprimendo pensieri e commenti con linguaggio fortemente intessuto di romanesco, e la costruzione in questione compare nella VD e nella VS, e nella prima viene ripetuta per due volte.

In (161), tratto da MA, a essere interessata dalla costruzione nella VD è una battuta di un personaggio secondario, un uomo tra i tanti che popolano la piazza, che esprime il proprio apprezzamento sulla bellezza e la sensualità di Malèna, che si trova a passare in quel momento davanti a tutta la folla. Come si evince dall'esempio, si tratta di un'aggiunta, poiché nella VO non si percepisce nettamente nessuna battuta, ma soltanto un vociare indistinto.

(177), (182) e (210) sono tratti da BA. In particolare, (177), come anche gli esempi che lo precedono in questo gruppo, presentano la costruzione contiene un sostantivo dopo l'aggettivo dimostrativo; nei due successivi, (182) e (210), invece, è presente la costruzione con l'aggettivo dimostrativo neutro in forma contratta «ça».

6.2.3.5. Frase interrogativa di 1° tipo

Concludiamo la sezione dedicata alla sintassi facendo riferimento alla frase interrogativa. Come abbiamo già avuto modo di osservare più volte, essa viene realizzata facendo ricorso alla sola intonazione ascendente e mantenendo invariato l'ordine dei costituenti, rispetto alla sequenza non marcata (SVO). A rigore, è questo un tratto che caratterizza in generale la lingua francese parlata, non lo stile familiare in maniera esclusiva. Tuttavia, tanto nel doppiaggio quanto soprattutto nel sottotitolaggio, il suo uso rafforza la collocazione della varietà linguistica prescelta dagli adattatori nell'area substandard. Tra gli esempi già citati in precedenza, in cui abbiamo osservato la specifica costruzione qui presa in considerazione, richiamiamo l'attenzione su (8, p. 435), (91, p. 435), (162, p. 431), (187, p. 431) e (192, p. 436). Tali esempi risultano interessanti poiché il tratto considerato si contribuisce contestualmente e in modo costruttivo, insieme ad altri, alla implementazione della strategia.

6.3. La modulazione dei registri nella scelta lessicale

A questo punto, siamo giunti ai livelli lessicale e semantico dell'analisi linguistica, che costituiscono insieme la seconda componente della strategia traduttivo-adattativa dei film oggetto di indagine (v. *supra*, § 6.1.). In alcune occasioni, abbiamo già avuto modo di rilevare elementi lessicali appartenenti a registri linguistici non standard, familiare e/o popolare. Tuttavia, in questa sezione ci soffermiamo a illustrare la vivace modulazione dei registri linguistici substandard, come emerge dalla scelta di termini ed espressioni da parte di dialoghetti e sottotitolatori nel quadro della

strategia per la resa delle varietà diatopiche presenti nei film, principalmente quella siciliana. Nell'ordine verranno messi in rilievo termini afferenti ai registri:

- familiare,
- popolare,
- triviale/volgare,
- argotico.

Quello lessicale, in particolare, è un livello linguistico significativo nella nostra analisi, poiché, come osservato da Cornu (*op. cit.*, 377), le differenze sociali in francese veicolate dalla lingua riguardano più la scelta lessicale rispetto alla pronuncia delle parole.

Ancora una volta, ci troviamo in presenza di categorie i cui contorni non sono sempre nettamente definibili e gli sconfinamenti non sono rari; così come è frequente trovare termini di registri diversi nella medesima battuta. Con ogni probabilità, tale vivace modulazione è conseguenza della particolare realtà variazionale che contraddistingue la lingua francese, della quale abbiamo parlato nel secondo capitolo della tesi (v. *supra* cap. II, §§ 2.15. e 2.16.), e alla quale aggiungiamo qui elementi ulteriori di precisazione, riguardanti gli aspetti relativi agli assi diastratico e diafasico che, nella lingua d'Oltralpe, agiscono in strettissima correlazione gli uni con gli altri (cfr. Elefante 2004, 195). Infatti, la questione riguardante la corretta e rigorosa definizione dei registri linguistici in francese è molto complessa e dibattuta, a partire proprio dall'uso di etichette quali «registre» e «niveau de langue» che sono state da più parti definite insufficienti e inadeguate a rendere conto di una realtà senz'altro più articolata (cfr. Gadet 1998/1989, 11; Elefante 2004, 194). Gadet individua le difficoltà in una discriminazione nitida e precisa dei fenomeni linguistici ricadenti nella sfera diastatica e diafasica, oltre che in carattere deficitario delle modalità di classificazione (1996, 23), anche nel fatto che

ce sont bien en grande partie les mêmes phénomènes linguistiques, et obéissant à une même hiérarchie, qui sont en cause dans le diastratique et dans le diaphasique. Ce qui ne signifie pas qu'il s'agisse de la même chose [...] Il n'y a ni étanchéité, ni spécialisation des traits linguistiques. Cependant, si toute variable diaphasique est aussi une variable diastratique, l'inverse ne semble pas vrai (*Ibid.*),

e prosegue affermando che a rafforzare il carattere vacuo e superfluo di una distinzione dalla massima precisione in tal senso è il confronto con altre realtà linguistiche nazionali, tra le quali quella italiana, coinvolta nel nostro studio:

L'inanité d'une partition de nature entre diastratique et diaphasique peut aussi être constatée par le fait que cette distinction ne s'impose pas au même titre dans les répertoires verbaux de toutes les sociétés comparables à la nôtre : dans certaines situations nationales, elle n'est pas distribuée de la même manière. Ainsi de l'Italie, où le jeu est modifié par le rôle des dialectes (*Ibid.*, 24).

Anche noi ci siamo scontrati in alcuni casi con una classificazione ambigua sul piano diastratico, a seguito dell'uso simultaneo di varie abbreviazioni quali «fam.», «pop.», «vulg.», «arg.», come ha messo in rilievo anche Elefante (2004, 194), persino in seno al repertorio lessicografico più importante, il *Trésor de la langue française*⁴⁵, oltre alle differenze rilevate nel passaggio da un repertorio a un altro (i vari dizionari consultati). Tuttavia, pur consci di questa situazione, al fine di rendere più agevole il nostro lavoro di analisi e, soprattutto, più intelligibile la strategia traduttivo-adattativa applicata nei film del nostro repertorio investigativo, abbiamo ritenuto utile approntare una categorizzazione che può ricordare una classificazione gerarchica, ribadendo l'avvertenza di non considerarle delle compartimentazioni stagne. La nostra categorizzazione, dunque, possiede un carattere convenzionale e arbitrario, con finalità di studio e analisi, come si rende necessario nella maggior parte delle indagini analitiche, anche di realtà molto più complesse della nostra. Convenzionalità e arbitrarietà che dipendono dal fatto che tali distinzioni, molto probabilmente, non saranno intervenute, in maniera esplicita e conscia, nei processi mentali degli adattatori-dialoghisti e sottotitolatori; per di più, il processo traduttivo-adattativo stesso si configura, per loro, come diretto, ovvero verso la loro lingua madre e i tempi di lavoro, come abbiamo già osservato, sono spesso molto serrati. Per i termini più controversi, inoltre, ci siamo avvalsi del confronto con esperti madrelingua francesi e parlanti nativi, per decidere circa la loro collocazione di massima più adeguata.

6.3.1. Registro familiare

Il registro meno lontano dalla varietà standard è appunto quello familiare; i termini e le espressioni che vi appartengono costituiscono la categoria più consistente negli adattamenti dei film studiati. Tant'è vero che nelle sezioni precedenti, relative agli altri livelli di analisi linguistica, abbiamo messo in rilievo elementi e costruzioni afferenti a questo registro stilistico, a partire dai tratti fonetico-fonologici sino a quelli

⁴⁵ Edizione consultabile in rete all'indirizzo <<http://atilf.atilf.fr/>>.

sintattici illustrati nel paragrafo precedente (§ 6.2.). In considerazione di ciò, quindi, la logica seguita nella scelta degli esempi che seguono è stata quella di individuarne per ciascun film alcuni che contenessero soltanto dei termini singoli e altri che mostrassero delle espressioni. Di conseguenza, il gruppo di esempi che sarà più numeroso di quelli relativi agli altri registri:

(28) NCP c/mx-d seq. 23

VO Alfredo (a denti stretti): *disgraziatu, figghiu ri bottana! *** Totò, aiutimi, comu si fa stu cosu... dimmi comu si fa stu cazzu di poblema?* [00:37:15]
(‘Disgraziato, figlio di puttana! Totò, aiutami, come si fa questo coso... dimmi come si fa questo cazzo di problema?’)

VD Petit **salopard**, fumier... Totò, petit **salopard!** *** Vite aide-moi !
Comment ça se fait, petit **salopard**, ce problème ? [00:37:15]
(‘Piccolo disgraziato, figlio di puttana... Totò, piccolo disgraziato... ...forza aiutami! Come si fa, disgraziato, sto problema?’)

VS Petit **salopard**... fumier...// -Tot, aide-moi!// (-Silence!)// Comment on fait pour...?// [298-300]
(‘Disgraziato... pezzo di mer...// -Totò, aiutami/ (-Silenzio!)// Come si fa per...?’//)

(44) NCP d seq. 53

VO Carabiniere: *cchi si fa Totò? Ccà su tutti ancazzati. È cchiù ssai i menzura ca spietunu!* [01:14:18]
(‘Che si fa Totò? Qua sono tutti arrabbiati. È più di mezzora che aspettano!’)

VD Qu’est-ce qu’on fait Totò, les gens sont furibonds. Il a une demi-heure qu’ils sont là à **poireauter** ! [01:14:18]
(‘Che si fa Totò? La gente è furibonda. È da mezz’ora che aspettano!’)

VS Qu’est-ce qu’on fait, Tot?/ Ils **se mettent en pétard!**/// [570]
(‘Che si fa, Totò?/ Stanno perdendo le staffe!’//)

(69) STB c/mx-i seq. 62

VO Matteo: *sti cosi a vederli cosi sembrano fatti di plastica...*
[...]
...ma poi a mangiarli scopri che, *minchia!* Plastica è! [01:19:27]
(‘Queste cose ...’)

VD Ces **trucs** à les voir là, tu jurerais du plastic...
[...]
...et puis tu commences à les manger et c’est du plastic ! [01:18:53]
(‘Queste cose a vederle, giureresti che fossero di plastica...
... poi cominci a mangiarli ed è plastica!’)

(72) STB c/mx-i seq. 63

VO Matteo: *minchia* X! Ma come hai fatto? [01:22:32]

VD Merde ! Eh comment, comment t'as **fait ton compte** ? [01:21:58]
(‘Cavolo! E come, come l’hai combinato?’)

(83) UdS c/mx-i seq. 16

VO L’uomo: Rossella in un modo o in un altro mia sarete mia. A me non si resiste, perché come faccio godere la donna io - senza chiacchiere - non la fa godere nessun altro! Modestamente, con me *a ddu coippa e nun c’è cchiù nienti!* [00:16:51]

(‘... con me a due colpi e non c’è più niente!’)

VD Scarlett, sache que d’une façon ou d’une autre c’est à moi que tu seras, avec moi nul ne peut résister, parce que comme je fais jouir la femme, moi je te dis ça sans vantardise, il n’y en a pas un qui m’**arrive à la cheville**. Je dis ça en toute modestie, avec due colpi et l’affaire est faite ! [00:16:51]

(‘Scarlett, sappi che in un modo o in un altro tu sarai mia, con me niente può resistere, perché come faccio godere io la donna, lo dico senza vantarmi, non c’è nessuno alla mia altezza. Lo dico in tutta modestia, con due colpi ed è fatta!’)

VS Scarlet, d’une façon ou d’une autre,/ vous serez à moi.// On ne me résiste pas.// Moi, je sais faire jouir la femme,/ croyez-moi,// comme personne ne la fait jouir.// En toute modestie, avec moi...// crac-boum, et **ça y est** !!! [263-268]

(‘Scarlet, in un modo o in un altro,/ sarete mia.// Non mi si resiste.// So far godere la donna,/ credetemi,// come nessuno la fa godere.// Modestamente, con me...// bum bam, e ci siamo!’//)

(104) UdS d seq. 36

VO Suora #1: *ma cchi è sta vucciria?* [00:47:48]
(‘Ma che è questo baccano?’)

VD Mais qu’est-ce que c’est ce **raffut** ? [00:47:48]
(‘Ma cos’è questo baccano?’)

VS - C’est quoi, ce **raffut** ?/ [1^a riga 724]
(‘- Che è, questo baccano?’//)

(141) MA c/sw-i seq. 11

VO Negoziante: *ma figghiu miu*, se non sai il titolo, io che ti posso dare? [00:14:47]
(‘Ma figlio mio...’)

VD Mais enfin **fiston** si tu n’m’dis pas le titre de ta chanson, qu’est-ce que je peux faire moi ? [00:14:47]
(‘Ma insomma giovanotto se non mi dici il titolo della tua canzone, cosa posso fare?’)

VS Sans le titre, je ne peux t'aider, petit.// [121]
(‘Senza il titolo, non ti posso aiutare, piccolo.’//)

(149) MA c/mx-b seq. 28

VO Padre (alla moglie; bevendo e sputando subito): ma che *schifu* è?
[00:33:01]
(‘Ma che schifo è?’)

VD ah mais c'est imbuvable ! [00:33:01]
(‘Ah ma è imbevibile!’)

VS C'est quoi cette **lavasse**?/ [1a riga 244]
(‘Ma cos'è questa brodaglia?’/)

(158) MA c/mx-d seq. 41

VO Negoziante: *com'un fissa c'arristò* l'avvocato! [00:51:26]
(‘Come un fesso è rimasto l'avvocato!’)

VD Il s'est pris une volée **comme un mioche** l'avocat ! [00:51:25]
(‘Si è preso una scarica di colpi come un bambino l'avvocato!’)

VS L'avocat a été **laissé en plan**!!! [454]
(‘L'avvocato è stato lasciato in tronco!’)

(198) BA d seq. 33

VO Pescivendolo: *tutti na cùosa su* ! [00:35:03]
(‘Tutti uguali sono!’)

VD Ils **sont de mèche**, de toute façon ! [00:35:03]
(‘Sono in combutta, comunque!’)

VS Ils **sont de mèche** !!! [602]
(‘Sono in combutta!’//)

(212) BA d seq. 59

VO Don Giacinto: *mi vennu arròbbano post'a casa, e m'a' stari ca vucca attuppàta?* Chistu è u tò comunismu? [01:02:44]
(‘Mi vengono a rubare fino a casa, e devo stare con la bocca chiusa. Questo è il tuo comunismo?’)

VD Jusque chez moi ça vient **truander** et je n'ai l'droit que de la boucler ?
Alors c'est ça ton communisme ? [01:02:44]
(‘Fino a casa mi si viene a rubare e ho solo il diritto di tenere la bocca chiusa? Allora è questo il tuo comunismo?’)

VS On me vole// et je ne peux rien dire ?// C'est ça, le communisme ?// [1068-1070]
(‘Vengo derubato// e non posso dire niente?// È questo il comunismo?//’)

(221) BA d seq. 63

VO Angela: *avuogghia!* [01:09:04]
(‘Proprio così!’)

VD Oui ça s’voit! [01:09:04]
(‘Si si vede!’)

VS **Carrément** !// [1207]
(‘Decisamente!’//)

Gli esempi scelti sono molto interessanti ed estremamente utili poiché mostrano in modo tangibile la ricchezza lessicale del registro familiare cui ricorrono gli adattatori.

I primi due esempi, tratti da NCP, contengono: (28) il sostantivo «salopard»⁴⁶ sia nella VS che nella VD, qui ripetuto ben tre volte, e (44) il verbo «poireauter»⁴⁷ e la locuzione «en pétard»⁴⁸. In particolare, nel primo Alfredo e Totò sono impegnati a sostenere l’esame di licenza elementare, nel quale Alfredo ha non poche difficoltà; nel secondo, invece, il carabiniere si rivolge a Totò attraverso lo spioncino che collega la sala e la cabina di proiezione, in una sequenza in cui gli spettatori sono in agitazione.

Seguono due esempi tratti da STB, in (69) figura il sostantivo polivalente «truc»⁴⁹ e in (72) l’espressione «faire son compte»⁵⁰ che rappresenta una compensazione (idiomatica) (v. *infra* cap. VII § 7.7.) poiché inserita in corrispondenza di un’espressione non marcata diatopicamente nella VO.

Proseguiamo con i due esempi tratti da UdS. (83) presenta due espressioni diverse in due momenti diversi nei due adattamenti. Mentre nella VD ci troviamo di fronte a un caso di compensazione (idiomatica) prossimale (v. *infra* cap. VII § 7.7.), poiché all’espressione marcata «arriver à la cheville»⁵¹ non corrisponde un’espressione altrettanto marcata idiomaticamente nella VO, nella VS la locuzione di registro

⁴⁶ «Personne sans scrupule, dont la conduite est particulièrement vile», <<http://www.cnrtl.fr/definition/salopard>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁴⁷ «Attendre longuement», <<http://www.cnrtl.fr/definition/poireauter>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁴⁸ «En colère», <<http://www.cnrtl.fr/definition/petard>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁴⁹ «Ce qu’on ne veut ou ne peut nommer; *en partic.*, chose ou personne dont on ignore ou dont on a oublié le nom», <<http://www.cnrtl.fr/definition/truc>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁵⁰ «Commettre une maladresse», <<http://www.cnrtl.fr/definition/compte>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁵¹ «Lui être très inférieur», <<http://www.cnrtl.fr/definition/cheville>> ultimo accesso dicembre 2018.

familiare «ça y est»⁵² rende la parte finale dialettale della battuta. Questa è pronunciata da uno degli aspiranti-attori durante il provino. (104), invece, presenta lo stesso termine «raffut»⁵³ in entrambi gli adattamenti, come traduce dell'originale *vucciria*, il nome del caratteristico mercato di Palermo, che viene usato qui in senso figurato in questa circostanza ad indicare una situazione di rumore e vociare diffuso. Si tratta, dunque, nella VO di un riferimento culturale geograficamente ben localizzato che viene meno nelle versioni adattate con il ricorso a un termine non marcato diatopicamente ma diastraticamente. La battuta è pronunciata da una suora, che si trova in compagnia delle altre consorelle nell'androne del convento, intente alla realizzazione di pacchi.

Per MA gli esempi citati sono tre. (141) presenta nella VD il termine «fiston»⁵⁴ per la locuzione affettiva dialettale *figghiu miu*⁵⁵, con la quale la madre si rivolge al figlio Reanto; in (149), invece, il sottotitolatore si serve del termine «lavasse»⁵⁶ per la forma dialettale *schifu*: questa volta è il padre di Renato che, bevendo quello che crede essere caffè, sputa immediatamente l'intruglio disgustoso. Il terzo esempio, (158), è molto denso, perché entrambi gli adattamenti presentano termini ed espressioni di registro familiare. Nella VD si rilevano sia il termine «volée»⁵⁷ sia la locuzione «comme un mioche»⁵⁸, mentre nella VS si rileva l'espressione «laissé en plan»⁵⁹. Da notare come la VS rimanga più fedele alla VO; diversamente, la VD fa riferimento alla sequenza precedente, cambiando di fatto la battuta, come effetto esercitato dalle immagini sulla rielaborazione del messaggio della battuta originale; come vedremo anche in seguito, a proposito delle tattiche traduttive (v. *infra* cap VII, § 7.5.), Gottlieb definisce questa strategia “dislocation” (1992, 166). La battuta è pronunciata dal negoziante, mentre si trova insieme ad altri uomini davanti al salone del barbiere a sghignazzare sull'esito infelice della storia tra Malena e l'avvocato Centorbi.

⁵² «Cela est terminé, cela est prêt», <<http://www.cnrtl.fr/definition/etre>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁵³ «Grand bruit fait par des personnes qui parlent fort, s'amuse, crient ou se disputent», <<http://www.cnrtl.fr/definition/raffut>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁵⁴ «Fils, terme de camaraderie, d'affection adressé à une personne plus jeune», <<http://www.cnrtl.fr/definition/fiston>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁵⁵ La parte interessata costituisce una equivalenza, v. *infra* cap. VII, § 7.6.1.

⁵⁶ «Aliment liquide (soupe, café p. ex.) dépourvu de toute saveur parce que trop étendu d'eau», <<http://www.cnrtl.fr/definition/lavasse>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁵⁷ «Série de coups appliqués à une personne, à un animal», <<http://www.cnrtl.fr/definition/volee>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁵⁸ «Petit enfant», <<http://www.cnrtl.fr/definition/mioche>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁵⁹ «Laisser (quelque chose) inachevé, en suspens, quitter brusquement quelqu'un», <<http://www.cnrtl.fr/definition/plan>> ultimo accesso dicembre 2018.

Infine, gli ultimi tre esempi appartengono a BA. In (198), si osserva il ricorso all'espressione «être de mèche»⁶⁰ per il siciliano *tutti na cùosa su'* in entrambe le versioni adattate; la battuta appartiene a un pescivendolo che la pronuncia, fraintendendo l'incontro inconsueto tra Peppino e Nino, quest'ultimo appena tornato dal fronte (v. appendice B). In (212) il dialoghista inserisce il verbo «truander»⁶¹ per il siciliano *arrobàri/arrubbàri*, nella battuta che Don Giacinto rivolge ai fratelli Torrenuova (Nino e Peppino) che lo accusano pubblicamente di aver malmenato il padre. In ultimo, in (221), il sottotitolatore sceglie l'avverbio «carrément»⁶² per la forma siciliana *avuogghia* 'hai voglia', ovvero "eccome", nella battuta di Angela con la quale esprime lo stesso parere del fratello Michele riguardo all'apprezzamento per la pasta, offerta dalla nonna Sarina, da parte del figlio della mendicante Masina.

6.3.2. Registro popolare

Il gradino successivo nella scala diastratica degli stili è quello popolare, che si mescola spesso con gli altri. Per di più, tra stile familiare e popolare e tra popolare e volgare, non di rado il confine è molto sottile e molto difficile da individuare, come aveva già osservato Guiraud (cfr. 1988/1969, 77). Numerosi sono stati i tentativi di fornire definizioni, tra cui ricordiamo Caradec *et. al.* (2017/1998, VIII-IX) e Dubois e Pouy (2002/1994, 372). Gli estratti che seguono esemplificano la situazione e noi ci rifacciamo alla classificazione fornita dal *Trésor*:

(37) NCP c/mx-i seq. 36

VO Spettatore #1 (dalla tribuna): *minchione!* Si stanno baciando! [00:56:47]
(‘Perbacco! ...’)

VD **Nom de Dieu**, *ça y est, ils se bécotent* tous les deux ! [00:56:47]
(‘Per Dio, ci siamo, si sbaciucchiano tutti e due!’)

VS **Vingt Dieux**, ils *se bécotent!!!* [404]
(‘Santo cielo, si sbaciucchiano!’)

⁶⁰ «Être de connivence, être complice dans une affaire qui doit rester secrète», <<http://www.cnrtl.fr/definition/meche>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁶¹ «Voler, escroquer», <<http://www.cnrtl.fr/definition/truander>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁶² «Ègalement utilisé familièrement pour acquiescer, manifester vivement son accord», <<https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/carrement/>>; «absolument» <<https://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/carrement>> ultimo accesso dicembre 2018.

(49) STB c/mx-d seq. 4

VO Capostazione: *bbonu, bbonu, a lampu* vi ho rriconosciuto, avete *un cappeddu ch'è megghiu r'un passapoittu!* [00:05:15]

(‘Bene, bene in un lampo vi ho riconosciuto, ha un cappello che è meglio di un passaporto!’)

VD Bien bien merci du premier coup je vous ai **remis**, vous avez un chapeau qui vous sert de passeport vous ! [00:04:42]

(‘Bene, bene grazie a primo colpo l’ho adocchiata, ha un cappello che le serve da passaporto!’)

(88) UdS c/mx-i seq. 24

VO Bandito #3 (a Joe): caccia fuori i *piccioli!* [00:26:38]

(‘... i soldi!’)

VD Et tu sors ton **fric** ! [00:26:38]

(‘E tu esci la grana!’)

VS Et sors ton **fric** !// [424]

(‘Ed esci la grana!’//)

(218) BA d seq. 62

VO Angela: *mii!* [01:07:15]

(‘Cavolo!’)

VD Zut ! [01:07:15]

(‘Cavolo!’)

VS **Mince** !// [1165]

(‘Cavolo!’)

(237) BA d seq. 104

VO Peppino: *u cummissariu rissi ê siei e mmenza spaccati!* [01:57:03]

(‘Il commissario ha detto alle sei e mezza precise!’)

VD Le commissaire a dit 18h30 **pétantes**. [01:57:03]

(‘Il commissario ha detto 18.30 bollate!’)

VS Le commissaire a dit à 18 h 30.// [2062]

(‘Il commissario ha detto alle 18.30!’//)

In questo gruppo si apprezza la notevole varietà di termini ed espressioni di registro popolare.

Il primo estratto (37) contiene nella VO una variante dell'interiezione dialettale *minchia*, ovvero *minchione*, resa in due modi diversi nei due adattamenti: nella VD «nom de dieu»⁶³ e nella VS «vingt dieux»⁶⁴. Alle locuzioni di registro popolare, si affiancano un'espressione («ça y est») e un termine di registro familiare («se bécoter»⁶⁵). La battuta è pronunciata da uno spettatore che esprime la soddisfazione nel vedere finalmente un bacio non censurato. La svolta si è prodotta con l'inaugurazione nel Nuovo Cinema Paradiso e la nuova gestione.

(49), tratto da STB, presenta il verbo «remettre»⁶⁶, in una battuta del capostazione, che si trova sulla banchina, rivolta a Matteo, che invece è già sul treno e si sporge dal finestrino dello scompartimento.

Si passa a UdS con (88) e il termine «fric»⁶⁷ in corrispondenza del termine dialettale *piccioli*.

Per il film MA, rinviando all'es. (162, p. 431), in cui compaiono tre termini popolari: «traînée»⁶⁸ nella VD, «poufiasse»⁶⁹ e « salope »⁷⁰ nella VS. In generale, si assiste allo sforzo di mantenere la varietà terminologica e il significato della VO, sebbene con termini di registro non proprio volgare (ad eccezione del termine «putain»).

Gli esempi per BA sono due, al fine di illustrare l'uso di termini popolari sia nella VS di (218) con l'interiezione di registro popolare «mince»⁷¹, in corrispondenza della forma interiettiva abbreviata derivata da *minchia*, con un significato attenuato, sia nella VD di (237) con l'aggettivo «pétantes»⁷². Per completezza, si segnala in (218) l'interiezione di registro familiare «zut»⁷³ nella VD.

⁶³ «Pour exprimer des sentiments divers ou en renforcer l'expr. *Dieu* dans des loc. interjectives (blasphématoires à l'origine, car transgression du commandement, "Tu ne prendras point le nom de l'Éternel, ton Dieu, en vain; car l'Éternel ne laissera pas impuni celui qui prendra son nom en vain") gén. devenues jurons pop. ou expr. triviales, utilisées sous l'effet d'un choc émotionnel, ou comme procédé habituel de renforcement de l'expr.», <<http://www.cnrtl.fr/definition/dieu>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁶⁴ V. nota 63.

⁶⁵ «S'embrasser», <<http://www.cnrtl.fr/definition/becoter>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁶⁶ «Reconnaître quelqu'un; se rappeler le visage, les traits, le physique de quelqu'un», <<http://www.cnrtl.fr/definition/re-mettre>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁶⁷ «Argent», <<http://www.cnrtl.fr/definition/fric>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁶⁸ «Femme de mauvaise vie», <<http://www.cnrtl.fr/definition/trainee>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁶⁹ «Prostituée; p. ext., femme grosse, laide, vulgaire», <<http://www.cnrtl.fr/definition/poufiasse>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁷⁰ «Femme débauchée, de mœurs dépravées, ou qui se prostitue», <<http://www.cnrtl.fr/definition/salope>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁷¹ «Exprime la surprise, l'étonnement, l'admiration, p. euphém. de merde», <<http://www.cnrtl.fr/definition/mince>> ultimo accesso dicembre 2018. In questo caso esprime contrarietà e delusione.

⁷² «[En parlant d'une heure] sonnantes», <<http://www.cnrtl.fr/definition/petant>> ultimo accesso dicembre 2018. In questo esempio si segnala un caso di equivalenza convenzionale (v. *infra*, § 7.6.1.).

⁷³ «Pour marquer le déplaisir causé par un contretemps», <<http://www.cnrtl.fr/definition/zut>> ultimo accesso dicembre 2018.

6.3.3. Registro triviale/volgare

I termini e le espressioni di registro triviale/volgare rappresentano, come abbiamo visto nel cap. V (§ 5.5.4.1.), una componente importante nei dialoghi dei film di Tornatore da noi presi in esami, per una serie di ragioni legate al contesto socioculturale di ambientazione degli sceneggiati (classi sociali di appartenenza degli individui e rapporti tra di essi). Gli adattatori, dal canto loro, si trovano nella necessità di dovervi fare ricorso e, come per i registri precedenti, anche quello in questione si intreccia con gli altri. Oltre ai termini volgari già apparsi negli esempi fin qui citati, ne forniamo altri qui di seguito:

(25) NCP c/mx-i seq. 18

VO Alfredo (nella conversazione con Totò): eeh *** perché sono uno *scimunito*, quanti altri in paese lo sanno fare l'operatore, manco uno, solo un cretino *comu a mmia 'u poteva fari* e, e poi io non ho avuto fortuna, allora vuoi fare il *minchione comu a mmia? Ah, arrispunni!* [00:31:21]
(‘...uno stupido... come me lo poteva fare ... il minchione come me? Eh, rispondi!’)

VD Parce que je suis un **con** ! Combien d'autres au village savent faire le projectionniste ? Personne ! Il n'y avait qu'un crétin comme moi pour le faire. Et j'ai pas eu de chance. Alors tu veux l' faire le **con**, toi hein ? Réponds ! [00:31:20]
(‘Perché sono un idiota! Quanti altri in paese sanno fare il proiezionista? Nessuno! C'era solo un cretino come me per falro. E non ho avuto fortuna. Allora vuoi fare l'idiota tu, eh? Rispondi!’)

VS Parce que je suis un **con**// Combien d'autres au bourg/ savent faire l'opérateur?// Pas un. Y avait qu'un crétin/ comme moi pour le faire.// Et puis, j'ai pas eu de chance.// Alors, tu veux faire le **couillon**,/ comme moi?// - Réponds./ [253-1^a riga 258]
(‘Perché sono un idiota.// Quanti altri al borgo/ sanno fare l'operatore?// Neanche uno. Solo un cretino/ come me lo sa fare.// E poi, non ho avuto fortuna.// Allora, vuoi fare l'imbecille,/ come me?// -Rispondi.’)

(87) UdS d seq. 24

VO Bandito #2 (a Joe): *leva sta minchia ri mmienzu, pirùocchiu!* [00:26:34]
(‘Togli quest'uccello dal mezzo, essere inutile!’)

VD d'abord tu planqueras ta **queue, connard** ! [00:26:34]
(‘Prima fai sparire sta mazza, stronzo!’)

VS Planque ta **queue, connard** !// [423]
(‘Fai sparire la mazza, stronzo!’//)

(154) MA d seq. 34

VO Renato (contro il tenente Cadei, a denti stretti): *figghiu ri buttana!*
[00:43:50]
(‘Figlio di puttana!’)

VD **Fils de pute** celui-là ! [00:43:50]
(‘Figlio di puttana quello là!’)

VS Le **fumier** !// [362]
(‘Lo stronzo.’//)

(197) BA d seq. 32

VO Bambino: *finuojcchi!* Ah ah ah. [00:33:48]
(‘Finocchi! Ah ah ah.’)

VD Les **tapettes**, ah ah ah. [00:33:49]
(‘Froci, ah ah ah’)

VS **Tapettes** !// [571]
(‘Froci!’//)

Dal gruppo di esempi si evince come anche i sottotitolatori facciano ricorso a termini di registro volgare, nonostante la prassi lo consideri un rischio, poiché tali termini risultano più forti e potenzialmente offensivi in forma scritta, rispetto agli stessi termini pronunciati oralmente.

In dettaglio, (25), tratto da NCP, contiene due termini di registro volgare. In particolare, nella VD, in corrispondenza di due termini dialettali *scimunito* e *minchione*, il dialoghista si serve dello stesso sostantivo «con»⁷⁴. Al contrario, nella VS ai due termini diversi della VO ne corrispondono altrettanti: «con» e «couillon»⁷⁵. Negli esempi già citati in precedenza, segnaliamo i termini «emmerdant»⁷⁶ in (4, p. 428) e «fumier»⁷⁷ in (28, p. 446).

Per STB, rimandiamo agli esempi (54, p. 400), in cui compare il termine dialettale multifunzionale *camurrìa*, non volgarmente marcato, nella VO. A questo corrisponde nel doppiaggio l’aggettivo francese di registro volgare «foutu»⁷⁸, e (61, p. 392) Altro

⁷⁴ «Personne idiote, bête», <<http://www.cnrtl.fr/definition/con>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁷⁵ «Sot, imbécile», <<http://www.cnrtl.fr/definition/couillon>>; <<https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/couillon/>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁷⁶ «Qui importune, dérange ou contrarie fortement quelqu’un», <<http://www.cnrtl.fr/definition/emmerdant>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁷⁷ «Personne qui ne mérite que du mépris», <<http://www.cnrtl.fr/definition/fumier>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁷⁸ Cfr. <<http://www.cnrtl.fr/definition/foutu>> ultimo accesso dicembre 2018.

termine volgare incontrato negli esempi già citati – (65, p. 408) e (72, p. 447) – è l'interiezione molto usata in francese «merde»⁷⁹.

L'es. (87), tratto da UdS, presenta la medesima scelta lessicale nelle due versioni. Il primo termine, che si riferisce alla parte anatomica dell'uomo, il pene, in dialetto siciliano nominato principalmente *minchia*, è «queue»⁸⁰; mentre il secondo, «connard»⁸¹, è inserito in corrispondenza del siciliano *piruocchiu*⁸² ('pidocchio'), che ha sì una connotazione dispregiativa, ma non volgare.

La locuzione «fils de pute» e il termine «fumier» sono presenti rispettivamente nella VD e nella VS di (154), tratto da MA. L'espressione è condivisa dal francese con l'italiano e il dialetto siciliano, mentre il termine lo abbiamo già incontrato in altri esempi, tra i quali ricordiamo (28, p. 446). La battuta in questione è pronunciata da Renato, mentre spia dall'alto di una finestra, arrampicato su un albero, la scena in cui il tenente Cadei e Malèna sono in intimità.

Infine, in (197), tratto da BA, compare il termine volgare «tapette»⁸³, in corrispondenza del dialettale *finuoicchi*. A pronunciare l'epiteto derisorio, nella sequenza di cui l'esempio fa parte, è un bambino che si rivolge agli uomini, i quali, per imparare a ballare, sono costretti a fare coppia gli uni con gli altri, poiché a quel tempo non era permesso ballare in coppia con le donne.

6.3.4. Registro argotico

Non mancano elementi di registro argotico, sebbene in quantità inferiori rispetto alle categorie lessicali e semantiche illustrate fino adesso.

Per «argot» intendiamo qui quella particolare varietà linguistica del francese che, originatasi storicamente intorno al XIII secolo e inizialmente utilizzata come codice segreto da gruppi organizzati di malviventi (cfr. Schwob 2008), si è evoluta nel corso dei secoli fin quando, scomparse tali organizzazioni e avendo comunque destato un interesse sempre crescente anche tra artisti e letterati, ha stretto un legame sempre più forte con il linguaggio popolare al punto da diventare una sorta di lingua del popolo. L'«argot» non ha certamente smesso di evolversi e lo fa ancora oggi, dando vita a più

⁷⁹ «Marque l'émotion du locuteur qui ne s'adresse pas à un interlocuteur et qui ne vise pas, par son énonciation, à changer un état de fait», <<http://www.cnrtl.fr/definition/merde>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁸⁰ «Membre viril», <<http://www.cnrtl.fr/definition/queue>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁸¹ <<http://www.cnrtl.fr/definition/connard>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁸² «Persona inutile» (Mortillaro 1844, 108).

⁸³ «Homosexuel passif», <<http://www.cnrtl.fr/definition/tapette>> ultimo accesso dicembre 2018.

«argot», per cui non si può parlare dell'esistenza di uno solo. A mantenersi invariate sono state sia le funzioni principali da sempre svolte dall'«argot» – una fortemente identitaria e di appartenenza per gli individui membri dei vari gruppi sociali che se ne servono e che li porta a solidarizzare tra loro, e una ludico-criptica e di esclusione reciproca – sia il carattere puramente lessicale del fenomeno (Goudaillier 1998, 15), in quanto vi è la necessità di creare continuamente nuove parole per soddisfare quest'ultima funzione. Non ci è possibile approfondire ulteriormente l'argomento, seppur estremamente interessante, poiché molto ampio nelle prospettive diacronica e sincronica, tale da richiedere spazi e tempi al di sopra di quelli di cui disponiamo nel presente lavoro di tesi⁸⁴. Ciò non toglie che possiamo affermare che i termini contrassegnati come «argot» dal *Trésor de la langue française* presenti nei film presi in esame appartengono a quello che è stato definito «argot commun» (Goudaillier 2002, 12), come prova del fatto che esiste un profondo legame tra argot e lingua comune. Infatti, l'«argot» attinge dalla lingua comune i termini e le strutture da stravolgere e deformare, alcuni dei quali ritornano, nella nuova veste, nella lingua parlata, soggetti così a un processo di arricchimento reciproco, come del resto conferma Calvet: «Le fait [...] qu'une partie du vocabulaire argotique passe dans le lexique général témoigne d'une acceptabilité sociale» (2007, 92). Si tratta, dunque, nel nostro caso di termini ed espressioni oramai entrati stabilmente nella lingua colloquiale (familiare, popolare e triviale).

Citiamo di seguito alcuni esempi:

(30) NCP d seq. 27

VO Boccia (guardando l'immagine): *minchia piezzu ri sticchiu!* [00:40:20]
(‘Ammazza che gran pezzo di figa!’)

VD Elle est bien roulée, dis donc ! [00:40:20]
(‘È proprio figa, cavolo!’)

VS -Oh, la **chagatte!**/ [1^a riga 317]
(‘Oh, che strafiga!’/)

(146) MA d seq. 24

VO Renato (a negoziante e commesso, a denti stretti): *cornuti!* [00:29:27]
(‘Cornuti!’)

VD **Salauds !** [00:29:27]
(‘Bastardi!’)

⁸⁴ Per ulteriori approfondimenti si rimanda ai riferimenti bibliografici citati.

VS Connards.// [225]

(‘Stronzi!’//)

(148) MA c/sw-i seq. 27

VO Padre (di Renato): *ma cchi è stu teatru?* (Alle figlie) eh ma che c’avete da guardare voi? Andate via, via! Dimenticatevi di avere un fratello! (A Renato) eh dove corre lei? Porco, depravato! [00:32:14]

(‘Ma cos’è questo teatro? ...’)

VD On est pas au théâtre ici, vous vous croyez où ? Eh alors qu’est-ce que t’as à regarder comme ça, hein ? p’tite curieuse, sors de là. T’as plus d’frère dans cette maison ! (A Renato) eh le cochon ? [00:32:14]

(‘Non siamo a teatro qui, dove vi credete di essere? Allora, cos’hai da guardare così, eh? Ficcanaso, esci da lì. Non hai più un fratello in questa casa! (a Renato) Ehi porco?’)

VS Qu’y a-t-il à voir ici?/ Dehors, et oublie que tu as un frère.// Viens ici, petit **salaud**.// [233-234]

(‘Che c’è da vedere qui?/ Fuori, e dimentica di avere un fratello.// Vieni qui, bastardello.’//)

(213) BA d seq. 59

VO Don Giacinto (al conoscente): *va’ scassaci a minchia puru tu!* [01:03:07]

(‘Non rompere pure tu!’)

VD Allez, tu vas pas m’emmerder toi non plus ! [01:03:07]

(‘Dai, non mi rompere anche tu!’)

VS **Casse-toi**.// [1080]

(‘Levati dai piedi.’//)

Il gruppo di esempi sopraccitati sono stati scelti perché permettono di apprezzare l’uso che gli adattatori fanno di termini di registro argotico. Parimenti, si rinvia a estratti citati in precedenza.

Il primo esempio (30), tratto da NCP, presenta nella VS il termine di registro argotico «chagatte»⁸⁵, in una battuta pronunciata da un ragazzino mentre, insieme ad altri due, è intento a guardare delle immagini di donne sensuali e formose.

Per STB, è stato rilevato un solo termine di registro argotico, «salaud» (v. *infra*); tuttavia, la sua occorrenza non è significativa ai fini della nostra analisi, poiché riguarda un momento in cui il protagonista Matteo si trova nella cucina della casa di Tosca e in televisione due attori dialogano tra loro; quindi, è ininfluenza nell’economia globale del film.

⁸⁵ <<http://www.langufrancaise.net/Bob/20061>> ultimo accesso dicembre 2018.

Per il film UdS rinviamo all'es. (82, p. 402), che contiene il termine «quille»⁸⁶ in entrambe le versioni adattate per rendere il siciliano *cuncieru*. La VD, inoltre, contiene un'espressione di registro argotico «en rouler une», che sottintende «rouler une pelle»⁸⁷ o «rouler une galoche». La battuta è pronunciata da uno dei tanti aspiranti attori durante una delle sessioni di (finti) provini.

Per MA e BA abbiamo citato tre esempi, due per il primo film e uno per il secondo, al fine di mostrare come termini di registro argotico figurino sia nella VD che nella VS. In (146) e (148) troviamo lo stesso termine «salaud»⁸⁸, con l'unica differenza che nella VS di (148) la scelta si configura come compensazione prosimale, in quanto nella VO è presente un termine italiano.

Infine, in (213), tratto da BA, l'espressione di registro argotico «se casser»⁸⁹ è di nuovo contenuta nella VS. In questo esempio, la battuta è pronunciata, con un tono molto arrabbiato, da Don Giacinto, il signorotto prepotente del paese. Egli si rivolge a un uomo che gli si avvicina subito dopo il con-trasto avuto con i fratelli Torrenuova (212, p. 448), per cui, molto nervoso per l'affronto subito in pubblico, Peppino lo colpisce sul volto con una sberla, chiede di essere lasciato in pace, in modo molto colorito.

Con l'analisi della componente lessicale afferente allo stile argotico del francese, contenuta negli adattamenti dei film presi in esame, si conclude la trattazione del secondo fattore costitutivo della strategia (traduttivo-)adattativa globale (v. *supra*, § 6.1.), e con essa la prima parte dell'analisi traduttologica. Nel capitolo che seguirà, affronteremo la seconda parte, dedicata all'illustrazione dell'ultimo dei tre fattori, riguardante le tattiche adattative.

⁸⁶ Argot militare delle caserme, «fin du service militaire», <<http://www.cnrtl.fr/definition/quille>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁸⁷ «Donner (à quelqu'un) un baiser lingual», <<http://www.cnrtl.fr/definition/pelle>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁸⁸ «Surtout au masc., *arg., pop., injurieux*. Personne méprisable, dénuée de toute moralité; personne capable d'actes contraires à tous les principes moraux», <<http://www.cnrtl.fr/definition/salaud>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁸⁹ «S'enfuir», “invitare qualcuno ad andarsene con una certa forza”, <<http://www.cnrtl.fr/definition/casser>> ultimo accesso dicembre 2018.

CAPITOLO VII

ANALISI TRADUTTOLOGICA: LA STRATEGIA ADATTATIVA

PARTE II

Eccoci giunti alla trattazione del terzo e ultimo fattore della strategia traduttivo-adattativa globale, rappresentato dall'insieme delle tattiche, ovvero dei procedimenti applicati dai professionisti dell'adattamento alla traduzione di servizio dei dialoghi originali, o, come sempre più spesso accade, direttamente a essi. Infatti, come abbiamo avuto modo di osservare (v. *supra* cap. II, § 2.7.1.) frequentemente dialoghista e sottotitolatori intervengono direttamente sulle liste dei dialoghi originali, traducendo e adattando nello stesso momento.

Di queste tattiche abbiamo già fornito una schematizzazione nel capitolo dedicato alla metodologia (v. *supra* cap. IV, § 4.3.2. e fig. 4.1.); procediamo adesso alla trattazione di ciascuna di esse con il supporto di esempi dimostrativi. Teniamo a precisare che esula dal nostro intento quello di fornire un elenco completo di tutte le tattiche in uso, che del resto riteniamo possa costituire un obiettivo quanto mai difficile da raggiungere, sia per le innumerevoli interrelazioni che possono instaurarsi tra di esse sia per la complessità e la molteplicità dei processi cognitivi che stanno alla base dell'attività di un traduttore. Abbiamo ritenuto più utile ed efficace selezionare quelle più frequenti e sistematiche e soprattutto condivise dai film analizzati in funzione degli obiettivi perseguiti nel presente lavoro.

7.1. Prestito diretto

La prima tattica a essere presa in esame è il prestito. Ci siamo resi conto, nel corso della nostra ricerca e lo abbiamo già riferito (v. *supra* cap. IV, § 4.3.2.), di come molto spesso i vari studiosi, ciascuno impegnato in un peculiare ambito traduttologico, abbiano attribuito alle medesime tattiche etichette e nomi diversi, pur parlando praticamente di uno stesso fenomeno; tra l'altro, una grande varietà di nomi è stata rilevata ancor più a monte in merito alla definizione da attribuire all'insieme dei processi traduttivi.

Già a partire dalla prima tattica che abbiamo scelto di chiamare "prestito diretto" è possibile accorgersi di questa circostanza. Iniziamo col definirla: essa consiste nel trasferire termini o gruppi di termini dalla VO alla versione adattata, sia essa doppiata o sottotitolata, senza apportarvi alcuna modifica; dialoghista e sottotitolatore, quindi, non intervengono in nessun aspetto delle parti interessate, riportandole tali e quali.

A questo proposito, Delabastita, uno dei massimi studiosi della TAV e che ha proposto un modello tassonomico con cinque procedimenti, ch'egli ha tratto dalla retorica classica (Delabastita 1993, 33), ha proposto per tale tattica la definizione di

“repetitio” (“repetition”, ‘ripetizione’): “the sign is formally reproduced in an identical manner” (Delabastita 1989, 199), riprendendo poco dopo: “the film is reproduced unchanged with all its original material features (linguistically, this is a case of ‘non-translation’)” (*Ibid.* 200).

Altro punto di riferimento è la lista dei dieci procedimenti di Gottlieb (1992, 166), concepita per il sottotitolaggio, nella quale egli invece adotta la definizione di “imitation” (‘imitazione’) per lo stesso procedimento descritto sopra.

Altri prima di loro avevano parlato di «emprunt» (‘prestito’) (Vinay e Darbelnet 1958), “Loan, calque” (Chesterman 1997, 94), “borrowing” (Molina & Hurtado 2002, 510).

Pym, dal canto suo, si occupa prevalentemente dell’aspetto didattico e si pone nella prospettiva degli studenti che devono apprendere l’enorme mole di materiale sulle strategie traduttive a partire proprio dai nomi. Per questo motivo, al fine di semplificare quanto più possibile, propone anch’egli una tassonomia che vuole onnicomprensiva e riassuntiva, per un apprendimento più semplice. Nel suo articolo “A typology of translation solutions” (2018, 42) egli menziona come primo procedimento il “copying”.

Passando all’aspetto pratico, questo procedimento riguarda maggiormente “nomi propri di persona, di cose (specialmente quando hanno pura funzione referenziale); formule allocutive; formule di saluto; testi di canzoni [...]” (Perego 2005, 106); generalmente anche i nomi di marche, di luoghi vengono riportati come tali e in generale “words that are not in the standard repertoire of the target language (Pym 2018, 50). È quella categoria di elementi etichettata da Leppihalme “realia” (cfr. 2011), la quale ha proposto delle strategie traduttive da applicare a questi elementi (cfr. 2001), la cui applicazione è stata successivamente estesa al sottotitolaggio da Pedersen (cfr. 2016; 2007).

Due sono gli aspetti del prestito diretto che intendiamo mettere in rilievo in merito ai film presi in esame. Il primo riguarda la condivisione da parte di doppiaggio e sottotitolaggio del ricorso al trasferimento diretto di nomi propri, nomi di città, formule allocutive ecc., secondo quanto detto poco sopra, come è possibile notare negli esempi di seguito riportati.

(9) NCP c/mx-i seq. 12 pt. I

VO Un bracciante: buonasera *don* Vincenzo! [00:21:29]

VD Bonsoir **don** Vincenzo. [00:21:29]

(‘Buonasera don Vincenzo.’)

VS -Bonsoir, **Don Vincenzo**./ [1^a riga 139]
(‘Buonasera, Don Vincenzo.’//)

(121) UdS d seq. 63

VO Guardia #1: *arṛusbignemuni, rapemu stu cancellu!*

Guardia #2: *mòviti Turidḍu c’aju suonnu!* [01:32:53]

(‘- Svegliamoci, apriamo questo cancello!

- Muoviti Salvatore che ho sonno!’)

VD Svegliati Dio santu, ouvre-moi cette grille ! Magne-toi **Turidḍu** !
[01:32:53]

(‘Svegliati Dio santo, aprimi questo cancello! Sbrigati Turidḍu!’)

VS Réveille-toi !/ Ouvre-moi la grille !// Magne-toi, **Turidḍu**,/ j’ ai sommeil
!// [1312-1313]

(‘Svegliati!/ Aprimi il cancello!// Sbrigati, Turidḍu,/ ho sonno!’//)

(130) MA c/mx-d seq. 3 pt. IV

VO Tanino (ad alta voce): *Malèna, il più gran pezzo ri sticchio ri Castelcutò!*
[00:06:01]

(‘Malèna, il più gran pezzo di figa di Castelcutò!’)

VD **Maléna**, la plus belle chatte de tout **Castelcutò** ! [00:06:01]

(‘Maléna, la più bella figa di tutta Castelcutò!’)

VS **Malèna**. Le plus beau derrière/ de tout **Castelcutò**./ [48]

(Malèna. Il più bel didietro/ di tutta Castelcutò.’//)

(174) BA d seq. 2

VO Bidello: *Pippej sbirugghiati! Sbirugghiati! Curri!* [00:02:39]

(‘Peppino sbrigati! Sbrigati! Corri!’)

VD **Pippinu**, avance un peu ! Allez, viens ! Plus vite ! [00:02:39]

(‘Peppino, vieni avanti! Forza vieni! Più in fretta!’)

VS Peppino !// Magne-toi !// Magne-toi !// Vite !// [20-23]

(‘Peppino!// Spicciati!// Spicciati!// Veloce!’//)

(195) BA d seq. 31

VO Tituzza: *ti salutu Manninè.*

Mannina: *bongiorno Tituzza.* [00:32:10]

(‘- Ti saluto Mannina.

- Buongiorno Tituzza.’)

VD - Bonjour **Mannina**.

- Bonjour à toi, **Tituzza**. [00:32:10]

(‘- Buongiorno Mannina.

- Buongiorno a te, Tituzza.’)

Proprio nel primo esempio (9), tratto da NCP, notiamo una delle formule allocutive tipiche del dialetto siciliano *don*, che viene mantenuta tale nella VD e nella VS, con ogni probabilità perché secondo i professionisti dell’adattamento non pone particolari difficoltà per il pubblico francese, anche in ragione dei tanti film di mafia in cui viene utilizzato, a partire dalla saga de *Il Padrino*.

I tre esempi successivi presentano prestiti diretti di nomi propri di persona. L’esempio (121) presenta la forma dialettale del nome ‘Salvatore’, cioè *Turiddu*; in (130), oltre al nome della protagonista che, di fatto, rappresenta la forma dialettale e alterata di ‘Maddalena’, vi è anche il prestito del nome immaginario del paese in cui è ambientata la vicenda, che presenta la stessa forma in dialetto e in italiano; l’esempio (195) presenta i nomi in forma dialettale *Tituzza* per ‘Tita’ e *Mannina* per ‘Maria Anna’ e fa parte della sequenza già descritta a proposito dell’esempio (196, cap. VI, § 6.2.2.7., p. 420).

Il penultimo esempio, (174), tratto sempre da BA, mostra un caso particolare di prestito diretto, in quanto nella VD è contenuta la forma dialettale estesa del nome “Peppino” – *Pippinu* – ricorrente nel film, ma che in questo esempio, nella VO, è presente sì nella forma dialettale, ma al contempo alterata in senso vezzeggiativo/affettivo – *Pippej*. Lo stesso fenomeno che accade nell’esempio precedente per *Manninè*.

Gli elementi messi in rilievo nel gruppo di esempi appena descritto non fanno altro che dare agli adattamenti una patina di esotismo linguistico, che porta lo spettatore verso il sistema culturale d’origine (siciliano), senza, tuttavia, alterare il patto tacito tra spettatore e adattatore.

Il secondo aspetto che consideriamo concerne, invece, esclusivamente le VVDD. Lo spettatore francese, infatti, può imbattersi in battute o interi scambi dialogici per i quali è stato mantenuto l’audio originale. Si tratta generalmente di scambi tra personaggi secondari collocati in secondo piano o presenti in sottofondo che, sebbene inseriti a un volume più basso rispetto alla VO, risultano comunque perfettamente udibili, o passaggi giudicati forse di secondaria importanza o la cui comprensione sia desumibile dalle immagini. Può anche verificarsi, con una frequenza molto bassa, l’evenienza in cui in primo piano e a un volume più alto si senta la parte doppiata e

subito dopo si percepisca l'originale a un volume più basso, che si può probabilmente ricondurre a un missaggio non proprio rigoroso.

(7) NCP d seq. 11

VO Un uomo (entrando): *bbona saluti a tutti!*

In sala : *ssc, ssc, stàtivi muti!*

Spettatore #5: *a na faciti virri 'sta pellicula!*

Ignazino (all'uomo appena entrato): *ah macari vossia s'assittassi mutu.*

[00:17:56]

('Salute a tutti!

Ce lo fate vedere questo film!

Anche lei si sieda e stia in silenzio.')

VD - Bbona saluti a tutti !

- Ssc, ssc, *stàtivi muti!*

- A na faciti virri sta pellicula !

- Ah macari vossia s'assittassi mutu. [00:17:56]

VS Bonsoir à tous!// [126]

('Buonasera a tutti!'/)

(75) UdS c/mx-d seq. 6

VO Un bambino: *talia che bello, sta bbunciannu comu 'n palluni!*

Uomo #1: *ma cchi è 'sta cosa ora ccani?*

Uomo #2: *ma cchi ni sacciu pari che stannu unciannu câ pompa!* [00:05:47]

(' Guarda che bello, si sta gonfiando come un pallone.

- Ma cos'è questa cosa ora qui?

- Ma che ne so sembra che lo stanno gonfiando con la pompa.')

VD - Talia che bello, sta bbunciannu comu 'n palluni !

- ma cchi è ?

- ma cchi ni sacciu pari che stannu unciannu câ pompa ! [00:05:48]

VS ----

(159) MA d seq. 42

VO Uomo: *accura! Accura!* [00:52:03]

('Attento! Attento!')

VD Accura ! Accura ! [00:52:03]

VS ----

(222) BA d seq. 64

VO Folla: *San Ciuseppi giustu e santu.*

Portantino #1 (in sottofondo): *paṛri parracu, s'arriparassi, s'arriparassi.*

Donna: *u sdilluviu di ccà!*

Portantino #2: *giràti picciùootti!*

Chierichetto: *u sdilluviu di ccà!* [01:10:06]

(‘San Giuseppe giusto e santo.’)

‘Padre parroco, si ripari, si ripari.’

‘Il diluvio qui!’

‘Ragazzi girate!’

‘Il diluvio qui!’)

VD - San Ciuseppi giustu e santu.

- Paṛri parracu, s'arriparassi, s'arriparassi.

- U sdilluviu di ccà!

- Giràti picciùootti!

- U sdilluviu di ccà! [01:10:06]

VS ----

La presenza di passaggi in lingua originale senza adattamento, potrebbe rivelarsi fastidiosa per gli spettatori, che non capiscono ciò che viene detto; a differenza di singoli termini presi in prestito, che costituisce una prassi consolidata, specie per le categorie viste nel precedente gruppo di esempi. Sebbene in buona parte dei casi si tratti di battute secondarie o in sottofondo, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, sovente esse sono ben udibili e nel gruppo inserito sopra sono compresi esempi che risultano interessanti poiché ben rappresentano la situazione. Oltre al fatto che il primo degli esempi, (7), tratto da NCP contiene un breve scambio dialogico tra Ignazino, personaggio ricorrente, e uno spettatore.

Il dialoghista della VD del film UdS si spinge oltre, prefigurando per certi versi un caso *sui generis*. Infatti, in essa, oltre ai prestiti dei quali abbiamo parlato sin qui, si rileva il trasferimento diretto di parti, anche in dialetto siciliano, in seno a battute doppiate in francese. Tale fenomeno si inserisce nella scelta del dialoghista di dar vita a una VD con soluzioni diverse per riprodurre il dialetto siciliano, o meglio per suggerire la variazione della VO; questo aspetto verrà ripreso nel paragrafo successivo.

(93) UdS d seq. 25

VO Il primo bandito: *picciuotti, fuòssi u dutturi Morelli c'avi raggione, u pani è ppani, però, milliecincucientu liri ccì peiddi lei e milliecincucientu liri cci peiddu iu! Picciutti nisciemu i picciuli!* [00:29:22]

(‘Ragazzi, forse il dottore Morelli ha ragione, il pane è pane, però, millecinquecento lire ce le perde lei e millecinquecento lire ce le perdo io! Ragazzi usciamo i soldi!’)

VD Fratelli, p't-être que monsieur Morelli a raison après tout, **u pani è pani** ! Mais quand même, y a 1500 lires de perdus pour vous, et y a 1500 lires de perdus pour moi, fratelli faites passer la monnaie ! [00:29:22]

(‘Fratelli... forse il signor Morelli ha ragione dopotutto, u pani è pani! Ma comunque, ci sono 1500 lire di perdite per lei, e ci sono 1500 lire di perdite per me, fratelli passate i soldi!’)

VS M. Morelli a peut-être raison.// Le blé, c’est le blé.// Remarquez...// vous, vous perdez 1 500 lires,// et moi, je perds 1 500 lires.// Frères, les sous !// [493-498]

(‘Il sig. Morelli forse ha ragione.// Il frumento è il frumento.// Badi...// lei perde 1500 lire,// e io perdo 1500 lire.// Fratelli, i soldi!’//)

La battuta è pronunciata da uno dei tre banditi, abilmente convinto da Joe a contribuire economicamente al provino, dopo un primo rifiuto perentorio da parte dello stesso. Nella VS, si fa ricorso a un’equivalenza creata ad hoc (v. *infra*, § 7.6.2.), pertanto l’effetto potrebbe risultare spaesante.

È importante riferire in questa sede il fatto che sempre in questo film non di rado il prestito diretto, la forma italianizzata e anche la forma inventata (v. *infra* §§ 7.2.1. e 7.2.2.), possono essere seguite, subito dopo o poco dopo all’interno della stessa battuta o nell’immediato cotesto dialogico, dalla doppia versione, vale a dire dalla traduzione letterale della parte interessata.

7.2. Prestito mediato (o modulazione del prestito)

Oltre che diretto, il prestito si presenta anche come mediato, nel senso che vengono inserite parole di altre lingue. Più precisamente, queste lingue (varietà) terze (L3) (cfr. Corrius e Zabalbeascoa 2011) possono essere già presenti nelle VVOO e assumere forme diverse nelle versioni adattate, dando luogo a soluzioni multiple. Per una chiara descrizione del fenomeno ci serviamo del già citato articolo di Corrius e Zabalbeascoa (*op. cit.*) con gli opportuni adattamenti al nostro caso.

I due studiosi definiscono “L1” la lingua di partenza (LP) della VO e “L2” la lingua d’arrivo (LA) delle versioni adattate, per noi il francese. Riguardo alla LP, noi abbiamo scelto di distinguere l’italiano “LP^A” dal dialetto siciliano “LP^B”, quali varietà predominanti. Quindi, essi utilizzano la dicitura “L3”, per qualsiasi altra lingua presente o nella versione originale (VO), allora avremo “L3^{VO}”, o nella versione adattata (VA), allora “L3^{VA}”¹.

¹ Dall’inglese “L3ST” (“Source Text”/ “Start Text”) e “L3^{TT}” (“Target Text”) (*Ibid.*).

Per maggiore chiarezza forniamo di seguito uno schema.

LP ^A	Lingua di partenza A	Italiano
LP ^B	Lingua di partenza B	Dialetto siciliano
LA	Lingua d'arrivo	Francese
L3 ^{VO}	Terza lingua nella versione originale	Romanesco, altre varietà
L3 ^{VA}	Terza lingua nella versione adattata	Italiano, dialetto siciliano, lingua inventata

Tab. 7.1. Legenda delle sigle

Tra le soluzioni individuate dagli studiosi alcune sono quelle incontrate nei nostri film, e in UdS in particolare, e le riassumiamo in uno schema prima di illustrarle.

$L3^{VA} = LP^B$	Prestito diretto
$L3^{VA} = LP^A$	Italianizzazione
$L3^{VA} \neq \left\{ \begin{array}{l} LP^A \\ LP^B \\ LA \end{array} \right\}$	Lingua inventata
$L3^{VO} = LA$	Eliminazione L3

Tab. 7.2. Legenda delle formule dei procedimenti

Quindi, in questa circostanza particolare il dialoghista sembra aver voluto dare prova di una certa audacia, decidendo di suggerire la variazione presente nella VO del film, sia importando espressioni siciliane senza alcuna modifica, sia italianizzando termini ed espressioni siciliane, e quest'ultimo è il caso più frequente, sia inserendo elementi di una lingua inventata. Il rischio è quello di generare confusione e disaffezione nello spettatore francese, se questi visiona il film senza sottotitoli.

7.2.1. Italianizzazione

Il primo esito, vale a dire il prestito diretto, lo abbiamo già trattato nel paragrafo precedente: si tratta, come si evince chiaramente dalla tabella 6.2., dell'evenienza in

cui la lingua terza nelle versioni d'arrivo coincide con il dialetto siciliano, una delle due lingue di partenza,

Passando, quindi, al secondo esito, il dialoghista e il sottotitolatore ricorrono spesso all'italianizzazione di termini dialettali, al fine di suggerire la variazione diatopica presente nelle VVOO dei film, essendo l'italiano una lingua prossima e strettamente imparentata al dialetto siciliano, oltre che per motivi di contiguità territoriale, per cui l'italiano funge in qualche modo da dialetto. Nelle VVDD è presente solo la veste sonora dei termini, mentre nelle VVSS sono presenti le due vesti: sonora originale e visiva (scritta) adattata.

Come abbiamo accennato al termine del paragrafo precedente, a proposito della lingua in uso nella VD di UdS che potremmo definire "arlecchino", in virtù delle diverse sfumature linguistiche cui si fa ricorso, l'italianizzazione ricorre spesso nei dialoghi francesi di questo film, per questo motivo abbiamo considerato utile inserire un esempio in più tratto da questo film per dar conto del fenomeno.

(10) NCP c/mx-d seq. 12 pt. I

VO Padre Peppino: e io *don Bbiçienzo*? [00:21:32]
(‘E io don Vincenzo?’)

VD Et moi don **Vincenzo** ? [00:21:32]
(‘E io don Vincenzo?’)

VS Et moi?// [140]
(‘E io?’//)

(48) STB d seq. 2

VO Lo Piparo (agli operai): *amunì, amunì, amunì, ma chi fa durmiemu?* [00:03:27]
(‘Forza, forza, forza, ma che fa dormiamo?’)

VD Allons-y, allons-y, **forza** ragazzi **andiamo, forza** allez ! [00:02:54]
(‘Andiamo, andiamo, forza ragazzi andiamo, forza dai!’)

(100) UdS d seq. 31

VO Caterina (ai clienti): *ma va rumpitivi i cuoinna!* [00:38:05]
(‘Ma andate a rompervi le corna!’)

VD Ah ah **vafanculo stronzi** ! [00:38:05]
(‘Ah ah vaffanculo stronzi!’)

VS Va te faire mettre !!! [623]
(‘Va’ a farti fottere!’//)

(110) UdS d seq. 38

VO Beata (a don Gino): *vastasu! *** U tiatru finiu!* [00:54:12]
(‘Maleducato! Il teatro è finito!’)

VD **Porco ! *** Finita la commedia !** [00:54:12]
(‘Porco! La commedia è finita!’)

VS **Vieux cochon !// Spectacle terminé.//** [824-825]
(‘Vecchio porco!// Spettacolo finito.’//)

(163) MA c/mx-i seq. 48

VO Milite: pare che *all’abbergo Modenno*, passano notti di fuoco. [00:59:47]
(‘...all’albergo Modenno...’)

VD Il paraît qu’à l’hôtel **Moderno**, les nuits sont plutôt agitées. [00:59:48]
(‘Pare che all’hotel Modenno, le notti siano piuttosto agitate.’)

VS On fait de l’exercice au **Moderno Hotel**.// [498]
(‘Si fa ginnastica all’hotel Modenno.’//)

(233) BA d seq. 100

VO Peppino (guardando la città dall’alto): *a Baaria*. [01:50:42]
(‘A Baaria.’)

VD *À Baaria*. [01:50:42]
(‘A Baaria.’)

VS **Bagheria**...// [1969]

In (10), tratto da NCP, il nome proprio dialettale della VO viene reso in italiano nella VD.

In (48), tratto da STB, compare uno dei termini tra i più rappresentativi del dialetto siciliano, ma al tempo stesso tra i più problematici in prospettiva traduttologica: *amuni*. Infatti, si tratta di un termine multifunzionale e polisemantico, come abbiamo visto nel capitolo precedente (v. *supra* cap. V, § 5.5.2. e 5.5.5.). Per quel che qui ci interessa, esso viene reso in italiano con due forme: ‘forza’ e ‘andiamo’, che esplicitano di fatto i significati impliciti nel termine.

Ci teniamo a far notare come i dialoghetti dei primi due film optino per queste scelte in questi momenti precisi perché i personaggi che le pronunciano non sono ripresi da vicino, quindi i movimenti labiali non sono apprezzabili: in NCP c’è un campo medio, in STB il personaggio è ripreso di spalle.

In (100), tratto da UdS, il fenomeno è in atto nella VD per un'intera battuta. Essa presenta le sembianze della lingua italiana, sebbene venga pronunciata da una doppiatrice che mostra un chiaro accento francese; lo stesso fanno anche gli altri doppiatori per le battute italianizzate nella forma. La battuta in dialetto della VO rappresenta un'espressione alternativa per "mandare al diavolo" qualcuno. Anche nell'esempio successivo (110), tratto sempre da UdS, l'italianizzazione della battuta viene realizzata nella VD. Inoltre, tra gli esempi citati in precedenza, ricordiamo il lungo monologo di Vito Strazzeri, (es. 106, v. *supra* cap. VI, p. 390), in cui il parrucchiere omosessuale del paese pronuncia più volte il suo nome *Vituzzu*, in forma dialettale, che nei sottotitoli, come si può osservare, viene reso con una forma italianizzante "Vituzzo" (mentre nella VD viene preso in prestito), dopo essere stata inserita una prima volta la forma italiana standard del nome 'Vito'. Quindi, il sottotitolatore presume che lo spettatore abbia ormai imparato ad associarlo al personaggio.

In (163), tratto da MA, è il nome dell'albergo menzionato dal soldato, mentre si trova dal barbiere a commentare, insieme agli altri clienti, gli sviluppi dell'attività intrapresa da Malèna, a essere inserito nella forma italiana.

In (233), tratto da BA, invece, il nome della città che dà il titolo al film figura in italiano nella VS, mentre è preso in prestito nella VD. Un caso analogo, ma che interessa il nome di uno dei protagonisti si osserva in (174, p. 465); qui, dal siciliano alterato in senso vezzeggiativo *Pippej*, si passa all'italiano "Peppino" del sottotitolo.

Ancora una volta, gli adattatori intendono veicolare l'idea di variazione e tentano di rimanere legati alla lingua di partenza, stabilendo dei contatti con la VO.

7.2.2. Lingua inventata

Negli adattamenti dei nostri film, non tutti per la verità, i professionisti scelgono di rendere conto della variazione in atto nelle VVOO, anche ricorrendo all'artificio di una lingua inventata, che non è quella di partenza né quella di arrivo, ma una lingua terza come è stata definita poco sopra. In NCP, segnaliamo la forma inventata «Tot» del nome del protagonista *Totò*, che compare sia nella VD sia nella VS. Allo stesso modo in BA, «Peppi» è una forma inventata dal dialoghista per il nome del protagonista *Pippej*, forma osservata nel paragrafo precedente in (174, p. 465). È importante far notare come tali soluzioni siano occasionali, in quanto non ricorrenti nel corso dei film ma solo in alcune occasioni, tant'è vero che abbiamo già osservato

casi in cui i nomi originali vengono semplicemente presi in prestito, come per esempio in (121, p. 465) e (195, p. 465).

Ancora una volta, questa soluzione traduttivo-adattativa si riscontra con maggiore frequenza nella VD di UdS² e la illustriamo di seguito con qualche esempio significativo.

(79) UdS c/mx-d seq. 10 pt. IV

VO Uomo #2 (anziano): *e l'omu cci rispunni*: “niente chiacchiere Rossella, *nenti* ieri, *nenti* oggi, *nenti* domani, *nenti* dopodomani, basta Rossella *nun* ne posso più, non ce la faccio! *Dammillu* Rossella, *dammillu* ti prego, *dammillu*, *si nun mû vuoi rari*, vai a morire ammazzata *luntanu ri l'uocchi miei*”! [00:12:41]

(‘E l’uomo le risponde: “... niente ieri, niente oggi, niente domani, niente dopodomani... non ne posso più, ... Dammelo Rossella, dammelo ti prego, dammelo, se non me lo vuoi dare ... lontano dagli occhi miei!”’)

VD Et le p’tit puis il lui répond : « Assez **tchatcheris** Scarlett hein ? Déjà rien hier, rien aujourd’hui, **nunda dumani, nunda dupudumani**, basta Scarlett, non posso più, je ne tiens plus l’ coup, donne-le-moi Scarlett ou quoi, donne-le-moi je t’en prie, donne-le-moi ce baiser, si tu veux pas me le donner tu iras pourrir, pourrir loin de ma vue, la gueule ouverte ! [00:12:41]

(‘E il giovane poi le risponde: “basta chiacchiere Scerlett eh? Già niente ieri, niente oggi, niente domani, niente dopodomani, ... non resisto più, dammelo Scarlett, dammelo ti prego, dammelo questo bacio, se non vuoi darmelo andrai a marcire, marcire lontano dalla vista mia, con la bocca aperta!”’)

VS Et l’homme dit :// “Assez de blablabla, Scarlet !// “Rien hier, rien aujourd’hui, // “rien demain, rien après-demain./ Assez, Scarlet !// “Je n’en peux plus./ Je n’en peux plus.// “Donne-le-moi, Scarlet,/ donne-le-moi !// “Je t’en supplie, donne-le-moi.// “Sinon, tu iras pourrir/ hors de ma vue !”// [172-179]

(‘E l’uomo dice:// “Basta con i blablabla, Scarlet!// Niente ieri, niente oggi, niente domani, niente dopodomani./ Basta, Scarlet!// Ti supplico, dammelo.// Se no, andrai a marcire/ fuori dalla mia vista!”’)

(80) UdS d seq. 10 pt. VI

VO Venditore ambulante: *a talia ccà, u pittrusinu, u basilicu*. [00:13:17]
(‘Ma guarda qui, il prezzemolo, il basilico.’)

VD **Celeru**, menta, **petrugelu, basilu, basilu**, menta ! [00:13:17]
(‘Sedano, menta, prezzemolo, basilico, basilico, menta!’)

VS Céleri ! Menthe !// Persil !// Basilic !// [185-187]
(‘Sedano! Menta!// Prezzemolo!// Basilico!’)

² Non solo per brevi battute pronunciate da personaggi secondari e magari ripresi da lontano, quindi ininfluenti al fine dei movimenti labiali, ma anche per quelle di personaggi che hanno un ruolo più importante, e sono ripresi da vicino, per cui i movimenti labiali sono ben apprezzabili. Inoltre, non sono stati inseriti e/o spiegati in precedenza, né affiancati da doppia versione in francese.

(115) UdS d seq. 50

VO Beata: *va' ttrovo u fidanzatu!* [01:14:04]
(‘Vado a trovare il mio fidanzato!’)

VD Je vais retrouver mon **fianzat** ! [01:14:04]
(‘Vado a trovare il mio fidanzato!’)

VS - Voir mon fiancé.// [2^a riga 1095]
(‘- A vedere il mio fidanzato.’//)

Questa lingua inventata è molto cangiante e sembra costituire un miscuglio di tutte le lingue coinvolte nel film, sia nella VO che nella VD, ma non è nessuna di esse; a voler usare i simboli della tabella precedente $L3^{VA} \neq LP^A, LP^B$ e LA.

Questi esempi, specie il primo (79) più lungo, possono dar luogo, lo ribadiamo, a situazioni di spaesamento dello spettatore e di irritazione; gli altri due, (80) e (115), invece, contengono dei termini che da un lato suggeriscono l’idea di variazione linguistica, dall’altro, somigliando ai rispettivi termini del francese standard, permettono allo spettatore di coglierne il significato. Quindi, a nostro avviso, sarebbero da evitare situazioni come la prima a favore di soluzioni come in (80) e (115).

7.2.3. Eliminazione L3

Accade anche che altre varietà presenti nelle VVOO dei film, tra le quali la più prominente è senza alcun dubbio il romanesco di Morelli in UdS, vengano eliminate ($L3^{VO} = LA$), al pari di quella principale, ovvero il siciliano. Come si osserva nell’esempio che segue:

(86) UdS c/mx rom seq. 23

VO Joe: stop! Brigadiere *nun jè dico gniente*, c’ho le lacrime *all’occhi!*
[00:25:48]
(‘... non le dico niente, ...agli occhi!’)

VD Stop ! Brigadier, je reste sans voix, j’en ai les larmes aux yeux !
[00:25:47]
(‘Stop! Brigadiere, sono senza parole, ho le lacrime agli occhi!’)

VS Brigadier ! J’en reste sans voix.// J’en ai les larmes aux yeux.// [417-418]
(‘Brigadiere! Sono senza parole.// Ho le lacrime agli occhi.’//)

I due adattatori hanno ritenuto opportuno rendere letteralmente la battuta, ricorrendo al registro standard della lingua, facendo affidamento alle caratteristiche linguistiche del modo di esprimersi del personaggio già inserite in precedenza.

7.3. Calco

Il calco è un tipo particolare di prestito e consiste nell’inserire un termine o un’espressione della VO nelle versioni adattate dopo aver proceduto alla sua traduzione letterale. Weinreich, infatti, parla del calco come di una «traduction d’emprunt» (Weinreich 1968, 666). Dunque, questo procedimento porta alla formazione di nuove parole nella lingua d’arrivo.

Per Pym, esso è parte della categoria traduttiva più ampia del “copying” e poi, più specificamente, della sottocategoria del “copying structure” (Pym 2018, 44), a significare che prestito diretto e calco sono due tattiche molto vicine, in quanto entrambe sono portatrici di un elemento di estraneità per la lingua-cultura d’arrivo. Il calco si può immaginare tra i procedimenti facenti parte della “repetition” di Delabastita (1989, 199).

Il calco può essere di tre tipi: il calco semantico, che riguarda l’aggiunta di un nuovo significato preso in prestito da una lingua straniera a un termine già presente nella lingua interessata; il calco lessicale (strutturale, morfologico), per effetto del quale l’espressione importata e tradotta rispetta le strutture fonologiche e morfologiche della lingua d’arrivo, e il calco sintattico, quando invece nella lingua d’arrivo viene introdotta una nuova costruzione sintattica.

Di seguito inseriamo alcuni esempi che contengono termini calcati:

(43) NCP c/mx-d seq. 50

VO Ignazino: *ora chiamu i carabbinieri*; (ai carabinieri) *‘i vuliti fari susiri? Reçi voti l’ha vistu, reçi voti!* (Ad altri spettatori) un momendo, un momendo! [01:13:07]

(‘Ora chiamo i carabinieri; li volete fare alzare? Dieci volte l’ha visto, dieci volte! Un momento, un momento!’)

VD Moi, mais j’appelle les **carabiniers**. (Ai carabinieri) s’il vous plaît il y a un contrevenant, X dix fois, il l’a vu dix fois, j’ai compté doucement là ; (ad altri spettatori) et là une petite minute, une petite minute ! [01:13:07]

(Ma io chiamo i carabinieri. Per favore c’è un trasgressore, dieci volte, l’ha visto dieci volte, ho contato attentamente; un minuto, un minuto!’)

VS J’appelle les **carabiniers**.../ Une minute... une minute!// [565]

(‘Chiamo i carabinieri.../ Un minuto... un minuto!’//)

(96) UdS d seq. 29

VO Un uomo (grida): *u zziu Leonardu, u zziu Leonardu, curriti!* [00:35:23]
(‘Lo zio Leonardo, lo zio Leonardo, correte!’)

VD L’**oncle** Leonardo, l’**oncle** Leonardo, vite vite ! [00:35:23]
(‘Lo zio Leonardo, lo zio Leonardo, presto presto!’)

VS L’**oncle** Leonardo !// [602]
(‘Lo zio Leonardo!’//)

(164) MA d seq. 49

VO Arciprete: *figghia mia, stu picciriddu pussissatu rû riavulu è!* [01:00:30]
(‘Figlia mia, questo bambino è posseduto dal diavolo!’)

VD Malheureusement **ma fille**, ce pauvre garçon est possédé du diable!
[01:00:30]
(‘Purtroppo figlia mia, questo povero ragazzo è posseduto dal diavolo!’)

VS Bonne dame, cet enfant est possédé/ du démon.// [499]
(‘Signora mia, questo bambino è posseduto/ dal diavolo.’//)

(228) BA d seq. 89

VO Sarina: *pi fàricci sfregiu ê mafiusi, pi chiddu chi ci fìçiru a mè patři.*
[01:37:38]
(‘Per fare uno sfregio ai mafiosi, per quello che gli fecero a mio padre.’)

VD Pour rendre la monnaie de leur pièce aux mafiosi, pour c’qu’ils ont fait à mon père. [01:37:38]
(‘Per ripagare i mafiosi con la stessa moneta. Per quello che hanno fatto a mio padre.’)

VS Parce que les **mafieux** doivent payer// pour ce qu’ils ont fait à mon père.//
[1719-1720]
(‘Perché i mafiosi devono pagare// per quello che hanno fatto a mio padre.’//)

L’esempio (43), tratto da NCP, presenta nei due adattamenti un calco legato a un corpo di forze dell’ordine tipicamente italiano. Si tratta dei “carabinieri” che, anche in altri film, viene reso con la forma (semanticamente) calcata francese «carabiniers³»; infatti, il termine è attestato dal *Trésor*, ma si tratta di un termine ormai in disuso in francese, che indicava un corpo speciale presente nell’esercito francese fino al XIX secolo. Inoltre, è significativo come che lo stesso *Trésor* proponga come soluzione più in uso quella di «gendarme».

³ <<http://www.cnrtl.fr/definition/carabinier>> ultimo accesso dicembre 2018.

Per il film STB, facciamo riferimento a un esempio citato in precedenza in occasione del fenomeno dell'italianizzazione (v. *supra*, § 7.2.1.). In (48, p. 471), infatti, alle forme italianizzate del termine viene fatta precedere una soluzione che in francese possiamo considerare calcata. Invero, la forma «allons-y»⁴ non viene in genere utilizzata come interiezione o segnale discorsivo con funzione pragmatica (per cui le forme più usate sono «allez», «allons» e «allez-y»), piuttosto come espressione che suggerisce il movimento, dunque il senso proprio del verbo «aller» ('andare'). Per di più, lo stile che denota è più formale. Quindi, una nuova accezione va ad aggiungersi all'espressione in questione, configurandosi come calco semantico.

In (96), tratto da UdS, è presente nella VO la formula allocutiva tipicamente siciliana, utilizzata soprattutto in passato, *zzu/zziu* ('zio') seguito dal nome della persona, per riferirsi a una persona anziana, molto conosciuta all'interno di una comunità di individui, considerata saggia e verso la quale si aveva, oltre a un sincero sentimento di affetto, un grande rispetto e deferenza, senza necessariamente esserle legati da legami di sangue o di parentela. L'allocutivo in questione è stato reso con la formula francese «oncle»⁵ che possiede tra le accezioni anche una molto simile a quella enunciata. Tuttavia, essa è scarsamente utilizzata dai parlanti e per questo motivo risulta insolita e calcata dal siciliano. Un'alternativa che ci sentiamo di proporre potrebbe essere «père»⁶.

Allo stesso modo, nell'esempio successivo (164), tratto da MA, è presente nella VD un'espressione allocutiva tipicamente siciliana – *figghia mia* – che veicola un senso di affetto e di compatimento da parte di chi la pronuncia nei confronti del destinatario, solitamente da una persona più adulta o anziana a una più giovane. L'espressione in questione viene resa con quella francese «ma fille»⁷, che è attestata dal *Trésor*, come si può leggere in nota. Tuttavia, l'espressione francese, oltre a essere poco usata oggi, e comunque in un'accezione diversa da quella del siciliano, nel passato era adoperata in un ambito ben specifico. Come espressione equivalente potremmo considerare più adeguato «mon enfant»⁸.

⁴ Si consideri l'esempio (157) MA d seq. 40, p. 32

VO Centorbi (all'autista): *Prestu, amuninni!* [00:51:01] ('Presto, andiamocene!')

VD Allez, vite on s'en va ! [00:51:01] ('Andiamocene!')

VS Allons-y.// [453] ('Andiamo.')

⁵ <<http://www.cnrtl.fr/definition/oncle>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁶ <<http://www.cnrtl.fr/definition/pere>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁷ «Appellatif, vieilli. Ma fille. Appellation affectueuse ou condescendante employée à l'égard d'une personne de sexe féminin (notamment dans les rapports de maître à domestique)», <<http://www.cnrtl.fr/definition/fille>> ultimo accesso dicembre 2018.

⁸ <<http://www.cnrtl.fr/definition/enfant>> ultimo accesso dicembre 2018.

Infine, nella VS di (228), tratto da BA, è presente il calco «mafieux» per riferirsi ai malviventi siciliani: i *mafiusi* ('mafiosi'). Da notare come invece nella VD il termine venga reso con la forma italianizzata.

I calchi sono elementi che veicolano ancora un'immagine di alterità negli adattamenti in cui ricorrono; tuttavia, essendo strutturalmente più vicini alle caratteristiche della lingua dello spettatore d'arrivo (francese), la componente straniante risulta più attenuata.

7.4. Traduzione letterale

A differenza del prestito, per la traduzione letterale gli studiosi sono stati quasi tutti concordi nell'attribuire questa denominazione al procedimento cui si riferisce. Certo non sono mancate voci discordi anche tra personalità autorevoli come Gottlieb che ne parla come "transfer" (1992, 166), pur riferendosi sempre alla stessa soluzione. A questo proposito, ci è parsa molto chiara la definizione fornita da Perego, che si riferisce direttamente alla tattica dello studioso danese. Ella scrive, attribuendole un nome italiano di "trasposizione", che è:

La strategia che permette di realizzare una traduzione completa, parola per parola, dell'originale, ovverosia di riflettere completamente l'originale nella forma e nel contenuto, rispettando di preferenza la struttura sintattica di partenza e specialmente l'ordine dei costituenti chiave (Perego 2005, 104-105).

Il contributo della studiosa si riferisce in particolar modo al sottotitolaggio, ma la definizione si applica efficacemente anche al doppiaggio.

La traduzione letterale è una delle tattiche più frequenti, utilizzata per rendere quelle parti delle VVOO che non pongono particolari difficoltà agli adattatori in termini di vincoli specifici in ciascuna pratica ed è condivisa da tutti i film analizzati.

Di seguito citiamo alcuni degli esempi più significativi:

(29) NCP c/mx-d seq. 25

VO Alfredo (a Totò): ecco *chista è ppi ttia!* [00:40:04]
(‘Ecco questa è per te!’)

VD **Voilà, ça c’est pour toi !** [00:40:05]
(‘Ecco, questa è per te!’)

VS *Ça, c’est pour toi: (tu pourras/)* [1^a riga 314]
(‘Questa è per te:’)

(31) NCP d seq. 27

VO Compagno #1: *a mmia, a mmia!* [00:40:21]
(‘A me, a me!’)

VD *À moi, fais voir !* [00:40:21]
(‘A me, fa’ vedere!’)

VS **-À moi... à moi!**// [2^a riga 317]
(‘A me... a me!’//)

(63) STB c/mx-b seq. 37

VO Tosca: papà! Ma che *cumminasti?* [00:42:25]
(‘Papà! Ma cosa hai combinato?’)

VD **Papa ! Mais qu’est-ce que t’as fabriqué ?** [00:41:56]
(‘Papà! Ma che cosa mi combini?’)

(114) UdS c/sw-b seq. 45

VO Beata (alle suore): *aprite, iù sugnu!* [01:08:24]
(‘Aprite, sono io!’)

VD **Ouvrez, c’est moi !** [01:08:24]
(‘Aprite, sono io!’)

VS **Ouvrez ! C’est moi !**// [1013]
(‘Aprite, sono io!’//)

(138) MA d seq. 9

VO (Cliente #2: *di cu sta parrannu?*)
Barbiere #2: *di Malèna Scordia, a figghia dû surdu.* [00:11:16]
(‘- Di chi sta parlando?
- Di Malèna Scordia, la figlia del sordo.’)

VD (- De qui vous parlez ?)
- **De Maléna Scordia, la fille du sourd.** [00:11:16]
(‘Di chi parlate?
- Di Malèna Scordia, la figlia del sordo.’)

VS (-De qui parle-t-il?//) **-De Maléna Scordia, la fille du sourd.**// [107]
(‘(-Di chi parla?//) -Di Malèna Scordia, la figlia del sordo.’//)

(226) BA d seq. 78

VO Luigi: *iu vutassi pi idda.* [01:24:18]
(‘Io voterei per lei.’)

VD **Je voterais pour elle.** [01:24:18]

(‘Io voterei per lei...’)

VS **Moi, je voterais pour elle.**// [472]

(‘Io voterei per lei.’//)

I primi due esempi (29) e (31), entrambi tratti da NCP, mostrano il tratto in azione rispettivamente nella VD e nella VS. In (29), segnaliamo anche l’uso del pronome dimostrativo neutro in forma contratta «ça».

In (63), tratto da STB, viene tradotta letteralmente una battuta di Tosca nei confronti del padre Matteo; essa, inoltre, è compensata con un verbo di registro familiare «fabriquer» per il siciliano *cumminari*, oltre che dalla crasi di pronomi e ausiliare.

In (114), tratto da UdS, la battuta tradotta letteralmente è pronunciata da Beata che torna al convento delle suore, dopo aver tentato di scappare con Joe.

L’esempio (138), tratto da MA, presenta un estratto di uno scambio dialogico tra uno dei barbieri e un cliente che chiede lumi sulla persona di cui stanno parlando.

Infine, in (226), tratto da BA, Luigi, il padre di Mannina, manifesta il proprio apprezzamento per la voce di Mina.

La traduzione letterale si colloca a metà strada sull’asse dei procedimenti (traduttivo-)adattativi (v. *supra* cap. IV, § 4.3.2.) e dal punto di vista linguistico si ha una corrispondenza perfetta tra la VO e le parti evidenziate in grassetto.

7.5. Cambiamento parziale

L’etichetta che dà il titolo al paragrafo costituisce una macrotattica traduttivo-adattativa che agisce e si concretizza attraverso un gruppo di sotto-tattiche. Si tratta, quindi, di una macrocategoria di cui fanno parte una serie di procedimenti.

Per “cambiamento parziale” intendiamo un intervento da parte del traduttore-adattatore su una parte della battuta originale che determina un cambiamento limitato a livello strutturo-sintattico e/o nel semantico, parziale per l’appunto, nella versione adattata. La battuta in questione continua comunque a mantenere un legame stretto con la VO. Quindi, il cambiamento interessa la prospettiva da cui si considera una determinata realtà.

A tal proposito Pym propone una macrocategoria che denomina “Expression Change”, con al suo interno due sottocategorie come “Perspective Change”, “Density Change”, a loro volta comprendenti procedimenti traduttivi specifici: “Changing sentence focus”, “Changing semantic focus”, “Changing voice”; “Generalization/Specification”, “Explicitation/Implication” (Pym 2018, 44). Questo gruppo di procedimenti adattativi è attivo nelle versioni francesi dei film presi in esame, ragion per cui reputiamo utile approfondire l’argomento riportando le parole di Pym; egli si serve di una metafora visiva per spiegare efficacemente le due sottocategorie, ponendosi in una prospettiva pedagogico-didattica per rendere i concetti traduttivi accessibili e agevolmente assimilabili dagli studenti:

In the interests of making the types easy to remember, I proposed that Perspective Change concerns the *angle* from which you see the object, whereas Density Change concerns *how close* you are to the object. The visual metaphor should make some sense: the closer you are to an object, the more detail you see in your field of vision (there is greater granularity); as you move further away, your field of vision includes more general things. So the metaphor should help explain solutions like Generalization/Specification or Explicitation/Implication. At the same time, ideally, it could encourage students to consider factors like how far the new reader is from the object (*Ibid.* 52. Enfasi nell’originale).

Poco dopo egli precisa il suo intento in modo esplicito

Let us simply indicate to students that there are several ways of stretching information over more textual space, and that this is a way of making texts more accessible to new readers or more economical to expert readers (*Ibid.*).

In questa macrocategoria, la creatività degli adattatori inizia a svolgere un ruolo di discreta importanza.

Questa è la prospettiva che abbiamo adottato, con gli opportuni e necessari adeguamenti alla nostra situazione, con aggiunte e modulazioni di procedimenti traduttivo-adattativi. Collocandosi subito dopo la traduzione letterale, in una posizione intermedia sull’asse delle tattiche traduttivo-adattative (v. *supra* cap. IV, § 4.3.2.), il cambiamento parziale, con i suoi procedimenti, costituisce una di quelle più frequenti, insieme alla precedente.

In considerazione del numero elevato di procedimenti, per ciascuno di essi abbiamo selezionato un esempio significativo, in cui cioè il procedimento in atto possa apprezzarsi in modo chiaro e sufficientemente evidente e non ambiguo, da uno dei film sia al fine di mantenere la prospettiva trasversale del nostro studio, attraverso i cinque film, come

esplicitato all'inizio del capitolo precedente (v. *supra* cap. VI, § 6.1.1.), sia per rispettare le esigenze di uno spazio limitato, tenuto conto del numero di esempi che sarebbero stati necessari.

Le immagini, in qualità di componente del prodotto audiovisivo che concorre alla costruzione del senso insieme ai dialoghi, possono svolgere un ruolo attivo nel determinare il cambiamento parziale di una battuta, sia nel doppiaggio sia nel sottotitolaggio, per cui i professionisti appoggiano letteralmente il senso della soluzione adattativa scelta a quanto mostrato proprio dalle immagini. Gottlieb parla a tal proposito di dislocazione – “dislocation” (Gottlieb 1992, 166) – nell'ambito del sottotitolaggio, ma essa ben si presta anche al doppiaggio. Allo studioso fa riferimento Perego che rende conto di tutti gli espedienti cui fa ricorso, tra cui l'adattamento della forma, nonché l'esito esplicitante del messaggio della battuta originale (Perego 2005, 108). Inoltre, nel doppiaggio, le inquadrature più o meno ravvicinate attribuiscono al dialoghista una maggiore o minore libertà di manovra nell'adattare la battuta rispetto al vincolo del sincronismo.

Certamente, tale cambiamento può assumere, come vedremo anche in seguito, dimensioni diverse.

Nella lista che segue, abbiamo indicato i principali procedimenti di cambiamento parziale:

- 1) Variazioni: forma impersonale-forma personale, persona singolare-persona plurale, causa-effetto, allocutivo di cortesia *voi-tu*
- 2) Tipologia di proposizione
- 3) Esplicitazione/implicitazione
- 4) Generalizzazione (iperonimo)/specificazione (iponimo)
- 5) Perifrasi (spiegazione)
- 6) Neutralizzazione

7.5.1. Variazione

Il primo procedimento è quello della variazione che assume forme diverse e coinvolge aspetti testuali altrettanto diversi, come è possibile cogliere nella lista precedente. Di seguito ne illustriamo alcuni tra i più interessanti e ricorrenti nei film analizzati.

Un aspetto interessato dalla variazione è il verbo. Si può passare dalla forma impersonale a quella personale.

(13) NCP c/mx-i seq. 12 pt. II

VO Don Vincenzo (ai braccianti): dunque *picciotti, ppi capirci*, qua si *travagghia* dall'alba al *tramonto*, e non mi domandate mai quanto si guadagna! [00:21:56]

(‘Dunque ragazzi, per capircic, qua si lavora dall'alba al tramonto...’)

VD Bon, alors on est bien d'accord, hein ? **Vous travaillez** du p'tit matin à la nuit tombée. Et n' venez pas me demander combien ça paie. [00:21:56]

(‘Bene, allora siamo d'accordo, eh?’)

VS Bon, les enfants, **vous travaillez**/ du petit matin à la nuit tombée...// et me demandez/ pas si ça gagne!// [148-149]

(‘Allora, ragazzi, voi lavorate/ dal mattino presto a sera inoltrata...// e non mi chiedete se si guadagna!//’)

Nell'es. (13), tratto da NCP, dalla forma impersonale della VO – *si travagghia* – si passa alla forma personale «vous travaillez» in entrambe le versioni adattate. In più, tale variazione conferisce un effetto precisante alla battuta; ad essa contribuiscono le immagini che vedono il personaggio circondato da diversi braccianti e ciò giustifica l'adozione del plurale; l'inquadratura a distanza permette al dialoghista di apportare la modifica. Tuttavia, si tratta a nostro avviso di una soluzione incoerente rispetto alla strategia globale che si osserva: la forma impersonale francese con il pronome «on» coincide con la forma di registro informale del pronome di prima persona plurale «nous», utilizzata in molte occasioni per riprodurre la varietà colloquiale, come abbiamo visto (v. *supra* cap. VI, § 6.2.2.4.), a maggior ragione avrebbe potuto essere utilizzato in questa circostanza, tanto più che nel caso dei sottotitoli comporta l'impiego di spazio aggiuntivo.

Sempre riguardo al verbo, la variazione può riguardare il numero, passando dalla persona plurale alla persona singolare. Il parlante siciliano usa spesso la forma plurale, un plurale maiestatico, in espressioni in cui chi parla, in realtà, si riferisce a se stesso. Come accade nell'esempio (47, v. *supra* cap. VI, § 6.2.1.1., p. 389), tratto da STB. In esso, infatti, si passa dalla prima persona plurale alla prima persona singolare, nella battuta del proprietario dello stabilimento balneare.

Proseguiamo con la variazione che determina la resa della VO, in cui si esprime la causa di una situazione, con l'effetto che essa determina.

(143) MA d seq. 19

VO Ragazzo: *ou a Malèna cci muriu u maritu!* [00:24:00]
(‘Ehi a Malèna le è morto il marito!’)

VD Oh l’*mari de Maléna est mort !* [00:24:00]
(‘Oh, il marito di Elena è morto!’)

VS *Malèna est veuve!//* [185]
(‘Malèna è vedova!’)

Come possiamo osservare in (143), tratto da MA, dall’affermazione del ragazzo a un suo compagno nella VO, durante le esercitazioni sportivo-militari fasciste, con la quale annuncia la notizia della morte del marito di Malèna, si passa alla resa nel sottotitolo con l’effetto che da questo fatto scaturisce, ovvero lo status di vedova della donna. Con l’abbreviazione del sottotitolo da leggere, lo spettatore può concentrarsi sulle immagini che mostrano una caratteristica del regime dittatoriale.

Un ultimo sguardo a un’altra variazione che interessa l’allocutivo di cortesia *voi* tipico del dialetto siciliano. In passato, infatti, si era soliti rivolgersi a persone più anziane o sconosciute usando il pronome alla seconda persona plurale, per certi versi simile alla forma di cortesia in francese. Si verifica spesso che, nell’adattare un film, questa modalità si renda con un «tu», che di fatto altera le relazioni che sussistono tra i personaggi nella VO, come nell’esempio che segue:

(179) BA d seq. 8

VO Minicu: *vabbè zzu Ciccu, basta c’arrèsta cuntientu! Sabbenarica.*
[00:10:17]
(‘Va bene, zio Cicco, basta che resta contento! Arrivederci.’)

VD *Marché conclu Cicco, si ça peut te faire plaisir. Dieu vous bénisse.*
[00:10:17]
(‘Affare fatto Cicco, se ti può far piacere. Dio la benedica.’)

VS - *D’accord, Cicco.// Si ça vous convient.// Au revoir.//* [194-196]
(‘D’accordo, Cicco.// Se per lei va bene.// Arrivederci.’//)

Nell’esempio (179), tratto da BA, si coglie chiaramente questa modifica nella VD: nella subordinata viene inserito un pronome complemento indiretto di seconda persona singolare («te», ‘ti’), mentre nella VO vi è la forma di cortesia “lei”. Al contrario, la VS si mostra più rispettosa della VO, inserendo l’allocutivo di cortesia francese «vous» ed esplicitando il saluto finale, interpretando correttamente. La soluzione della VD, invece, reputiamo costituisca un’alterazione ingiustificata che com-

porta la perdita di una componente importante del significato, vale a dire il rapporto di deferenza reciproca tra i due individui che passa attraverso la lingua. Inoltre, la medesima frase si caratterizza anche per una incoerenza: infatti, nel saluto finale di congedo si inserisce un pronome alla seconda persona plurale; per di più, il saluto non viene correttamente interpretato, come accade anche in (107, v. *infra*, § 7.8., p. 506).

7.5.2. Tipologia di frase

Si rilevano anche cambiamenti della tipologia di frase, per cui una proposizione affermativa nella VO può essere resa con una interrogativa o una negativa nella versione adattata, sia essa doppiata o sottotitolata, e viceversa; tuttavia, le combinazioni possibili sono numerose. Gli adattatori francesi fanno parimenti ricorso con una certa frequenza alla costruzione restrittiva, che abbiamo descritto precedentemente (v. *supra* cap. VI, § 6.2.2.3.). Inseriamo di seguito un esempio:

(45 *bis*) NCP c/mx-i SEQ. 65

VO Alfredo (a Totò): sai com'è, prima o poi arriva un tempo che parlare o *stari* muti è la stessa cosa: e allora è meglio *stàrisi* zitti. Qui c'è caldo, Totò portami a mare.
(‘... o stare muti ... starsi zitti ...’)

VD Non, tu sais. Tu sais, Totò, y a toujours un moment dans la vie, tôt ou tard, où parler ou **ne rien dire**, c'est un peu la même chose : alors il vaut mieux **ne rien dire. Il fait chaud, hein ?** Emmène-moi à la mer.
(‘No, sai. Vedi, Totò, c'è sempre un momento nella vita, presto o tardi, in cui parlare o non dire niente è un po' la stessa cosa... allora conviene non dire niente. Fa caldo qui, eh? Portami al mare.’)

VS Tu sais...// tôt ou tard, il y a un moment...// où parler ou **ne rien dire**...// c'est pareil...// Alors, il vaut mieux/ **ne rien dire**...// Il fait chaud, ici...// - Emmène-moi à la mer.// [662-1^a riga 667]
(‘Sai...// presto o tardi, c'è un momento...// in cui parlare o non dire niente...// è uguale...// Allora conviene/ non dire niente...// Fa caldo, qui...// -Portami al mare.’)

Nell'estratto qui sopra riportato, (45 *bis*) tratto da NCP, alcune parti affermative della battuta di Alfredo, aventi lo stesso significato, vengono rese, in entrambe le versioni adattate con altrettante frasi alla forma negativa; in più, nella sola VD, la parte affermativa finale della stessa battuta viene parzialmente mutata in forma interrogativa. Se da un lato comprendiamo le esigenze del dialoghista di mantenere la stessa durata della battuta, visto che il personaggio è inquadrato – infatti, il corrispettivo francese «se taire» sarebbe risultato breve – dall'altro non comprendiamo la scelta del

sottotitolatore, se non inquadrandola in un sottotitolaggio realizzato a partire dai dialoghi doppiati.

Un altro esempio di questo tipo di variazione lo abbiamo già incontrato in (149, v. *supra* cap. VI, § 6.3.1., p. 448), tratto da MA, in cui la domanda posta dal padre di Renato alla moglie in merito al presunto caffè che ha appena cercato di bere, muta in un'affermazione nella VD, che di fatto esprime il disgusto già presente nella domanda, mentre nella VS rimane una domanda.

Riguardo alla costruzione restrittiva citiamo di seguito un esempio.

(170) MA d seq. 54

VO Ragazzo sfollato: *ci manca un vrazzu!* [01:12:53]
(‘Gli manca un braccio!’)

VD ----

VS Il n’a qu’un bras.// [547]
(‘Ha solo un braccio.’//)

In (170), infatti, è presente la resa dell'affermazione della VO con una costruzione restrittiva nella VS; la stessa affermazione non viene, però, doppiata e ciò è consentito perché il personaggio non è inquadrato da vicino. Tuttavia, essendo ben udibile, obbliga il sottotitolatore all'adattamento.

In definitiva, non sempre le scelte operate sembrano allinearsi con la strategia adattativa globale.

7.5.3. Esplicitazione vs implicitazione

Il terzo procedimento di cambiamento parziale, molto in uso negli adattamenti dei nostri film, è quello che porta una battuta originale a veder esplicitato il proprio significato (e funzione) implicito, o viceversa reso implicito ciò che è espresso, in parte o totalmente. Sul procedimento di esplicitazione si sono soffermati, tra i tanti studiosi, anche Osimo e Perego, per il caso specifico dell'esplicitazione culturale.

Il primo riflette sull'atteggiamento del traduttore-adattatore, che deriva dall'applicazione ripetuta di una tattica come quella dell'esplicitazione⁹ e che egli definisce “paternalistico” nei confronti del lettore(spettatore) (Osimo *op. cit.*, 110); cogliamo, al contempo, una certa contrarietà dello studioso riguardo a questo atteggiamento (*Ibid.*), che in parte condividiamo.

⁹ Un effetto simile sortiscono anche i procedimenti di specificazione e perifrasi.

Perego, invece, rileva come il procedimento dell'esplicitazione, che di per sé comporta spesso un'espansione del materiale linguistico da inserire nel sottotitolo, al fine di fornire una spiegazione allo spettatore, ricorra in modo inaspettato e con una certa frequenza proprio nel sottotitolaggio, pur andando contro il vincolo spaziale cui è sottoposto (cfr. Perego 2004). Infatti, se possiamo aspettarcelo più dal doppiaggio, caratterizzato da una libertà relativamente maggiore (vincolo labiale), risulta sorprendente per il sottotitolaggio. Consideriamo, a tal proposito, un esempio eloquente:

(142) MA d seq. 17

VO Donna #1 (riferendosi a Malèna): *maatt̃ri, sempri vistuta di sciòllaro!*

[00:20:43]

('Mamma mia, sempre vestita con scialo!')

VD Regarde ça, quelle façon d's'habiller ! [00:20:43]

('Guarda là, che modo di vestirsi')

VS Elle porte des habits bien trop voyants.// [162]

('Indossa vestiti ben troppo vistosi.//')

L'esempio (142), tratto da MA, è particolarmente interessante, perché mostra gli opposti procedimenti in atto nei due adattamenti di una medesima battuta. La sequenza si svolge all'esterno: il personaggio, una delle concittadine, che nutre astio nei confronti di Malèna, pronuncia la battuta, da seduta, al passaggio di quest'ultima e in presenza di un'altra donna seduta vicino. Ciò permette al dialoghista di poter apportare la modifica rinviando alle immagini per il completamento semantico della battuta doppiata, anche perché deve rispettarne la durata. Il sottotitolatore, invece, dal canto suo, sceglie di rendere esplicito il significato. Per *sciòllaro* ('scialo'), infatti, si intende in questo caso lo sfoggio smodato di vestiti di qualità e molto eleganti, da risultare vistosi; è sottinteso lo spreco di denaro nell'acquisto di tutti questi vestiti. La connotazione è negativa; tant'è vero che il femminile della parola – *sciòllira* – esprime l'accezione volgare di prostituta, che di fatto è la considerazione che donne del paese hanno di Malèna. Questa seconda parte del significato viene sacrificata nel sottotitolo ed è veicolato soltanto dalle immagini. Nella VD è presente anche un'altra esplicitazione, quella che riguarda il segnale discorsivo-interiezione dialettale *maatt̃ri*, con cui la donna attira l'attenzione dell'altra donna seduta vicino e al contempo esprime sorpresa e disprezzo, con la seconda funzione che prevale sulla prima; il dialoghista esplicita il significato e opta per una predominanza della funzione di segnale discorsivo, lasciando alle immagini l'espressione del disprezzo. Il sottotitolatore,

invece, omette il termine. Dunque, come ha osservato Perego (2005), se non ci sorprende la seconda soluzione esposta, lo fa in qualche modo la prima. Per di più, se si contano i caratteri e gli spazi, si scopre come il sottotitolatore si sia spinto al limite, inserendo un sottotitolo da quaranta unità in una sola riga (v. *supra* cap. II, § 2.6.3.). Queste riflessioni rendono conto della complessità del compito cui sono chiamati i professionisti adattatori e di come una soluzione che per qualcuno può apparire soddisfacente per qualcun altro non lo sia, a seguito di riflessioni per le quali quasi mai si ha il tempo necessario.

7.5.4. Generalizzazione (iperonimo) vs specificazione (iponimo)

Il messaggio di una battuta può andare incontro a generalizzazione, quando un termine o un'espressione in essa contenuti vengono resi mediante il ricorso a un iperonimo. Per converso, il messaggio può anche essere soggetto al processo opposto, ovvero di specificazione mediante l'impiego di un iponimo. Di seguito citiamo due esempi che li illustrano:

(117) UdS d seq. 53

VO Uomo #1 (insieme al fotografo): *mii, sti siciliani siemu tutti 'ncazzusi!*

[01:16:26]

(‘Per carità, questi siciliani siamo tutti incazzosi!’)

VD Nous **insulaires** on est tous super ! [01:16:26]

(‘Noi isolani siamo tutti fantastici’)

VS Nous, Siciliens,/ on est râleurs.// [1120]

(‘Noi, Siciliani,/ siamo brontoloni.’//)

(227) BA d seq. 83

VO Figlio Masina: *a zzita bbùona è!* [01:30:51]

(La fidanzata/sposa è figa!’)

VD Vive la **mariée** ! [01:30:51]

(‘Viva la sposa!’)

VS Vive la **mariée**.// [1569]

(‘Viva la sposa!’//)

In (117), il termine *siciliani* viene reso nella VD con un iperonimo «insulaires», che può riferirsi non solo ai siciliani, in una battuta pronunciata dalla guida del fotografo, che viene dal nord Italia per fare un reportage sulla Sicilia.

In (227), invece, il termine siciliano *zita* subisce una disambiguazione. Infatti, nell'idioma isolano *zita* viene adoperato per riferirsi sia alla 'fidanzata', quindi non ancora sposata, che alla 'sposa', subito dopo le nozze.

Se possiamo, in qualche modo, considerare accettabile la soluzione in (227), tenuto conto dell'ambiguità presente nella VO e dei disturbi del personaggio, quindi qualsiasi termine si sarebbe prestato per il non-senso della frase continuamente ripetuta, lo stesso non possiamo dire di (117).

7.5.5. Perifrasi

In alcuni casi, in presenza di termini che indicano oggetti e/o realtà particolarmente legati alla cultura di partenza, l'adattatore può trovarsi a dover risolvere un problema traduttivo, variamente definito (v. *supra* cap. II, § 2.10.), ovvero un incontro-scontro tra culture (di partenza e d'arrivo) ricorrendo a una perifrasi, ovvero a una spiegazione dell'elemento in questione, determinando spesso un ampliamento della battuta.

Lo spettatore, quindi, è come se venisse letteralmente "preso in braccio" dal traduttore-adattatore, più che "preso per mano" e guidato. Lo sforzo interpretativo del fruitore della versione d'arrivo è praticamente azzerato, se teniamo presente il principio linguistico del "minimo sforzo, massimo rendimento" teorizzato a proposito dell'uso della lingua da parte dei parlanti a partire dai primi anni di vita di un individuo¹⁰. Si tratta dello stesso principio del "MINIMAX" che lo studioso ceco Levý applica, cambiando prospettiva, al processo traduttivo (v. *supra* cap. IV, § 4.2.6.).

Proprio al principio di Levý si rifà Leppihalme nell'elaborazione della sua tassonomia traduttiva a proposito della resa delle allusioni¹¹ del testo di partenza al sistema linguistico-culturale in cui è stato generato. Sia Levý che Leppihalme hanno compiuto i loro studi e sviluppato le loro teorie nell'ambito della traduzione letteraria, ma essi ben si prestano alla loro applicazione alla TAV.

Il procedimento di cui qui stiamo parlando, la perifrasi, sembra assumere le sembianze di quella Leppihalme chiama "guidance" ('guida'), ma portata alle estreme

¹⁰ Lo si può considerare operante anche nella fase di comprensione e decodifica del messaggio, da parte del traduttore-adattatore in fase intermedia e da parte dello spettatore in fase finale. Per questo motivo, ogni traduzione viene considerata un'interpretazione, ma non vogliamo addentrarci nell'accesa diatriba che ancora oggi sussiste intorno a questo argomento.

¹¹ Mediante "Proper Name" ('nome proprio') o "Key Phrase" ('espressioni chiave') (Leppihalme 1997, 10).

conseguenze; infatti, secondo il processo della studiosa, l'elemento che determina l'incontro-scontro tra le due culture coinvolte nel processo traduttivo deve rimanere nel testo d'arrivo, ma ad esso vengono accostate/aggiunte altre parole/elementi, in numero limitato, per guidare il fruitore alla comprensione (*Ibid.* 110). In (183), di seguito, invece, lo vediamo scomparire. Di conseguenza, la perifrasi appare maggiormente sovrapponibile alla "overt explanation" (*Ibid.* 106), non a caso posta alla fine della tassonomia di procedimenti traduttivi per le allusioni a un nome proprio, prima dell'omissione e sebbene il termine nell'es. (183) non costituisca di fatto un nome proprio, o a quella che Pedersen denomina "paraphrase" (2007, 31), nel suo contributo dedicato alla traduzione nei sottotitoli degli "Extralinguistic Cultural References" (*Ibid.* 30). È invece diversa la "paraphrase" di cui parla Gottlieb (1992, 103-104) che riguarda principalmente la resa delle espressioni idiomatiche.

Riportiamo di seguito l'esempio che abbiamo appena citato, in cui tale procedimento è evidente:

(183) BA d seq. 14

VO Nino: *pani e panielli!* [00:16:19]
(‘Pane e panelle!’)

VD Des galettes de pois chiches ! [00:13:19]
(‘Le gallette di ceci!’)

VS Quel sandwich...// [278]
(‘Che bel panino...’//)

In (183), Nino e il fratello Peppino, ancora ragazzini, si trovano al cospetto di un venditore ambulante di panini conditi con le ‘panelle’, un cibo di strada tipico di Palermo, che consistono in dischetti fritti di farina di ceci, e guardano con un grande desiderio, sperando di poterne mangiare qualcuno. Il sottotitolatore, invece, ricorre a una generalizzazione che sortisce, al contempo, un effetto neutralizzante, come vedremo nel paragrafo successivo. Si tratta di una strategia che, quando può essere applicata, permette al professionista di sottrarsi da situazioni potenzialmente spinose. In alcuni casi, i termini resi ricorrendo a perifrasi, dopo un certo periodo vengono presi in prestito e, entrando nella lingua, diventano di uso comune, come nel caso dei termini inglesi “muffin”, “cupcake”, “pancake”, ormai abitualmente impiegati in italiano, ma che fino a un quindicennio fa venivano tradotti ricorrendo a perifrasi. Tuttavia, ricordiamo il diverso atteggiamento del francese nei confronti dei forestierismi rispetto all’italiano.

7.5.6. Neutralizzazione

Concludiamo la rassegna sul cambiamento parziale con la neutralizzazione. Come abbiamo anticipato poc'anzi, la soluzione adottata può comportare l'eliminazione del riferimento culturale contenuto nella VO. Oltre all'esempio appena visto (183), ne citiamo di seguito un altro. Questo è significativo perché rappresenta un caso di ciò che Leppihalme definisce "Proper name allusion" (1997, 10).

(209) BA d seq. 50

VO Peppino (al cocchiere): *quantu vo' pi pujtàrimi a Puntavùgghia?*
[00:54:52]
(‘Quanto vuoi per portarmi a Punta Aguglia?’)

VD C'est combien pour aller jusqu'au **cimetière** ? [00:54:52]
(‘Quant'è per andare fino al cimitero?’)

VS C'est combien, pour le **cimetière** ?// [913]
(‘Quant'è, per il cimitero?’//)

In (209), il riferimento viene eliminato, tanto nella VD quanto nella VS, e l'effetto che ne deriva è anche quello di un'esplicitazione. Si procede a quella che la studiosa danese chiama "use common noun replacement" (*Ibid.* 106), ovvero alla sostituzione di un nome proprio con un nome comune, a patto che quest'ultimo espliciti l'allusione implicita. Lo spettatore di partenza e quello di arrivo convergono su un terreno comune, quello che Levý ha denominato "general" ('genericità') contrapposto a "specific" ('specificità') (Jettmarová 2014, 86).

Uno spettatore baarioto realizza immediatamente l'associazione della zona del paese con la presenza del cimitero. In realtà, neanche gli altri spettatori, perfino quelli francesi, avrebbero difficoltà a dedurre che si tratti di un cimitero; tuttavia, mentre lo spettatore che fruisce del film con i sottotitoli ascolta il nome originale e ne ha la conferma nel sottotitolo, lo spettatore della VD ha solo il termine adattato. Le immagini, in entrambi i casi, rendono quasi automatica la soluzione; infatti, si vede Peppino trasportare la piccola bara da lui stesso costruita con all'interno il primo figlioletto nato morto.

È importante a nostro avviso mettere in rilievo il fatto che abbiamo a che fare con una soluzione (quasi) obbligata; tuttavia, lo spettatore francese, che vede il film in versione originale con i sottotitoli, può contare di una fruizione più ricca: infatti, ascolta il nome originale e ne comprende il senso, grazie al sottotitolo.

7.6. Equivalenza

Il termine equivalenza, e il concetto traduttivo-traduttologico ad esso collegato, ha dato luogo a partire dalla metà del secolo scorso a un dibattito ancora acceso e molto ampio, accompagnato da molteplici interpretazioni, a seconda dell'approccio e della/o studiosa/o che si considerano. È un dibattito che in sé esula dai nostri obiettivi primari, in quanto il nostro lavoro non è centrato sulla trattazione di un discorso di metalinguaggio della traduzione (per di più in prospettiva diacronica), e che sarebbe praticamente impossibile, non solo trattare in modo esaustivo, ma anche semplicemente riassumere in questa sede. Consapevoli di questo stato di cose, quindi, avvertiamo l'esigenza di precisare cosa intendiamo qui. Come per il cambiamento parziale, anche l'equivalenza è una macrotattica che comprende alcuni procedimenti, sebbene in numero inferiore rispetto alla tattica precedente. Infatti, da parte nostra l'abbiamo considerata attiva soprattutto nell'ambito delle espressioni idiomatiche, dei modi di dire e delle metafore: elementi ancora una volta strettamente legati a un dato sistema culturale. Dunque, il termine assume per noi un'accezione più pratica e pragmatica, finalizzata a rendere conto di procedimenti traduttivo-adattativi in atto. I cenni al dibattito di cui sopra, che forniremo di seguito, sono funzionali al significato che l'equivalenza ha per noi nel presente lavoro.

Già Toury (1981), negli anni Ottanta del secolo scorso, si era posto il problema della definizione del concetto di equivalenza in traduzione, anche se nell'ambito specifico della traduzione letteraria. Egli riconosce all'equivalenza il carattere di nozione funzionale, privilegiando la prospettiva traduttiva orientata al testo d'arrivo come l'unica adottabile, poiché è nel (poli)sistema del testo arrivo che la traduzione si realizza.

Tuttavia, il nostro concetto di equivalenza, pur prendendo le mosse dalle fondamentali riflessioni teorico-filosofiche, se ne discosta per assumere un significato maggiormente pragmatico e vicino alla concettualizzazione di Pym (2018, 45; 56). Egli concepisce l'equivalenza come facente parte della macrocategoria dell'"Expression Change", insieme ai procedimenti illustrati nel paragrafo precedente in merito alla prospettiva da cui si guarda un elemento del messaggio o alla densità semantico-testuale dell'informazione in esso contenuta. La sua "cultural correspondence" (*Ibid.*) comprende, tra l'altro, i procedimenti della cosiddetta traduzione obliqua «équivalence» e «adaptation» elaborati da Vinay e Darbelnet (1958, 52-54). Pym è stato uno degli studiosi che in più occasioni ha discusso del concetto di equivalenza; a suo avviso, tra l'altro, dal concetto di equivalenza avrebbero avuto origine tutte le teorie

della traduzione nel mondo occidentale (cfr. Pym 2010). A nostro modo di vedere, però, con l'equivalenza si compie un passo ulteriore, tale da non poterla ricomprendere nella medesima categoria. Avvertiamo l'esigenza di una differenziazione più marcata, poiché le realtà e gli oggetti linguistico-culturali con cui ha a che fare l'equivalenza presentano una complessità maggiore e si caratterizzano per molte più implicazioni nei valori di una comunità.

Il nostro concetto di equivalenza si rifà, inoltre, alla trattazione di uno dei padri della traduttologia contemporanea, Nida, nella sua opera di riferimento (1964). Egli postula l'esistenza di due tipi di equivalenza: la "formal equivalence", che sarebbe associata a un approccio alla traduzione orientato alla letteralità, alla fedeltà e al rispetto dei dettagli lessicali e delle strutture grammaticali dell'originale, e la "dynamic equivalence", propria invece dell'approccio da lui prediletto, per definire il quale usiamo le sue parole. L'equivalenza dinamica consiste per lui nella

quality of a translation in which the message of the original text has been so transported into the receptor language that the response of the receptor is essentially like that of the original receptors (Nida, Charles 1969, 200).

Dunque, la soluzione adottata si discosta dall'originale nella forma e nel contenuto semantico, ma sortisce sul pubblico d'arrivo lo stesso effetto, in termini di suggestioni, emozioni, che l'espressione originale produceva sul pubblico di partenza.

Si tratta, di fatto, dei due orientamenti principali alla traduzione che abbiamo trattato in occasione dell'esposizione delle scelte metodologiche (v. *supra* cap. IV, § 4.3.2.). Lo stesso Ladmiral, oltre ad aver definito l'equivalenza un concetto dal valore generale e molto ampio tanto che «il tend à désigner toute opération de traduction» (Ladmiral 2002/1979, 20), interviene in merito alla nozione di equivalenza, assumendo la prospettiva diversa e più specifica dell'estetica letteraria, con una definizione molto prossima a quella della "dynamic equivalence" di Nida (1964). Egli afferma:

Dans la perspective d'une esthétique littéraire, le contenu réel du concept d'équivalence serait à chercher du côté de l'idée d'*effet* : le texte cible d'une traduction devrait produire sur ses lecteurs le même effet littéraire du texte source de l'œuvre originale. [...] On devra donc renoncer au maximalisme théorique en quête d'une équivalence établissant l'équation entre texte source et texte cible, et on s'en remettra au minimalisme réaliste d'une définition pragmatique de la traduction par sa finalité, qui est de « nous dispenser de la lecture du texte original »¹² (Ladmiral 1992, 1629).

¹² Corsivo nell'originale.

Tornando a Nida e al suo approccio orientato alla “dynamic equivalence”, è importante precisare come egli si sia discostato dalla sua stessa denominazione, avvicinandosi a una prospettiva comunicativa della traduzione che lo ha portato a preferire la dicitura di “functional equivalence”; egli riconosce, di fatto, alla traduzione una funzione comunicativa, al pari del linguaggio, con tutti gli elementi che lo costituiscono e con l’informazione che ne è solo una componente. Il ruolo della forma, dunque, riacquista un po’ di considerazione in più (cfr. Nida 1991, 25-26).

Anche per Levý, che avrebbe anticipato e influenzato il dibattito sviluppatosi successivamente in occidente, aveva una certa importanza la realizzazione di una traduzione funzionale, ovvero la riproduzione degli elementi dominanti del messaggio (cfr. Jettmarová 2014).

In linea con le etichette proposte da Nida, apportando qualche piccola precisazione, abbiamo scelto di adoperare le seguenti etichette per i procedimenti dell’equivalenza:

Equivalenza convenzionale	Espressioni corrispondenti tra i due sistemi linguistico-culturali e per le quali tale corrispondenza è attestata dalle risorse lessicografiche o dall’uso frequente come soluzione traduttivo-adattativa.
Equivalenza funzionale	Espressioni registrate, ma più spesso create ad hoc che, rispetto all’originale, variano nella forma e nel contenuto, ma mantengono la funzione e producono lo stesso effetto sullo spettatore d’arrivo.

Tab. 7.3. I procedimenti di equivalenza

La creatività e la competenza dei professionisti raggiunge il grado massimo nella equivalenza funzionale, poiché essi devono misurarsi con la creazione di espressioni ad hoc, che non sempre possono rivelarsi efficaci, “adeguate” e “accettabili” (Toury 2012/1995, 57).

7.6.1. Equivalenza convenzionale

Riguardo al primo dei due procedimenti dell’equivalenza, riportiamo di seguito alcuni esempi che permettono di illustrarne il meccanismo.

(21) NCP d seq. 17

VO Ignazino: *com 'e tucchi fumunu, com 'e tucchi! Cchi ffetu!* (Ai bambini che cercano di entrare) *no no no, u bigliettu ata pavari, cabbanna!* [00:28:22]
(‘Come i turchi fumano, come i turchi! Che puzza! No, no, no, il biglietto dovete pagare, da questa parte!’)

VD Ils fument **comme des pompiers**, ah ! Il n’y a pas d’air ici ! (Ai bambini che cercano di entrare) non, non, non, les billets, il faut passer à la caisse ! [00:28:22]
(‘Fumano come dei pompieri, ah! Manca l’aria qui! No, no, i biglietti, bisogna passare dalla cassa!’)

VS **Comme des pompiers**,/ ils fument!// Non... vos billets.../ à la caisse!// [217-218]
(‘Come dei pompieri, fumano!// No... i biglietti.../ alla cassa!’//)

(99) UdS d seq. 31

VO Prostituta: *ma c'avemu visiti stasira, ah?* [00:37:56]
(‘Ma che abbiamo visite stasera, eh?’)

VD **On a de la visite** ce soir ? [00:37:56]
(‘Abbiamo visite stasera?’)

VS **On a de la visite**,/ ce soir ?// [620]
(‘Abbiamo visite/ stasera?’//)

(151) MA c/mx-i seq. 31

VO Cusimano (al tenente Cadei): *buonasera 'sta minchia!* Come vi permettere di importunare la mia fidanzata? Come vi permettete? [00:36:47]
(‘Buonasera un cazzo! ...’)

VD Bonsoir à **quel culot** ! De quel droit osez-vous venir importuner ma fiancée ? Comment pouvez-vous faire ça ? [00:36:47]
(‘Buonasera, ma che bella faccia tosta! Con quale diritto osate venire a importunare la mia fidanzata?’)

VS -Bonsoir, **mon cul!**// Comment osez-vous/ importuner ma fiancée?// [2^a riga 275-276]
(‘Buonasera, un cavolo!// Come osa/ importunare la mia fidanzata?’//)

(217) BA d seq. 62

VO Mannina: *z'Annicchia, ca chi fini fiçiru i santi e a Mariùonna?* [01:07:05]
(‘Zia Annicchia, ma che fine hanno fatto i santi e la Madonna?’)

VD Madame Annicchia, **ils sont passés où** les saints et la Madone ? [01:07:05]
(‘Signora Annicchia, dove sono finiti i santi e la Madonna?’)

VS **Où sont passés** les saints/ qui entouraient la Vierge ?// [1163]
(‘Dove sono finiti i santi/ che circondavano la Vergine?’//)

In (21), tratto da NCP, dialoghista e sottotitolatore ricorrono entrambi a un'espressione di registro popolare – «fumer comme des pompiers»¹³ – con la quale cercano di compensare alla perdita della varietà diatopica, per rendere l'espressione dialettale originale, comune alla cultura italiana, 'fumare come un turco', con lo stesso significato.

Per STB, rimandiamo a due esempi già citati in precedenza. Iniziamo con (49, v. *supra* cap. VI, § 6.3.2., p. 452), in cui è apprezzabile un altro caso di equivalenza convenzionale, nel quale il modo dire dialettale *a lampu*, viene reso con l'espressione francese equivalente «du premier coup»¹⁴. Poi, in (70, v. *supra* cap. VI, § 6.2.2.4., p. 412), in cui sono presenti due espressioni, una pronunciata in dialetto – *in primisi primisi* – presente anche in italiano, e presa in prestito dal latino **in primis**, ovvero "innanzitutto, prima di tutto"; l'altra in italiano di registro triviale 'fare un culo così', vale a dire "avere la meglio", accompagnata dalle immagini che mostrano Matteo compiere il gesto con indice e pollice di entrambe le mani che descrivono un cerchio. Entrambe sono rese con espressioni equivalenti registrate dai dizionari; più specificamente, la prima con «d'abord primo et d'une»¹⁵, la seconda con «je lui en colle une comme ça»¹⁶, di registro familiare. Per quest'ultima però, si rileva una non corrispondenza tra espressione francese e gesto del personaggio.

In (99), tratto da UdS, l'espressione *avemu visiti*, 'abbiamo visite', viene resa con una corrispondente in francese «on a de la visite»¹⁷.

In (151), tratto da MA, l'espressione siciliana di registro triviale *'sta minchia*, viene resa nelle due versioni francesi in due modi diversi; si tratta in entrambi i casi di espressioni registrate dal *Trésor*, rispettivamente «quel culot»¹⁸ nella VD e «mon cul»¹⁹ nella VS. Mentre la prima espressione è leggermente più attenuata rispetto alla VO, ma pur sempre di registro familiare, la seconda mantiene anche lo stile volgare. Tra gli esempi citati in precedenza, segnaliamo (es. 141, v. *supra* cap. VI, § 6.3.1., p. 447), in

¹³ <<http://www.cnrtl.fr/definition/pompier>>. «Fumer beaucoup», <<http://www.cnrtl.fr/definition/fumer>> ultimo accesso dicembre 2018.

¹⁴ <<http://www.cnrtl.fr/definition/coup>> ultimo accesso dicembre 2018.

¹⁵ <<http://www.cnrtl.fr/definition/primo>> ultimo accesso dicembre 2018.

¹⁶ «Appliquer un coup à quelqu'un avec vigueur», <<http://www.cnrtl.fr/definition/coller>> ultimo accesso dicembre 2018.

¹⁷ <<http://www.cnrtl.fr/definition/visite>> ultimo accesso dicembre 2018.

¹⁸ Reg. fam. «Agir, ou parler, sans vergogne», <<http://www.cnrtl.fr/definition/culot>> ultimo accesso dicembre 2018.

¹⁹ <<http://www.cnrtl.fr/definition/cul>> ultimo accesso dicembre 2018.

cui l'espressione siciliana, connotata affettivamente, *figghiu miu* è resa con il termine equivalente «fiston».

Infine, in (217), tratto da BA, il modo di dire *chi fini ficiru?* è reso in entrambe le versioni adattate con l'espressione francese equivalente «ils sont passés où?»²⁰. Sempre per BA, tra gli altri esempi citati in precedenza, a proposito dell'equivalenza qui illustrata, richiamiamo l'attenzione su (es. 237, v. *supra* cap. VI, § 6.3.2., p. 452), in cui l'espressione dialettale *spaccati*, riferita all'ora precisa, viene resa con il corrispondente francese «pétantes», la quale, inoltre, come abbiamo visto, compensa prossimalmente la perdita della componente diatopica con la componente diastratica, essendo di registro popolare.

In questo gruppo di esempi, i professionisti adattatori hanno potuto contare su espressioni equivalenti in francese, che hanno permesso loro di mantenere, senza un proibitivo sforzo creativo, la componente semantica e le immagini veicolate dalle espressioni.

7.6.2. Equivalenza funzionale

Il secondo procedimento di equivalenza è quello funzionale, del quale presentiamo di seguito alcuni esempi esplicativi:

(33) NCP d seq. 29

VO Fabbro: *se nun vi rumpu i cojnna a tutti?* [00:41:43]

(‘Se non vi rompo le corna a tutti?’)

VD Je vais en prendre un pour assommer les autres ! [00:41:44]

(‘Darò una lezione a uno per impressionare tutti gli altri!’)

VS Je vais faire un carnage!!! [331]

(‘Faccio un macello!’)

(60) STB c/sw-i seq. 32

VO Matteo: *miincia!* È bello, è bellissimo, è un vero capolavoro! Però non lo so, alla televisione sembra più grande, più naturale ecco! [00:36:30]

VD **Eh bien dis donc!** Le Parlement il est superbe, un chef d'œuvre moi je te le dis, mais je sais pas à la télévision il fait plus grand, plus naturel voilà ! [00:35:57]

(‘Ehi, accidenti! Il Parlamento è magnifico, proprio un capolavoro, ma non so alla televisione sembra più grande, più naturale ecco!’)

²⁰ <<http://www.cnrtl.fr/definition/passer>> ultimo accesso dicembre 2018.

(124) UdS c/mx-b seq. 64

VO Detenuto #2: salutami *u sticchiu* Joe! [01:33:31]
(‘Salutami la fica Joe!’)

VD **Bonne bourre** de ma part, Joe ! [01:33:31]
(‘Buona fortuna da parte mia, Joe!’)

VS **Bonne bourre** pour moi, Joe !// [1316]
(‘Buona fortuna da parte mia, Joe!’)

(168) MA d seq. 52

VO Moglie Cusimano (a Malèna): *accussì ‘a finisci ‘i cusciàri, buttanazza!*
[01:06:19]
(‘Così la finisci di sgonnellare, brutta puttana!’)

VD Comme ça tu t’**arrêteras d’ouvrir tes cuisses**, chienne ! [01:06:20]
(‘Così la smetterai di aprire le cosce, cagna!’)

VS **Fini d’écarter les jambes**, sale putain!// [533]
(‘Hai finito di divaricare le gambe, brutta puttana!’//)

(214) BA d seq. 61

VO Onofrio (a Peppino): *ti finìu câ sassa!* [01:05:54]
(‘Ti è finita con salsa!’)

VD Tu as **touché le gros lot** ! [01:05:54]
(‘Hai vinto alla lotteria!’)

VS Ça t’**ira comme un gant**.// [1134]
(‘Ti starà come un guanto/alla perfezione!’//)

Nell’esempio (33), tratto da NCP, il modo di dire dialettale in corsivo, ripetuto più di una volta nel corso del film dallo stesso personaggio, viene reso con due espressioni equivalenti, ma diverse, in francese. Nella VD, il dialoghista crea un’espressione ad hoc, mentre il sottotitolatore, dovendo condensare per ragioni di spazio, continua a mantenere un modo di dire, ma ne esplicita in qualche misura il senso. Nonostante la diversità di forma e contenuto, le soluzioni trovate continuano a svolgere la funzione di esprimere l’ira del personaggio e sortiscono lo stesso effetto sul pubblico.

In (60), tratto da STB, l’interiezione dialettale di registro triviale, con la quale si esprime qui sorpresa e meraviglia, viene resa dal dialoghista con una soluzione che consiste nell’accostamento di due espressioni francesi della lingua corrente, di registro

familiare, «eh bien»²¹ e «dis donc»²², che si rafforzano a vicenda. In questo caso, l'espressione è molto diversa, anche stilisticamente, rispetto alla VO, ma continua a sortire lo stesso effetto sullo spettatore, forse un po' attenuato.

In (124), tratto da UdS, l'espressione originale di registro triviale nella VO viene resa con una equivalente francese di registro popolare, diversa nella forma e nel contenuto rispetto all'originale, ma uguale nelle due versioni adattate; originariamente alludente alla sfera sessuale, essa ha assunto successivamente il significato di augurio di buona sorte²³. Sempre per UdS, in (93, p. 468), è presente un'equivalenza creata ad hoc dal sottotitolatore – «le blé, c'est le blé» ('il grano è il grano') – al fine di rendere il modo di dire siciliano *u pani è ppani*, ('il pane è il pane', ovvero 'è importante riconoscere il valore del lavoro'). In francese, l'espressione non è attestata dai dizionari e, nonostante un cambiamento parziale metonimico della materia per il prodotto, la forma rimane pressoché lo stessa, quasi ad assumere le sembianze di un calco.

L'esempio (168), tratto da MA, contiene un'espressione tipicamente dialettale *cusciàri*, che Traina nel suo dizionario descrive così: “Andar vagando quanto è lungo il dì senza bisogno od utile: *bighellonare, sgonnellare*”²⁴ (Traina 1868, 267). Il modo di dire deriva, con ogni probabilità, da ‘coscia’, dalla quale deriva il verbo dialettale in questione, quindi ‘movimento delle cosce’ e ‘camminare’. Le espressioni create ad hoc da dialoghista e sottotitolatore, sono da considerarsi equivalenti a quella di partenza, sebbene più dirette. Tra gli esempi già citati, nell'ambito di questo stesso film, segnaliamo (es. 158, v. *supra* cap. VI, § 6.3.1., p. 448), nel quale l'espressione nella VO – *com'un fissa* – viene resa con due diverse espressioni francesi equivalenti create ad hoc dai professionisti della TAV.

In (214), tratto da BA, l'espressione dialettale, che coincide con l'intera battuta, viene resa con due soluzioni equivalenti diverse: nella VD si fa riferimento a un colpo di fortuna e si paragona la realtà di partenza a una grossa vincita alla lotteria; nella VS, invece, sotto l'influenza dell'intera sequenza e delle immagini, che avevano mostrato tra l'altro il famoso cappotto, alla cui ricerca erano andati di proposito Peppino e gli

²¹ «Marque l'étonnement, l'admiration [...] au cours d'une conversation», <<http://www.cnrtl.fr/definition/bien>> ultimo accesso dicembre 2018.

²² «Particule servant à noter une réaction affective ou expressive devant une situation donnée, exprimée ou suggérée par le contexte», in particolare «pour attirer l'attention», <<http://www.cnrtl.fr/definition/donc>> ultimo accesso dicembre 2018.

²³ <<http://www.linternaute.com/expression/langue-francaise/19394/bonne-bourre/>>; <<https://www.dictionnairedelazo-ne.fr/dictionary/search/bourre/bourre/>>; <<http://www.languefrancaise.net/Bob/19504>> ultimo accesso dicembre 2018.

²⁴ Corsivo nell'originale.

altri compagni, portano il sottotitolatore a focalizzarsi su esso e a elaborare il sottotitolo con l'idea della perfetta vestibilità del capo.

Gli estratti che abbiamo appena descritto sono accomunati, nella VO, dalla componente idiomatica e dalla concretezza delle immagini suggerite per esprimere i vari concetti. Proprio per questo, alcune espressioni – (33), (124) e (214) – più di altre, risultano legate ai valori del sistema culturale di partenza. Molto probabilmente, ciò ha richiesto ai traduttori-adattatori un notevole sforzo creativo per ottenere soluzioni soddisfacenti che consentissero di mantenere negli adattamenti un effetto il più possibile uguale sul pubblico rispetto alla VO, pur ricorrendo a espressioni create per l'occasione. In qualche caso – (68) – andando incontro a perdite semantiche, che si sarebbero potute compensare in modo più deciso, salvaguardando quantomeno la componente triviale.

Al termine di questa sezione, vogliamo riflettere su alcune soluzioni che, a parer nostro, si configurano come equivalenze funzionali per l'effetto che sortiscono e il rinvio a una parte della componente visiva (immagini), ma che, al contempo, occupano una posizione al limite, con il cambiamento totale (v. *infra*, § 7.8.), per la natura delle espressioni coinvolte, non trattandosi di modi di dire o formule fisse, e per il legame che l'espressione originale intrattiene con la restante parte delle immagini, specie l'azione compiuta dal personaggio sulla scena. Citiamo un esempio che sicuramente chiarisce ciò che intendiamo.

(27) NCP d seq. 22

VO Ignazino: *ah bbi rugnu 'n coppu ccà! Cchi vuliti? Ê casi fozza ê casi! Sempri ammenzu ê peri su!* [00:34:49]

(‘Eh, vi do un colpo qui! Cosa volete? Andate a casa vostra, forza, a casa vostra! Sono sempre in mezzo ai piedi!’)

VD Ah, mais qu'est-ce que vous voulez les mêmes? **Que je vous tombe dessus**, c'est ça ? Allez, rentrez chez vous, toujours dans les pattes ! [00:34:48]

(‘Ah, ma che volete mocciosi? Che vi cada addosso, è così? Forza, andate a casa, sempre in mezzo ai piedi!’)

VS Vous voulez quoi?// **Que je vous tombe dessus?**// [290-291]

(‘Che volete?// Che vi cada addosso?’//)

In (27), assistiamo alla sostituzione dell'espressione dialettale *vi rugnu 'n coppu cca*, con un'espressione francese, uguale sia per il doppiaggio che per il sottotitolaggio, totalmente diversa non solo dal punto di vista formale (da affermazione a domanda

polare) e contenutistico rispetto all'originale, ma anche rispetto all'azione che compie il personaggio, ovvero simulare un colpo di martello sulla fronte; martello che ha in mano, perché è intento ad affiggere una locandina, nella bacheca esterna del cinema, e con il quale minaccia i bambini e intima loro di non disturbarlo. L'espressione scelta dagli adattatori – «que je vous tombe dessus» – sfrutta, invece, il legame con un'altra parte delle immagini: quelle che inquadrano Ignazino di spalle, in piedi sulla scala, in equilibrio precario, intento ad affiggere la locandina, e che non si focalizzano sui gesti del personaggio. L'interrogativa dell'originale – *chi vuliti?* – viene tradotta ed esplicitata mediante l'aggiunta del termine di registro familiare «les mômes»²⁵, che corrisponde all'italiano 'marmocchi' (cfr. Boch 2006) e viene collocata a inizio battuta. Nell'ultima frase esortativa la perdita della componente dialettale viene compensata con l'introduzione del sostantivo «pattes»²⁶ di registro sub-standard (familiare e popolare).

Altro caso limite che vogliamo segnalare è quello contenuto in un esempio già citato in precedenza, (129, v. *supra* cap. VI, § 6.2.1.1., p. 391), tratto da MA. La battuta della VO, subisce un cambiamento significativo nella VS, in cui l'adattatore sfrutta il legame che la sua soluzione intrattiene con le immagini, e in particolare con un aspetto della vestemica del personaggio cui si riferisce, ovvero Renato, l'unico che indossa ancora i pantaloni corti.

I due esempi citati risultano illuminanti per comprendere il ruolo essenziale della componente visiva nel processo (traduttivo-)adattativo, ovvero quanto le immagini possano essere d'aiuto (ma, per converso, anche d'ostacolo) al professionista nel ricavare soluzioni plausibili per certi versi, ma incoerenti e stridenti per altri, con l'elemento di verosimiglianza comunque prevalente, tale da rendere funzionante la battuta.

Le descrizioni e le riflessioni qui inserite confermano quanto detto poco sopra, ovvero la mancanza di confini netti tra i vari procedimenti traduttivo-adattativi, e che le categorie manifestano la loro praticità principalmente ai fini dell'analisi.

7.7. Compensazione (idiomatica)

Il procedimento della compensazione è quello che permette di porre un qualche rimedio alle perdite che si registrano nel passaggio traduttivo-adattativo. Pym ne parla in questi termini: “A value is rendered with resources different from those of the start

²⁵ «Jeune enfant», <<http://www.cnrtl.fr/definition/mome>> ultimo accesso dicembre 2018.

²⁶ «Substitut pop. et fam. de *piéd*», <<http://www.cnrtl.fr/definition/patte>> ultimo accesso dicembre 2018.

text and in a textual position or linguistic level markedly different from that in the start text” (Pym 2010, 3). A proposito di questa definizione facciamo nostra la seconda parte, ovvero che con la compensazione il professionista adattatore agisce in una posizione testuale e/o a un altro livello linguistico diversi rispetto alla VO, ma ci distacciamo da ciò che lo studioso intende per posizione testuale mutata. Egli, infatti, si riferisce a note del traduttore e prefazione (*Ibid.* 4), poiché ha concepito le sue strategie per la traduzione letteraria. Da parte nostra, la diversa posizione testuale si situa sempre all’interno dei dialoghi di un film.

In questo paragrafo, ci occupiamo di una tipologia di compensazione che abbiamo definito “idiomatica”, con la quale intendiamo un procedimento che mantiene alcune peculiarità della compensazione prossimale e alcune di quella distale; spieghiamo meglio: è una compensazione prossimale, nel senso che l’espressione francese, di registro familiare o popolare, viene inserita in una posizione diversa da quella occupata dall’espressione dialettale non idiomatica nella VO; è una compensazione distale, in quanto l’espressione francese è idiomatica e sopperisce alla perdita di idiomacità del siciliano che si produce altrove. Quindi, in definitiva, si tratta di una compensazione arricchita nell’ambito delle espressioni idiomatiche, dei modi di dire e delle metafore. Pertanto, in corrispondenza di quei passaggi dialogici non marcati idiomacamente (ma solo dialettalmente) nella VO, si rilevano delle soluzioni particolari in francese. Di seguito citiamo alcuni esempi significativi:

(15) NCP c/mx-i seq. 13

VO Alfredo (a donna Maria): l’abbiamo fatto entrare gratis, avanti *diccillo a to mattri*, i soldi può essere che li ha persi dentro. Quanti soldi avevi?
[00:23:01]
(‘... avanti diglielo a tua madre...’)

VD Ce soir, on l’a fait entrer gratis, bon alors dis à ta mère, peut-être qu’il a perdu son argent à l’intérieur. Tu avais combien ? [00:23:01]
(‘Stasera, l’abbiamo fatto entrare gratis, bene allora dillo a tua madre, forse ha perso i soldi all’interno. Quanto avevi?’)

VS On l’a fait entrer **à l’œil**.// Dis-le à ta mère.// Les sous, il a pu les perdre/dedans.// -Combien t’avais?/ [157-1^a riga 159]
(‘L’abbiamo fatto entrare gratis./ Dillo a tua madre.// I soldi, può averli persi/ dentro.// - Quanto avevi?’)

(108) UdS i seq. 38

VO Don Gino (a Beata): e che ti devi comprare? Un vestito da sera?
[00:52:49]

VD Pour t'acheter quoi hein, **petite salope**? Une robe du soir, c'est ça ?
[00:52:49]

(Per comprarti cosa eh, stronzetta? Un abito da sera, è così?)

VS Pour t'acheter quoi ?/ Une robe du soir ?// [803]

(Per comprarti cosa?/ Un abito da sera?//)

(144) MA i seq. 21

VO Carnazza: ora sì che se lo farà l'amante! Una vedova che l'ha già provato, dopo non ne può fare più a meno! [00:26:56]

VD Bien sûr qu'elle va prendre un amant. Une veuve qui a déjà fait ses preuves, c'est impossible de la tenir, c'est normal ! [00:26:56]

(‘Certo che si farà un amante. Una vedova che ha già fatto la prova, è impossibile trattenerla, è normale!’)

VS Elle prendra un amant!// “**Une fois au pieu, on ne peut rêver mieux!**”// [202-203]

(Si farà un un amante!// “Una volta nel giaciglio/ non si può sognar di meglio!”//)

(230) BA c/mx-i seq. 95

VO Giacomo (a Peppino): *‘ntrallazzi nn’aju quantu nni vuliti. Cî ricu iu stissu. Ci fazzu fari bella figura. Così appattiamo quel vecchio conto in sospeso che abbiamo. Vabbè acqua passata. Sfoghi di gioventù. Logicamente la cosa resta tra noi. Siamo solo io e lei. [01:41:12]*

(‘Intrallazzi ne ho quanti ne volete. Glieli dico io stesso. Le faccio fare bella figura...’)

VD Et des magouilles j'en fais en veux-tu en voilà. Je te raconterai tout, et toi tu pourras **avoir le bourreau**. Et ça nous permettra de régler notre vieux contentieux. Allez, va ! Et c'est de l'histoire ancienne. Une petite erreur de jeunesse. Ça va sans dire que cela reste entre nous. C'est à dire entre toi et moi. [01:41:12]

(‘E intrallazzi ne faccio quanti ne vuoi. Ti racconterò tutto, e ne ricaverai grande popolarità. E così avremo regolato il nostro vecchio contenzioso. Andiamo, dai! Ormai è passato. Un piccolo errore di gioventù. Naturalmente rimane tra noi. Tra te e me.’)

VS Je trempe dans de sales affaires.// Croyez-moi,/ vous ne le regretterez pas.// On sera quittes// une bonne fois pour toutes.// Je tirerai un trait sur le passé.// On va dire que vous étiez jeune.// Bien sûr,/ il faut que ça reste entre nous.// Entre vous et moi.// [1888-1895]

(‘Nei loschi affari ci sono fino al collo.// Mi creda,/ non ve ne pentirete.// Saremo pari// una volta per tutte.// Tirerò una riga sul passato.// Diremo che lei era giovane.// Certo,/ deve restare tra noi.// Tra lei e me.’//)

In (15), per esempio, all'espressione non marcata nella VO, corrisponde un modo di dire di registro popolare nella VS – «à l'œil»²⁷ – che ne mantiene il significato. Questo, con ogni probabilità, per compensare la standardizzazione della parte dialettale di partenza.

Per il film STB, facciamo riferimento a un esempio già citato (72, v. *supra* cap. VI, § 6.3.1., p. 447), nel quale alla domanda di registro standard che Matteo rivolge al nipote, quando quest'ultimo gli rivela di aver messo incinta la fidanzata, corrisponde il modo di dire di registro familiare «faire son compte»²⁸.

In (108), invece, insieme alle domande della VO rivolte ironicamente da don Don Gino a Beata, che gli chiede un anticipo dei soldi ch'egli le dà per le pulizie, si rileva nella VD l'aggiunta dell'espressione «petite salope»²⁹ di registro popolare, che sortisce un effetto compensativo dell'ironia ed esplicitante, anticipando quello che accade dopo, quando Beata si spoglia davanti all'uomo. In questa occasione, però, l'espressione è attenuata dall'aggettivo «petite».

In (144), il sottotitolatore sfrutta un'espressione particolare, che si compone di due parti: la seconda è costituita da un modo di dire strutturato, ad essa egli ne fa precedere una creata ad hoc in cui inserisce il termine di registro popolare «pieu»³⁰ che rima con «mieux» ('meglio').

In (230), infine, la parte interessata dalla compensazione è un'espressione che nella VO è pronunciata per metà in dialetto e per metà in italiano (*ci fazzu fari* bella figura). La componente dialettale della prima parte viene compensata con un'espressione di registro familiare presente nella seconda parte della VD: «avoir le bourreau»³¹.

Queste descrizioni ci consentono di esprimere una considerazione importante: la compensazione, più nella sua variante prossimale, ma anche in quella distale (v. *supra* cap. IV, § 4.3.1.) è evidentemente un caposaldo della strategia traduttivo-adattativa globale dei nostri film, come è stata illustrata nel corso del capitolo, non solo per quel che concerne i primi due fattori della strategia globale, riguardanti rispettivamente il ricorso ai tratti tipici della varietà colloquiale e informale del francese parlato e la modulazione dei registri linguistico-stilistici al livello delle scelte lessicali, ma anche, in certa misura, per il terzo fattore (procedimenti adattativi). Quindi, è un procedimento che

²⁷ «Gratuitement», <<http://www.cnrtl.fr/definition/oeil>> ultimo accesso dicembre 2018.

²⁸ «Commettre une maladresse», <<http://www.cnrtl.fr/definition/compte>> ultimo accesso dicembre 2018.

²⁹ «Femme débauchée, de mœurs dépravées, ou qui se prostitue», <<http://www.cnrtl.fr/definition/salope>> ultimo accesso dicembre 2018.

³⁰ «Lit», <<http://www.cnrtl.fr/definition/pieu>> ultimo accesso dicembre 2018.

³¹ «Avoir du succès, de la gloire», <<http://www.cnrtl.fr/definition/bourreau>> ultimo accesso dicembre 2018.

opera con una certa sistematicità, per controbilanciare la componente diatopico-dialettale delle versioni originali.

7.8. Cambiamento totale

L'equivalenza funzionale possiamo considerarla la tattica traduttivo-adattativa limite che permette ancora di mantenere un legame tra VO e versioni adattate, superato il quale subentra il cambiamento totale, in cui questo legame sembra non sussistere più. Questa circostanza si può apprezzare negli esempi che seguono:

(36) NCP c/mx-d seq. 32 pt. V

VO Padre Adelfio (a Ignazino): Ignazino *ma che ti successi?* [00:51:35]
(‘Ignazino ma cosa ti è successo?’)

VD (a Nunzio): **Où est Salvatore ? Il faut faire quelque chose.** [00:51:36]
(‘Dov’è Salvatore? Dobbiamo fare qualcosa.’)

VS ----

(107) UdS d seq. 38

VO Beata: *ssâ bbenedica don Gino.* [00:52:39]
(‘La saluto don Gino.’)

VD **Dieu vous bénisse** don Gino. [00:52:39]
(‘Dio la benedica don Gino’)

VS Salutations, don Gino.// [800]
(‘Ossequi, don Gino.’//)

(152) MA c/mx-b seq. 31

VO Moglie Cusimano: in galera *ti mannu!* (Andando verso la casa di Malèna)
E puru a ttia buttanazza! In galera a tutt’e due vi mando! [00:37:40]
(‘In galera ti mando! E pure te brutta puttana! In galera tutti e due vi mando!’)

VD *Ça fait longtemps que je te surveille, XX vous irez en prison, toi et ta putain, en prison et vous XX* [00:37:36]
(‘È da tanto che ti tengo d’occhio... andrete in prigione, tu e la tua puttana! In prigione, e ...’)

VS **Je te surveille depuis longtemps, / salopard!// Et toi...// vole les maris dans ton propre village, / putain!//** [291-293]
(‘Ti sorveglio da tanto, / disgraziato!// E tu...// ruba i mariti del tuo paese, / puttana!’//)

(194) BA d seq. 29

VO Compagni (in secondo piano): - *ma quantu pò ssiri granni 'sta città?*

- *cchi ti pari ca sugnu 'i Ficarazza? È ranni!*

- *a ffari cunti c'America, cchi c'ha ffari a 'Merica, a 'Merica X* [00:30:47]

(‘- Ma quanto può essere grande questa città?’

- Che ti sembra che sono di Ficarazza? È grande.

- Devi fare conto con l'America, nono può competere l'America, l'America X’)

VD - *Faut pas se laisser faire ! C'est fini l'temps des fascistes ! Ça c'est X*

- *Vrai. On va leur écrire une lettre collective pour commencer.*

- *Ah ça c'est une bonne idée.* [00:30:47]

(- Non bisogna lasciarsi sopraffare! È finito il tempo dei fascisti! Questo è...

- Vero. Per cominciare gli scriveremo una lettera collettiva.

- Ah questa è una buona idea.’)

VS ----

In (36), tratto da NCP, la soluzione adottata dal dialoghista cambia totalmente rispetto alla VO. In quest'ultima, infatti, Padre Adelfio si rivolge a Ignazino chiedendogli cosa gli sia preso, il quale, in preda a una crisi a metà strada tra il panico e le convulsioni per l'incendio scoppiato nel cinema, si getta a terra rotolandosi da una parte e dall'altra pronunciando il nome di Alfredo. Nella VD, invece, Padre Adelfio si rivolge a Nunzio, il cassiere del cinema, chiedendogli di Totò – tra l'altro lo chiama stranamente col nome italiano “Salvatore” – e sul da farsi. In più, poco dopo viene aggiunta una battuta di Nunzio che spiega al prete che Ignazino è in preda alla sua crisi, di cui non si fa menzione nella VO. Il sottotitolatore, da parte sua, sceglie di non inserire alcun sottotitolo, poiché probabilmente reputa la battuta di secondaria importanza ai fini della comprensione globale; in realtà, tutta la sequenza non ha che due sottotitoli, quindi avanziamo l'ipotesi che il professionista abbia voluto lasciare che lo spettatore si concentrasse sulle immagini.

In (107), tratto da UdS, ma lo abbiamo riscontrato anche negli altri film, la forma reverenziale del saluto di arrivo e di congedo viene interpretato e reso erroneamente, in quanto chi lo pronuncia chiede benedizione e preghiera alla persona cui si rivolge e non a Dio per essa (cfr. Pitre 1913), così come emerge dalla soluzione nella VD. ‘*Ssa/Assa bbinirica, Sabbinirica* è la forma abbreviata di “vossignoria benedica” (Ragusa 1976, 364) ed è una formula di saluto utilizzata per rivolgersi a persone verso le quali si manifesta rispetto (cfr. Ruffino 2011, 60). Nella VS, invece, la soluzione, pur cambiando nella forma, interpreta correttamente il significato e la funzione dell'espressione originale.

In (152), tratto da MA, la battuta nella VO subisce parimenti un mutamento totale, almeno nella VS. Infatti, nella VO la moglie del dott. Cusimano minaccia costui di spedirlo dritto in galera insieme a Malèna, ritenuta una poco di buono. Nelle versioni adattate si fa ricorso a due soluzioni in parte uguali: in entrambe, infatti, si fa riferimento a pedinamenti della moglie che durerebbero da tanto, ma che non figurano nella VO, configurandosi quindi come un'aggiunta di informazioni. Nella VS, in più, il sottotitolatore inserisce un presunto ruolo di rovinafamiglie di Malèna, sostituendolo alla parte originale della battuta, invitandola anche a tornare al suo paese; in realtà, la vicenda si svolge sempre e solo a Castelcutò.

Infine, per il film BA, con (194) ci troviamo di fronte a battute di compagni di partito collocate in secondo piano, ma perfettamente udibili. Il sottotitolatore, come da prassi per le voci in secondo piano, ha scelto di non sottotitolarle, mentre il dialoghista ha deciso di cambiarle totalmente, ritenendole probabilmente non importanti ai fini della comprensione globale, poiché tra l'altro contenevano riferimenti culturali. Probabilmente, si rendeva necessario soltanto un riempimento.

Questo gruppo di estratti permette di verificare come può intervenire anche un cambiamento totale delle battute originali, sebbene non in modo frequente. Principalmente, la tattica riguarda le voci secondarie e quelle parti che non risultano essenziali ai fini della comprensione globale del film.

7.9. Aggiunta

Con l'aggiunta di materiale linguistico, e successivamente con l'omissione, siamo già nel territorio della non-traduzione. Non sorprenderà il fatto che, proprio per l'effetto espansivo che determina, la tattica dell'aggiunta si mostri più funzionale per il doppiaggio che per il sottotitolaggio. L'inserimento di informazioni aggiuntive può assumere dimensioni diverse: da poche parole in seno a una battuta a interi scambi dialogici, sia pur brevi. Le motivazioni che inducono il dialoghista-adattatore a ricorrere a questo espediente possono essere svariate: esigenze di chiarezza, di riempimento, di rispetto del sincronismo, di compensazione, e naturalmente il contesto audio-visivo deve consentirlo.

Illustriamo di seguito alcuni esempi.

(5) NCP fr. seq. 9

VO ----

VD Peppino: mais moi, je v' pas.

[...]

Peppino: je v' pas être carabinier ! Je v' pas !

Il padre: tu viens ? Tu vas travailler à l'école, moi, je te le dis, sinon je te tue! [00:15:21]

(‘- Non voglio fare il carabiniere!

[...]

- Non voglio!

- Vieni? Lavora a scuola, mi raccomando, altrimenti ti ammazzo!’)

VS ----

(120) UdS d seq. 60

VO Beata (gridando): *Joe nun mi lassari, Joe! Joe! Joe! Joe, Joe nun mi lassari, Joe!* (Agli uomini) *annati via, via!* [01:27:13]

(‘Joe non mi lasciare, Joe! Joe! Joe! Joe, Joe non mi lasciare, Joe! Andate via, via!’)

VD Joe non mi lasciare Joe, Joe non ! Non, Joe nun mi lassari **ô nomi î ddiu**, Joe ! Andate via via ! [01:27:13]

(‘Joe non mi lasciare, Joe! Joe no! No Joe non mi lasciare in nome di Dio, Joe! Andate via!’)

VS Joe, ne me laisse pas !// Allez-vous-en !// [1262-1263]

(‘Joe, non mi lasciare!// Andatevene!’//)

(173) MA i seq. 58

VO Renato (alla professoressa): buongiorno.

(- Buongiorno’)

VD Bonjour. (Alla fidanzata) **je l’ai eue comme professeure.**

(‘- Buongiorno. L’ho avuta come professoressa.’)

VS ----

(220) BA fr. seq. 63

VO ----

VD Un uomo (voce): eh ça suffit les enfants. Laissez le monsieur, sinon vous aurez affaire à moi ! [01:08:23]

(‘Eh basta bambini. Lasciate il signore, se no ve la vedrete con me!’)

VS ----

In (5), si verifica l'inserimento di un intero scambio dialogico tra Peppino e il padre, a continuazione e conclusione di quello presente nella VO. Ciò è reso possibile dal fatto che i due personaggi non sono inquadrati in volto e non si hanno problemi di sincronismo, quindi il dialoghista può ulteriormente specificare i motivi per cui il bambino piange.

Per il film STB, richiamiamo l'attenzione su un esempio citato in precedenza (65, v. *supra* cap. VI, § 6.2.2.2., p. 408); nella VD la domanda retorica iniziale viene duplicata; la ripresa di spalle del personaggio rende possibile la soluzione.

Per il film UdS, oltre a (108, p. 503), visto nel paragrafo sulla compensazione, citiamo (120). In esso, in linea con la tattica del prestito mediato che abbiamo illustrato più sopra (§ 7.2.), il dialoghista aggiunge persino del materiale linguistico in dialetto siciliano non presente nella VO e può farlo perché Beata non è ripresa in viso. Il dialoghista sfrutta questa occasione per inserire un elemento che suggerisca la variazione linguistica.

L'esempio (173), tratto da MA, contiene una battuta pronunciata da Renato, con cui egli saluta la donna che è stata sua professoressa. Nella VD la battuta contiene una seconda parte, ben udibile, in cui Renato, rivolgendosi alla sua fidanzata, le spiega chi è la donna che ha appena salutato, immaginando che ella gli abbia chiesto spiegazioni. Proprio questa seconda parte, evidenziata in grassetto, costituisce un'aggiunta, in quanto nella VO, si vede soltanto Renato che gira il capo verso la fidanzata e muove brevemente le labbra, ma non si sente alcunché. Il sottotitolatore, da parte sua, omette sia la prima che la seconda parte. Qui, probabilmente il dialoghista ha deciso di aggiungere la battuta perché il personaggio muove le labbra e rivolge il capo verso la fidanzata, sebbene nella VO non si distingue nulla.

Infine, nella VD di (220) si rileva l'inserimento di un'intera battuta non presente né nella VO né nella VS. Essa è aggiunta nella sequenza del primo incontro tra Sarina e la mendicante Masina e il personaggio non è inquadrato.

Ancora una volta le immagini giocano un ruolo chiave nella decisione dei dialoghisti sul ricorso a questa tattica. Da notare, comunque, come le aggiunte non vadano a modificare sostanzialmente il significato delle battute o delle sequenze.

7.10. Detrazione

Concludiamo la rassegna delle tattiche traduttivo-adattative con la "detrazione", che rappresenta di fatto il meccanismo inverso rispetto all'aggiunta, illustrata nel

paragrafo precedente. Con l’etichetta “detrazione” abbiamo indicato un gruppo di tre procedimenti che presentiamo di seguito:

Condensazione	Il messaggio contenuto nella battuta originale viene reso nell’adattamento con una struttura linguistica più sintetica che ne riassume il significato, che rimane invariato.
Riduzione	Parte del messaggio viene omessa: la battuta originale subisce un ridimensionamento non solo negli elementi costitutivi ma anche nella quantità di informazioni veicolate.
Omissione totale	La battuta originale in cui è contenuto il messaggio viene cancellata totalmente e non figura più né nel doppiaggio, in corrispondenza della quale non si sentirà niente, né nel sottotitolaggio, in cui alla battuta nell’audio originale non comparirà alcun sottotitolo. Suppressione di intere sequenze della VO.

Tab. 7.4. I procedimenti della detrazione

Allo stesso modo in cui l’aggiunta di materiale linguistico-informativo caratterizza più spesso il doppiaggio, i procedimenti della detrazione intervengono pressoché sistematicamente nel sottotitolaggio, in conseguenza dei vincoli spazio-temporali da rispettare. Kovačič lo conferma, affermando che “for subtitling reduction of form is one of the basic demands” (1996, 106) e il meccanismo è parte integrante della “Relevance Theory” (Sperber e Wilson, 1995) applicata al sottotitolaggio, di cui la studiosa è uno dei principali teorici (cfr. 1994) dopo che Gutt aveva introdotto la teoria della pertinenza nei TS in generale, con il suo approccio cognitivo alla traduzione (cfr. 1991). La teoria di Kovačič è stata più recentemente ripresa e ribadita da Díaz Cintas (cfr. 2013, 277). Gottlieb, da parte sua, in linea con Kovačič, considera la riduzione persino un dono, una vera fortuna (cfr. 1994, 272-273). Ciò non toglie, che casi di omissione totale si rilevino anche nel doppiaggio.

7.10.1. Condensazione

La condensazione coincide con la settima strategia indicata da Gottlieb “condensation” (1992, 167) ed è condivisa sia da Kovačič, che parla di “partial reduction” (1994, 245-246), sia da Díaz Cintas e Remael (*op. cit.*). Oltre al vantaggio-

necessità di risparmiare spazio, la condensazione concede più tempo allo spettatore per concentrarsi sugli altri elementi visivi, senza rinunciare a elementi del significato.

Tra gli esempi più significativi citiamo:

(19) NCP d seq. 16

VO Donna anziana: *sempri cu 'sta camurria dû cinematografu!* [00:27:05]
(‘Sempre con questa fissazione del cinematografo!’)

VD Il ne pense qu’*à ça celui-là, à son cinéma, à son cinéma !* [00:27:05]
(‘Non pensa ad altro lui, al suo cinema, al suo cinema!’)

VS **Ah, celui-là et son cinéma!**// [203]
(‘Ah, lui e il suo cinema!’)

(112) UdS c/mx-b seq. 39

VO Beata: e che *veni a ddire?* [00:56:42]
(‘E che viene a significare?’)

VD *Ça veut dire quoi ?* [00:56:42]
(‘E che vuol dire?’)

VS **C’est-à-dire** ?// [873]
(‘Cioè?’//)

(155) MA c/mx-b seq. 39

VO Sarto: *stai bellu dritto* Renato così! [00:50:10]
(‘Stai bello dritto Renato così!’)

VD *Tiens-toi droit, Renato, le menton bien haut !* [00:50:10]
(‘Stai dritto, Renato, il mento ben sollevato!’)

VS **Redressez-vous.**// [442]
(‘Si raddrizzi!’//)

(234) BA d seq. 101

VO Nino (al farmacista): *talè, rammi cocchicosa pi mùoriri.* [01:51:36]
(‘Guarda, dammi qualcosa per morire.’)

VD *Donnez-moi quelque chose qui me fasse mourir.* [01:51:36]
(‘Mi dia qualcosa che mi faccia morire.’)

VS **Je veux mourir.**// [1982]
(‘Voglio morire.’//)

In (19), l'intera prima parte della battuta – *sempri cu 'sta camurrìa* – viene sintetizzata nell'interiezione «ah» e il sottotitolo finisce per contenere come due unici elementi principali il pronome dimostrativo «celui» e il sostantivo «cinéma». Il contesto aiuta a comprendere che si tratta di una situazione spiacevole. In (112), la domanda di Beata viene sintetizzata in un avverbio interrogativo. In (155), il sarto, intento a prendere le misure per confezionare un paio di pantaloni, intima a Renato di assumere una posizione ben eretta. Infine, in (234), Nino, in preda alla noia esistenziale, si reca in farmacia e chiede qualcosa per morire. Il sottotitolatore sintetizza la sua richiesta al farmacista.

Dagli esempi sopraccitati si evince come l'effetto principale che si produce nelle VVSS sia la diminuzione dell'estensione in termini di caratteri della battuta originale, senza perdite semantiche di rilievo, in quanto il sottotitolo contiene l'informazione principale ed essenziale, che permette allo spettatore di concentrarsi sulle immagini del film.

7.10.2. Riduzione

A proposito della riduzione, Gottlieb parla di “decimation” (1992, 167), mentre Kovačić di “total reduction” (1994, 246) nel suo modello centrato sulla teoria della pertinenza (v. *supra*), secondo la quale la valutazione sulla rilevanza di un'informazione all'interno del messaggio svolge un ruolo-chiave nel processo decisionale dell'adattatore circa la riduzione. Molto vicino a questo concetto è quello di “dominante” (Torop 2000, 14), ovvero di quell'elemento, all'interno di un passaggio testuale, ritenuto irrinunciabile” (*Ibid.*). Goris, da parte sua, considera “the possibility [...] of omitting incomprehensible or insignificant elements” (*op. cit.*, 171) un vantaggio del sottotitolaggio.

Il procedimento di riduzione interessa elementi ritenuti superflui ai fini della comprensione globale, perché trattasi di informazioni già espresse in precedenza, o che lo spettatore può desumere dal contesto visivo. Inoltre, vengono solitamente omesse le voci secondarie, che si sentono in sottofondo, se non ritenute essenziali, le ripetizioni che si susseguono, i nomi propri, e, nel nostro caso, parte del turpiloquio, nel rispetto parziale del principio secondo il quale i termini volgari e le imprecazioni avrebbero un effetto più forte e disturbante se lette invece che ascoltate (cfr. Díaz Cintas e Remael *op. cit.*).

Illustriamo di seguito alcuni esempi.

(20) NCP d seq. 16

VO Donna Maria: *mi stava abbampannu a casa, mi stava abbampannu, un lampu, vuum, mancu mi n'addunau!* [00:27:06]

(‘Mi stava incendiando la casa, mi stava incendiando, un lampo, vuum, neanche me ne accorsi!’)

VD Il m’aurait mis le feu si je n’avais pas été là, le feu à la maison, c’est un X [00:27:05]

(‘Mi avrebbe appiccato il fuoco se non ci fossi stata, il fuoco alla casa, è un...’)

VS Il fichait le feu à la maison!// [204]

(‘Dava fuoco alla casa!’//)

(97) UdS d seq. 31

VO Uomo #3: *ou, ma chissu cu è? Chiđđu ca veni di Rroma ppi fari u cinematografu?* [00:37:33]

(‘Ehi, ma questo chi è? Quello che viene da Roma per fare il cinema?’)

VD Ma chissu cu è ? Le type du cinéma ? [00:37:34]

(‘Ma questo chi è? Il tipo del cinema?’)

VS C’est qui, lui ?/ Le type du cinéma ?// [617]

(‘Ma chi è? Il tipo del cinema?’//)

(166) MA c/sw-d seq. 51

VO Tenutaria (alle prostitute): *un poch’i paçienza, tantu ‘un c’è nuđđu! Carnuccia fresca!* [01:02:05]

(‘Un po’ di pazienza, tanto non c’è nessuno! Carnuccia fresca!’)

VD On fait pas les difficiles ! On prend c’qu’on a. Un p’tit peu de chaire fraîche ! [01:02:05]

(‘Non facciamo le difficili! Prendiamo ciò che abbiamo. Un po’ di carne fresca!’)

VS De la chair fraîche.// [519]

(‘Carne fresca.’//)

(224) BA d seq. 67

VO Uomo a cavallo (ai contadini): *livàtivi ‘i mmienzu! Mùojtti ‘i pitittu!* [01:14:26]

(‘Levatevi di mezzo! Morti di fame!’)

VD Allez, foutez l’camp ! [01:14:25]

(‘Forza, levatevi dalle palle!’)

VS Dégagez !// Bande de vermines !// [1275-1276]

(‘Sgombrate!// Canaglie che non siete altro!’//)

Nella VS di (20), oltre alla ripetizione, vengono meno le informazioni riguardo alla rapidità con cui si era propagato il fuoco, e che la presenza della madre di Totò aveva evitato il peggio, anche se quest'ultima informazione si può desumere dalle immagini, dalle quali si vede che la casa non è andata distrutta. Per completezza il verbo scelto «ficher»³² è connotato come stile familiare.

In (97), il sottotitolatore (e anche il dialoghista) ha sintetizzato l'intera seconda domanda, anche in virtù del fatto che, già in precedenza, nel film è emerso che l'azienda per cui Morelli dice di lavorare è di Roma. Ciononostante, a nostro avviso, l'aggettivo di provenienza geografica “romano” avrebbe potuto essere inserito in entrambe le versioni, poiché i vincoli lo permettevano.

In (166), tutta la prima parte dialettale viene omessa, insieme alle due informazioni in essa contenute. Tuttavia, a parte l'esortazione alle prostitute, la seconda informazione riguardante l'assenza di altra gente nella casa chiusa si può chiaramente desumere dalle immagini.

Infine, abbiamo scelto (224) da BA per rendere conto del fatto che anche nel doppiaggio possono manifestarsi casi di riduzione, sebbene a una frequenza di gran lunga inferiore rispetto al sottotitolaggio. Nell'esempio citato, l'imprecazione-offesa rivolta dall'uomo a cavallo ai contadini (comunisti) intenti a spartirsi i latifondi, non figura più nella VD. La sequenza, di fatto, rappresenta una riproduzione di un evento storicamente accaduto: la strage di Portella della Ginestra del 1° maggio 1947.

Per quel che riguarda le interiezioni di registro triviale, tra gli esempi già citati, casi di riduzione si osservano anche in (3, v. *supra* cap. VI, § 6.2.2.1., p. 405), (12, v. *supra* cap. VI, § 6.2.2.2., p. 408) e (132, v. *supra* cap. VI, § 6.2.1.2., p. 396). Quanto agli effetti che produce la riduzione, essi possono essere assimilati a quelli esposti al termine del paragrafo precedente.

7.10.3. Omissione totale

Il terzo e ultimo procedimento di detrazione, che abbiamo scelto di denominare “omissione totale”, viene preso in considerazione tra gli altri anche da Gottlieb, il quale parla di “resignation” (1992, 168). Lo studioso attribuisce tale etichetta sia al mancato trasferimento del messaggio per l'assenza materiale della battuta nella versione

³² «[Le compl. désigne une action nuisible ou désagréable pour qqn/qqc], donner», <<http://www.cnrtl.fr/definition/fi-cher>> ultimo accesso dicembre 2018.

adattata, sia alla resa con una soluzione totalmente diversa da quella originale. Da parte nostra, abbiamo differenziato quest'ultima tattica, denominandola "cambiamento totale", e l'abbiamo trattata poco sopra (§ 7.8.). In questo paragrafo concentriamo il nostro interesse sulla prima occorrenza.

L'omissione totale può assumere dimensioni diverse, dall'eliminazione di una sola battuta a uno scambio dialogico o parte di esso, fino alla soppressione di un'intera sequenza dal montaggio del film nella versione adattata.

L'omissione totale, così come la riduzione e le tattiche che intervengono modificando la VO, vanno usate con grande cautela specie nel sottotitolaggio, poiché la colonna sonora originale rimane al suo posto invariata, di conseguenza c'è il rischio che lo spettatore possa rilevare degli elementi di incongruenza tra VO e VS, determinando il suo disappunto. A differenza di condensazione e riduzione, l'omissione totale ricorre tanto nel doppiaggio quanto nel sottotitolaggio.

Di seguito presentiamo alcuni esempi.

(1) NCP d seq. 5

VO Alfredo: *façiemuni a cruçi, cuminciamu!* [00:08:14]
(‘Facciamoci il segno della croce, cominciamo!’)

VD ----

VS Et hardi donc,/ ça recommence!//
(‘Speriamo bene,/ si ricomincia!’//)

(77) UdS d seq. 10 pt. I

VO Una donna: *Jancilinu, cci riçi ca prima ca sù mietti, cci runa na scupittiatu!* [00:11:08]
(‘Angelino, digli che prima che se lo mette, gli dà una spazzolata!’)

VD ----

VS ----

(150) MA d seq. 29

VO Pine’: *allura ccà a cosa è seria!* [00:33:52]
(‘Allora qui la cosa è seria!’)

VD Qu’est-ce qu’il vient faire ? [00:33:51]
(‘Che cosa viene a fare?’)

VS ----

(238) BA d seq. 110

VO Ragazzo #1: *tù viristi l'ujttimu film ri Pasolini?*

Ragazzo #2: *leggimi a manu X*

Ragazzo #1: *X sè idda X* [02:01:21]

(‘Te lo sei visto l’ultimo film di Pasolini?’

‘Leggimi la mano X

‘X sì quella X’)

VD ----

VS ----

In (1), Alfredo, prima di cominciare una nuova sessione di censura con padre Adelfio, pronuncia un modo di dire –*façiemuni a cruci*– preso in prestito dal contesto religioso, per augurarsi che tutto vada bene e per sottolineare il carattere impegnativo del lavoro che deve fare: censurare tutte le scene con i baci dei personaggi del film. Il dialogista ha scelto di non doppiare la battuta di Alfredo e ciò gli è stato possibile perché il personaggio non è inquadrato; tuttavia, non ne comprendiamo il motivo, visto che le condizioni gli permettevano discreti margini di manovra. Il sottotitolatore, invece, è costretto a inserire un sottotitolo e si serve di una locuzione interiettiva, costituita dall’interiezione «hardi»³³ seguita dalla particella «donc»; la locuzione esprime un incoraggiamento, un augurio e una speranza che tutto vada bene.

In (77), la battuta nella VO, pronunciata da una donna non presente sulla scena, che porge un abito a un ragazzino attraverso una cordicella, viene eliminata in entrambe le versioni adattate, a nostro avviso in modo ingiustificato, poiché ancora una volta le condizioni lo avrebbero permesso.

In (150), invece, l’omissione totale interviene nella VS, in corrispondenza di una battuta pronunciata da Pine’.

Infine, in (238), si arriva a omettere uno scambio dialogico tra due ragazzi che, pur essendo posti in secondo piano e il loro scambio inserito in un contesto di vociare generalizzato, sono presenti sulla scena e le prime battute, riportate nell’esempio, ben udibili nella VO. Mentre nella VD si è proceduto a renderle non più distinguibili, nella VS non figura alcun sottotitolo. A nostro avviso, invece, il sottotitolatore avrebbe potuto inserire un riferimento quanto meno alle prime due battute che si sentono di più, dato che le condizioni lo avrebbero permesso.

³³ «Sert à exciter ou à encourager une pers. ou un groupe de pers. dans une tâche ou une action difficile et/ou dangereuse», <<http://www.cnrtl.fr/definition/hardi>> ultimo accesso dicembre 2018.

In definitiva, come abbiamo accennato poc' anzi, l'omissione totale di intere parti della VO di film andrebbe valutata con attenzione e usata con estrema parsimonia, al fine di non causare perdite che si potrebbero certamente evitare, anche quando si tratta di battute secondarie. Ancora una volta, si ripropone il dissidio, forse insanabile, tra l'etica del traduttore-studioso e la sua tendenza alla riflessione a oltranza e le condizioni reali in cui si trova a operare un adattatore.

7.11. Considerazioni conclusive

Con il procedimento dell'omissione totale si conclude non solo l'esposizione delle tattiche e dei relativi procedimenti traduttivo-adattativi, ma anche l'analisi degli adattamenti filmici del nostro repertorio investigativo, che ha sostanziato, insieme al loro confronto e all'illustrazione della strategia traduttivo-adattativa globale messa in atto dai professionisti adattatori, i capitoli sesto e settimo.

L'attenzione si è concentrata sulle parti interamente dialettali o contenenti elementi di siciliano, senza trascurare né altre varietà diatopiche secondarie, presenti in maniera rilevante nelle VVOO dei film (romanesco in UdS), né parti in italiano, in corrispondenza delle quali sono emersi casi prototipici di compensazione; quest'ultima, preso atto del ruolo espletato nel dare attuazione alla strategia globale, può essere, a buon diritto, considerata il catalizzatore della strategia traduttivo-adattativa.

Il percorso analitico è stato preceduto da due momenti preliminari: il primo ha previsto il confronto integrale delle diverse versioni dei film, da cui sono emerse le componenti principali della strategia, successivamente, abbiamo proceduto alla selezione degli estratti, per lo più contenenti battute di personaggi principali o ricorrenti, che ne consentono l'illustrazione. L'analisi traduttologica, invece, che ha impegnato lo scrivente in questi due ultimi capitoli, è stata articolata in tre momenti fondamentali, che coincidono con i tre fattori costitutivi della strategia globale. Mentre i primi due fattori sono stati trattati nel precedente capitolo (il sesto), il terzo è stato affrontato nel presente capitolo.

In sintesi, i primi livelli linguistici analizzati, dalla fonetica alla sintassi (1° fattore), li abbiamo visti soddisfare le esigenze dei professionisti, poiché permettono allo stesso tempo:

- di veicolare e suggerire l'idea di variazione linguistica presente nelle VO, abbassando il registro sugli assi diastratico e diafasico;
- di mantenere il significato;

- di risparmiare spazio, specie per le necessità tecniche del sottotitolaggio, poiché la maggior parte delle soluzioni finalizzate alla riproduzione del registro informale/familiare del francese prevedono una sottrazione di materiale linguistico rispetto al registro standard.

Il secondo fattore, invece, ha previsto l'analisi della vivace variazione stilistica nella ricca e variegata gamma lessicale realizzata dagli adattatori: conformemente con la scelta di sfruttare la varietà informale del francese, abbiamo rilevato termini ed espressioni afferenti ai diversi registri substandard.

Infine, la disamina delle tattiche traduttivo-adattative, ovvero dei procedimenti e delle manovre sul testo dei dialoghi, con la componente visiva sempre presente, ci ha permesso di mettere in evidenza vari tipi di soluzioni rilevanti, più o meno frequenti e creative: da quelle che non comportano cambiamenti sostanziali, a quelle in certa misura obbligate, ad altre non sempre coerenti con la strategia globale, alcune comprensibili e condivisibili e altre meno, a nostro avviso ingiustificate, che comportano perdite evitabili, ad altre ancora che rendono possibile agli spettatori che preferiscono i sottotitoli, una fruizione più ricca e completa.

Ribadiamo qui il carattere arbitrario impresso alla segmentazione del processo analitico, con la premura, al contempo, di esplicitare le ragioni alla base delle scelte effettuate; l'introduzione di categorie è stata funzionale all'analisi, poiché, in realtà, esse operano contestualmente, come mostrato nella descrizione degli esempi. Certamente, non pretendiamo di raggiungere l'esaustività nel rendere conto di una realtà molto complessa, commetteremmo un imperdonabile peccato di presunzione.

Per concludere, non abbiamo certo perso di vista la dialettica che sussiste tra l'analisi critica e teorica e le reali condizioni che nella pratica quotidiana caratterizzano l'attività dei professionisti.

Nella sezione che segue, presenteremo i risultati e le tendenze emerse nel corso del nostro lavoro e a discutere su di essi.

CAPITOLO VIII

RISULTATI E DISCUSSIONE

L'analisi traduttologica integrale, svolta sul materiale dialogico trascritto, e il focus successivo sugli estratti totalmente o parzialmente dialettali, insieme al confronto delle soluzioni individuate da dialoghisti e sottotitolatori nelle rispettive versioni adattate in francese dei cinque film di Tornatore, che costituiscono il gruppo di opere audiovisive sulle quali abbiamo scelto di concentrare la nostra attenzione e il nostro interesse, ha prodotto risultati significativi e messo in luce alcune tendenze. Di seguito, procediamo alla loro illustrazione, tenendo a precisare che le nostre considerazioni riguardano sia il contenuto testuale e semantico (linguistico) e le relazioni intrinseche che sussistono tra questa componente e le altre costitutive di un lungometraggio (visive e sonore), sia gli aspetti metodologici tecnici delle due modalità traduttivo-adattative coinvolte nello studio.

8.1. Metodi e strumenti

8.1.1. La metodologia

I principi metodologici posti a fondamento del nostro lavoro di ricerca, esplicitati e illustrati in massima parte nel quarto capitolo della tesi, con paragrafi integrativi all'inizio dei capitoli quinto e sesto, hanno funzionato da efficaci punti di riferimento nella conduzione dell'attività analitica e, al tempo stesso, le hanno consentito di assumere diverse caratteristiche distintive.

In primo luogo, la scelta della combinazione linguistica italiano(-siciliano)/francese, certamente molto meno indagata rispetto ai prodotti anglo-americani, e della direzione "inversa" del processo analitico, ovvero dalla lingua materna (italiano) a quella straniera (francese), costituiscono due elementi insoliti.

In secondo luogo, lo studio ha presentato un carattere il più possibile concreto e pertinente ai film, con una ricca selezione di esempi, nel tentativo di rendere effettivamente conto dei vari aspetti descritti, in una prospettiva trasversale finalizzata a mettere in risalto la loro costante presenza nei film presi in esame e degli adattamenti realizzati mediante entrambi i metodi coinvolti nello studio.

In terzo luogo, l'indagine si è configurata come essenzialmente qualitativa, con alcuni riferimenti all'aspetto quantitativo, la cui trattazione dettagliata non è prevista dall'impostazione metodologica del presente studio (v. *infra* cap. IX, § 9.2.).

A questo riguardo, la tassonomia di tattiche traduttivo-adattative e lo schema che le ha organizzate in maniera efficace e il più intuitiva possibile (v. *supra* cap. IV, § 4.3.1.) ha svolto per noi l'importante funzione di bussola al fine di non perdere la rotta.

Inoltre, il ricorso a una numerazione progressiva degli estratti selezionati e all'attribuzione di una sigla univoca che ne descriva immediatamente il contenuto linguistico in termini di varietà presenti e gli eventuali passaggi da un codice all'altro, ha permesso di costruire un repertorio analitico ben rappresentativo della strategia globale adottata nelle versioni francesi, delle sue componenti e dei suoi procedimenti. Questo principio consente di evitare potenziali ambiguità, poiché rende ugualmente possibile l'agevole consultazione del repertorio analitico (appendice A), delle microsinossi utili a fornire informazioni aggiuntive circa il contesto della maggior parte degli esempi citati nell'analisi e le sequenze da cui sono tratti (appendice B), e delle trascrizioni integrali (appendice C).

Infine, in linea con i criteri metodologici abbiamo proceduto alla realizzazione delle trascrizioni dei dialoghi filmici e dei sottotitoli, affinché queste risultassero più che accettabili, facilmente fruibili, per mezzo anche della scansione in sequenze uguale tra le tre versioni di ciascun film.

8.1.2. Gli strumenti

Quanto agli strumenti di cui ci siamo serviti, essi sono consistiti innanzitutto nei supporti digitali (DVD), sui quali sono contenuti i prodotti analizzati. Si sono rivelati molto utili soprattutto per la trascrizione dei dialoghi e dei sottotitoli, in virtù della maneggevolezza che offrono nella navigazione dei contenuti e nello scorrimento e riavvolgimento, grazie anche alle funzionalità del software di cui ci siamo serviti: Subtitle Edit. Si tratta di un programma scaricabile gratuitamente dalla rete, che consente di creare nuovi sottotitoli per un filmato, o passare in rassegna ed editare quelli già esistenti.

Le trascrizioni dei dialoghi e dei sottotitoli, delle VVOO e delle VVAA, realizzate integralmente da chi scrive, hanno rappresentato il punto di partenza del percorso analitico. Esse sono state precedute dalla visione dei principali film ambientati in Sicilia, dall'avvento del sonoro a oggi, che ci hanno permesso di appurare l'uso che si è fatto del dialetto (siciliano) nel cinema in prospettiva diacronica (v. *supra* cap. V, § 5.2.). Le trascrizioni, inoltre, sono state integrate dalle rassegne stampa dei film all'epoca della loro uscita nelle sale italiane e francesi, che ci hanno permesso di ricostruire, anche se solo per grandi linee, il clima di accoglienza riservato loro dalla critica specializzata di entrambi i paesi.

A questi strumenti si sono sommati i dati di mercato sugli ambiti cinematografico e dell'audiovisivo, nonché della diffusione e dell'uso di dispositivi tecnologici dotati di schermo, relativi a Italia e Francia, ricavati dai rapporti stilati annualmente dagli enti preposti e da siti specializzati.

Nella sezione cardine del confronto analitico, strumenti imprescindibili si sono rivelate le risorse lessicografiche del francese, sia digitali e accessibili in rete (*Trésor de la langue française, Dictionnaire de la zone ecc.*), sia cartacee, e del dialetto siciliano.

8.2. Omogeneizzazione e omologazione linguistica, non appiattimento variazionale

Il titolo del paragrafo descrive una prima tendenza che si ricava dall'analisi. Quindi, è essenziale precisare cosa intendiamo con i vari termini. Innanzitutto, l'omogeneizzazione delle voci degli attori-personaggi nelle VVDD, anche quando essi pronunciano termini stranieri lo fanno in francese e con le loro voci diverse da quelle originali. Persino attori come Noiret e Perrin, che in fase di registrazione hanno recitato in francese e, successivamente, sono stati post-sincronizzati in italiano, per le versioni francesi sono stati nuovamente doppiati in francese (torneremo su questo aspetto nel § 8.4.). L'omologazione, invece, indica l'applicazione della strategia traduttivo-adattativa ai film nella loro interezza, mantenendo una coerenza stilistica. Tuttavia, non si verifica un appiattimento variazionale e proseguiamo riflettendo su quest'ultimo punto.

8.2.1. La neutralizzazione della variazione diatopica

Posto che (tradurre e) adattare i prodotti filmici contenenti varietà diatopiche del paese di partenza è un'operazione realizzabile, ci eravamo posti alcuni interrogativi circa le modalità che la rendessero possibile, alla luce di quelle adottate da altri professionisti, così come sono state messe in rilievo da altri studi su prodotti diversi dai nostri (v. *infra*).

Un primo risultato indicativo è correlato tanto all'importanza del ruolo del dialetto nei film del regista siciliano (cap. V, § 5.4.), nelle funzioni essenziali che esso svolge: tra le quali, da un lato quella identitaria di una comunità e di un territorio, dall'altro quella estetica, ovvero il ruolo chiave attribuito alla materia sonora, la cui considerazione da parte di registi e sceneggiatori va crescendo sempre di più, quanto alla necessità di adattare il film per un altro paese. In virtù delle ragioni illustrate all'inizio del capitolo VI, circa la doppia opzione possibile (v. *supra* cap. VI, § 6.1.), ma non praticabile per i film da noi presi in esame, si conferma la scomparsa della componente diatopica del dialetto siciliano, ma anche della variazione diatopica interna ai film nelle VVOO, che coinvolge altre varietà regionali, sebbene siano presenti però in quantità più ridotte rispetto a quella del dialetto siciliano. Ciò induce i professionisti dell'adattamento a porvi rimedio. Questa tendenza alla perdita emersa dalla nostra analisi consolida (vedremo solo in parte) quanto già rilevato tra gli altri da Goris, uno dei più importanti studiosi a essersi occupati di TAV per l'ambito francofono. Infatti, dopo aver fornito esempi di lingua locale regionalmente situabili in film fiamminghi e americani, egli aveva già rilevato che

The translators have all left these dialectical features out of French version of the films. The discourse of the dubbed versions does not present a single linguistic element that is geographically localizable. The omission of dialects also concerns the original regional pronunciation which finds no functional equivalent in the translation (Goris 1993, 175).

La soppressione delle varietà geograficamente situabili presenti nelle VVOO dei film costituisce il primo risultato importante che, se per un verso è in linea con quanto ottenuto da Goris nelle sue ricerche, alle quali accostiamo quelle sugli accenti nei film stranieri doppiati in francese di Cornu (2014, 315-318), per un altro si scontra con i

risultati di Plourde che, come abbiamo avuto modo di vedere, si occupa di analizzare il doppiaggio in francese de “I Simpsons” e che sostiene:

Par le doublage, la diversité idiolectale ou dialectale de l’original a été considérablement réduite pour ne pas dire appauvrie... presque toutes les références à des dialectes ou des variantes de la langue d’arrivée s’estompent (Plourde 2003, 4-5).

L’aspetto più rilevante riguarda il fatto che negli adattamenti in francese dei nostri, le varietà scompaiono e non risultano semplicemente attenuate. Certamente, va tenuto in conto che il prodotto audiovisivo oggetto dell’analisi di Plourde ha in comune con i nostri soltanto la presenza di varietà regionali, peraltro dell’inglese. Per il resto la saga è tipologicamente molto diversa dai film del nostro repertorio investigativo.

8.2.2. Un rimedio alla neutralizzazione e alla standardizzazione

Come dicevamo poc’anzi, la variazione diatopica scompare anche nelle versioni in francese dei film di Tornatore, ma dai dati in nostro possesso, ricavati dagli esempi illustrati nel capitolo precedente, emerge come i professionisti adattatori procedano alla ri-creazione, vale a dire alla riproduzione della variazione linguistica geolettale e associata a determinate classi sociali, presente nelle VVOO. Essi rinunciano all’asse diatopico e sfruttano la variazione di altri due assi: la diafasia, ovvero il contesto e la specifica situazione comunicativa: informale e colloquiale, e la diastratia, ovvero l’ estrazione sociale dei parlanti: classi sociali umili, di piccoli centri rurali e contadini della periferia siciliana, poveri di stimoli culturali, di basso reddito e basso livello di istruzione. Gli appartenenti a classi sociali più alte, per reddito o per istruzione, negli scambi dialogici con i primi possono, non sempre, adeguare la loro lingua ricorrendo alla commutazione di codice. Questi appena esposti sono parte dei valori identitari (escluso quello geografico) della comunità, veicolati dal dialetto e dal suo uso nei film; valori che, a loro volta, costituiscono, nel nostro caso, solo una delle sue funzioni (v. *supra* cap. V, § 5.4.). In altre parole, viene sfruttata/resa la sola funzione di marcatore diastratico del dialetto, che lega i personaggi al loro luogo d’origine e al loro ruolo sociale.

Tornando a Goris, al termine della sezione precedente, abbiamo lasciato lievemente presagire che il nostro primo risultato non coincidesse completamente con quello dello studioso. Infatti, l'unica soluzione da lui intravista alla scomparsa delle varietà dialettali era un ricorso assoluto e generalizzato alla standardizzazione del dialetto e degli accenti regionali, una delle tre norme basiche, a suo dire, in azione nel doppiaggio, senza individuare o proporre nessun'altra soluzione. Queste le sue parole nell'introdurre la strategia:

A second major aspect of the standardization policy is the elimination of the geographical differentiation, resulting in a **standardization of dialectal language use** (*Ibid.* 174. Enfasi nell'originale).

Diversamente, questo, che possiamo considerare un secondo importante ingrediente del nostro primo risultato, l'altra faccia di un'ipotetica medaglia, corrobora quanto rilevato da Pavesi per l'italiano del doppiaggio in film dall'inglese perché:

Si ha [...] un italiano del doppiaggio caratterizzato dallo scollamento tra un apparato morfosintattico e lessicale che può variamente avvicinarsi a quello dell'italiano parlato contemporaneo e una fonetica che non è marcata sociolinguisticamente¹ (Pavesi 1994, 131).

Pavesi ha ribadito questa sua posizione un decennio più tardi, affermando che:

Se nel doppiaggio contemporaneo si osserva un generale appiattimento e innalzamento sociolinguistico riguardo al livello fonologico, non altrettanto si può dire per gli altri livelli linguistici (Pavesi 2005, 38).

Con l'importante differenza, però, che in Francia, francese parlato/informale e *patois* (varietà diatopiche), hanno mantenuto un legame meno stretto, rispetto a quello che lega l'italiano parlato (regionale) ai dialetti. Ciò in virtù del diverso statuto mantenuto dalle varietà regionali dei due paesi (cfr. *supra* cap. II, §§ 2.14 e 2.15.). Infatti, nei nostri doppiaggi, anche dal punto di vista fonologico, abbiamo individuato tratti della lingua colloquiale e informale.

¹ Ovvero diatopicamente.

8.2.3. Un ricco repertorio di tratti del francese parlato e informale

Un secondo risultato rimarchevole concerne i tratti del francese parlato in contesti informali. Come si evince dall'analisi del primo fattore della strategia traduttivo-adattativa globale (v. *supra* cap. VI, § 6.2.), sono stati rilevati ben diciassette aspetti caratteristici della varietà in questione, ai livelli fonetico-fonologico, morfologico e sintattico. In questa occasione sentiamo l'esigenza, se non di dissentire, in ragione della diversità dei prodotti analizzati rispetto ai nostri, quanto meno di integrare i risultati cui giunge lo studioso con quelli della nostra ricerca effettuata su film italiani contenenti quantità significative di un dialetto in particolare. Invero, nelle sue riflessioni sui film americani e fiamminghi doppiati in francese, dopo aver enumerato le molteplici caratteristiche dell'"oral speech" in inglese e in fiammingo nei dialoghi dei film esaminati, Goris rileva come nelle versioni francesi esse avessero subito una drastica riduzione a due sole marche dell'oralità del francese:

the dubbed versions of all these films, Flemish and American alike, present only two types of oral speech: the elision of the final vowel of a personal pronoun before the initial character of the verb (*t'as, t'entends, t'écoutais, t'es*) and the omission of the first part of the negation *ne... pas*, (*il était pas en tête, c'est pas possible, tu regardes pas, je suis pas, il y a pas*) (Goris *op. cit.*, 174).

È, quindi, evidente come i nostri dati mostrino una tendenza diversa da quella dello studioso belga e, pertanto, è molto interessante e utile affiancare ai dati di Goris i nostri, in quanto rappresentano un arricchimento per la ricerca.

8.2.4. La vivace variazione stilistica del lessico

Ai tanti tratti morfosintattici, va a sommarsi una vivace modulazione stilistica che spicca nelle scelte lessicali di termini ed espressioni operate tanto dai dialoghisti quanto dai sottotitolatori, che costituisce un fattore chiave della strategia globale rilevata, poiché, come abbiamo osservato (v. *supra* cap. II, § 2.15.; cap. VI, § 6.3.), esso rappresenta un elemento sociolinguistico distintivo del francese.

I nostri dati, dunque, da questo punto di vista concordano con quanto osservato da Goris:

in contradistinction to the characteristics of spoken language, the social differentiation represented on the lexical level has normally been maintained in the translation (*Ibid.*).

Parimenti, le parole di Pavesi: “È stato osservato che la variazione sociolinguistica può venire resa spostando tutta la caratterizzazione su scelte morfo-grammaticali e lessicali” (1994, 133), risultano essere particolarmente in sintonia con la situazione rilevata negli adattamenti dei nostri film.

8.2.5. E il sottotitolaggio?

Le evidenze relative alla pratica del sottotitolaggio nei nostri film ci consentono di rispondere a un altro dei nostri interrogativi iniziali circa una standardizzazione e un appiattimento stilistico ancor più drastici di quelli che gli studi citati hanno messo in luce per il doppiaggio. Anche in questa circostanza, i nostri risultati si discostano nuovamente da quelli esposti dagli altri studiosi, poiché, alla scomparsa degli indizi dialettali e regionali, che il sottotitolaggio condivide con il doppiaggio, nelle VVSS in francese corrisponde, non solo una variazione stilistica nelle scelte lessicali, come abbiamo visto, ma anche l'intervento di aspetti afferenti agli altri livelli linguistici, morfologico e sintattico.

Infatti, a conclusione del suo contributo, Goris ha inserito una breve riflessione sul sottotitolaggio, in una sorta di confronto con la modalità da lui presa in considerazione, nella quale condivide esplicitamente i risultati cui è giunto un altro importante studioso belga della TAV, Lambert, il quale però si è dedicato maggiormente al sottotitolaggio in francese. Secondo Lambert, il sottotitolaggio, al pari del doppiaggio, procede alla sistematica eliminazione dei dialetti presenti nelle versioni originali dei film (1990, 232-233) e alla standardizzazione massiva (cfr. Lambert, Delabastita 1996). Tuttavia, esso non si limita a questo, e un'importante differenza con il doppiaggio consiste nel fatto che persino la differenziazione sociale nelle scelte lessicali viene meno (*Ibid.* 233). Dunque, a suo dire l'azzeramento della

modulazione stilistica nel lessico conduce a una correzione degli elementi marcati come popolari: «[...] la correction du modèle écrit lorsque celui-ci se révèle trop libéral» (*Ibid.*), fino all'eliminazione dei termini volgari. E poco dopo precisa:

le sous-titre standand opte délibérément pour une représentation standardisée du discours (fictionnel) en recourant à un style zéro, au langage non dialectal (l'exception confirme la règle) et grammatical (*Ibid.* 235).

Pertanto, negli adattamenti dei cinque film di Tornatore, ritroviamo l'adozione di una varietà colloquiale e informale del francese parlato, caratterizzata da una vivace variazione nelle scelte lessicali e stilistiche, riconducibile a soggetti (personaggi) appartenenti per lo più a classi sociali medio-basse; coloro i quali appartengono a una classe sociale più alta, dovendosi spesso interfacciare con i primi, di conseguenza si servono di una varietà molto vicina a quella tratteggiata, al fine di riflettere la situazione della VO. Tale varietà del francese ha come punto di riferimento centrale, per rendersi conto e valutare la variazione in atto, la varietà standard, per le ragioni storico-politico/ideologico-culturali del monolinguismo francese (v. *supra* cap. II, § 2.15.); varietà, quella standard, sia riprodotta nei film e documentata negli esempi citati, ma in misura diversa rispetto alle evidenze ottenute dagli studiosi (v. *infra*), sia presente virtualmente nella mente degli spettatori del pubblico d'arrivo (parlanti francesi che possiedono/hanno presente la scala di prestigio della loro lingua). La variazione presente nelle VVOO viene suggerita nelle VVAA con deviazioni dallo standard condivise da doppiaggio e sottotitolaggio sul piano morfologico, sintattico e lessicale, in quest'ultimo livello nella scelta di termini ed espressioni che mostrano una vivace modulazione dei registri e degli stili.

8.3. Una compensazione su vasta scala

In effetti, dal corposo apparato di esempi citati nei paragrafi del precedente capitolo è possibile rilevare come sia operante una compensazione (prossimale) su vasta scala ai livelli linguistici: morfologia (crasi pronome-verbo, omissione particella «ne» nella negazione, pronome neutro «ça», pronome personale «on» per «nous»,

costruzione presentativa al singolare «c'est» per il plurale «ce sont», «c'est... que...» per «il est... que...», avverbio «ouais»), sintassi (ellissi del pronome soggetto, «hein» in finale di frase, «quoi» polivalente, costruzioni imperative particolari, frase interrogativa di 1° tipo), lessico (termini appartenenti ai registri: familiare, popolare, triviale e argot), lasciando da parte le caratteristiche fonetiche individuate, poiché apprezzabili solo nelle VVDD, per la loro natura intrinseca di dialoghi orali, recitati dai doppiatori.

A questo proposito, è di estremo interesse per noi appurare come, al netto delle specificità di doppiaggio e sottotitolaggio, di volta in volta evidenziate, per cui l'intervento a un dato livello linguistico si può sfruttare in uno e non in un altro, una tattica è più frequente in uno, mentre un'altra tattica lo è nell'altro, le due modalità condividano la maggior parte dei procedimenti descritti nel capitolo precedente e che costituiscono sostanzialmente i tre fattori della strategia traduttivo-adattativa globale in azione (v. *supra* cap. VI, § 6.1., pp. 384-385). È essenziale, sebbene non difficile da desumere, far notare come la loro frequenza diminuisca nel sottotitolaggio per effetto della tattica detrattiva che comporta il calo fisiologico di materia linguistica.

Ci si colloca, perciò, secondo la prospettiva sin qui esposta ed emergente dall'analisi traduttologica, nell'ambito delle “preservation strategies” (Ramos Pinto 2017) e non delle “neutralization strategies”, che determinano l'uso esclusivo o della varietà standard o della varietà non-standard, e in particolare in una oscillazione tra “centralisation” e “maintenance”, poiché rileviamo sia una tendenza alla standardizzazione, sebbene parziale e limitata, sia uno sforzo-tentativo chiaro di mantenere un quanto più possibile uguale tasso di variazione, anche se su assi variazionali diversi e ai livelli morfologico, sintattico e lessicale. A rigore, un certo grado di variazione si mantiene anche considerando i prestiti diretti, ovvero quegli elementi delle VVOO che vengono inseriti tali e quali negli adattamenti, andando a configurare una situazione in tutto simile alla presenza di una lingua straniera nei film e sommandosi alla componente straniante delle immagini delle ambientazioni dei film.

8.4. Un piccolo passo in avanti

Dicevamo poc' anzi che non intendiamo negare né la standardizzazione come tendenza presente negli adattamenti presi in esame, secondo la “law of growing standardization” di Toury (2012/1995, 268 e seguenti), né il fatto che essa intervenga più frequentemente nel sottotitolaggio rispetto al doppiaggio; sosteniamo, invece, il carattere più limitato e non assoluto tratteggiato dagli altri studiosi, e l'evidenza è data, oltre che da quanto discusso finora, dalla presenza di termini di registro triviale persino nelle VVSS, in parziale contrasto col principio tacito della soppressione del turpiloquio nella lingua scritta dei sottotitoli perché avente un impatto più forte sullo spettatore (Díaz Cintas, Remael *op. cit.*; Perego 2005, 92); anche nei sottotitoli dei nostri film vi sono tentativi di attenuarne il senso e l'effetto. Come per la standardizzazione, la tendenza alla limitazione di tali termini si rileva, risultando in quantità minore rispetto alle VVOO, ciononostante, e questo è quello che per noi conta, in certa misura persistono.

Ci venga consentito, in definitiva, di considerare gli esiti della nostra ricerca come un'integrazione a quanto rilevato, oltre che dagli studiosi già citati, Goris e Lambert innanzitutto, anche da Díaz Cintas e Remael (termini volgari nei sottotitoli), Pavesi (livello fonologico nel doppiaggio) e da Perego circa un “originale impoverito” per il sottotitolaggio (2005, 91-92). Con tale espressione, la studiosa si riferisce anche all'eliminazione di varianti dialettali nel passaggio traduttivo-adattativo del sottotitolaggio di film dall'inglese (*Ibid.*), risultato – lo ribadiamo – che condividiamo, che conduce, insieme alla neutralizzazione di altre varianti (stilistiche, di registro ecc.) all'“appiattimento verso uno stile d'arrivo neutro e impersonale” (*Ibid.*), rifacendosi a Goris, che a sua volta rinvia a Lambert (v. *supra*). Esito già rilevato anche da Pavesi sempre per il sottotitolaggio (cfr. Pavesi 2002), a proposito del quale la nostra analisi ha permesso di mostrare altre tendenze.

Si tratta, a nostro avviso, di un'integrazione, di un passo (anche piccolo) avanti nella ricerca, poiché – ribadiamo – i prodotti cinematografici sui quali è stata condotta la nostra analisi differiscono significativamente da quelli su cui gli altri studiosi hanno concentrato la loro attenzione, per la spessa componente dialettale che figura in essi e

per la complessità, la pluralità e la specificità di funzioni che l'uso del dialetto assume per Tornatore. In questa prospettiva il nostro ambito d'indagine sembra configurarsi come un microcosmo specifico, dotato di una propria dignità.

8.5. L'attenzione al senso dei dialoghi

Un altro risultato che emerge dall'analisi ha a che fare con la condivisione da parte degli adattamenti in francese, mediante entrambe le pratiche, dell'attenzione preminente prestata al senso dei dialoghi filmici. Per i professionisti adattatori, dialoghisti e sottotitolatori, il significato dei dialoghi da veicolare è sembrato risultare di grande importanza, forse più dell'effetto da ricreare, e ciò sicuramente in virtù del genere dei film presi in esame, che, come abbiamo già detto in precedenza, non rappresentano delle commedie (v. *supra* cap. IV, § 4.2.2.). Ciò potrebbe risultare in controtendenza alla (presunta) ricchezza dei dialetti di espressioni idiomatiche con le quali ottenere una certa reazione da parte dell'interlocutore e, quindi, del pubblico. In realtà, oltre al fatto che le espressioni idiomatiche sono presenti in misura limitata, lo sono sempre in maniera controllata dagli autori dei film. Infatti, si tratta pur sempre – lo ribadiamo – di dialoghi preconfezionati e scevri dall'improvvisazione, tanto più per un livello tanto delicato quanto complesso da maneggiare come quello dell'idiomaticità di una lingua, che comprende, oltre all'idiotismo delle frasi idiomatiche e dei modi di dire (formule fisse), anche i proverbi.

Nella prospettiva della natura intrinseca di ciascuna modalità traduttivo-adattativa, il doppiaggio, al netto dei vincoli legati al sincronismo, può contare su una maggiore libertà e un più ampio spazio di manovra nella manipolazione del materiale dialogico originale rispetto al sottotitolaggio, più vincolato e più fedele alla VO, oltre che per i suoi vincoli tecnici di spazio e tempo ridotti, principalmente per la permanenza della colonna sonora originale. A supporto di questa osservazione abbiamo incontrato e descritto diversi estratti dialogici nel percorso analitico. Basti pensare a quei casi, nei quali il dialoghista ha scelto di omettere totalmente una battuta, quando le immagini lo rendevano possibile perché il personaggio non era inquadrato o lo era di spalle, mentre il sottotitolatore è stato costretto ad adattarla inserendo un

sottotitolo; a tal riguardo rimandiamo a un esempio prototipico di questa circostanza: (1), tratto dalla sequenza 5 di NCP (v. *supra* cap. VII, § 7.10.3.), che risulta particolarmente interessante poiché contiene un modo di dire legato intimamente alla cultura della Sicilia e al forte sentimento religioso dei siciliani.

Inoltre, altrettanto numerose sono le sequenze dialogiche in cui VVDD e VVSS presentano soluzioni identiche; il tasso di occorrenza ci ha portati a non ritenerlo un caso. È lecito avanzare due ipotesi a questo riguardo: la prima è che la VS sia stata realizzata dal sottotitolatore a partire dalla VO, ma abbia strizzato l'occhio alle soluzioni trovate per la VD o viceversa; la seconda, è che le due versioni siano state realizzate contestualmente per l'uscita sul mercato dei DVD. Infatti, non sarebbe impensabile un appoggio reciproco tra i professionisti adattatori. A supporto della prima ipotesi, soluzioni uguali, negli stessi passaggi, sono state osservate anche in presenza di errate interpretazioni, come nel caso del saluto reverenziale siciliano '*Ssa/Assa bbinirica, Sabbenedica* (per la trattazione del saluto, v. *supra* cap. VII, § 7.8., p. 508). Ancora una volta, l'esempio prototipico è contenuto nella sequenza 28 di NCP, in cui il padre di Peppino, un compagno di Totò, partendo per la Germania in cerca di fortuna, insieme a tutta la famiglia, si congeda dalla madre pronunciato il saluto in questione: "*Sabbinirica mamà*" (lett. 'Mamma invoco da lei preghiere e benedizioni per me'). Per questa espressione il dialoghista e il sottotitolatore hanno optato, interpretando erroneamente, per «Dieu te bénisse» ('Dio ti benedica').

Ciononostante, per la stessa formula di saluto presente anche in altri film, come per esempio UdS (107; d seq. 38, p. 610) e BA (179; d seq. 8, p. 485), che è stata mal interpretata dai dialoghisti, le VVSS testimoniano una corretta interpretazione, sebbene subisca un meccanismo di esplicitazione. Pur rimanendo nel campo delle supposizioni, poiché non si dispone dei dati necessari in quanto, come abbiamo visto, impossibilitati a reperirli, questa potrebbe essere una prova dell'importanza che gli adattatori, specialmente i sottotitolatori, attribuiscono al senso (letterale) delle battute.

8.6. Il ruolo delle immagini e la creatività

Un ulteriore risultato che si desume dall'analisi è quello che ha mostrato l'importanza della componente visiva nella scelta delle soluzioni e della creatività degli addetti ai lavori.

In forza della loro natura audiovisiva, i film sono prodotti nei quali i diversi codici interagiscono per la costruzione del significato; allo scopo di realizzare gli adattamenti per la Francia, abbiamo evidenziato in più occasioni come le immagini abbiano svolto un ruolo attivo nell'influenzare la scelta della soluzione migliore, in termini di accettabilità e adeguatezza e di rispetto dei vincoli, come abbiamo più volte messo in rilievo nel corso dell'analisi. A tal proposito, abbiamo fatto riferimento alla strategia della "dislocation" descritta da Gottlieb (1992, 166; v. *supra* cap. VII, § 7.5.). Ciò non toglie che, in qualche rara occasione, però, abbiamo avuto anche l'impressione che esse non siano state tenute tanto in considerazione nel corso del processo traduttivo-adattativo, a giudicare dalle soluzioni adottate.

D'altra parte, tutti quegli elementi che transitano attraverso le immagini (linguaggi non-verbali, paesaggi, modi di vestire, oggetti sulla scena ecc.), inoltre, costituiscono quella componente del prodotto audiovisivo sulla quale qualsiasi intervento, che non ne preveda la censura, intendendo con questo termine la stessa operazione che Alfredo compiva sulle pellicole, dietro indicazione di padre Adelfio, è escluso. Fatta eccezione per piccoli ritocchi ai movimenti labiali degli attori con l'ausilio delle più moderne tecnologie, e con la quale gli adattatori sono costretti a confrontare costantemente le proprie scelte.

L'importanza del senso, messa in luce nel paragrafo precedente, non esclude il ricorso, da parte dei professionisti, a una risorsa tanto essenziale quanto preziosa, quale è la creatività. Gli adattamenti esaminati condividono un discreto tasso di creatività: evidenza ne è il fatto che gli adattatori fanno di frequente appello a tattiche che necessitano di inventiva: cambiamento parziale e equivalenza, in quest'ultima soprattutto le espressioni create ad hoc. Il caso limite più eloquente è rappresentato dalla VD del film UdS, in cui il dialoghista si spinge fino all'invenzione di una nuova lingua. Tuttavia, l'estro creativo non ha condotto a soluzioni, a nostro modesto parere,

sempre soddisfacenti o esenti da potenziali effetti spaesanti e/o indisponenti, specie riguardo al caso estremo succitato.

8.7. Considerazioni sui vincoli: il sincronismo e lo *spotting*

Il sincronismo è stato definito come l'aspetto più vincolante per il doppiaggio (v. *supra* cap. II, § 1.8.), in virtù della natura polisemiotica del testo filmico, soprattutto in quelle sequenze in cui le immagini mostrano i personaggi inquadrati da distanza ravvicinata e i cui movimenti labiali sono apprezzabili.

Nelle VVDD dei nostri film il mantenimento del sincronismo quantitativo sembra essere stata la priorità; i dialoghista si sono preoccupati di preservare principalmente il sincronismo quantitativo tra le battute in francese e la durata dei movimenti delle labbra degli attori in video, al fine di non compromettere totalmente il patto tacito di fiducia che li lega agli spettatori e nella consapevolezza di non poter ottenere un completo sincronismo qualitativo. Questo risultato conferma quanto già osservato da Cornu che sostiene: « La spécificité du doublage [...] n'est pas liée à la recherche illusoire d'un synchronisme labial absolu » (2014, 314) Inoltre, la sincronizzazione dell'inizio delle battute tra VVOO e VVDD ci è sembrata realizzata in modo accurato.

Tuttavia, meritano un rilievo e una riflessione speciale le battute di Noiret e Perrin nel film NCP; quelle del primo personaggio ci interessino di più, in quanto Totò adulto e ormai affermato (Perrin) non parla più il dialetto, in altre parole non si serve più della varietà dell'italiano di Sicilia. Infatti, nel caso di Alfredo-Noiret, il dialoghista si limita a riprendere le battute pre-doppiaggio per il primo mercato di destinazione del film, quello italiano, con un notevole risparmio di tempo, in considerazione anche del fatto che tali battute erano in linea con la sua strategia adattativa di massima. Queste erano cioè caratterizzate da un registro colloquiale e familiare della lingua. Dunque, in realtà, per queste battute non riflettiamo su una traduzione-adattamento in francese avvenuti successivamente, bensì sui dialoghi pre-doppiaggio italiano (prima della post-sincronizzazione realizzata da Tornatore stesso). Questa constatazione è possibile grazie ai rilevamenti in più occasioni del labiale perfettamente sincrono all'audio. Pertanto, per le battute di questo attore occorre tenere nel debito conto questa circostanza particolare.

Per il sottotitolaggio, invece, i vincoli pressanti sono lo spazio e il tempo. L'analisi dei film in versione originale sottotitolata ci ha permesso di verificare che lo *spotting* dei sottotitoli è generalmente accurato e rispettoso delle principali convenzioni trattate nel secondo capitolo della tesi (v. *supra* cap. II, § 2.6.3), in termini di estensione dei sottotitoli (quantità di caratteri), con l'aderenza alla regola dei sei secondi, e di relativo intervallo temporale di presenza sullo schermo tale da renderne agevole la lettura. Altrettanto adeguate risultano la segmentazione e la distribuzione del testo. Trascurabili i casi di sottotitoli che raggiungono la lunghezza limite, con quaranta caratteri su una sola riga, non supportati da un periodo di esposizione adeguato, che possono causare qualche fastidio, per via della sensazione irritante di non concedere un tempo sufficiente alla lettura.

Tuttavia, va rilevato un elemento che sembra pertinente in questa sede. I sottotitolatori non si sono mostrati concordi nell'adottare un parametro convenzionalmente accettato: vale a dire lo spazio prima dei segni di interpunzione quali <?>, <!>, <“ ”>, <«»> che in francese vengono inseriti in automatico nella scrittura tramite software di video-scrittura (Word). Infatti, se i sottotitolatori di NCP e MA hanno rispettato le convenzioni, non inserendo lo spazio e non separando l'ultimo carattere dell'ultima parola dai segni di punteggiatura già menzionati, quelli che si sono occupati di UdS e BA hanno inserito lo spazio. Vero è che le convenzioni per i sottotitoli destinati a individui con disabilità uditive prevedono di inserire uno spazio sia prima che dopo <?> e <!>, specie quando seguiti da determinate lettere, per esempio “i” (cfr. Perego e Taylor, 2012). Nel caso dei sottotitoli per i nostri film, però, è chiaro che si tratta di sottotitoli per normoudenti, poiché mancano tutte le altre convenzioni per questo tipo particolare di sottotitoli e poi lo spazio è inserito in modo sistematico e indiscriminato dopo <?>, <!>, <“ ”>, <«»>. Si tratta, a nostro avviso, di una scelta ingiustificata, poiché, tra l'altro, comporta l'uso di caratteri (gli spazi contano come caratteri) aggiuntivi.

Quelli sin qui esposti rappresentano i risultati più rilevanti scaturiti dall'impostazione attribuita al percorso esplorativo. Siamo così giunti al termine del nostro lavoro e possiamo, quindi, a tirare le conclusioni.

CAPITOLO IX

CONCLUSIONI

Con l'esposizione e la relativa discussione dei risultati derivanti dalla nostra ricerca e dall'analisi condotta sugli adattamenti in francese dei film siciliani di Tornatore nel capitolo precedente, termina il presente lavoro. In questo capitolo conclusivo ripercorreremo brevemente il percorso compiuto, verranno presi in considerazione alcuni suoi limiti e si proporranno possibili sviluppi futuri per la ricerca.

9.1. Per riassumere

Dopo aver introdotto e contestualizzato l'argomento della ricerca nel primo capitolo, esponendo le ipotesi di partenza, gli obiettivi, i presupposti di base, e riflettendo sugli aspetti centrali dell'ambito socioculturale in cui si sviluppa il lavoro, nel secondo capitolo ci siamo concentrati nel tracciare un ritratto dello stato dell'arte della TAV, per poi passare alla descrizione più dettagliata delle due modalità coinvolte nello studio: il doppiaggio e il sottotitolaggio. Abbiamo anche individuato le fondamentali disciplinari sulle quali poggia il nostro lavoro e confrontato le realtà sociolinguistiche dei due paesi implicati: l'Italia e la Francia.

Il terzo capitolo è stato, poi, dedicato alla presentazione dei film presi in esame, fornendo le informazioni necessarie a inquadrarli nel contesto in cui hanno avuto origine, con l'ausilio di schede che ne consentono un'agevole lettura. Inoltre, è stata data contezza della ricezione dei film da parte della critica in entrambi i paesi.

Il quarto capitolo ha ospitato l'esposizione dettagliata della metodologia seguita nella scelta dei materiali e nell'analisi traduttologica delle VVOO dei film e delle rispettive VVDD e VVSS in francese, con l'approfondimento degli approcci cui abbiamo fatto riferimento. Siamo, poi, passati alla definizione del macro- e micro-contesto traduttivo e delle loro varie dimensioni costitutive, esplicitando al contempo i criteri principali adottati nella trascrizione dei dialoghi delle VVOO e delle VVDD e dei sottotitoli nelle VVSS, nonché nella presentazione degli esempi citati nel percorso analitico.

Nel quinto capitolo, è stato trattato e approfondito il concetto di *sicilianità*, nelle sue varie accezioni, ed è stato analizzato e descritto il dialetto siciliano, che di fatto rappresenta una di esse. Del dialetto è stata brevemente ripercorsa la storia, sono state presentate due classificazioni, si è riflettuto sulle funzioni svolte nel cinema di Tornatore, dopo aver sinteticamente illustrato le varie fasi dell'impiego delle varietà dialettali nel cinema italiano a partire dall'avvento del sonoro. La seconda, e più consistente parte del capitolo è stata dedicata all'analisi, ai vari livelli linguistici costitutivi, del dialetto siciliano presente nei film analizzati.

I capitoli sesto e settimo ospitano la realizzazione dell'analisi traduttologica vera e propria, che permette l'enucleazione della strategia traduttivo-adattativa globale, mediante l'impiego di esempi illustrativi tratti dai film originali e dalle versioni adattate, raccolti nel repertorio analitico.

Infine, nell'ottavo capitolo vengono discussi i risultati ottenuti dall'attività analitica, nonché le tendenze emerse nello svolgimento dell'incarico da parte dei professionisti adattatori.

9.2. Criticità del presente studio

Lo studio traduttologico compiuto ha avuto quale finalità principale l'identificazione delle modalità con cui i professionisti della TAV, ovvero i dialoghetti e i sottotitolatori, hanno trattato e reso la varietà diatopica (preminente) del siciliano nelle rispettive versioni realizzate per la Francia. Tuttavia, questo lavoro non è certo esente da alcune criticità che, se adeguatamente modificate e attenuate, potrebbero contribuire a conferirgli maggiore esattezza e rigore.

In primo luogo, un limite è riguarda la scelta dei film. Infatti, quelli su cui abbiamo deciso di concentrare la nostra attenzione sono film che non ci hanno permesso di entrare in possesso di tutte le informazioni necessarie al fine di ricostruire in maniera più accurata il percorso della realizzazione degli adattamenti in francese. Ci riferiamo a informazioni frammentarie relative ai nomi delle agenzie, degli adattatori e degli attori-doppiatori, nonostante le nostre numerose richieste, e a dati concernenti le cifre precise di vendita in Francia dei DVD dei film presi in esame, che

avrebbe permesso di scoprire qualcosa di più sul gradimento del pubblico e di delineare con più precisione la fisionomia di quest'ultimo.

A tal riguardo, prezioso avrebbe potuto rivelarsi un incontro sia con il regista dei film, sia con i professionisti che materialmente hanno lavorato agli adattamenti, nonché la loro disponibilità, se non ad essere osservati all'opera (specie per gli adattatori), a rispondere ad alcune domande per ottenere così informazioni dalle fonti più attendibili, quelle dirette, e poterle anche confrontare con gli effetti delle scelte da loro effettuate e con la percezione dei critici-esperti e del pubblico.

Strettamente connesso agli aspetti sopraccitati sembra essere un altro limite: vale a dire l'esistenza della totalità dei materiali essenziali all'analisi; in particolare, alludiamo all'impossibilità di reperire i sottotitoli in francese per il film STB, del quale, dunque, è stata presa in esame soltanto la VD.

Infine, un'ultima criticità potrebbe essere costituita dall'assenza di una sezione dedicata in maniera esclusiva e dettagliata all'aspetto quantitativo dell'analisi, mediante l'inserimento di dati più precisi sulla ricorrenza dei fenomeni linguistici e dei procedimenti traduttivo-adattativi messi in rilievo. Nonostante in precedenza siano state realizzate indagini quantitative di varia tipologia, non ci risultano, allo stato attuale, studi di questo genere sugli adattamenti dei film del regista siciliano Tornatore. Un contributo, in questo senso, per il nostro lavoro, potrebbe essere rappresentato dalla possibilità di sviluppare aspetti supplementari a quelli considerati nel tratteggio dei confini della strategia adattativa globale, tra i quali per esempio una definizione più compiuta di eventuali atteggiamenti paternalistici da parte dei professionisti nei confronti dello spettatore, con il conseguente arricchimento di un quadro, che riteniamo già discretamente delineato. Inoltre, non ci sentiamo di escludere l'opportunità di associare l'impostazione elaborata in questo studio a un'indagine quantitativa, da realizzarsi magari su un repertorio investigativo più ampio, comprendente più film e varietà diatopiche diverse, e procedere all'integrazione dei risultati.

Dunque, abbiamo scelto di imprimere alla nostra analisi un carattere nettamente più qualitativo, in virtù di alcune motivazioni sulle quali abbiamo riflettuto a lungo. Innanzitutto, uno dei motivi è da rintracciare nel fatto che tra i punti di vista che abbiamo assunto nell'indagine vi è quello dell'adattatore al lavoro, che, con ogni

probabilità, non è guidato dai dati quantitativi e dalle statistiche di ricorrenza di una soluzione, mentre può trovare utile, nel caso specifico del nostro lavoro, la consultazione di una modalità di risolvere un ostacolo traduttivo-adattativo legato alle varietà diatopiche. Inoltre, la realizzazione di uno studio con finalità quantitative avrebbe necessitato di un'impostazione metodologica diversa rispetto a quella adottata nella presente ricerca (cfr. cap. IV): per esempio, la trattazione separata di doppiaggio e sottotitolaggio, mentre il nostro interesse è consistito nel confronto integrato delle soluzioni delle due modalità adattative per un medesimo estratto della VO; parimenti, la prospettiva diversa da adottare nell'analisi integrale e nella selezione degli estratti da citare, poiché avrebbe dovuto essere rappresentativa della totalità degli adattamenti, per rivelarsi significativa, e, così, sarebbe venuto meno il nostro intento principale di concentrarci sulla componente di variazione diatopica (*Ibid.*) e la descrizione di procedimenti condivisi da doppiaggio e sottotitolaggio (*Ibid.*; cfr. cap. VI, §§ 6.1. e 6.1.1.). Per di più, in taluni casi, si rivelato arduo distinguere con assoluta precisione il procedimento in atto per via della simultaneità con cui operano i meccanismi traduttivo-adattativi a vari livelli (cfr. cap. VI, § 6.1.1.).

Certamente, l'aspetto quantitativo non è stato completamente trascurato e ci è stato utile specie per l'identificazione delle procedure più frequenti in cui ci si è imbattuti durante l'analisi dei segmenti dialogici, selezionati nelle VVOO, e delle rispettive VVAA.

9.3. Il futuro della ricerca

Possiamo ora passare ad alcune riflessioni finali in merito alle potenziali opportunità future nella ricerca in questo campo.

9.3.1. Doppiaggio, sottotitolaggio e dialetti in prospettiva diacronica

Ci siamo chiesti se sia possibile ipotizzare una variazione in prospettiva diacronica nelle soluzioni considerate accettabili dai professionisti adattatori francesi per il trattamento delle varietà diatopiche, quanto meno dopo il significativo e sostanziale cambiamento a partire dalla metà degli anni Sessanta. Dopo questo

periodo, infatti, si smise, come abbiamo visto in precedenza (v. *supra* cap. II, § 2.16.), di ricorrere alla varietà del francese («patois») di Marsiglia per rendere i dialetti italiani meridionali, incluso il siciliano. Il nostro interesse si è originato nella consapevolezza che gli esiti e le conclusioni cui sono giunti gli studiosi citati nel capitolo precedente sui risultati e la loro discussione risalgono, i più anteriori, a circa un trentennio fa. Non si tratta di una questione semplice. Da quanto emerge dai nostri film e dalle nostre ricerche, saremmo portati a non sostenere un'ipotesi del genere, perché diacronicamente, come abbiamo visto, essi abbracciano un arco temporale che va dalla fine degli anni Ottanta del secolo scorso al primo decennio del nuovo secolo, quindi posteriore al cambiamento già prodottosi negli anni Sessanta in Francia. Questo orientamento sembrerebbe corroborato da due elementi.

In primo luogo, dalle osservazioni contenute negli studi citati in precedenza (specie Goris 1993 e Lambert 1990), contemporanei all'uscita del primo film analizzato NCP, sebbene relative a materiali diversi dai nostri¹. Da questi studi si desumono indizi circa sostanziali differenze tra gli adattamenti analizzati dagli studiosi, che mostrano, come abbiamo visto nel capitolo precedente, una strenua tendenza alla standardizzazione (riduzione al minimo delle marche della lingua orale, varietà degli stili impoverita e appiattita) e i nostri adattamenti, che invece presentano un assetto spiccatamente più articolato nella strategia seguita. Ragion per cui, i procedimenti osservati nella strategia traduttivo-adattativa globale illustrata nel sesto capitolo sarebbero stati adottati dagli adattatori dei nostri film, già a partire dal primo film NCP (anni Ottanta). In questa prospettiva, purtroppo, secondo le nostre ricerche non esistono contributi sul regista Tornatore e sugli adattamenti in francese dei suoi film, né disponiamo di dati e materiali sufficienti che ci consentano di effettuare verifiche (uno dei limiti del nostro lavoro, v. *supra* § 9.2.).

In secondo luogo, si rilevano procedimenti in comune tra gli adattamenti di NCP e BA, passando per quelli degli altri tre film. Questo, a differenza della prima osservazione, è verificabile dall'analisi effettuata. Quindi, ne deriverebbe che, dalle

¹ Combinazioni linguistiche, quantità di dialetto/varietà regionali nelle VVOO.

due considerazioni fatte, non emergerebbero cambiamenti rilevanti nella strada imboccata dai professionisti adattatori nella gestione delle varietà diatopiche.

Anche a patto di considerare verosimile la prima ipotesi, ovvero il prodursi di sostanziali cambiamenti nel tempo nelle pratiche traduttivo-adattative riservate ai dialetti, certamente non possiamo escluderne una terza, legata e non antitetica ad essa e che dipende da uno dei limiti della nostra ricerca (v. *supra* § 9.2.): vale a dire che gli adattamenti da noi analizzati possano essere stati realizzati *ex-novo* e appositamente per i DVD, come già visto nel capitolo precedente (v. *supra* cap. VIII, § 8.4.). Quindi, essi potrebbero non rappresentare quelli originali realizzati contestualmente all'uscita dei film nelle sale francesi e potrebbero presentare delle differenze e magari aver risentito di modifiche intervenute negli anni nelle convenzioni in uso tra gli adattatori francesi. Questi cambiamenti si possono ritenere verosimili, sulla base di relative aperture ipotetiche nella rigida e gelosa politica linguistico-culturale della Francia, con alcune deroghe concesse all'audiovisivo, e sulla base delle affermazioni di studiosi come Toury (2012/1995), secondo cui la traduzione sarebbe governata da norme che sono strettamente legate al contesto culturale e storico-sociale, perciò non assolute, e Gambier (cfr. 2006b, 28), il quale sostiene che le tattiche, in seno alle strategie, sono legate al contesto particolare e non esisterebbe, dunque, una correlazione rigida tra un problema e la sua soluzione. Per questo motivo, potrebbe avverarsi interessante proseguire la ricerca in questa direzione, al fine di rilevare eventuali trasformazioni nel modo di procedere degli adattatori francesi in presenza di varietà diatopiche nelle VVOO di prodotti per il cinema, ma anche per la televisione, tenuto conto delle specificità di quest'ultimo mezzo e a patto di entrare in possesso dei materiali necessari. Infatti, potrebbero derivarne preziosi indizi sull'evoluzione dei rapporti tra culture diverse.

Da parte nostra, pur essendoci posti il problema, di tali cambiamenti non possiamo avere certezza alcuna, poiché ci siamo scontrati – lo ribadiamo – con l'insormontabile ostacolo di ottenere, nonostante le nostre innumerevoli richieste, dati e informazioni utili a ricostruire i percorsi dei prodotti analizzati, da inquadrare anche nella reticenza di gran parte delle case cinematografiche e delle ditte di distribuzione

nel fornire materiali (liste di dialoghi soprattutto) e notizie. Dando per buona la terza ipotesi e tenendo presente l'arco temporale², forse reputabile breve, di un decennio (v. *supra* cap. IV, § 4.2.5.), nel corso del quale sono stati immessi sul mercato francese i DVD dei nostri film, in ogni caso non si rilevano cambiamenti significativi nel modo di procedere dei professionisti francesi, in quanto tra NCP e BA, rispettivamente il primo e l'ultimo DVD messi in commercio, sono molti gli elementi in comune in fatto di procedure adattative.

Quindi, in questo senso, ci troveremmo dinanzi a una realtà traduttivo-adattativa specifica e diversa da tutte quelle indagate fino a oggi, aventi per materia i dialetti e le varietà diatopiche, per quel che riguarda soprattutto i prodotti audiovisivi presi in esame e il loro regista, la quantità del dialetto (siciliano) e l'insieme delle funzioni svolte, la combinazione linguistica, specie per la lingua di partenza, sebbene tale realtà presenti alcuni punti di contatto con le altre, come abbiamo messo in rilievo nell'espone i nostri risultati.

La nostra breve esperienza, inoltre, ci porta a ipotizzare l'esistenza di linee-guida, assimilabili a consuetudini di cui i professionisti della TAV conoscono l'esistenza, ma dalle quali si distaccano quando ritengono necessario farlo per determinati motivi, difficili da identificare con esattezza, in quanto scaturenti – come abbiamo avuto modo di vedere – da una molteplicità di fattori, consci e non. Ad avvalorare ciò potrebbero essere le soluzioni particolari adottate nella VD di UdS, con l'invenzione di una lingua.

9.3.2. Quale modalità adattativa per il futuro?

In base ai risultati ottenuti, abbiamo anche riflettuto su quale sia da considerare la modalità traduttivo-adattativa preferibile³ (anche in futuro) per prodotti audiovisivi come i nostri, con presenza massiccia di dialetti, lingue minoritarie, vale a dire film, cortometraggi, docufilm ecc., il cui numero, come abbiamo già detto, in questi anni sta facendo registrare una crescita significativa, insieme a una rinnovata (riaccesa?)

² Le date almeno sono informazioni certe di cui disponiamo.

³ Ferma restando la libertà (condizionata) dello spettatore e delle case di produzione e distribuzione e senza rinnegare la lunga tradizione del doppiaggio.

sensibilità alla preservazione dall'estinzione e dall'oblio di tali dialetti e lingue minoritarie, quali elementi-chiave identitari. Proponiamo al lettore un tentativo di risposta.

Al termine dell'analisi, grazie alla quale abbiamo avuto modo di constatare la condivisione di procedimenti da parte di doppiaggio e sottotitolaggio per suggerire la variazione linguistica delle VVOO, ci è sembrato che la pratica del sottotitolo si mostri più adatta e coerente con le attuali esigenze espresse dalle varie comunità, interpretate da registi e sceneggiatori e a cui danno voce nelle loro opere, per la tutela di idiomi in via d'estinzione. In esse è la lingua, la materia sonora a ergersi a opera d'arte, o comunque, da componente dei prodotti audiovisivi, acquisisce un ruolo di preminenza. Questi prodotti vanno quindi considerati come dei quadri, delle sculture in sé immutabili, ma per i quali si predispongono didascalie e/o legende in varie lingue a seconda dei paesi nei quali vengono esposte. In maniera simile, mediante il sottotitolaggio si realizzano delle immagini-testo nelle varie lingue che vanno ad aggiungersi al film senza alterarne la materia fonica, da mantenere tale in senso estetico. Il tentativo è duplice: da un lato quello di resistere alle tendenze globalizzanti fagocitanti le minoranze culturali, dall'altro quello di sfruttare i meccanismi e i canali di circolazione su scala mondiale dei prodotti audiovisivi, grazie anche alla rivoluzione digitale delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione. Tra queste svettano la rete Internet e la fruizione in streaming di prodotti audiovisivi, cui il sottotitolaggio si presta con ottima versatilità, risultando di semplice utilizzo e applicazione.

A sfavore di quest'ultima affermazione, potrebbe essere legittimo sollevare la questione in merito all'abitudine del pubblico, in senso lato, in quanto esso sarebbe composto, come abbiamo visto (v. *supra* cap. I, § 1.3.2.) da spettatori avvezzi da sempre a una pratica, nel nostro caso il doppiaggio (Italia e Francia), e a cui è arduo far cambiare consuetudine. Tale questione si lega intimamente a quella commerciale, che comporterebbe un isolamento della pellicola con scarsi guadagni per gli investitori. Va, infatti, tenuta in debita considerazione la reale estensione del pubblico potenziale di prodotti come i nostri, spettatori colti, appassionati al genere, e disposti magari a compiere qualche sforzo di comprensione in più; sebbene, come abbiamo visto (cfr. *Ibid.*) ci siano evidenze del fatto che i nostri film abbiano avuto un pubblico

poi non così ristretto in VD. La sua ampiezza non si può certo paragonare a quella di film circolanti sui grandi circuiti, con attori-star che attirano folle di spettatori e per i quali si investono grandi capitali in promozione.

Si tratterebbe di rieducare il pubblico, una sfida, secondo noi, non così impossibile, se si considera che le nuove generazioni si mostrano molto più disposte nei confronti del sottotitolaggio, per le ragioni trattate nel primo capitolo della tesi (cfr. *Ibid.*), che scaturiscono anch'esse da una pluralità di elementi e condizioni concomitanti. Parimenti, è verosimile che le nuove generazioni di nativi digitali saranno esposte sempre più a versioni sottotitolate di film stranieri, sviluppando una sorta di bimodalità, alla stessa stregua del fenomeno del bilinguismo.

Azzardando delle previsioni sul futuro delle pratiche adattative, in base ai risultati ottenuti, potremmo offrire uno spunto di riflessione per gli addetti ai lavori. Il sottotitolaggio, infatti, dà prova di un compromesso che sembra essere conveniente e profittevole per tutti i soggetti coinvolti nel processo: registi, produttori, distributori e consumatori⁴.

REGISTI E SCENEGGIATORI	CASE DI DISTRIBUZIONE	CONSUMATORI-SPETTATORI
<ul style="list-style-type: none"> - Rispetta le esigenze di salvaguardia della componente linguistica, poiché - Consente il mantenimento audio originale 	<ul style="list-style-type: none"> - Costa meno - È più veloce 	<ul style="list-style-type: none"> - Offre un buon margine di accesso al significato delle battute dei dialoghi - Limita le perdite, suggerisce la variazione - Fornisce il valore aggiunto dell'audio originale (- Può costituire una risorsa didattica)

Tab. 9.1. I vantaggi del sottotitolaggio

⁴ Gli unici a rimetterci sarebbero forse gli addetti al doppiaggio, che potrebbero riconvertirsi al sottotitolaggio in considerazione della maggiore quantità di lavoro nel sottotitolaggio.

In definitiva, uno dei principali vincoli del sottotitolaggio, la permanenza della colonna sonora originale, finisce per diventare un valore aggiunto condiviso da registi e sceneggiatori e spettatori. Già con l'avvento del sonoro si percepisce l'importanza dei valori legati all'identità culturale di una lingua nazionale, infatti critici francesi dell'epoca lo avevano messo in rilievo, come ci viene riportato da Cornu (*op. cit.*, 371-372). Essi consideravano la pratica del sottotitolaggio uno strumento molto indicato per la trasposizione di storie tipicamente nazionali al di fuori dei loro confini naturali. A maggior ragione, una tale considerazione assume ancora più pertinenza per il dialetto e il suo uso nel cinema e in un paese come l'Italia dotato di un repertorio linguistico dalla configurazione specifica, come abbiamo visto in precedenza (cfr. cap. II, § 2.12.1.), in cui le identità regionali sono molto forti, al sud più che al nord.

Il fatto più sorprendente per noi è che, mentre elaboravamo queste riflessioni, nell'inconsapevolezza del futuro, sia a breve che a lungo termine, in un contesto socio-culturale come quello attuale in continuo e rapido mutamento, delle pratiche adattative persino nel nostro paese, abbiamo intravisto possibili segnali di concretizzazione delle nostre previsioni in due casi: il primo è quello della serie "L'amica geniale", tratta dal primo romanzo best-seller di un ciclo di cui è autrice Elena Ferrante, pubblicati tra il 2007 e il 2014, e il secondo, il film per la televisione "I nostri figli" (2018) diretto da Andrea Porporati. Dal primo romanzo della Ferrante è stata tratta una serie in otto puntate, la cui produzione viene annunciata nel 2017 dalla televisione statunitense HBO, insieme a RAI Cinema e Fandango. Questa è stata trasmessa in anteprima mondiale in America dal 18 novembre 2018 e in Italia sulla prima rete dell'azienda radiotelevisiva di stato dal 27 novembre 2018. La serie è stata girata in Italia e contiene una grandissima quantità di dialetto napoletano, che si è scelto di sottotitolare in inglese per gli Stati Uniti e in italiano per l'Italia.

"I nostri figli", andato in onda il 6 dicembre 2018 in prima serata sempre su RAI 1, ha visto tra i protagonisti due bambini siciliani, adottati, insieme a un fratellino più piccolo, da una coppia di parenti, dopo aver perso la madre a seguito dell'uxoricidio compiuto dal padre. Per le battute in siciliano dei due bambini, concentrate soprattutto nella prima parte del film, vengono inseriti i sottotitoli in italiano.

Si tratta di due esempi illuminanti, il primo più del secondo, oltre che di una svolta per il servizio pubblico in un paese tradizionalmente votato al doppiaggio e con i risultati di eccellenza raggiunti. Se solo si pensa, come abbiamo visto, che la casa di distribuzione impose a Tornatore, dieci anni or sono, di realizzare una versione doppiata in “italiano” (v. *supra* cap. III, § 3.7.), per tutti gli spettatori non siciliani. Gli assunti di Toury e di Gambier visti poco sopra sembrano ricevere conferma, anche solo per la richiesta avanzata dai produttori.

In conclusione, ci sembra appropriato fare nostra la risposta, per noi, ragionevole all’interrogativo che si pone Pym: “Why translate markers of varieties?” (2000, 74), poiché ben si adatta anche al nostro caso di studio. Egli ritiene imprescindibile la comprensione del ruolo e della funzione della variazione, al fine di riprodurre quest’ultima e non la varietà in se stessa. La riteniamo ragionevole perché condivisa anche da altri esperti studiosi come Cornu (*op. cit.*, 318) e Koch (*op. cit.*, s. p.).

Potremmo ribaltare il titolo del contributo di Marleau, «Les sous-titres: un mal nécessaire» (1982), in «les sous-titres: un bien et une chance nécessaires», nella consapevolezza che non esistono traduzioni e adattamenti perfetti, ma sempre perfettibili, sotto tutti gli aspetti, (il concetto di «théorie par miettes» di Ladmiral (cfr. 2002/1979; 2013/2009, 113) è di straordinaria attualità, poiché in questa disciplina si è tutt’ora in cammino) e che, non avendo limiti la creatività umana, essendo infinite le risorse della lingua e altrettanto illimitate le possibilità offerte dalle nuove tecnologie, dunque si può sempre migliorare e nuovi cambiamenti possono prodursi. Soltanto la ricerca sul campo potrà fornire ulteriori conferme o smentite sulle tendenze registrate.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

A. G. (2010), *Les Échos*.

ABALAIN Hervé (2007), *Le français et les langues historiques de la France*, Paris, Éditions Gisserot.

ADAM Jean-Michel (2002), « Le style dans la langue et dans les textes », *Langue française*, 135, Paris, Larousse, pp. 71-94.

AGLIANÒ Sebastiano (1996), *Che cos'è questa Sicilia*, Palermo, Sellerio editore. [1^a ed. 1945]

AGORNI Mirella (2014) (a cura di), *Memoria Lingua Traduzione*, Milano, FrancoAngeli.

- (2014), “La mediazione della memoria negli studi sulla traduzione”, in Id. (a cura di), *Memoria Lingua Traduzione*, pp. 27-40.

- (a cura di) (2007), *La traduzione. Teorie e metodologie a confronto*, Milano, LED. [1^a ed. 2005]

- (2007), “Introduzione”, in Id. (a cura di), *La traduzione. Teorie e metodologie a confronto*, pp. 9-68.

ALFONZETTI Giovanna (2013), “Italiano e dialetto nel discorso”, in Ruffino Giovanni (a cura di), *Lingue e culture in Sicilia*, Palermo, Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani, pp. 188-215.

- (2012), *Il discorso bilingue. Italiano e dialetto a Catania*, Milano, FrancoAngeli. [1^a ed. 1992]

- (2010), “Commutazione di codice”, voce in *Enciclopedia dell'italiano*, Roma, Treccani [http://www.treccani.it/enciclopedia/commutazione-di-codice_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/] ultimo accesso dicembre 2018].

- (2002), *La relativa non-standard. Italiano popolare o italiano parlato?*, Palermo, CSFSL.

- (2000), “Il code switching e i giovani: modalità funzionali e sintattiche”, in Englebert A., Pierrard M., Rosier L. e Van Raemdonck D. (a cura di), *Vivacité et diversité de la variation linguistique*, 3^o volume, Tubinga, Niemeyer, pp. 25-34.

- (1996), “Italian-dialect code switching and code mixing in Catania: a syntactic and functional study”, in *Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina*, 13-14, Roma.

ALINEI Mario (2007), “Origini pastorali e italice della camorra, della mafia e della 'ndrangheta: un esperimento di Archeologia etimologica”, *Quaderni di Semantica*, n. 2, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 247-286.

AMENDOLA Antonella (1994), “Grazie Fellini, mi hai dato la forza di ricominciare”, *Oggi*, Milano.

AMENTA Luisa AMENTA Luisa (2013), “Note di morfosintassi siciliana”, in Alfonzetti G. et al., “Il siciliano tra dialetto e lingua: linee descrittive”, in Ruffino Giovanni (a cura di), *Lingue e culture in Sicilia*, vol. I, cap. II, pp. 99-117.

- (2008), “Le polirematiche in testi parlati e scritti di italiano popolare”, in *Prospettive nello studio del lessico italiano*, Firenze, Firenze University Press, pp. 539-546.

- (2004), “Un esempio di scrittura di semicolti: analisi di ‘Fontanazza’ di Vincenzo Rabito”, *Rivista Italiana di Dialettologia, Lingue dialetti società*, vol. XVIII, pp. 249-270.

AMURRI Sandra (2009), “Baaria, se il presidente del consiglio promuove un film”, *il Fatto Quotidiano*.

ANTONINI Rachele (2009), “The perception of dubbed cultural references in Italy”, *InTRAlinea, online Translation Journal*, vol. 11. [http://www.intralinea.org/archive/article/The_perception_of_dubbed_cultural_references_in_Italy> ultimo accesso ottobre 2018]

- (2005), “The perception of subtitled humor in Italy”, *Humor*, vol. 18, n. 2, pp. 209-225.

ANTONINI R., BUCARIA C. (a cura di) (2015), *Non-professional Interpreting and Translation in the Media*, Berna, Peter Lang.

ANTONINI R., CHIARO D. (2008), “The General Perception of Likelihood of Occurrence : The Translational Norms of Language-specific Features on the Italian Screen », in Díaz Cintas J. e Anderman G. (a cura di), *Audiovisual Translation – Language Transfer on Screen*, Londra, Palgrave Macmillan.

ARMSTRONG Nigel (2006), “Translating The Simpsons : how popular is that ?”, in Federici F. M. e Armstrong N. (a cura di), *Translating Voices. Translating regions*, Roma, Aracne, pp. 207-220.

ARNONE Gianluca (2008), “I segreti di Baaria”. [[Cinematografo <https://www.cinematografo.it/news/i-segreti-di-baaria/>](https://www.cinematografo.it/news/i-segreti-di-baaria/) ultimo accesso ottobre 2018]

ASPESI Natalia (2009), *la Repubblica*.

AUBERT J.-P., MARTI M., «Quelques conseils pour le sous-titrage», Université de Nice. [http://lingalog.net/dokuwiki/_media/cours/sg/trad/methodest.pdf> ultimo accesso settembre 2018]

AVENA Piersimone (2010), “IL PORTACOTE. Considerazioni ergologiche e linguistiche”, *RiMe Rivista dell’Istituto di Storia dell’Europa Mediterranea*, vol. 5, pp. 43-89.

AVOLIO Francesco (2010), “Dialetti”, Treccani – Enciclopedia dell’italiano <[http://www.treccani.it/enciclopedia/dialetti_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/dialetti_(Enciclopedia-dell'Italiano))> ultimo accesso settembre 2018.

B. A. (2010), *Le Nouvel Observateur*.

B. C. (1990), *Le Figaro*.

BACCOLINI R., BOLLETTIERI BOSINELLI R. M., GAVIOLI L. (a cura di) (1994), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB.

BACCOLINI R., CHIARO D., RUNDLE C., WHITSITT S. (a cura di) (2011), *Minding the Gap: Studies in Linguistic and Cultural Exchange*, Bononia University Press, Bologna. (in particolare DI GIOVANNI Elena, pp. 49-66)

BALLONE Edoardo (1978), *Uguali e diversi*, Milano, Mazzotta.

BARRAS C. *et al.* (1998), “Transcriber, a free tool for segmenting, labeling and transcribing speech”, in *Actes Language Resources and Evaluation Conference*, LREC’1998, Granada, pp. 1373-1376.

BASSNETT Susan (2003), *La traduzione. Teorie e pratica*, Milano, Strumenti Bompiani, Bompiani. [1^a ed. 1993. Traduzione italiana di Genziana Bandini. Titolo orig. *Translation Studies* (1980)]

BAUMAN Zygmunt (2005), *Globalizzazione e glocalizzazione*, Roma, Armando editore.

BAZZANELLA Carla (2016), “Le «facce» della pragmatica nella ricerca italiana. Sviluppi recenti”, in Lubello Sergio (a cura di), *Manuale di linguistica italiana*, Berlino, «Manuals of Romance Linguistics», De Gruyter Mouton, pp. 242-261.

- (2001), “Segnali discorsivi e contesto”, in HEINRICH W., HEISS C., SOFFRITTI M.(eds.), *Modalità e Substandard*, Bologna, CLUEB, 41-64.

- (1994), *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato*, Firenze, La Nuova Italia.

BELL Allan (1984), “Language Style as Audience Design”, *Language in Society*, vol. 13, n. 2, Cambridge University Press, pp. 145-204.

BENINCÀ Paola (1995), “Il tipo esclamativo”, in Renzi L., Salvi G., Cardinaletti A. (a cura di) (1988-1995), *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. 3°, (*Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*), Bologna, il Mulino, pp. 127-152.

BERMAN Antoine (1985/1999), *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil.

- (1995), *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, “Bibliothèque des idées”, Éditions Gallimard.

BERRUTO Gaetano (2014), “Esiste ancora l'italiano popolare? Una rivisitazione”, in Danler P. e Konecny C. (a cura di), *Dall'architettura della lingua italiana all'architettura linguistica dell'Italia Saggi in omaggio a Heidi Siller-Runggaldier*, Oxford, Peter Lang, pp. 277-290.

- (2011), “Variazione linguistica”, Treccani – Enciclopedia dell'Italiano [[http://www.treccani.it/enciclopedia/variazione-linguistica_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/variazione-linguistica_(Enciclopedia-dell'Italiano)/>) ultimo accesso settembre 2018].

- (2007a), “Le varietà del repertorio”, in SOBRERO Alberto A. (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Laterza, Roma-Bari, pp. 3-36.

- (2007b), “Varietà diamesiche, diastratiche, diafasiche” in SOBRERO Alberto A. (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Laterza, Roma-Bari, pp. 37-92.

- (2004), *Prima lezione di sociolinguistica*, Roma-Bari, «Universale Laterza. Prime lezioni», Laterza.

- (2002/1995), *Fondamenti di sociolinguistica*, Roma-Bari, “Manuali di base”, Laterza.

BIGNARDI Irene (2000), *la Repubblica*.

BIUNDI Giuseppe (1857), *Dizionario siciliano-italiano*, Palermo, fratelli Pedone Lauriel editori.

BLANCHE-BENVENISTE Claire (2007), “Corpus de langue parlée et description grammaticale de la langue”, *Langage et société* 2007/3, n. 121-122, pp. 129-141.

- (1997), “Ponctuation et langue parlée”, in *Le discours Psychanalytique. Revue de l'Association Freudienne* 18, Paris, pp. 73-109.

BLANCHE-BENVENISTE C., BILGER M., ROUGET C., VAN DEN EYNDE K. (1991), *Le français parlé : études grammaticales*, Paris, CNRS Editions.

BLANCHE-BENVENISTE C. & Jeanjean C. (1987), *Le français parlé. Transcription et édition*, Paris, Didier Érudition, Institut national de la Langue française.

BOCH Raoul (2017), *il Boch*, Bologna, Zanichelli.

- BOLLETTIERI BOSINELLI Rosa Maria (1994), “Doppiaggio e adattamento nel cinema” in Baccolini R. *et al.* (a cura di), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB, pp. 13-26.
- BOLZONI Francesco (2009), *Avvenire*.
- BONFANTE Giuliano (1953), “Il problema del siciliano”, *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 1, pp. 45-64.
- BORELLI Sauro (1990), *L’Unità*, in Caprara Valerio (a cura di), *Sicilia e altre storie. Il cinema di Giuseppe Tornatore*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 106-108.
- BOUDON R. e LAZARSELD P. F. (1969), *L’analisi empirica nelle scienze sociali*, Bologna, Il Mulino. [<http://www.lacomunicazione.it/voce/metodologia-della-ricerca/>] ultimo accesso dicembre 2018]
- BOULAD Bernard (1989), “Miracle à l’italienne”, *Voir*, Montréal.
- BRÉAN Samuel (2013), « Le sous-titre révélateur : inaudibilité et traduction audiovisuelle », *L’Écran traduit*, n. 1. [<https://beta.ataa.fr/revue/l%C3%A9cran-traduit-1/le-sous-titrer%C3%A9v%C3%A9lateur-inaudibilit%C3%A9-et-traduction-audiovisuelle-1re-partie>] ultimo accesso settembre 2018]
- BRUNI Francesco (1984), *L’italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura*, UTET, Torino.
- BUCCELLATO Giuseppe (2014), “*Chi nnicchi e nnacchi*”: *Proverbi, parole e altro della Sicilia che fu*, Lecce, “I quaderni del museo”, Youcanprint self-publishing.
- BUFALINO Gesualdo (1997), *La luce e il lutto*, Roma, Editori Riuniti/Sellerio.
- BUTTITTA Ignazio (1972), *Io faccio il poeta*, Milano, Feltrinelli.
- CABONA Maurizio (2009), “Quella saga dei Tornatore è «Cinema Paradiso 2»”, *Il Giornale*.
- CABRAS Francesca (2011), *Problemi della traduzione audiovisiva spagnolo-italiano: il caso delle serie adolescenziali*, tesi di laurea non pubblicata, Università di Sassari. [<https://issuu.com/110elode/docs/francesca.cabras>] ultimo accesso settembre 2018]
- CALVET Louis-Jean (2007), *L’argot*, Parigi, «Que sais-je», PUF.
- CAMILLERI Salvatore (1976), *Ortografia siciliana*, Catania, Ed. Enal.
- CANE Crescenzo (1959) “Sicilitudine” [Ripreso in: CANE (1974), pp. 85-88, con il titolo esteso *la sicilitudine (la struttura della sicilitudine)* e con le date 1959-1973].
- CAPPI V. e MANZOLI G. (2014), “Lo scrittore collettivo. I meccanismi di feedback nella produzione delle fiction televisive e la relazione fra pratiche di scrittura e industria culturale contemporanea”, *Between*, vol. IV, n. 8, pp. 1-29.
- CAPRARA Valerio (2009), “Kolossal dell’anima che sfida il tempo diventando poesia”, *Il Mattino*.
- (a cura di) (1990), *Sicilia e altre storie. Il cinema di Giuseppe Tornatore*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane,
- (1988), “Schermo mon amour”, *Il Mattino*, Napoli.
- CARABBA Claudio (2014), “Stati di allucinazione”, in Luceri, Nepi (a cura di), *L’uomo dei sogni. Il cinema di Giuseppe Tornatore*, Pisa, «genti di cinema», edizioni ETS, pp. 19-24.

- CARADEC François *et al.* (2017/1998), *Dictionnaire du français argotique et populaire*, Paris, Larousse.
- CARY Edmond (1960), «La traduction totale», *Babel*, vol. 6, pp. 110-115.
- CASELLA Paola (2009), “Baaria, barocco siciliano”, *Europa*.
- CASTIGLIONE Marina (2013a), “I proverbi nella cultura popolare”, in Assenza E. *et al.* “Dialecto e cultura popolare”, in Ruffino Giovanni *op. cit.*, vol. II, cap. X, pp. 952-962.
- CEI-UELCI (a cura di) (2008), *La Sacra Bibbia*, Padova, Emp.
- CHARLES-ROUX Edmonde (1966), *Oublier Palerme*, Parigi, Grasset.
- CHARLIAC L., MOTRON A.-C. (2004), *Phonétique progressive du Français*, Paris, Clé International.
- CHESTERMAN Andrew (1997), *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- CHIARO Delia (2009), “The Politics of Screen Translation”, in FEDERICI F. (a cura di), *Translating Regionalised Voices in Audiovisuals*, Roma, Aracne, pp. 27-42.
- (2009), “Issues in Audiovisual Translation”, in Munday Jeremy (a cura di), *The Routledge companion to translation studies*, Londra, Routledge, pp. 141-165.
- (2008), “Where have all the varieties gone? The vicious circle of the disappearance act in screen translations”, in IRMELI Helin, *Dialect for All Seasons*, München, Nodus, pp. 9-25.
- CHIARO D. e ANTONINI R. (2009), “The Perception of Dubbing by Italian Audiences”, in Díaz Cintas J. e Anderman G. (a cura di), *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, pp. 97-114.
- (2005), “The Quality of Dubbed Television Programmes in Italy: the experimental design of an empirical study”, in Bondi M., Maxwell N. (a cura di), *Cross-cultural Encounters: Linguistic Perspectives*, Roma, Officina Edizioni, pp. 33-45.
- CICERO Franco (2010), “La Sicilia della memoria. Viaggio nei luoghi della ‘tetralogia’”, in PANZERA Ninni (a cura di) (2010), *L’isola di Tornatore*, Milano, Silvana Editoriale, pp. 47-55.
- CICERONE Marco T. (1992), *Il processo di Verre. Testo latino a fronte*, Milano, “Classici greci e latini”, BUR.
- COCCHIARA Giuseppe (1977), *Il linguaggio del gesto*, nota introduttiva di S. Miceli, Palermo, Sellerio. [1^a ed. 1932]
- COHEN Michèle (2007), “L’argot dei giovani o la rude poesia delle banlieues – Testo filmico e testo musicale”, in Nobili Paola (a cura di), *Insulti e pregiudizi. Discriminazione etnica e turpiloquio in film, canzoni e giornali*, Roma, Aracne, 2007, pp. 177-205.
- CONSOLO Vincenzo (1990), “La cuna del sogno”, in TORNATORE Giuseppe, *Nuovo Cinema Paradiso*, Palermo, Sellerio.
- COPPERMANN Annie (2001), *Les Echos*.
- CORNU Jean François (2014), *Le doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique*, Rennes, PUR.

- CORRENTI Santi (2000), *Storia della Sicilia, come storia del popolo Siciliano*, San Giovanni La Punta, Edizioni Clio.
- CORTELAZZO Manlio (1972), *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, 3 voll., vol. 3 (*Lineamenti di italiano popolare*), Pisa, Pacini.
- CORTELAZZO M., CORTELAZZO M. A. (a cura di) (1999), *Il nuovo etimologico*, Bologna, Zanichelli. [Seconda edizione in volume unico di Cortelazzo M., Zolli P. (1979-1988), *DELI - Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli.
- CORTELAZZO M. e MIONI A. M. (a cura di) (1990), *L'italiano regionale*, Roma, Bulzoni.
- CORRIUS Montse (2008), *Translating Multilingual Audiovisual Texts. Priorities and Restrictions. Implications and Applications*, Tesi di dottorato non pubblicata, Barcellona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- CORRIUS M., ZABALBEASCOA P. (2011), "Language variation in source texts and their translations", *Target*, vol. 23, n. 1, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 113-130.
- COSERIU Eugenio (1982), "Sentido y tareas de la dialectología", *Cuadernos Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Lingüística Hispánica*, Mexico.
- (1981), "Los conceptos de 'dialecto', 'nivel' y 'estilo de lengua' y el sentido propio de la dialectología", *Lingüística española actual*, vol. 3, n.1, Madrid, pp. 1-32.
- (1973), *Lezioni di linguistica generale*, Torino, Boringhieri.
- COSTANTINO Alberto (2005), "Gli arabi in Sicilia", in *Lighea. Biblioteca popolare siciliana*, vol. 29, Palermo, Antares.
- COSULICH Callisto (1988), "Schermo, amore e nostalgia", *Paese Sera*, Roma.
- COVERI Lorenzo (2018), "Traduttori di prima linea. Il caso dell'adattamento-traduzione in italiano del medical drama tv 'ER. Medici in prima linea'" (III Convegno Internazionale di Linguistica e Glottodidattica Italiana (CILGI3): "L'italiano in contesti plurilingui: contatto, acquisizione, insegnamento", Ruhr-Universität Bochum, 11-13 ottobre 2018).
- (1995), "Film in versione napoletana con sottotitoli", *Il Secolo XIX*, 25 maggio, p. 8.
- COVERI L., BENUCCI A., DIADORI P. (1998), *Le varietà dell'italiano*, Roma, Bonacci.
- COZZOLINO Mauro (2003), *La comunicazione invisibile. Gli aspetti non verbali della comunicazione*, Milano, Edizioni Carlo Amore (Fireri group).
- CRESPI Alberto (2009), "La storia, il mito e il sogno: per Tornatore il film della vita", *L'Unità*.
- CURI Umberto, *Lo straniero. Teorie dell'ospitalità e dell'inimicizia nella cultura filosofica*. Modena, conferenza presso il Centro culturale della Fondazione Collegio San Carlo, 2013.
- D. F. (2010), *Le Canard Enchaîné*.
- D'ACHILLE Paolo (2006), *L'italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino. [1° ed. 2003]
- D'AGOSTINI Paolo (2009), "Così le memorie di un paese diventano storia collettiva", *La Repubblica*.

D'AGOSTINO Mari (2011), "Variazione diastratica", Treccani – Enciclopedia dell'Italiano. [[http://www.treccani.it/enciclopedia/variazione-diastratica_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/variazione-diastratica_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)] ultimo accesso settembre 2018]

DALL'ORTO Giovanni (1986), "LE PAROLE PER DIRLO... Storia di undici termini relativi all'omosessualità", *Sodoma*, n. 3, pp. 81-95.

D'AMICO Valentina (2014), "L'eterna illusione. L'uomo delle stelle", in Luceri, Nepi, *op. cit.*, pp. 67-70.

DANESE Silvio (2009), "Il cuore e la politica: kolossal con l'anima", *Quotidiano Nazionale*.

DE BONIS Giuseppe (2015), *Tradurre il multilinguismo al cinema: Lingue, identità culturali e loro rappresentazione sullo schermo*, tesi di dottorato non pubblicata, Bologna, Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

DE CICCO Valentina (2009), *Linguaggi specialistici e medical drama americani*, tesi di dottorato non pubblicata, Milano, Università di Milano.

DE GASPERI Anne (1990), *Le Quotidien de Paris*.

DE GREGORIO Concita (2016), "Venezia, i giovani autori tornano al neorealismo fra dialetto, periferie, miracoli", *La Repubblica*, 5 settembre 2016.

DELABASTITA Dirk (1993), *There's a Double Tongue — An investigation into the translation of Shakespeare's wordplay, with special reference to Hamlet*, Amsterdam-Atlanta GA, Editions Rodopi B.V.

- (1989), "Translation and Mass-Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics," *Babel* 35-4, pp. 193-218.

DELATTRE Pierre (1947), « La Liaison en Français, Tendances et Classification », *The French Review*, vol. 21, n. 2, pp. 148-157.

DE LINDE Z. e KAY N. (1999), *The Semiotics of Subtitling*, Manchester, St. Jerome.

DELISLE J., LEE-JAHNKE H., CORMIER M. C. (a cura di) (1999), *Terminologie de la traduction / Translation terminology / Terminología de la traducción / Terminologie der Übersetzung*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.

DE MAURO Tullio (2015), "Per lo studio dell'italiano popolare unitario", in ROSSI Annabella (a cura di), *Lettere da una tarantata*, Roma, Squilibri, pp. 46-80.

DE MAURO Tullio, con la collaborazione di Lepschy G. C. e Sanguineti E., (1999-2000), *Grande dizionario italiano dell'uso*, GRADIT, 6 voll., Torino, UTET.

DIADORI Pierangela (2004), "'È tutto per Today': traduzione i testi mistilingui ra doppiaggio e sottotitoli", in Anckart P., Hoppe E. (a cura di), *Italianissime. Mélanges offerts à Michael Bastiaensen*, Liège, Éditions du Céfal, pp. 59-77.

DÍAZ CINTAS Jorge (2013), "Subtitling. Theory, practice and research", in Millán C., Bartrina F. (a cura di), *The Routledge Handbook of Translation Studies*, Abingdon-New York, Routledge, pp. 273-287.

- (2008) (a cura di), *The Didactics of Audiovisual Translation*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins.

DÍAZ CINTAS J., REMAEL A. (2014/2007), *Audiovisual Translation: Subtitling*, Manchester, St. Jerome.

DI FORTUNATO E. e PAOLINELLI M. (2005), *Tradurre per il doppiaggio - La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Milano, Hoepli.

DI GIOVANNI Elena (2011), "Accented cinema and its translation", in Baccolini *et al.* (a cura di), *Minding the Gap: Studies in Linguistic and Cultural Exchange*, Bologna, Bononia University Press, pp. 49-66.

DOMENICI V. e BUONAURO A. (2015), "Il linguaggio audiovisivo, gli studi di genere e la critica dei modelli culturali occidentali: il caso della serie televisiva «Top of the Lake (2013)»", *ECPS Journal*, n. 12., pp. 219-234.

DORE Margherita (2009), "Target Language Influences over Source Texts: A Novel Dubbing Approach in *The Simpsons*, First Series", in Federici Federico (a cura di), *Translating Voices for Audiovisual*, Roma, Aracne, 136-156.

DOUIN Jean-Luc (2010), « 'Baaria' : saga familiale en Sicile », *Le Monde*.

DRAGONE Manuela (2013), *Pura musica pura visione. Ennio Morricone & Giuseppe Tornatore. Da «Nuovo cinema paradiso» a «La migliore offerta»*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza.

DREHER Martin (2010), *La Sicilia antica*, Bologna, il Mulino.

DUBOIS J., POUY J.-B. (2002/1994), *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse.

DUTRIEUX Lionel (2017), «Le sous-titrage au cinéma, un véritable travail d'adaptation», intervista a Frederic Génicot (sottotitolatore). [<https://raccords.org/sous-titrage-3ca950dd17b0>] ultimo accesso settembre 2018]

D'YDEWALLE G. e VAN DE POEL M. (2001), "Incidental Foreign-language Acquisition by Children Watching Subtitled Television Programs", in Gambier Y. e Gottlieb H. (a cura di), *(Multi) Media Translation: Concepts, Practices, and Research*, John Benjamins, Amsterdam & Philadelphia, pp. 259-282.

EISENSCHITZ Bernard (2013), «Sous-titrage mon beau souci. Notes pour une pratique», Barnier M. e Le Corff I. (a cura di), *Mise au point*, n. 5.

ELEFANTE Chiara (2015), « La littérature urbaine à l'épreuve de la traduction en italien. Une analyse socio-édito-traductologique », *Repères DoRiF* n. 8 - *Parcours variationnels du français contemporain*, DoRiF Università, Roma. [http://www.dorif.it/ezone/ezone_articles.php?id=241] ultimo accesso settembre 2018]

- (2004), « Arg. et pop., ces abréviations qui donnent les jetons aux traducteurs-dialoguistes », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 49, n. 1, 2004, p. 193-207.

Équipe DELIC (Sandra Teston-Bonnard, Jean Véronis) (2004), "Présentation du Corpus de référence du français parlé", *Recherches sur le français parlé*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 18, pp.11-42.

EVEN-ZOHAR Itamar (1990), "Polysystem Studies", *Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, Special Issue, vol. 11, n° 1, DUP, Durham. [(1995)

[“La Posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario”, in Nergaard Siri (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, pp. 225-238. Milano, Bompiani]

F.-G. L. (2001), *Le Point*.

FAZELLO Tommaso (1532), *Storia di Sicilia, Deche due: Tradotte in Lingua Toscana*, Palermo, Stamperia dei socii Pedone e Muratori.

FERZETTI Fabio (2009a), “Baaria, di tutto, di troppo”, *Il Messaggero*.

- (2009b) “La ‘Baaria’ di Tornatore un crescendo senza fine”, *Il Messaggero*.

- (1995), *Il Messaggero*.

FINK Guido (1994), in BACCOLINI R. *et al.* (a cura di) (1994), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB.

FINLEY I. Moses (2009), *Storia della Sicilia antica*, Roma-Bari, Laterza. [1^a ed. 1970]

FIRTH John Rupert (1948), “Sounds and prosodies”, *Transactions of the Philological Society*, pp. 127-152 (rist. in Id. (1957), *Papers in linguistics, 1934-1951*, London, Oxford University Press, pp. 120-138).

FORNI Dalila (2016), “«Malèna» di Tornatore e il piacere dello sguardo” [<http://www.frammen-tirivista.it/malena-tornatore-piacere-dello-sguardo/>] ultimo accesso settembre 2018]

FORTUNA Antonella (2017), *La Grammatica Siciliana. Principali regole grammaticali, fonetiche e grafiche comparate tra i vari dialetti siciliani*, Milano, Simonelli Editore.

FRAGAPANE Enzo (2015), “‘Terra matta’ di Vincenzo Rabito: vicenda editoriale e aspetti letterari – intervista a Luca Ricci”, *Diacritica*, fasc. 1, pp. 99-106 [<http://diacritica.it/wp-content/uploads/Diacritica-I-1-25febbraio2015.pdf?v=2>] ultimo accesso settembre 2018].

FRANZELLI Valeria (2013) *Traduire sans trahir l'émotion. Orientations pour une recherche en sous-titrage*, Roma, « Recherches sur toiles », Aracne.

FROSALI Sergio (1990), *La Nazione*, in Caprara Valerio, *op. cit.*, pp. 103-106.

GADET Françoise (2003), *La variation sociale en français*, Paris, « L'Essentiel français », Ophris.

- (1998/1989), *Le français ordinaire*, Paris, Armand Colin.

- (1996), « Niveaux de langue et variation intrinsèque », *Palimpsestes*, vol. 10, pp. 17-35.

- (1992), *Le français populaire*, Paris, «Que sais-je?», PUF.

GALASSI Gianni G.(1994), “La norma traviata”, in Baccolini R. *et al.*, *op. cit.*, pp. 61-70.

GALLI DE' PARATESI Nora (1984), *Lingua toscana in bocca ambrosiana. Tendenze verso l'italiano standard: un'inchiesta sociolinguistica*, Bologna, Il Mulino.

GAMBIER Yves (2009a), “Challenges in research on audiovisual translation”, in Pym A. e Perekrestenko A. (a cura di), *Translation research projects 2*, Terragona, Intercultural Studies Group Universitat Rovira i Virgili, pp. 17-25. [http://isg.urv.es/publicity/isg/publications/trp_2_2009/chapters/gambier.pdf] ultimo accesso settembre 2018]

- (2009b), “Translation terminology and its offshoots”, in Gambier Y., van Doorslaer F. (a cura di), *The Metalanguage of Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 183-189.
- (2008a), « Stratégies et tactiques en traduction et interprétation », in Hansen G., Chesterman A. e Gerzymisch-Arbogast H. (a cura di), *Efforts and Models in Interpreting and Translation Research: A tribute to Daniel Gile*, Amsterdam, “Benjamins Translation Library, 80”, John Benjamins, pp.63-82.
- (2008b), « Traduire l’autre, une sub-version », in Margarito Mariagrazia (coord.), *Identités affichées, identités révélées*, Ela. Études de linguistique appliquée, n. 150, Paris, Klincksieck.
- (2007a), « Sous-titrage et apprentissage des langues », in Remael A. e Neves J. (a cura di), *Linguistica Antverpiensia. New Series - Themes in Translation Studies*, n. 6, Antwerp, Antwerp University, pp. 97-113.
- (2007b), “Translation terminology and its offshoots”, in Gambier Y., van Doorslaer L. (a cura di), *The Metalanguage of Translation, Target*, Special Issue, Amsterdam/Philadelphia, vol. 19, n. 2, John Benjamins, pp. 375-382.
- (2006a), “Multimodality and audiovisual translation”, *MuTra – Audiovisual Translation Scenarios: conference proceeding*, Copenhagen. [http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Gambier_Yves.pdf ultimo accesso settembre 2018]
- (2006b), « Le sous-titrage: une traduction selective », in Gambier Y., Tommola J. (a cura di), *Translation and Interpreting – Training and Research, Traduction et interprétation – formation eet recherche, Käytäminen ja Tulikkaus – Koulutusta ja Tutkimusta*, Department of English Translation Studies, University of Turku, pp. 21-35.
- (2004), « La traduction audiovisuelle : un genre en expansion », *Meta, le Journal des Traducteurs*, vol. 49, pp. 1-11. [<http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009015ar.pdf> ultimo accesso settembre 2018]
- (2003), “Special Issue on Screen Translation”, *The Translator*, vol. 9, n. 2, Manchester, St. Jerome.
- (2002), “Les censures dans la traduction audiovisuelle”, *Meta, le Journal des Traducteurs*, vol. 15, n. 2, pp. 203-221. [<http://www.erudit.org/revue/ttr/2002/v15/n2/007485ar.pdf> ultimo accesso settembre 2018]
- GARNIER Philippe (1989), « Baisers volés, succès garantis », *Libération*, Paris.
- GARRITANO Massimo (1995), *Cinemasessanta*, in Caprara Valerio, *op. cit.*, pp. 132-134.
- GÉRARD Nicolas (2003), *I concetti di ‘lingua’ e ‘dialetto’ ne “La Sicilia linguistica oggi”*, tesi di laurea triennale non pubblicata consultabile alla pagina <http://www.ucwallon.be/PDF/ngld.pdf> ultimo accesso novembre 2018.
- GILE Daniel (1991), “Methodological Aspects of Interpretation (and Translation) Research”, *Target* 3:2, Amsterdam, John Benjamins B.V., pp. 153-174.
- GIRONI Federico (2009). [<https://www.comingsoon.it/film/baaria/1847/recensione/> ultimo accesso ottobre 2018]
- GORIS Olivier (1993), “The question of French dubbing: Towards a frame for systematic investigation”, *Target*, vol. 5, n. 2, pp. 169-190.

GOTTLIEB Henrik (2004), "Subtitles and international anglicization", *Worlds of Words. A Tribute to Arne Zettersten*, Special Issue: vol.3, n. 1, pp. 219-230.

- (2001), *Screen Translation. Six studies in subtitling, dubbing and voice-over*, Center for Translation Studies, Department of English, Univ. of Copenhagen.

- (2000), *Screen Translation 2000: Six studies in subtitling, dubbing and voice-over*, Engelsk Institut, Department of English, University of Copenhagen.

- (1998), "Subtitling", in Baker Mona, ed. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York, Routledge, pp. 244-248.

- (1994), "Subtitling: people translating people", in Dollerup C., Lindergaard A. (a cura di), *Teaching Translation and Interpreting 2: Insights, Aims, Visions; Papers from the Second Language International Conference Elsinore, Danimarca, 4-6 giugno 1993*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 261-274.

- (1992), "Subtitling - A New University Discipline", in Dollerup C., Lindegaard A. (a cura di), *Teaching Translation and Interpreting: Training, Talent and Experience. Papers from the First Language International Conference, Elsinore, Danimarca 31 Maggio-2 Giugno 1991*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 161-170.

GOUDAILLIER Jean-Pierre (2002), « De l'argot traditionnel au français contemporain des cités », *La linguistique*, vol. 38, pp. 5-24.

- (1998), *Comment tu tchatches ! Dictionnaire du français contemporain des cités*, Paris, Maisonneuve et Larose.

GRASSI C. et al. (a cura di) (2005), *Fondamenti di dialettologia italiana*. Roma-Bari, Laterza, pp. 180 e 247-248.

GRASSI BRAGA Chiara (1990), "Spunti per un confronto tra i concetti di 'lingua regionale' in Italia e nelle aree francofona e germanofona", in Cortelazzo M. e Mioni A. (a cura di), *L'italiano regionale*. Atti del XVIII congresso internazionale della Società di Linguistica Italiana (Padova-Vicenza, 14-16 settembre 1984), Roma, Bulzoni.

GRASSI Corrado (2007), "Italiano e dialetti", in Sobrero Alberto A., *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Laterza, Roma-Bari, pp. 279-310.

GRAZZINI Giovanni (1988), *Corriere della Sera*, Milano.

GREVISSE Maurice (2008), *Le bon usage*, 14e éd. refondue par André Goosse, Paris, Duculot.

GRICE Martine (1995), *The Intonation of Interrogation in Palermo Italian: Implications for Intonation Theory*, Tübingen, Niemeyer.

GRICE Martine et al. (2005), "Strategies for intonation labelling across varieties of Italian", in Jun S.-A. (a cura di), *Prosodic typology. The phonology of intonation and phrasing*, Oxford, Oxford University Press, pp. 362-389.

GROSSMANN M., RAINER F. (a cura di) (2004), *La formazione delle parole in italiano*, Tübingen, Niemeyer.

GRUTMAN Reiner (2006), "Refraction and recognition. Literary multilingualism in translation", *Target*, vol. 18, n. 1, pp. 17-47.

GUÉGAN Yann (2017), « La France de la VO et celle de la VF : les cartes d'une fracture française ». [<https://dansmonlabo.com/2017/07/20/la-france-de-la-vo-et-celle-de-la-vf-les-cartes-dune-fracture-francaise-1399/>] ultimo accesso settembre 2018]

GUIRAUD Pierre (1988/1969), *L'argot*, Paris, «Que sais-je?», PUF.

GUTT Ernst-August (1991), *Translation and Relevance: Cognition and Context*, Oxford, Blackwell.

HALLIDAY M.A.K. (1992), *Lingua parlata e lingua scritta*, Firenze, La Nuova Italia.

HAMEL Pasquale (2009), *L'invenzione del regno: dalla conquista normanna alla fondazione del Regnum Siciliae (1061-1154)*, Palermo, Nuova Ipsa.

HEISS Christine (2004), “Dubbing Multilingual Films: A New Challenge”, *Meta*, vol. 49, n. 1, pp. 208-220.

- (2000), “La traduzione filmica come pratica didattica”, in Bollettieri Bosinelli, R. M., Heiss C., Soffritti M., Bernardini S. (a cura di), *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?*, Bologna, CLUEB, pp. 183-196.

- (1996), “Il testo in un contesto multimediale”, in Heiss C. e Bollettieri Bosinelli R. M. (a cura di), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Bologna, CLUEB, pp. 13-26.

HEISS C. e LEPORATI L. (2000), “Non è che ci mettiamo a fare i difficili, eh? Traduttori e dialoghisti alle prese con il regioletto”, in Bollettieri Bosinelli R. M. et al. (a cura di), *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?*, Bologna, CLUEB, pp. 43-66.

HERBST Thomas (1997), “Dubbing and the Dubbed Text – Style and Cohesion: Textual Characteristics of a Special Form of Translation”, in Trosborg Anna (a cura di), *Text Typology and Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 291-308.

HEYMANN Danièle (1989), *Le Monde*.

HJELMSLEV Louis (1936), “On the principles of phonematics”, in Jones D. e Fry D.B. (a cura di) *Proceedings of the 2nd international congress of phonetic science* (London, July 22-26 1935), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 49-54.

HOCKETT Charles F. (1942), “A system of descriptive phonology”, *Language*, vol. 18, pp. 3-21.

IVARSSON Jan e CARROLL Mary (1998), *Subtitling*, Simrishamn, TransEdit.

JAKOBSON Roman (2004/1959), “On linguistic aspects of translation, in Venuti L. (a cura di), *The Translation Studies Reader*, New York, Routledge, 138-143.

JETTMAROVÁ Zuzana (2014), “20th Century Czech & Slovak Theories and Western Turns”, *Europa Orientalis. Studies and Researches on Eastern European countries*, 33, Salerno, Università di Salerno, Dipartimento di Studi Umanistici, pp. 83-98.

- (2011), “Translating Jiří Levý's *Art of Translation* for an International Readership”, prefazione alla traduzione inglese dell'opera di Levý (<http://www.trad.it/tag/jiri-levy/> ultimo accesso dicembre 2018).

JUSTAMAND F. et al., “Rencontres Autour du Doublage des Films et des Séries Télé”, éd. Objectif Cinéma. [http://www.objectif-cinema.com/editions/catalogue/0003/rencontre_extrait2.pdf] ultimo accesso settembre 2018]

KARAMITROGLOU Fotios (2000), *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audio-visual Translation. The Choice between Subtitling and Revoicing in Greece*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi.

- (1998), "A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe", in *Translation Journal*, vol. 2, n. 2, [<http://www accurapid.com/journal/>> ultimo accesso settembre 2018].

KEZICH Tullio (2000), *Il Corriere della Sera*.

- (1990), *Il film '90 – Cinque anni al cinema 1986-1990*, Milano, Mondadori.

KOCH Günter (2009), "Perceptual Dialectology and Dubbing of Dialects", in *TRAlinea Special Issue, The Translation of Dialects in Multimedia*, s. p. [http://www.intralinea.org/specials/article/Perceptual_Dialectology_and_Dubbing_of_Dialects> ultimo accesso settembre 2018]

KOVAČIČ Irena (1996), "Reinforcing or changing norms in subtitling", in Dollerup C. & Appel V. (a cura di) *Teaching Translation and Interpreting 3: New Horizons. Papers from the Third Language International Conference, Elsinore, Denmark, 1995*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 105-109.

- (1994), "Relevance as a Factor in Subtitling Reductions", in Dollerup C. & Lindergaard A. (a cura di), *Teaching Translation and Interpreting 2: Insights, Aims, Visions; Papers from the Second Language International Conference Elsinore, Danimarca, 4-6 giugno 1993*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 245-251.

LABOV William (1966), *The social stratification of English in New York City*, Washington DC Center for Applied Linguistics, pp. 20-22.

LADMIRAL Jean-René (2015), *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres.

- (2013/2009), *Della traduzione. Dall'estetica all'epistemologia*, (a cura di Antonio Lavieri), Modena, «Strumenti», Mucchi editore.

- (2012/1995), « À partir de Georges Mounin : esquisse archéologique », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 8, n° 1, pp. 35-64.

- (2004), « Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles », *Palimpsestes*, n. 16, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 15-30.

- (2002) « De la linguistique à la littérature : la traduction », in Anis J., Eskénazi A., Jeandillou J.-F. (a cura di), *Le signe et la lettre : un hommage à Michel Arrivé*, Parigi, L'Harmattan, pp. 337-347.

- (2002/1979), *Traduire : Théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard.

- (1992), « Traduction », in Demougin J. (a cura di), *Dictionnaire des littératures françaises et étrangères*, Paris, Larousse, pp. 1628-1630.

- (1986), « Sourciers et ciblistes », *Revue d'esthétique*, n. 12, pp. 33-42.

LAKS Simon (1957), *Le sous-titrage de films. Sa technique – son esthétique*. [Ripubblicato in Cornu Jean-François (2013) (a cura di), *L'Écran traduit*, numero speciale, n. 1]

LAMBERT José (1990), « Le sous-titrage et la question des traductions: Rapport sur une enquête », in Arntz R. e Thome G. (a cura di), *Übersetzungswissenschaft: Ergebnisse und Perspektiven*, Tubinga, Gunter Narr, pp. 228-238.

- LAMBERT J., DELABASTITA D. (1996), « La traduction de textes audiovisuels: modes et enjeux culturels », in Gambier Yves (a cura di), *Les Transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Villeneuve d'Ascq., Presses Universitaires du Septentrion, pp. 33-58.
- LAMBERT-DRACHE Marilyn (1997), *Sur le bout de la langue: introduction au phonétisme du français*, Toronto, Canadian Scholars' Press.
- LAVINIO Cristina (2011), “Testi scritti e testi orali: differenze, interazioni, intersezioni”, in Calzetti M.T. e Panzeri Donaggio L. (a cura di), *Educare alla scrittura*, LEND, pp. 1-23.
- LEDERER Marianne (1994), *La Traduction aujourd'hui*, Paris, Hachette.
- LEJEUNE Xavier (2010), *Le Nouvel Observateur*.
- LE NOUVEL Thierry (2007), *Le doublage et ses métiers*, Paris, Éditions Eyrolles.
- LEONE Alfonso (2005), “Ragionando sul modo di presentare il siciliano entro l'ortografia italiana”, in *Quaderni di semantica*, XXVI, 2, pp. 335-341.
- LEOPARDI Giacomo (1898), *Zibaldone. Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Firenze, Successori Le Monnier.
- LEPPIHLAME Ritva (2011), “Realia”, in Gambier Y. e van Doorslaer L. (a cura di), *Handbook of Translation Studies*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 126-130.
- (2001), “Translation strategies for realia”, in Kukkonen P. e Hartama-Heinonen R. (a cura di), *Mission, Vision, Strategies, and Values*, Helsinki, Helsinki University Press, pp. 139-148.
- (1997), *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions*, Clevedon, “Topics in Translation”, Multilingual Matters Ltd.
- LEVÝ Jiří (1995), “La traduzione come processo decisionale”, in Nergaad Siri (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Strumenti Bompiani, 63-83. (Titolo originale: “Translation as a Decision Process”) [1967].
- LICARI Anita (1994), “Eric Rohmer in lingua italiana”, in Baccolini R. et al. (a cura di) (1994), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB.
- LINDBLADH Sara (2015), “La semantica e pragmatica dei segnali discorsivi italiani – un confronto tra bene, va bene, be' e va be'”, Seminarium 27 oktober. Università di Uppsala, Svezia. [http://svenska.gu.se/infoglueCalendar/digitalAssets/3097043168_BifogadFil_Sara%20Lindbladh,%20text,%20seminarium%2027%20okt.pdf] ultimo accesso dicembre 2018]
- LIONELLO Oreste (1994), “Il falso in doppiaggio” in Baccolini R. et al. (a cura di), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB, pp. 30-41.
- LODGE Anthony R. (1993), *French: From Dialect to Standard*, London, Routledge.
- LOMBARDO Maria (2009), “«Baaria» strega Venezia”, *La Sicilia*.
- LONGO Marco (2011), *Quatre approches linguistiques pour une seule culture. Les “français” de Camilleri*, Saarbrücken, EUE.
- LO PIPARO Franco (a cura di) (1990), *La Sicilia linguistica oggi. Vol. I*, Palermo, CSFLS.
- LOPORCARO Michele (2001), “Le consonanti retroflesse nei dialetti italiani meridionali: articolazione e trascrizione”, *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, vol. 19, pp. 207-233.

- LOURDES L., PEREIRA A., XOUBANOVA M. (2003), “The Simpsons/Los Simpsons. Analysis of an Audiovisual Translation”, *The Translator (Special Issue)*, vol. 9, n. 2, pp. 269-291.
- LUCERI M., NEPI L. (2014), *L'uomo dei sogni. Il cinema di Giuseppe Tornatore*, Pisa, «genti di cinema», edizioni ETS.
- LUYKEN G.-M. *et al.* (1991), *Overcoming language barriers in television: dubbing and subtitling for the European audience*, Manchester, The European Institute for the Media.
- MACIA Jean-Luc (1990), *La Croix*.
- MARCATO Gianna (2014), “La vitalità dei dialetti tra crolli, ristrutturazioni, riviviscenze”, in Id. (a cura di), *Le mille vite del dialetto*, Padova, CLEUP, pp. 47-62.
- MARCHESINI Giancarlo (2011), “Teorie della traduzione e strategie traduttive”, in Marchesini G., Montella C. (a cura di), *I saperi del tradurre. Analogie, affinità, confronti*, Milano, FrancoAngeli, pp. 45-71.
- MARLEAU Lucien (1982), « Les sous-titres... un mal nécessaire », *Meta*, vol. 27, n. 3, pp. 271-285.
- MARTINI Emanuela (2000), *Filmtv*, n. 45.
- MASTRANTONIO Luca (2009), “Riformista a Baaria, come non rompersi la testa contro il muro”, *Il Riformista*.
- MATRANGA Vito (2013a), “Scrivere il dialetto”, in Ruffino Giovanni (a cura di), *Lingue e culture in Sicilia*, Palermo, CSFLS, pp. 1382-1410.
- (2013b), “Il siciliano nell’Italia dialettale”, in Matranga V. e Sottile R., “La variazione dialettale nello spazio geografico”, in Ruffino Giovanni *op. cit.*, vol. I, cap. III, pp. 216-228.
- (2013c), “La classificazione: un problema”, in Matranga V. e Sottile R., “La variazione dialettale nello spazio geografico”, in Ruffino Giovanni *op. cit.*, vol. I, cap. III, pp. 230-236.
- (2013d), “Verso un nuovo approccio alla variazione dialettale”, in Matranga V. e Sottile R., “La variazione dialettale nello spazio geografico”, in Ruffino Giovanni *op. cit.*, vol. I, cap. III, pp. 237-251.
- MAZZEI Alessia (2015), *Il rapporto tra lingua e cultura nell'adattamento linguistico dei prodotti audiovisivi: il caso Law&Order*, Tesi di laurea non pubblicata, Università Roma TRE. [http://www.academia.edu/24774021/Il_rapporto_tra_lingua_e_cultura_nelladattamento_linguistico_dei_prodotto_audiovisivi_il_caso_Law_and_Order ultimo accesso settembre 2018]
- MELAOUHIA BEN HAMADI Houda (2008), «Sur la position vide du sujet dans certaines structures impersonnelles», in Pitavy Jean-Christophe, Bigot Michèle (sous la direction de), *Ellipse et effacement: du schème de phrase aux règles discursives*, actes du colloque international de linguistique (27 et 28 octobre 2005), Saint-Étienne, «Parcours linguistiques», Publications de l’Université de Saint-Étienne, pp. 190-197.
- MENGALDO Pier Vincenzo (1994), *Storia della lingua italiana. Novecento*, Bologna, il Mulino, pp. 69-72.
- MEREGHETTI Paolo (2009), *Corriere della Sera*.

MERLO Clemente (1924), “L’Italia dialettale”, *L’Italia dialettale*, n. 1, pp. 12-26, cit. in Avolio Francesco (2010), “Dialetti”, Treccani – Enciclopedia dell’italiano. [[http://www.treccani.it/enciclopedia/dialetti_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/dialetti_(Enciclopedia-dell'Italiano)/>) ultimo accesso settembre 2018]

MERLO Jonathan (2016), « L’apprenant italien de Fle et le cinéma francophone : un parcours dans les représentations linguistiques entre épi- et méta-linguistique », in Ghia Elisa *et al.* (a cura di), *Dallo schermo alla didattica di lingua e traduzione: otto lingue a confronto*, Pisa, Edizioni ETS, pp. 61-88.

MESCHONNIC Henri (1999), *Poétique du traduire*, Paris, Verdier.

- (1972), « Propositions pour une poétique de la traduction », *Langages*, vol. 7, n. 28, numero monografico *La traduction*. pp. 49-54.

MIELI Paolo (2009), introduzione a *Baaria*, in TORNATORE Giuseppe, *Baaria*, Palermo, Sellerio editore, pp. 9-12.

MILANESI Luigi (2012), *Dizionario etimologico della lingua siciliana*, Milano, Mnamon.

MINUTELLA Vincenza (2017), *Translating for dubbing from English into Italian*, Torino, Celid.

MIONI Alberto (1983), “Italiano tendenziale: osservazioni su alcuni aspetti della standardizzazione”, in Benincà Paola (a cura di), *Scritti linguistici in onore di Giovan Battista Pellegrini*, Pisa, Pacini, pp. 495-517.

MIRONI Luciano (1999/2008), *Gli insabbiati: storie di giornalisti uccisi dalla mafia e sepolti dall’indifferenza*, Roma, Castelvecchi.

MOLINA L., HURTADO ALBIR A. (2002), “Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach”, *Meta*, 47(4), pp. 498-512.

MORANDINI Morando (1995), *Il Giorno*.

MORGANA Silvia (1994), “L’influsso francese”, in Serianni L., Trifone P., *Storia della lingua italiana*, 3 voll, vol. III *Le altre lingue*, Torino, Einaudi, pp. 671-720.

MORGOGLIONE Claudia (2009), Tornatore ringrazia Berlusconi “Gli elogi fanno piacere ma...”. [www.repubblica.it] ultimo accesso ottobre 2018]

MORICE Jacques (2001), *Télérama*.

MORIN Yves-Charles (2005), « La liaison relève-t-elle d’une tendance à éviter les hiatus ? Réflexions sur son évolution historique », *Langages*, vol. 158, p. 8-23.

MORRA Valeria (2008), “Note per una didattica delle teorie della traduzione”, in corso di pubblicazione *Aion (Annali dell’Istituto Universitario Orientale)* - Sezione germanica. [Si può nel frattempo leggere all’indirizzo <http://tdtc.bytenet.it/comunicati/didatticadellatraduzione.pdf>] ultimo accesso aprile 2018]

MORRICONE Ennio, TORNATORE Giuseppe (2018), *Ennio. Un maestro. Conversazione*, Milano, HarperCollins.

MORTILLARO Vincenzo (1853/1844), *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, (compilato da una società di persone di lettere), vol. II, Palermo, stamperia Oritea.

MOUNIN Georges (1965), “La traduzione per il cinema”, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, pp. 159-165. (Parte IV sulle tipologie di traduzioni, tra le quali quella per il cinema, contenente un breve trattazione dei problemi della TAV, doppiaggio e sottotitolaggio).

- (1963), *Les Problemes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard. [Riedizione nel 1976, «Tel», n. 5]

- (1955), *Les Belles Infidèles*, Paris, Cahiers du Sud; (1994) Presses universitaires de Lille.

MUNDAY Jeremy (2009), “Issues in Translation Studies”, in *The Routledge Companion to Translation Studies*, Abingdon/New York, Routledge, pp. 1-19.

MURPHY Paul R. (1978), “Sociolinguistics in the Movies: A Call for Research”, in *Anthropological Linguistics*, vol. 20, n. 5, pp. 226-233.

NARCISO Alina (a cura di) (1996), “Filmografia”, in Caprara Valerio *op cit.*, pp. 75-142.

NENCIONI Giovanni (1983), “Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato”, in *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 126-179.

NERGAARD Siri (2013/2009), “Cosa significa tradurre oggi?”, in Bollettieri Bosinelli R. M. e Di Giovanni E. (a cura di), *Oltre l'Occidente. Traduzione e alterità culturale*, Milano, Bompiani, pp. 479-518.

NEVES Josélia (2004), “Language Awareness through Training in Subtitling”, in Orero Pilar (a cura di), *Topics in Audiovisual Translation*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, pp. 127-140.

NIDA Eugene A. (1991), “Theories of Translation”, *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n. 1, pp. 19-32.

- (1964), *Toward a Science of Translating*, Leiden, E. J. Brill.

NIDA E. A. e CHARLES R. T. (1969), *The Theory and Practice of Translation, With Special Reference to Bible Translating*, Leiden, E. J. Brill, p. 200.

NÖEL Ludovic (2008), *Le doublage*. [<https://www.emc.fr/upload/resource/pdf/28.pdf>> ultimo accesso settembre 2018]

ORIOLES Vincenzo, *Classificazione dei dialetti parlati in Italia*, materiali didattici, Università degli Studi di Udine. [http://www.orioles.it/materiali/pn/Class_dialetti_it.pdf> ultimo accesso settembre 2018]

- (2009), “Tra sicilianità e sicilitudine”. [https://www.researchgate.net/publication/307446247_Tra_sicilianita_e_sicilitudine> ultimo accesso novembre 2018]

OSIMO Bruno (2011), *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli.

P. V. (1990), *Libération*.

PAGANI-NAUDET Cendrine (2008), « Ellipse et jugement de grammaticalité: La syntaxe du pronom personnel sujet », in Pitavy Jean-Christophe, Bigot Michèle, *op. cit.*, pp. 56-66.

PALUMBO Giuseppe (2007), “La ricerca in traduzione: la svolta empirica”, in Idem (a cura di), *Materiali di discussione*, n. 6, *I diversi volti del tradurre*, Collana del Dipartimento di Scienze del Linguaggio e della Cultura, Università di Modena e Reggio Emilia, pp. 30-39. [[http://www.bdtf.hu/btk/fli/romanisztika/OKTATSARS%20DOCENDI/TANANYAGOK%20\(OKTAT%C3%93%20S](http://www.bdtf.hu/btk/fli/romanisztika/OKTATSARS%20DOCENDI/TANANYAGOK%20(OKTAT%C3%93%20S)

ZERINT)/ANTONIO%20SCIACOVELLI/TRADUTTORI%20INTERPRETI/basi%20d'interpretariato/volti%20del%20tradurre_miscellanea.pdf> ultimo accesso aprile 2018]

- (2006), “Il contributo della prospettiva sociologica sulla traduzione alla formazione e all’ethos professionale del traduttore specializzato”, *Rivista internazionale di tecnica della traduzione / International Journal of Translation*, n. 9, pp. 1-13.

PANTEL Monique (1990), *France-soir*.

PANZERA Ninni (a cura di) (2010), *L’isola di Tornatore*, Milano, Silvana Editoriale.

PARODI L., VALLACCO M. (2003), *Grammathèque. Grammatica contrastiva per italiani*, Milano, CIDEB.

PAVESI Maria (2005), *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall’inglese all’italiano*, Carocci, Roma.

- (2002), “Sottotitoli: dalla semplificazione nella traduzione all’apprendimento linguistico”, in Caimi Annamaria (a cura di), *Cinema: paradiso delle lingue. I sottotitoli nell’apprendimento linguistico*, doppia edizione speciale di *RILA (Rassegna Italiana di Linguistica Applicata)*, vol. 34, nn. 1-2, pp. 127-142.

- (1994), “Osservazioni sulla (socio)linguistica del doppiaggio”, in Baccolini R. *et al.* (a cura di), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB, pp. 129-142.

PAVESI M. e MALINVERNO A. L. (2000), “Usi del turpiloquio nella traduzione filmica”, in Taylor Christopher (a cura di), *Tradurre il cinema. Atti Covegno (Trieste, 29-30 novembre 1996)*, Trieste, pp. 75-90.

PAVONE Loredana (2003), *Il video nella didattica delle lingue straniere*, Catania, CUECM.

PECCHIONI Daniela (2014), “Occhiali da svista. Stanno tutti bene”, in LUCERI, NEPI, *op. cit.*, p. 59.

PEDERSEN Jan (2016), “In Sweden, we do it like this: On cultural references and subtitling norms”, Taylor Christopher (a cura di), *inTRAlinea Special Issue: A Text of Many Colours – translating The West Wing*. [http://www.intraline.org/specials/article/in_sweden_we_do_it_like_this> ultimo accesso dicembre 2018]

- (2011), *Subtitling norms for television: an exploration focusing on extralinguistic cultural references*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.

- (2007), “Cultural Interchangeability: The Effects of Substituting Cultural References in Subtitling”, *Perspectives: Studies in Translatology*, vol. 15, n. 1, pp. 30-48.

- (2005), “How is culture rendered in Subtitles?” *MuTra – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*. [http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf> ultimo accesso settembre 2018]

PELLEGRINI Giovan Battista (1977), *Carta dei dialetti d’Italia*, Pisa, Pacini.

- (1975), [[http://www.treccani.it/enciclopedia/dialetti_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/dialetti_(Enciclopedia-dell'Italiano)/>) ultimo accesso settembre 2018].

- (1972), *Gli arabismi nelle lingue neolatine*, 2 voll., Brescia, Paideia.

- (1960) “Tra lingua e dialetto in Italia”, in Id. (1975), *Saggi di linguistica italiana*, Torino, Boringhieri, pp. 11-35

PEREGO Elisa (2005), *La traduzione audiovisiva*, Roma, Carocci.

- (2004), “Subtitling ‘Culture’ by Means of Explicitation: Different Ways of Facing Otherness”, in Sidiropoulou M., Papaconstantinou A. (a cura di), *Choice and difference in translation. The specifics of transfer*, Atene, The National and Kapodistrian University of Athens, pp.145-169.

PEREGO E., TAYLOR C. (2012), *Tradurre l’audiovisivo*, Roma, Carocci.

PETILLO Mariacristina (2012), *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Milano, FrancoAngeli. [In particolare il capitolo: “Il caso Bollywood: quando doppiare diventa un atto creativo” (L’universo Bollywood; Code-switching e doppiaggio; Questioni di gender e traduzione; L’elemento musicale nei masala films; Elementi culturo-specifici)]

PICCITTO Giorgio (1959), “Il siciliano dialetto italiano”, *ORBIS*, vol. 8, pp. 183-199.

- (1947), *Elementi di ortografia siciliana*, Catania, Crisafulli editore.

PICONE Salvatore (2009), “Nel film di Giuseppe Tornatore ‘Baaria’ c’è anche Racalmuto e Sciascia”. [<http://regalpetraliberaracalmuto.blogspot.it/2009/10/nel-film-di-giuseppe-tornatore-baaria.html>] ultimo accesso ottobre 2018]

PITAVY J.-C., BIGOT M. (a cura di) (2008), *Ellipse et effacement: du schème de phrase aux règles discursives*, actes du colloque international de linguistique (27 et 28 octobre 2005), Saint-Étienne, «Parcours linguistiques», Publications de l’Université de Saint-Étienne.

PITRÈ Giuseppe (2013), *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, 4 voll., Roma, Donzelli editore.

- (1913), *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*, Palermo, «Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane vol. XXV», Libreria internazionale A. Reber.

PLOURDE Eric (2003), « Doublage : uniformisation linguistique et manipulation du discours », *www.post-scriptum.org*, n° 3, § 12.

- (2000), “The Dubbing of *The Simpsons* Cultural Appropriation, Discursive Manipulation and Divergences”, *Texas Linguistic Forum*, vol. 44, n. 1, pp. 114-131.

POGGI Isabella (1995), “Le interiezioni”, in Renzi L., Salvi G., Cardinaletti A. *op. cit.*, vol. 3°, (*Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*) pp. 403-426.

POOLEY Tim (2009), “The immigrant factor in phonological leveling”, in Beeching K., Armstrong N., Gadet F. (a cura di), *Sociolinguistic Variation in Contemporary French*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, pp. 63-76.

POPOVIČ Anton (2006), *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, traduzione italiana a cura di Osimo Bruno e Laudani Daniela, Milano, Hoepli.

PYM Anthony (2018), “A typology of translation solutions”, *JoSTrans*, n. 30, pp. 40-65.

- (2010), “Translation Theory Today and Tomorrow - Responses to Equivalence”, in Zybatow L.N. (a cura di), *Translationswissenschaft - Stand und Perspektiven*, Frankfurt am Main, Peter Lang, pp. 1-14.

- (2000), “Translating Linguistic Variation: Parody and the Creation of Authenticity”, in Vega M. A. e Martín-Gaitero R. (a cura di), *Traducción, metrópoli y diáspora*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 69-75
- RAFFAELLI Sergio (2001), “La parola e la lingua”, in Brunetta G. P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V (Teorie, strumenti, memorie), Torino, Einaudi, pp. 855-907.
- (1992a), “Il dialetto nel cinema dal muto al sonoro”, in Rossi Fabio (2011), *Il linguaggio cinematografico*, Roma, «Biblioteca di Linguistica», Aracne, pp. 583-594.
- (1992b), *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Le Lettere, Firenze, pp. 80-142.
- (1985), “Cinema e dialetto: lineamenti di storia e prospettive di studio”, in *Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica*, giugno, numero monografico, Roma, pp. 7-13.
- RAGUSA Giovanni (1976), *Grammatica siciliana*, Modica, Editrice Pro-loco.
- RAMANANKATSOINA Léa (2016), « Sous-titrage versus doublage ». [<https://www.sites.univ-rennes2.fr/lea/cftr/veille/2016/01/28/sous-titrage-versus-doublage/> ultimo accesso settembre 2018]
- RAMOS PINTO Sara (2017), “Films, Dialects and Subtitles: An Analytical Framework for the Study of Non-standard Varieties in Subtitling”, *The Translator*, vol. 24, n. 1, pp. 17-34.
- RANZATO Irene (2016), “Dialects in the L2 classroom: teaching regional and social varieties of English through screen adaptations”, in Ghia Elisa *et al.* (a cura di), *Dallo schermo alla didattica di lingua e traduzione: otto lingue a confronto*, Pisa, Edizioni ETS, pp. 89-105.
- (2015), *Translating Culture Specific References on Television: The Case of Dubbing*, Londra/New York, Routledge.
- (2010), *La traduzione audiovisiva – Analisi degli elementi culturospecifici*, Roma, Bulzoni editore.
- RENDA Francesco (2003), *Storia della Sicilia dalle origini ai giorni nostri*, 3 voll., Palermo, Sellerio.
- RENOIR Jean (1974/1939), « Contre le doublage », in *Écrits 1926-1971*, Belfond, pp. 46-47.
- RENZI Lorenzo (2012), *Come cambia la lingua. L'italiano in movimento*, Bologna, Il Mulino.
- RENZI L., SALVI G., CARDINALETTI A. (a cura di) (1995/1988), *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. 3, (*Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*), Bologna, il Mulino
- REY-DEBOVE Josette (a cura di) (2005), *Dictionnaire du français*, Paris, Le Robert & Clé International.
- REVEL Éric (2001), *La Tribune Desfossés*.
- RINALDI Gaetana M. (1965), “Conferenza per gli studi del dialetto siciliano (Palermo 3-12 luglio 1871)”, in *Bollettino del CSFLS*, 9, pp. 341-353.
- RIZZA Gabriele (2014a), “La voglia matta. Malèna”, in Luceri, Nepi, *op. cit.*, pp. 75-76.
- (2014b), “C’era una volta in Sicilia. Baarìa”, in Luceri, Nepi, *op. cit.*, pp. 81-82.
- ROBYNS Clem (1994), “Translation and Discursive Identity”, *Poetics Today*, vol. 15, n. 3, pp. 149-172.

- ROHLFS Gerhard (1984), *La Sicilia nei secoli. Profilo storico, etnico e linguistico*, Palermo, Sellerio. [Trad. it. di Trovato S. C. 1ª ed. tedesca del 1975]
- (1972), *Nuovi scavi linguistici nella antica Magna Grecia*, Palermo, Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoellenici.
- RONDI Gian Luigi (2009), “Epoepa dell'uomo comune”, *Il Tempo*.
- (1995), *Il Tempo*.
- ROSSI Giovanni M. (2014), “Sguardi, inquadrature, visioni”, in Luceri, Nepi, *op. cit.*, pp. 13-18.
- ROSSI Fabio (2011a), *Il linguaggio cinematografico*, Roma, “Biblioteca di Linguistica”, Aracne.
- (2011b), “variazione diamesica”, Treccani – Enciclopedia dell’Italiano [[http://www.treccani.it/enciclopedia/variazione-diamesica_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/variazione-diamesica_(Enciclopedia-dell'Italiano)/>) ultimo accesso settembre 2018]
- (2002a), “Il dialogo nel parlato filmico”, in Bazzanella Carla (a cura di), *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale*, Milano, Guerini, pp. 161-175.
- (2002b), “Dialecto e cinema”, in Cortelazzo M. *et al.* (a cura di), *I dialetti italiani. Storia struttura uso*, Torino, Utet, pp. 1035-1047.
- (1999a), *Realismo dialettale, ibridismo italiano-dialetto, espressionismo regionalizzato: tre modelli linguistici del cinema italiano*, proceedings of the SILFI conference, Catania.
- (1999b), *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Roma, Bulzoni.
- “Doppiaggese, filmese e lingua italiana”, Istituto dell’Enciclopedia italiana Treccani. [http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/doppiaggio/Rossi.html] ultimo accesso settembre 2018]
- ROYER Philippe (1990), *La Croix. L'évènement*.
- RUFFINO Giovanni (2013) (a cura di), *Lingue e culture in Sicilia*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici siciliani.
- (2011), *La Sicilia*, Roma/Bari, “Collezione scolastica – Profili linguistici delle regioni”, Laterza.
- (1991), *Dialecto e dialetti di Sicilia. Appunti e materiali del corso di Dialettologia siciliana*, Palermo, CUSL.
- SABATINI Francesco (1985), “L’italiano dell’uso medio’: una realtà tra le varietà linguistiche italiane”, in Holtus G. e Radke E. (a cura di), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübinga, Narr, pp.154-184.
- SADOUL Georges (1982), *Storia del cinema mondiale*, 2 voll., Milano, Feltrinelli.
- SANTINO Umberto (2014), “La mafia al cinema, tra stereotipi e impegno civile”, in Meccia Andrea, *Mediamafia. Cosa Nostra tra cinema e TV*, Trapani, Di Girolamo editore.
- SCANDELETTI Paolo (1995), *La Rivista del Cinematografo*, in Caprara Valerio, *op. cit.*, pp. 130-131.
- SCHIAVO Patrizia, *Comunicazione di massa*, n. 143, 1990, in Caprara Valerio *op. cit.*, pp. 108-109.

- SCHINDLER D., BONAVOGLIA A. (2016), “Il viaggio in Sicilia di J. W. von Goethe (da “Italienische Reise”, 1813-1817)”, *Azioni Parallele – Mediterranei*, pp. 1-73. [<https://www.azioniparallele.it/images/mediterranei/goethe-viaggio-in-sicilia.pdf>] ultimo accesso novembre 2018]
- SCHNEEGANS Heinrich (1888), *Laute und lautentwicklung des sicilianischen dialectes: nebst einer mundartenkarte und aus dem volksmunde gesammelten sprachproben*, Strasburgo, K. J. Trübner.
- SCHWOB Marcel (2008), *François Villon*, Paris, Ed. Allia, pp.13-14.
- SCIANNA Ferdinando, TORNATORE Giuseppe (2009), *Baaria Bagheria. Dialogo sulla memoria, il cinema, la fotografia*, Roma-Milano, “Logos”, Contrasto.
- SCIASCIA Leonardo (1969) “Sicilia e Sicilitudine”, in Id. (1991), *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Milano, Adelphi, pp. 11-18. [Ed. orig.: (1970), Torino, Einaudi]
- SCHLEIERMACHER Friedrich (1999), *Des différentes méthodes du traduire et autre texte*, Paris, « Point-bilingue », Seuil. (Trad. Fr. Berman e Berner)
- SERIANNI Luca (2015), *Prima lezione di storia della lingua italiana*, Roma-Bari, Laterza.
- SERRETTA Clara (2016), *Alla scoperta dei segreti perduti della Sicilia*, Roma, Newton Compton.
- SGROI Salvatore Claudio (2013), “Foni e grafemi”, in Ruffino Giovanni (a cura di), *Lingue e culture in Sicilia*, Palermo, CSFLS, pp. 91-99.
- (1990), *Per una linguistica siciliana. Tra storia e struttura*, Messina, Sicania.
- SILEO Angela (2018), «*Doppiaggese*»: verso la costruzione di un nuovo metodo, Roma, UniversItalia.
- (2015), “Il doppiaggio: interferenze linguistiche sulla soglia tra inglese e italiano”, *Altre Modernità*, vol. 1, pp. 56-69.
- (2012), “‘Doppiaggese’ and its Influence on Italian”, Languages & The Media. 9th International Conference on Language Transfer in Audiovisual Media. Conference Catalogue, ICWE GmbH, Berlin, pp. 87-89.
- SILVESTRI Roberto (2009a), “Peppuccio in campo ricordando Baaria”, *Il Manifesto*.
- SIMONE Raffaele (1996), “Testo parlato e testo scritto”, in de las Nives Muñiz M. e Amella F. (a cura di), *La costruzione del testo in italiano. Sistemi costruttivi e testi costruiti*, Barcellona-Firenze, Universitat de Barcelona-Cesati, pp. 23-61.
- SMITH Denis Mack (2009), *Storia della Sicilia medievale e moderna*, 9ª ed., Bari-Roma, Laterza [traduzione di Lucia Biocca Marghieri. 1ª ed.1968].
- SNELL-HORNBY Mary (2006), *The Turns of Translation Studies. New paradigms or shifting viewpoints?*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- (1995/1988), *Translation Studies. An integrated approach*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- SOBRERO A. A. e MIGLIETTA A. (2011), “Per un approccio varietistico all’insegnamento dell’italiano a stranieri (parte seconda)”, *Italiano LinguaDue*, n. 2, pp. 243-257.
- SOLINAS Stenio (2009), “Tornatore scommette sul dialetto globale”, *Il Giornale*.
- SOLLAZZO Boris (2009), “La Sicilia di Tornatore Melodramma kolossal tra ambizioni e stereotipi”, *Liberazione*.

- SOLLEVILLE Marie-Claire (2015), « Les gros mots », *L'Écran traduit*, numero speciale, n. 3. [<https://beta.ataa.fr/revue/hors-s%C3%A9rie-n-3/les-gros-mots>] ultimo accesso novembre 2018]
- SOTTILE Roberto (2013), “Un dialetto, tanti dialetti”, in Matranga V. e Sottile R., “La variazione dialettale nello spazio geografico”, in Ruffino Giovanni *op. cit.*, vol. I, cap. III, pp. 228-230.
- SPERBER D., WILSON D. (1995/1986), *Relevance: Communication and Cognition*, Oxford, Blackwell.
- STRAKA Georges (1983), “Problèmes des français régionaux”, *Bulletin de la Classe des Lettres et Sciences Morales et Politiques*, 5° serie, vol. 49, n. 1, pp. 27-66.
- SYLOS LABINI Paolo (2015), *Saggio sulle classi sociali*, Roma-Bari, Laterza.
- T. S. (2001), *Le Monde*.
- TASSI Fabrizio, *Cineforum*, n. 400, dicembre 2000.
- TELMON Tullio (2007), “Varietà regionali”, in Sobrero Alberto A., *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Roma-Bari, Laterza, pp. 93-149.
- TOMASI DI LAMPEDUSA Giuseppe (1999), *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli.
- TORNABUONI Lietta (2009b) “Piccola Sicilia”, *L'Espresso*.
- (2000), *La Stampa*.
- TORNATORE Giuseppe (2009), *Baaria*, Palermo, Sellerio.
- (2000), *Malena*, Roma, Gremese Editore.
- (1990), *Nuovo Cinema Paradiso*, Palermo, Sellerio.
- TORNATORE Giuseppe con CALABRESE Pietro (2009), *Baaria. Il film della mia vita*, Milano, “24/7”, Rizzoli.
- TOROP Peeter (2000), *La traduzione totale*, Modena, Guaraldi Logos. [Trad. italiana di Bruno Osimo]
- TOURY Gideon (2012/1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond: Revised Edition*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins.
- (1991), “What are descriptive studies into translation likely to yield apart from isolated descriptions?”, in VAN LEUVEN-ZWART K.M. & NAAIKENS T. (a cura di), *Translation Studies: The State of the Art*, (Approaches to Translation Studies 9), Rodopi, Amsterdam-Atlanta, pp. 179-192.
- (1981), “Translated Literature: System, Norm, Performance: Toward a TT-Oriented Approach to Literary Translation”, *Poetics Today*, vol. 2, n. 4, pp. 9-27.
- TRAINA Antonino (1868), *Nuovo vocabolario Siciliano-Italiano*, Palermo, Giuseppe Pedone Lauriel editore.
- TRANCHANT Marie-Noëlle (2010), *Le Figaro*.
- TROVATO Salvatore Claudio (2013a), “Resti pre- o peri- indoeuropei”, in Trovato S. C. e Valenti I. “Lingua e storia”, in Ruffino Giovanni *op. cit.*, vol. I, cap. I, pp. 8-10.
- (2013b), “Greco antico e greco bizantino”, in Trovato S. C. e Valenti I. “Lingua e storia”, in Ruffino Giovanni *op. cit.*, vol. I, cap. I, pp. 11-25.

- (2013c), “La latinità”, in Trovato S. C. e Valenti I. “Lingua e storia”, in Ruffino Giovanni *op. cit.*, vol. I, cap. I, pp. 25-35.
- (2013d), “L’arabo”, in Trovato S. C. e Valenti I. “Lingua e storia”, in Ruffino Giovanni *op. cit.*, vol. I, cap. I, pp. 35-47.
- (2007), Sull’ortografia del siciliano, considerazioni in margine a uno scritto recente, in Quaderni di semantica, XXVIII, 2, pp. 397-404.
- VALENTI Iride (2013a), “L’eredità linguistica galloromanza”, in Trovato S. C. e Valenti I. “Lingua e storia”, in Ruffino Giovanni *op. cit.*, vol. I, cap. I, pp. 47-61.
- (2013b), “L’eredità linguistica iberoromanza”, in Trovato S. C. e Valenti I. “Lingua e storia”, in Ruffino Giovanni *op. cit.*, vol. I, cap. I, pp. 62-66.
- (2013c), “Il contatto del siciliano con il francese moderno”, in Trovato S. C. e Valenti I. “Lingua e storia”, in Ruffino Giovanni *op. cit.*, vol. I, cap. I, pp. 67-70.
- VÀRVARO Alberto (1981), *Lingua e storia in Sicilia*, Palermo, Sellerio.
- VÀRVARO A., SORNICOLA R. (1986), *Vocabolario Etimologico Siciliano*, vol. I (A-L), Palermo, CSFLS.
- VELEZ Antonino (2012), « Traduction multimédia et voix régionales : la version française du film *Respiro* d’Emanuele Crialesse », *Traduire, revue française de la traduction*, n. 227, Paris, pp.101-116.
- VENUTI Lawrence (2004/1995), *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*, Translation Studies, Abingdon/New York, Routledge.
- (1998), “Strategies of translation”, in Baker Mona (a cura di), *Encyclopedia of Translation Studies*, Londra-New York, Routledge, pp. 240-244.
- VESCHI Gabriella (1998), *Tra arte e scienza. il fascino della traduzione*. [<http://circe.lett.unitn.it/attivita/pubblicazioni/pdf/traduzione.PDF>] ultimo accesso maggio 2018]
- VINAY J.-P., DARBELNET J. (1958), *Stylistique comparée du français et de l’anglais*, Paris, Didier.
- VITALI Ilaria (2012), «Une traduction « puissance trois » : Rachid Djaïdani et la langue des cités», *Traduire*, n. 226, pp. 108-119.
- WEINREICH Ulrich (1968), « *Unilinguisme et multilinguisme* », in Martinet A. (a cura di), *Le Language*, Paris, Paperback.
- WEINSTEIN Harvey (2000), in Tornatore Giuseppe, *Malèna*, Roma, Gremese editore, pp. 7-8.
- ZABALBEASCOA Patrick (2008), “The nature of the audiovisual text and its parameters”, in Díaz Cintas Jorge (2008) (a cura di), *The Didactics of Audiovisual Translation*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, pp. 21-37
- ZABALBEASCOA P., CORRIUS M. (2011), “Language variation in source texts and their translations”, *Target*, vol. 23, n. 1, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 113-130.
- ZAGARRIO Vito (2005), *Storia del cinema italiano 1977/1985*, Venezia, Marsilio.
- ZOTTI Valeria (2010), « Traduire en italien la variation socioculturelle du français : le verlan et ‘il linguaggio giovanile’ », *RiMe – Rivista dell’istituto di Storia dell’Europa Mediterranea*, n. 5, pp. 27-28.

SITOGRAFIA

<http://www.waccglobal.org/articles/engaging-the-face-down-society>
<http://www.tg1.rai.it/dl/tg1/2010/rubriche/ContentItem-9b79c397-b248-4c03-a297-68b4b666e0a5.html>
<http://www.accademiadellacrusca.it/it/eventi/incontro-look-down-generation-linguaggi-giovanili-italia-rete>
<https://www.univideo.org/>
<http://www.editionsmontparnasse.fr/a-propos-des-editions-montparnasse>
<https://media.netflix.com/it/about-netflix>
<https://www.primaonline.it/2018/09/28/278167/netflix-nuova-sede-a-parigi-e-la-terza-in-europa/>
<https://www.boxofficemojo.com/>
<http://www.anica.it/news/8585>
<https://www.cnc.fr/>
<http://lumiere.obs.coe.int/web/search/>
https://www.wired.it/economia/business/2018/06/29/italia-dvd-streaming-video/?refresh_ce=
https://www.cyberlaws.it/2018/profili-giuridici-streaming-illegale-online/#_ftn5
https://inchieste.repubblica.it/it/repubblica/rep-it/2014/08/18/news/pirateria_download-94027777/
<https://dansmonlabo.com/2017/07/20/la-france-de-la-vo-et-celle-de-la-vf-les-cartes-dune-fracture-francaise-1399/>
<https://www.primaonline.it/2018/10/12/278949/il-trionfo-dei-nuovi-media-segna-la-fine-dello-star-system-dati-censis-infografiche/>
<http://www.osservatoriosocialtv.it/il-report-2/>
<https://mobile.hdblog.it/2018/02/15/italiani-utilizzo-smartphone-2017-web-mobile/>
<http://www.mediametrie.com/>
http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/
<http://www.lacomunicazione.it/voce/metodologia-della-ricerca/>
www.etimo.it/?term=tradurre
<http://www.transedit.se/code.htm>
<https://www.esist.org/code-of-good-subtitling-practice/>
http://lingalog.net/dokuwiki/_media/cours/sg/trad/methodest.pdf
<https://www.csa.fr/Arbitrer/Espace-juridique/Les-relations-du-CSA-avec-les-editeurs/Chartes/Charte-relative-a-la-qualite-du-sous-titrage-a-destination-des-personnes-sourdes-ou-malentendantes-De-cembre-2011>
http://www.rai.it/dl/docs/1521654837138PREREGISTR_22_feb_2016_-_Norme_e_Convenzioni_essenziali_per_la_composiz....pdf
https://www.imdb.com/title/tt0018037/?ref_=fn_al_tt_2

<https://dansmonlabo.com/>
<http://www.vodkaster.com/actu-cine/la-v-o-v-f-cine-un-truc-de-parisiens-de-riches-de-snobs/1275889>
<https://www.anthony-panetto.fr/tradaptation/doublage/technique/>
http://www.enciclopediadeldoppiaggio.it/index.php?title=Il_padrino
<http://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/doppiaggio-sbagliato-pioggia-critiche-paramount-channel-1250335.html>
<https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/gomorra/49809/>
<https://serial.everyeye.it/notizie/gomorra-sul-podio-del-new-york-times-come-migliore-serie-dell-anno-279637.html>
<https://www.internationalcampus.it/master-professionale-in-traduzione-audiovisiva/>
www.orioles.it/didattica.htm
<http://www.treccani.it/enciclopedia/>
https://www.istat.it/it/files/2017/12/Report_Uso-italiano_dialetti_altrelingue_2015.pdf
<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000006071194#75-1>
<http://www.axl.cefan.ulaval.ca/>
www.wikipedia.org/wiki/Nuovo_cinema_Paradiso
www.frammentirivista.it/malena-tornatore-piacere-dello-sguardo/
www.comingsoon.it/film/baaria/1847/recensione/
<http://voice.ditlab.it>
<http://www.mymovies.it/database/>
<https://www.lafeltrinelli.it/cinema/dvd-film/giuseppe-tornatore/malena/8010020036783>
<https://www.dvdfr.com/>
<http://www.treccani.it/vocabolario/>
http://www.helsinki.fi/~tasalmin/europe_index.html#not
http://www.ethnologue.com/show_language.asp?-code=scn
<http://www.gurs.regione.sicilia.it/Gazzette/g11-24/g11-24.pdf>
<http://pti.regione.sicilia.it/portal/pls/portal/docs/15256325.PDF>
<http://www.regione.taa.it/biblioteca/normativa/regioni/speciali/sicilia2.pdf>
<http://www.palermotoday.it/politica/dialetto-siciliano-materia-studio-scuola.html>
<http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/>
<http://trinity.micc.unifi.it/firb-vivit/approfondimenti/sicilia-tratti-linguistici>
<http://forum.corriere.it/-scioglilingua/-02-11-2010/camorra-e-camurria-parte-i-1648070.html>
<https://dizionario.internazionale.it/parola/rompere-le-corna>
<http://lira.unistrapg.it/?q=node/620>
<https://cliffhangerdams.wordpress.com/2017/05/26/doppiaggio-italiano-nei-simpson-accenti-e-stereotipi/>

<https://www.projet-pfc.net>

<https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/>

<http://atilf.atilf.fr/>

<https://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/>

<http://www.languefrancaise.net/Bob/>

<https://www.dictionnairedelazo-ne.fr/dictionary/search/>

<https://parlonslargot.wordpress.com/>

<http://www.cnrtl.fr>

APPENDICE A

REPERTORIO ANALITICO

NUOVO CINEMA PARADISO/CINÉMA PARADISO

(1) NCP d seq. 5

VO Alfredo: *façiemuni a cruçi, cuminciamu!* [00:08:14]
(‘Facciamoci il segno della croce, cominciamo!’)

VD ----

VS Et hardi donc,/ ça recommence!// [49]
(‘Speriamo bene,/ si ricomincia!’//)

(2) NCP c/mx-i seq. 7

VO Alfredo: tu qua non ci devi *veniri!* Ma come te lo devo fare capire, *si po sapiri? Comu aja parrari?* Se prende fuoco la pellicola, *a come* sei piccolo tu, fai una vampata sola vuum! [00:11:27]
(‘...si può sapere? Come devo parlare?...’)

VD Tu dois pas venir ici ! Je t’l’ai dit cent fois ça, comment ça s’fait que je peux pas te l’faire comprendre ? Si la pellicule prend feu, petit comme tu es, ça n’feras qu’une flambée, vououm ! [00:11:27]
(‘Non devi qui! Te l’ho detto cento volte, com’è che non riesco a fartelo capire? Se la pellicola prende fuoco, piccolo come sei, farà una vampata sola, vuum!’)

VS Toi, faut pas venir ici!// Je sais pas comment te faire/ comprendre ça!// S’il prend feu le film, petit comme/ tu es, tu feras qu’une flambée et...// [53-55]
(‘Tu, non c’è bisogno di venire qui!// Non so come fartelo/ capire!// Se il film prende fuoco, piccolo come/ sei tu, farai una vampata sola e...’//)

(3) NCP c/mx-i seq. 7

VO Alfredo: *minchia* che lingua lunga che hai, un giorno o l’*autru tâ tagghiu!* *** Proprio così! [00:11:43]
(‘Minchia..., un giorno o l’altro te la taglio! ...’)

VD T’as la langue bien pendue, hein ? Un d’ ces jours je te la coupe, moi.*** Comme ça. [00:11:43]
(‘Hai la lingua bella lunga, eh? Uno di questi giorni te la taglio. Così.’)

VS T’as la langue/ bien pendue, hein! // Un de ces jours, /je te la coupe, moi// Comme ça.// [57-59]
(‘Hai la lingua/ bella lunga, eh!// Uno di questi giorni,/ te la taglio.// Così.’//)

(4) NCP c/mx-i seq. 7

VO Alfredo (a Totò): no!! *Minchia* ma allora sordo sei, questo lo devo mettere di nuovo dentro quando smontiamo la pellicola santo diavolone, ma peggio *ri* una piattola *si!* [00:12:12]
(‘Minchia ... peggio di una piattola sei!’)

VD Non !! Te l'ai dit cent fois aussi ! Ça il faut que je la remette en place quand je rends la pellicule, bon sang de bon sang ! Mais c' que tu peux être emmerdant ! [00:12:13]
(‘noooo! ... Te l'ho detto cento volte! Questo bisogna che lo rimetto al suo posto quando rendo la pellicola, santo cielo! Ma sei veramente una rottura!’)

VS Non!!!!/ Mais t'es sourd!/ Faut que je remette ça en place// quand je rends le film, bon sang!/ Ce que t'es emmerdant!!! [62-64]
(‘No!!!!/ Ma sei sordo!!/ Questo devo rimetterlo a posto// quanto rendo il film, accidenti!/ Ma quanto rompi?!’)

(5) NCP fr. seq. 9

VO ----

VD Peppino: Mais moi, je v' pas. [00:15:21]

[...]

Peppino: Je v' pas être carabinier ! Je v' pas !

Il padre: Tu viens ? Tu vas travailler à l'école, moi, je te le dis, sinon je te tue!

(‘- Non voglio fare il carabiniere!

[...]

- Non voglio!

- Vieni? Lavora a scuola, mi raccomando, altrimenti ti ammazzo!’)

VS ----

(6) NCP d seq. 11

VO Ignazino: *Oggi facemu ddu pelliculi.* [00:17:56]

(‘Oggi facciamo due pellicole.’)

VD Aujourd'hui c'est un programme double. [00:17:56]

(‘Oggi è spettacolo doppio.’)

VS (-Je peux pas dire bonsoir?/) -Programme double!!! [118]

(‘-Non posso dire buonasera ?/) -Spettacolo doppio !’)

(7) NCP d seq. 11

VO Un uomo (entrando): *bbuona saluti a tutti!* [00:18:46]

In sala: *ssc, ssc, stàtivi muti!*

Spettatore #5: *A nâ faciti virri 'sta pellicula, ah?*

Ignazino (all'uomo appena entrato): *ah macari vossia s'assittassi mutu!*

(‘- Salute a tutti!

- Ma ce lo fate vedere questo film, eh?

- Anche lei si siede e stia in silenzio!’)

VD - Bbona saluti a tutti ! [00:18:46]

- Ssc, Ssc. Stàtivi muti!

- A nâ faciti virri sta pellicula !

- Ah macari vossia s'assittassi mutu!

VS Bonsoir à tous!!! [126]

(‘Buonasera a tutti!’)

(8) NCP d seq. 11

VO Ignazino (allo spettatore): *chi dđiçi?* [00:19:18]
(‘Che cosa dice?’)

VD *Ça dit quoi là ?* [00:19:17]
(‘Cosa dice là?’)

VS *-Ça dit quoi?/* [1^a riga 128]
(‘Cosa dice?’/)

(9) NCP c/mx-i seq. 12 pt. I

VO Un bracciante: *buonasera don Vincenzo.* [00:21:29]

VD *Bonsoir don Vincenzo.* [00:21:29]
(‘Buonasera don Vincenzo.’)

VS *-Bonsoir, Don Vincenzo.//* [1^a riga 139]
(‘-Buonasera, don Vincenzo.’//)

(10) NCP c/mx-d seq. 12 pt. I

VO Padre Peppino: *e io don Bbiçienzo?* [00:21:32]
(‘E io don Vincenzo?’)

VD *Et moi don Vincenzo ?* [00:21:32]
(‘E io don Vincenzo?’)

VS *Et moi?//* [140]
(‘E io?’//)

(11) NCP c/sw-d seq. 12 pt. II

VO Spettatore #1 (all’uscita dal cinema): *bella pellicola! U picciotto travagghiava troppu bbuono, piccatu ca era sfurtunatu!* [00:21:43]
(‘Il ragazzo lavorava molto bene, peccato che era sfortunato’)

VD *Ouais, c’est un beau film! Quand même le jeune gars, il travaillait trop; faut que ça pêche sinon ça vaut pas l’ coup.* [00:21:43]
(‘Sì, è un bel film, comunque il ragazzo lavorava troppo; bisogna che peschi altrimenti non ne vale la pena’)

VS *Beau film... les acteurs,/ ils jouaient très bien.// Mais le jeune,/ il avait pas de chance!//* [144-145]
(‘Bel film... gli attori/ recitavano benissimo.// Ma il giovane non aveva fortuna!’//)

(12) NCP d seq. 12 pt. II

VO (Spettatore #2 (all’uscita dal cinema): *ma a idđu cu cciû fici fari ad accattarisi la bbarca?)*
Spettatore #1: *minchia! Ma allura nienti capisti!* [00:21:52]
(‘(- Ma a lui chi gliel’ha fatto fare a comprarsi la barca ?)
- Cavolo! Ma allora non hai capito niente!’)

VD *Bon dieu d’ bon dieu, mais t’as encore rien compris, toi !* [00:21:52]
(‘Cristo santo, ma non hai ancora capito niente!’)

VS Mais t'as rien compris, toi.// [143]
(‘Ma non hai capito niente.’//)

(13) NCP c/mx-i seq. 12 pt. II

VO Don Vincenzo (ai braccianti): dunque *picciotti, ppi capirci*, qua si *travagghia* dall'alba al *tramonto*, e non mi domandate mai quanto si guadagna! [00:21:56]
(‘Dunque ragazzi, per capirci, qui si lavora dall'alba al tramonto...’)

VD Bon alors, on est bien d'accord, hein ? Vous travaillez du p'tit matin à la nuit tombée. Et n' venez pas me demander combien ça paie. [00:21:56]
(‘Bene, allora siamo d'accordo, eh? Lavorate dal mattino presto a sera inoltrata. E non venite a chiedermi quanto (il lavoro) è pagato.’)

VS Bon, les enfants, vous travaillez/ du petit matin à la nuit tombée...// et me demandez/ pas si ça gagne!// [148-149]
(‘Allora, ragazzi, voi lavorate/ dal mattino presto a sera inoltrata...// e non mi chiedete se si guadagna!’//)

(14) NCP c/sw-b seq. 13

VO Alfredo: signora Maria ma che fa? ‘*U lassassi stari, amuni, eh?!*’ [00:22:52]
(‘... Lo lasci stare, andiamo, eh?!’)

VD Non, non, madame Maria arrêtez, qu'est-ce que vous avez ? [00:22:52]
(‘No, no, signora Maria, si fermi, che avete?’)

VS Mais Madame Maria,/ laissez-le, quoi!?! [155]
(‘Ma signora Maria,/ lo lasci, no!?!’//)

(15) NCP c/mx-i seq. 13

VO Alfredo (a donna Maria): l'abbiamo fatto entrare gratis, avanti *diccillo a to mattri*, i soldi può essere che li ha persi dentro. Quanti soldi avevi? [00:23:01]
(‘... avanti diglielo a tua madre...’)

VD Ce soir, on l'a fait entrer gratis, bon alors dis à ta mère, peut-être qu'il a perdu son argent à l'intérieur. Tu avais combien ? [00:23:01]
(‘Stasera, l'abbiamo fatto entrare gratis, bene allora dillo a tua madre, forse ha perso i soldi all'interno. Quanto avevi?’)

VS On l'a fait entrer à l'œil./ Dis-le à ta mère.// Les sous, il a pu les perdre/ dedans.// - Combien t'avais?/ [157-1^a riga 159]
(‘L'abbiamo fatto entrare gratis./ Dillo a tua madre.// I soldi, può averli persi/ dentro.// -Quanto avevi?’//)

(16) NCP d seq. 13

VO Ignazino: *ah, un peittine, du soprettacchi, 'na tabacchera*//// [00:23:17]
(‘Ah, un pettine, due sopratacchi, una tabacchiera...’)

VD Ah, un peigne en corne, deux bouts d' talon, une blague à tabac//// [00:23:17]
(‘Ah, un pettine di corno, due sopratacchi, una tabacchiera...’)

VS Un peigne...// deux talons...// -Une blague à tabac./ (-Et...//) [161-163]
(‘Un pettine...// due tacchi...// -Una tabacchiera.’//)

(17) NCP d seq. 13

VO Donna Maria (a Totò): *amuninni, camina!* [00:23:51]
(‘Andiamocene, cammina!’)

VD Bon, allez, on rentre! [00:23:51]
(‘Bene, forza, torniamo a casa.’)

VS Allez, on rentre.// [167]
(‘Forza, torniamo a casa.//’)

(18) NCP d seq. 13

VO Ignazino (ad Alfredo): *ah, ma iu l’ava caputu!* [00:23:58]
(‘Ah, ma io l’avevo capito!’)

VD Hein, mais j’avais compris, qu’est-ce que tu crois, toi ? [00:23:58]
(‘Eh, ma io avevo capito, cosa credi?’)

VS J’avais bien compris.// [168]
(‘Avevo capito bene.’//)

(19) NCP d seq. 16

VO Donna anziana: *sempri cu ‘sta camurria dû cinematografu!* [00:27:05]
(‘Sempre con questa fissazione del cinematografo!’)

VD Il ne pense qu’à ça celui-là, à son cinéma, à son cinéma ! [00:27:05]
(‘Non pensa ad altro lui, al suo cinema, al suo cinema!’)

VS Ah, celui-là et son cinéma!// [203]
(‘Ah, lui e il suo cinema!’)

(20) NCP d seq. 16

VO Donna Maria: *mi stava abbampannu a casa, mi stava abbampannu, un lampu, vuum, mancu mi n’addunau!* [00:27:06]
(‘Mi stava incendiando la casa, mi stava incendiando, un lampo, vuum, neanche me ne sono accorta!’)

VD Il m’aurait mis le feu si je n’avais pas été là, le feu à la maison, c’est un X [00:27:05]
(‘Mi avrebbe appiccato il fuoco se non ci fossi stata, il fuoco alla casa, è un...’)

VS Il fichait le feu à la maison!// [204]
(‘Dava fuoco alla casa!’//)

(21) NCP d seq. 17

VO Ignazino: *com’è tucchi fumunu, com’è tucchi! *** Eh cchi fetu!* (Ai bambini che cercano di entrare) *no no no, u bigliettu ata pavari, cabbanna!* [00:28:22]
(‘Come i turchi fumano, come i turchi! Che puzza! No, no, no, il biglietto dovete pagare, da questa parte!’)

VD Ils fument comme des pompiers, ah !
[...]

Y a pas d’air ici ! (Ai bambini che cercano di entrare) Non, non, non, les billets, il faut passer à la caisse ! [00:28:22]
(‘Fumano come dei pompieri, ah! Manca l’aria qui! No, no, i biglietti, bisogna passare dalla cassa!’)

VS Comme des pompiers,/ ils fument!// Non... vos billets.../ à la caisse!// [217-218]
(‘Come dei pompieri, fumano!// No... i biglietti.../ alla cassa!’//)

(22) NCP c/sw-i seq. 17

VO Fabbro: *beddamattiri, cchi fu?! Se non vi rompo le corna si deve perdere il mio nome, sticchiuteddi!* [00:28:54]

(‘Madre santa, cosa è stato? ...canaglie!’)

VD Oh, et qu’est-ce qui s’passe, bon dieu, qu’est-ce qui s’passe ? ... [00:28:54]

(‘Che succede, Cristo santo, che succede?’)

VS Quoi?!// ... [219]

(‘Cosa?!’//)

(23) NCP c/mx-i seq. 18

VO Totò: *ce l’ho detto a mia madre che non me le avevi date tu le pellicole, che non era stata colpa tua, a me mi pareva uno scherzo che le pellicole prendono fuoco, solo questo ti volevo dire, me ne vado!* [00:29:42]

VD J’y ai dit à ma mère que c’est pas toi qui m’avais donné la pellicule et que c’était pas ta faute. Moi, je croyais que c’était pas vrai que la pellicule s’en prend feu comme un rien. Voilà, bien sûr je voulais juste dire ça, c’est tout. Maintenant, je m’en vais. [00:29:42]

(‘Gliel’ho detto a mia madre che non sei stato tu che mi avevi dato la pellicola e che non era colpa tua. Io credevo che non era vero che la pellicola prende fuoco in un lampo. Ecco, davvero volevo dirti solo questo, è tutto. Adesso, me ne vado.’)

VS J’y ai dit, à ma mère/ que c’est pas toi// qui m’avais donné la pellicule./ Que t’y es pour rien.// J’y croyais pas pour de vrai/ que les films, ça prend feu.// Je voulais juste te dire ça./ Je m’en vais.// [226-229]

(‘Gliel’ho detto, a mia madre/ che non sei stato tu// che mi avevi dato la pellicola./ Che non è stata per colpa tua.// Non credevo fosse vero/ che i film, prendono fuoco.// Volevo solo dirti quest./ Me ne vado.’//)

(24) NCP c/mx-i seq. 18

VO Alfredo (nel dialogo con Totò): perché non voglio Totò! Tu non lo devi fare questo lavoro, sei come uno schiavo, te ne stai sempre solo, ti vedi cento volte la stessa pellicola perché non hai *altro* da fare, e ti metti a parlare con Greta Garbo e Tyrone Power [tiron povere] come un pazzo, lavori come uno *scecco*, per di giunta alle feste a Pasqua Natale, solo il venerdì santo sei libero, e senti a *mmia*, se a Gesù Cristo non lo mettevano in croce pure il Venerdì Santo si *travagghiava!* [00:30:46]

(‘... lavori come un asino, per giunta... e senti a me... si lavorava!’)

VD Parce que je veux pas. Tu dois pas faire ce métier. T’es comme un esclave. T’es seul toute la journée. Tu vois cent fois le même film parce que tu sais pas quoi faire. Tu te mets à parler avec Greta Garbo, Tyrone Power comme un fou. Et puis tu travailles tous les jours, même les fêtes, à Pâques, à Noël. Y a que le Vendredi Saint où t’es libre ; et encore si on n’avait pas mis le Christ en croix ce jour-là, tu travaillerais même le Vendredi Saint. [00:30:46]

(‘Perché non voglio. Tu non devi questo mestiere. Sei come uno schiavo. Sei solo tutta la giornata. Vedi cento volte lo stesso film perché non sai cosa fare. Ti metti a parlare con Greta Garbo, Tyrone Power come un pazzo. E poi lavori tutti i giorni, persino per le feste, a Pasqua, a Natale. C’è solo il Venerdì Santo in cui sei libero: e ancora se non avessero messo Cristo in croce quel giorno, avresti lavorato pure il Venerdì Santo.’)

VS Parce que je veux pas.// Faut pas que tu fasses ce métier./ Tu es comme un esclave.// Toujours seul...// tu vois cent fois le même film,/ t'as rien d'autre à faire.// Tu parles à Garbo, à Tyrone/ Power, comme si t'étais dingue.// Tu trimes comme un bourricot./ Même pour les Fêtes: Pâques, Noël.// T'as que le Vendredi Saint de libre.// S'ils avaient pas mis/ le Christ en croix,// on bosserait ce jour-là!// [243-251]

(‘Perché non voglio.// Non c’è bisogno che tu faccia questo mestiere./ Sei come uno schiavo.// Sempre solo...// vedi cento volte lo stesso film,/ non hai nient’altro da fare.// Parli con Garbo, con Tyrone/ Power, come se fossi un matto.// Sgobbi come un asino./ Persino per le feste: Pasqua, Natale.// Hai solo il Venerdì Santo libero.// Se non avessero messo/ Cristo in croce,// si lavorerebbe anche quel giorno!’)

(25) NCP c/mx-i seq. 18

VO Alfredo (nella conversazione con Totò): eeh *** perché sono uno *scimunito*, quanti altri in paese lo sanno fare l’operatore, manco uno, solo un cretino *comu a mmia* ‘u poteva fari e, e poi io non ho avuto fortuna, allora vuoi fare il *minchione comu a mmia*? Ah, *arrispunni!* [00:31:21]

(‘stupido’; ‘come me lo poteva fare’; ‘l minchione come me? Eh, rispondi!’)

VD Ahahah *** Parce que je suis un con ! Combien d’autres au village savent faire le projectionniste ? Personne ! Il n’y avait qu’un crétin comme moi pour le faire. Et j’ai pas eu de chance. Alors tu veux l’ faire le con, toi hein ? Réponds ! [00:31:20]

(‘Perché sono un idiota! Quanti altri in paese sanno fare il proiezionista? Nessuno! C’era solo un cretino come me per farlo. E non ho avuto fortuna. Allora vuoi il minchione, eh? Rispondi!’)

VS Parce que je suis un con.// Combien d’autres au bourg/ savent faire l’opérateur?// Pas un. Y avait qu’un crétin/ comme moi pour le faire.// Et puis, j’ai pas eu de chance.// Alors, tu veux faire le couillon,/ comme moi?// -Réponds./ [253-1^a riga 258]

(‘Perché sono un idiota.// Quanti altri al borgo/ sanno fare l’operatore?// Neanche uno. Solo un cretino/ come me lo sa fare.// E poi, non ho avuto fortuna.// Allora, vuoi fare l’imbecille,/ come me?// Rispondi.’)

(26) NCP c/mx-i seq. 21

VO Fabbro (a un ragazzino): fermo fermo! Ma che c’hai la mosca cavallina? C’hai un istituto di pidocchi c’hai! Vai vai! [00:34:26]

VD Bouge pas ! Bouge pas ! C’est les taons qui t’agacent comme ça ? C’est une usine à poux, ta tignasse (soffia) va, va ! [00:34:25]

(‘Non ti muovere! Non ti muovere! Sono i tafani che ti irritano così? È una fabbrica di pidocchi la tua zazzera, vai, vai!’)

VS Bouge pas!/ C’est les taons qui t’agacent?// Une usine à poux, ta tignasse./ File, file!// [288-289]

(‘Non ti muovere!// Sono i tafani che ti irritano così?// Una fabbrica di pidocchi, la tua zazzera./ Fila, fila!’)

(27) NCP d seq. 22

VO Ignazino: *ah bbi rugnu ‘n coppu ccà! Cchi vuliti? ê casi fozza ê casi! Sempri ammenzu ê peri su!* [00:34:49]

(‘Eh, vi do un colpo qui! Cosa volete? Andate a casa, forza, a casa... sempre in mezzo ai piedi sono!’)

VD Ah, mais qu’est-ce que vous voulez les mêmes? Que je vous tombe dessus, c’est ça ? Allez, rentrez chez vous, toujours dans les pattes ! [00:34:48]

(‘Ah, ma che volete mocciosi? Che vi cada addosso, è così? Forza, andate a casa, sempre in mezzo ai piedi!’)

VS Vous voulez quoi?// Que je vous tombe dessus?// [290-291]
(‘Che volete?// Che vi cada addosso?’//)

(28) NCP c/mx-d seq. 23

VO Alfredo (a denti stretti): *disgraziatu, gran figghiu ri bottana! *** Totò, aiutimi, comu si fa stu cosu... dimmi comu si fa stu cazzu di poblema?* [00:37:15]
(‘Disgraziato, gran figlio di puttana! Totò, aiutami, come si fa sto coso... dimmi come si fa sto cazzo di problema?’)

VD Petit salopard, fumier... Totò, petit salopard... Vite aide-moi ! Comment ça se fait, petit salopard, ce problème ? [00:37:15]
(‘Piccolo disgraziato, figlio di puttana... Totò, piccolo disgraziato... ...forza aiutami! Come si fa, disgraziato, sto problema?’)

VS Petit salopard... fumier...// -Tot, aide-moi! (-Silence!)// Comment on fait pour...?// [298-300]
(‘Disgraziato... pezzo di merda...// Totò, aiutami! (-Silenzio!)// Come si fa per...?’//)

(29) NCP c/mx-d seq. 25

VO Alfredo (a Totò): *ecco, chista è ppi ttia!* [00:40:04]
(‘Ecco questa è per te!’)

VD Voilà, ça c’est pour toi ! [00:40:05]
(‘Ecco, questa è per te!’)

VS Ça, c’est pour toi: (tu pourras/) [1^a riga 314]
(‘Questa è per te:’/)

(30) NCP d seq. 27

VO Boccia (guardando l’immagine): *minchia piezzu ri sticchiu!* [00:40:20]
(‘Ammazza che gran pezzo di figa!’)

VD Elle est bien roulée, dis donc ! [00:40:20]
(‘È proprio figa, cavolo!’)

VS -Oh, la chagatte!/[1^a riga 317]
(‘Oh, che strafiga!’/)

(31) NCP d seq. 27

VO Compagno #1 (a Boccia): *a mmia, a mmia!* [00:40:21]
(‘A me, a me!’)

VD À moi, fais voir ! [00:40:21]
(‘A me, fa’ vedere!’)

VS -A moi... à moi!// [2^a riga 317]
(‘A me... a me!’//)

(32) NCP c/mx-i seq. 28

VO Totò: ma lo *ttrovano* di sicuro il lavoro in Germania? [00:40:42]

VD Mais c'est sûr qu'ils trouveront du travail en Allemagne ? [00:40:43]
(‘Ma è sicuro che trovano il lavoro in Germania?’)

VS C'est sûr qu'il y a du travail,/ en Allemagne?// [322]
(‘È sicuro che c'è il lavoro,/ in Germania?'/)

(33) NCP d seq. 29

VO Fabbro: *se nun vi rumpu i cojnna a tutti?* [00:41:43]
(Se non vi rompo le corna a tutti?)

VD Je vais en prendre un pour assommer les autres! [00:41:44]
(Darò una lezione a uno per impressionare tutti gli altri!)

VS Je vais faire un carnage!// [331]
(‘Faccio un macello!’)

(34) NCP c/mx-b seq. 32 pt. I

VO Alfredo: ma che cosa *ci puòzzu fari iu?* [00:45:37]
(‘Ma cosa posso farci io?’)

VD Mais qu'est-ce que je peux y faire, moi ? [00:45:37]
(‘Ma che posso farci io?’)

VS Qu'est-ce que j'y peux, moi?// [350]
(‘Che posso farci io?'/)

(35) NCP c/mx-i seq. 32 pt. IV

VO Il matto: ahh no! La piazza è mmia, *picciotti* non scherziamo se no m'incazzo! [00:49:21]
(‘... ragazzi...’)

VD Ah ça non! La place est à moi. Pas ce genre de conneries ça me fout en rogne ! [00:49:21]
(‘Ah no! La piazza è mia. Non dite fesserie che mi fanno incavolare!’)

VS Ah ça, non!/ La place est à moi!// Plaisantez pas/ avec ça, ou je m'énerve!// [378-379]
(‘Ah questo no!/ La piazza è mia!// Non scherzate/ su questo, o mi incavolo!'/)

(36) NCP c/mx-d seq. 32 pt. V

VO Padre Adelfio (a Ignazino): Ignazino *ma che ti successi?* [00:51:35]
(‘Ignazino ma cosa ti è successo?’)

VD (A Nunzio): où est Salvatore ? Il faut faire quelque chose. [00:51:36]
(‘Dov'è Salvatore? Dobbiamo fare qualcosa.’)

VS ----

(37) NCP c/mx-i seq. 36

VO Spettatore #1 (dalla tribuna): *minchione*, si stanno baciando! [00:56:47]
(‘Perbacco! ...’)

VD Nom de Dieu, ça y est, ils se bécotent tous les deux ! [00:56:47]
(‘Per Dio, ci siamo, si sbacucchiano tutti e due!’)

VS Vingt Dieux, ils se bécotent!// [404]
(‘Santo cielo, si sbacucchiano!’)

(38) NCP c/mx-b seq. 37

VO Alfredo (entrando): c’è ‘n posto *pi mmia* nel nuovo *Paradisu*? [00:57:34]
(‘C’è un posto per me nel nuovo Paradiso?’)

VD Y a une place pour moi dans ce nouveau Paradis ? [00:57:33]
(‘C’è un posto per me in questo nuovo Paradiso?’)

VS Il y a place pour moi/ dans ce nouveau Paradis?// [407]
(‘C’è posto per me/ in questo nuovo Paradiso?’//)

(39) NCP c/mx-d seq. 38

VO Ignazino: *a ttia! Chi sta’ facennu? Viriti a pellicula, malarucati, vastasi!* (Colpisce il ragazzo con uno scappellotto) guarda e *sta’ fermu!* [00:59:47]
(‘Ehi tu che stai facendo? Guarda la pellicola, maleducati, mascalzoni! Guarda e sta’ fermo!’)

VD Mais qu’est-ce que tu fiches ? Mais regarde donc le film ! Petits cochons, va! Rohh quelle jeunesse! [00:59:47]
(‘Ma che stai facendo? Ma insomma guarda il film! Sporaccioni! Rohh che gioventù!’)

VS Qu’est-ce que tu fiches?/ Regarde le film! Cochons!// Regarde, et pas touche!// [435-436]
(‘Che stai facendo?// Guarda il film! Sporaccioni!// Guarda, e non toccarti!’//)

(40) NCP c/sw-i seq. 46

VO Alfredo: *te l’avia rittu*, tu pensi che ti volevo pigliare per fesso, ma proprio quelle con gli occhi azzurri sono le più difficili! [01:06:41]
(‘Te l’avevo detto,...’)

VD Je te l’avais bien dit, hein ? Reconnais-le, reconnais que je te l’avais bien dit. Ce sont toujours celles qui ont les yeux bleus, qui sont les pires, Totò ! [01:06:41]
(‘Te l’avevo proprio detto, eh? Ammettilo... ammetti che te l’avevo detto. Sono sempre quelle con gli occhi azzurri ad essere le peggiori, Totò!’)

VS Je te l’avais dit./ T’as cru que je me foutais de toi.// Mais vraiment.../ celles aux yeux bleus...// c’est les pires.// [490-492]
(‘Te l’avevo detto./ Tu hai pensato che ti volevo prendere per il culo.// Ma veramente.../ quelle dagli occhi azzurri...// sono le peggiori.’//)

(41) NCP c/mx-b seq. 46

VO Alfredo: mah non ci pensare, Totò, *‘un ci pinsari cchiù!* Nel sentimento non c’è niente da *capiri* e niente da fare *capiri*. [01:06:54]
(‘... non ci pensare più! ... capire ... capire.’)

VD Bah, n'y pense plus Totò, n'y pense plus, va. Avec les sentiments y a rien à comprendre, et surtout y a rien à faire comprendre. [01:06:54]

(‘Bah, on pensarci più Totò, non pensarci più, dai. Con i sentimenti non c’è niente da capire, e soprattutto non c’è niente da fare capire.’)

VS N'y pense plus./ Avec les sentiments, // y a rien à comprendre/ et rien à faire comprendre. // [494-495]

(‘Non pensarci più./ Con i sentimenti, // non c’è niente da capire/ e niente da fare capire.’//)

(42) NCP c/sw-i seq. 46

VO Alfredo: sì, proprio alla fine Totò e non mi domandare qual è il significato io non lo so, se lo capisci, *dimmillu tu*. [01:09:31]

(‘... dimmelo tu.’)

VD Ouais, juste à la fin Totò. Et ne me demande pas c’ que ça signifie, j’en sais rien. Si toi, tu l’ comprends, tu me le dis. [01:09:31]

(‘Sì, proprio alla fine Totò. E non mi chiedere che significa, io non so niente. Se tu lo capisci, me lo dici.’)

VS Juste à la fin. // Et me demande pas ce que/ ça veut dire. J’en sais rien. // Si toi, tu comprends.../ tu me le dis. // [535-537]

(‘Proprio alla fine. // E non mi chiedere cosa/ vuol dire. Io non niente. // Se tu capisci.../ me lo dici.’//)

(43) NCP c/mx-d seq. 50

VO Ignazino: *e iu chiamu i carabinieri*; (ai carabinieri) ‘*i vuliti fari susiri? Reçi voti l’ha vistu, reçi voti!* (Ad altri spettatori) un momendo, un momendo! [01:13:07]

(‘E io chiamo i carabinieri... li volete fare alzare? Dieci volta l’ha visto, dieci volte! Un momento, un momento!’)

VD Ouais, mais j’appelle les carabinieri. (Ai carabinieri) s’il vous plaît il y a un contrevenant, X dix fois, il l’a vu dix fois, j’ai compté doucement là ; (ad altri spettatori) et là une petite minute, une petite minute ! [01:13:07]

(Ma io chiamo i carabinieri... Per favore c’è un trasgressore, dieci volte, l’ha visto dieci volte, ho contato attentamente; un minuto, un minuto!’)

VS J’appelle les carabinieri.../ Une minute... une minute!!! [565]

(‘Chiamo i carabinieri.../ Un minuto... un minuto!’//)

(44) NCP d seq. 53

VO Carabiniere: *cchi si fa Totò? Ccà su tutti ancazzati. È cchiu ssai i menzura ca spiettunu!* [01:14:18]

(‘Che si fa Totò? Qua sono tutti arrabbiati. È più di mezzora che aspettano!’)

VD Qu’est-ce qu’on fait Totò ? Les gens sont furibonds. Il a une demi-heure qu’ils sont là à poireauter ! [01:14:18]

(‘Che si fa Totò? La gente è furibonda. È da mezz’ora che aspettano!’)

VS Qu’est-ce qu’on fait, Totò?/ Ils se mettent en pétard!!! [570]

(‘Che si fa, Totò?/ Stanno perdendo le staffe!’//)

(45) NCP c/sw-i seq. 54

VO Ciccio Spaccafico: calmatevi! Non vi preoccupate, *manciativi cocchicosa*, calmatevi!
[01:14:32]

(‘... mangiatevi qualcosa...’)

VD Encore un petit instant, dans quelques secondes, ne nous énervons pas ! [01:14:32]

(‘Ancora un istante, tra pochi secondi, non ci innervosiamo!’)

VS Calmez-vous !// [573]

(‘Calmatevi!’//)

(45 bis) NCP c/mx-i SEQ. 65

VO Alfredo (a Totò): sai com’è, prima o poi arriva un tempo che parlare o *stari* muti è la stessa cosa: e allora è meglio *starisi* zitti! Qui c’è caldo, Totò portami *a* mare.

(‘... o stare muti ... starsi zitti ...’)

VD Non, tu sais. Tu sais, Totò, y a toujours un moment dans la vie, tôt ou tard, où parler ou ne rien dire, c’est un peu la même chose : alors il vaut mieux ne rien dire. Il fait chaud, hein ? Emmène-moi à la mer.

(‘No, sai. Vedi, Totò, c’è sempre un momento nella vita, presto o tardi, in cui parlare o non dire niente è un po’ la stessa cosa: allora conviene non dire niente. Fa caldo qui, eh? Portami al mare.’)

VS Tu sais...// tôt ou tard, il y a un moment...// où parler ou ne rien dire.../ c’est pareil...// Alors, il vaut mieux/ ne rien dire...// Il fait chaud, ici...// -Emmène-moi à la mer./ [662-1^a riga 667]

(‘Sai...// presto o tardi, c’è un momento...// in cui parlare o non dire niente.../ è uguale...// Allora conviene/ non dire niente...// Fa caldo, qui...// -Portami al mare.’//)

STANNO TUTTI BENE/IL VONT TOUS BIEN!

(46) STB i seq. 2

VO Lo Piparo: mi dispiace don Matteo, soldi buttati al vento. [00:03:06]

VD Ah monsieur Matteo, c’est bête, c’est l’argent jeté par les fenêtres !

(‘Ah signor Matteo, è un peccato, sono soldi buttati dalla finestra!’ ovvero ‘soldi sprecati’)

(47) STB d seq. 2

VO Lo Piparo: *cchi ci potemu fari ron Matteo? Paṛi miu!* [00:03:17]

(‘Che ci possiamo fare signor Matteo? Padre mio!’)

VD Qu’est-ce que j’peux bien y faire, hein? Bonne mère, mon pauvre monsieur. [00:03:17]

(‘Cosa posso posso farci eh? Madre santa, povero signore mio.’)

(48) STB d seq. 2

VO Lo Piparo (agli operai): *amunì, amunì, amunì, ma chi fa durmiemu?* [00:03:27]

(‘Forza, forza, forza, ma che fa dormiamo?’)

VD Allons-y, allons-y, forza ragazzi andiamo, forza allez ! [00:02:54]

(‘Andiamo, andiamo, forza ragazzi andiamo, forza dai!’)

(49) STB c/mx-d seq. 4

VO Capostazione: *bbonu, bbonu, a lampu* vi ho rriconosciuto, avete *un cappeldu ch'è megghiu r'un passapoittu!* [00:05:15]

(‘Bene, bene in un lampo vi ho riconosciuto, ha un cappello che è meglio di un passaporto!’)

VD *Bien bien merci du premier coup je vous ai remis, vous avez un chapeau qui vous sert de passeport vous !* [00:04:42]

(‘Bene, bene grazie a primo colpo l’ho adocchiata, ha un cappello che le serve da passaporto!’)

(50) STB c/sw-i seq. 7

VO Alvaro: *mincia!* Il papà c’ha tutti i capelli bianchi! [00:10:22]

VD *Les enfants, papa il a rien que des cheveux blancs !* [00:09:50]

(‘Ragazzi, papà ha solo capelli bianchi!’)

(51) STB c/mx-i seq. 8

VO Matteo: no, è solo un ritratto di famiglia. Vede, vede questo al centro sono io e mia moglie e sotto ci sono i miei bambini: Guglielmo, come al “Guglielmo Tell” di Rossini, Alvaro, “La forza del destino” di Verdi, Norma, quella di Bellini, Tosca di Puccini che c’hanno pure fatto un *filmi* e Canio di “Ridi pagliaccio”: io c’ho messo tutti nomi dei personaggi dell’opera, che io sono sempre stato un fanatico della lirica e così un quattro anni addietro a carnevale mi hanno fatto la sorpresa e si sono vestiti così. (*Al passeggero accanto a lui*) la vuole vedere? Prego. [00:11:19]

(‘...un film...’)

VD *Non, c’est juste un portrait de famille, voyez là les deux au milieu c’est ma femme et moi et de chaque côté c’est tous mes enfants : Guglielmo, comme « Guillaume Tell » de Rossini, Alvaro « La force du destin » de Verdi, Norma d’après Bellini, Tosca de Puccini, ils ont fait même un film, et Canio « Ridons Paillasse », mes enfants ont tous des prénoms de personnages d’opéra, voyez j’étais toujours un fanatique du lyrique et, et alors il y a quatre ans, à carnaval, ils m’ont fait cette surprise, ils se sont déguisés comme ça, vous voulez regarder ? Prenez !* [00:10:47]

(‘No, è solo un ritratto di famiglia, vede qui i due al centro siamo mia moglie ed io e da ogni lato ci sono i miei figli: Guglielmo, come “Guglielmo Tell” di Rossini, Alvaro, “La forza del destino di Verdi”, Norma da Bellini, Tosca da Puccini, hanno fatto anche un film, e Canio “Ridi Pagliaccio”, i miei figli hanno tutti nomi di personaggi dell’opera, ecco io sono stato sempre un fanatico della lirica e, e allora quattro anni fa, a carnevale, mi hanno fatto questa sorpresa, si sono travestiti così, volete vedere? Prendete!’)

(52) STB i seq. 8

VO Matteo: non vuole proprio sapere che lavoro fanno, dove vivono? [00:13:41]

VD *Vous voulez pas savoir c’ qu’ils font comme travail, où ils vivent?* [00:13:08]

(‘Non vuole sapere ciò che fanno di lavoro, dove vivono?’)

(53) STB c/mx-i (nap) seq. 10

VO L’uomo sul tetto: *sogn’ napulitanu pur’iu, pur’iu sugnu napulitanu*, voglio un miliardo, un miliardo, ladri! Assassini, leccaculi, leccaculi, tutti ladri, assassini e leccaculi, sì! Sì, assassini, leccaculi, voglio un miliardo, ladri, assassini, leccaculi! Se non mi portate un

miliardo, faccio una strage europea! Leccaculi *tutt' quant', tutt' quant'*, se entro stasera non mi portate un miliardo, vi taglio *tutt' l'antenne da televisioni, tutt' quanti*. [00:14:30]
(‘Sono napoletano pure io, pure io sono napoletano, ... tutti quanti ... tutte le antenne della televisione, tutte quante.’)

VD Je suis napolitain moi aussi, moi aussi je suis napolitain ! Je veux un milliard de lire, un milliard, voleurs, assassins, lèche-cul, lèche-cul, tous des voleurs, assassins, lèche-cul, oui bande d’assassins, tous des sales lèche-cul, moi je veux un milliard de lire, voleurs, assassins, tous des sales lèche-cul oui, si vous m’apportez pas un milliard je fais un carnage européen, des sales lèche-cul, oui toute une bande, toute une bande de lèche-cul. Si d’ici ce soir on m’apportez pas un milliard de lire, je vous rase toutes vos antennes de télévision, toutes toutes toutes ! [00:13:58]

(‘Sono napoletano anch’io, anch’io sono napoletano! Voglio un miliardo di lire, un miliardo, ladri, assassini, leccaculo, leccaculo tutti ladri, assassini, leccaculo, sì banda di assassini, tutti degli sporchi leccaculo, voglio un miliardo di lire, ladri, assassini, tutti degli sporchi leccaculo sì, se non mi portate un miliardo, faccio un macello europeo, sporchi leccaculo, sì tutta una banda, tutta una banda di leccaculo. Se entro stasera non mi portate un miliardo di lire, vi abbatto tutte le antenne della televisione, tutte tutte tutte!’)

(54) STB c/mx-i seq. 14

VO Alvaro (voce registrata): “Salve, vi risponde la segreteria telefonica di Alvaro Scuro, non sono in casa, siete pregati di lasciare un messaggio con il vostro nome e il vostro numero telefonico e al mio rientro sarete richiamati. Attenzione: parlate soltanto dopo il segnale acustico, grazie.”

Matteo (al telefono): pronto, sono io, pr- ehm... sempre *sta camurria* di segreteria telefonica! Ma che ci posso fare, io non posso parlare con una voce che sembra uscita dal frigorifero, mi fa l’impressione che... si ferma il mondo! [00:18:40]
(‘...sempre questa seccatura di segreteria telefonica! ...’)

VD - «Bonjour, vous êtes branchés sur le répondeur d’Alvaro Scuro, je n’ suis pas là, mais vous pouvez me laisser un message avec votre nom et votre numéro de téléphone et je vous rappellerai dès mon retour. Attention : ne parlez qu’après le bip sonore. Merci.»

- Allô, voilà c’est moi ! Allô, toujours ce foutu répondeur, oh là là ! Mais qu’est-ce que je peux bien faire ? Je puis pas parler à une voix qui a l’air de sortir d’un frigo. C’est l’impression que la Terre ne tourne plus rond ! [00:18:08]

(‘- “Buongiorno, siete collegati con la segreteria di Alvaro Scuro, non sono in casa, ma potete lasciarmi un messaggio con il vostro nome e il vostro numero di telefono e vi richiamerò al mio rientro. Attenzione: parlato solo il bip sonoro. Grazie.”

- Ciao, sono io! Ciao, sempre questa dannata segreteria, Dio mio! Ma che ci posso fare? Non posso parlare a na voce che ha l’aria di uscire da un frigo. Ho l’impressione che la Terra non giri più!’)

(55) STB c/mx-i seq. 16

VO Matteo: Soffiati, ma guarda, hai sempre il *nasu lurdu*, sempre il *nasu lurdu* ma guarda! Eh così sì, forza! [00:21:47]

(‘... il naso sporco, sempre il naso sporco...’)

VD Allez, mouche-toi ! Mais regarde-moi ça, t’as toujours le nez qui coule, hein ? Toujours le nez plein, qui coule ! [00:21:14]

(‘Avanti, soffiati il naso! Ma guarda, hai sempre il naso che cola, eh? Sempre il naso pieno, che cola!’)

(56) STB c/sw-i seq. 27

VO Matteo: *mii*, il doppio degli abitanti di Castelvetro. (Rivolgendosi alla nuora) e l'hai fatto tutto tu? [00:32:40]

VD Oh bon sang, un village en Sicile, on est deux fois mille ! C'est toi qui a fait tout ça ? [00:32:07]

(‘Oh mio Dio, una città in Sicilia, siamo duemila! Sei tu che hai fatto tutto questo?’)

(57) STB i seq. 28

VO Canio (a Matteo): ma come te lo devo dire? Non segretario del partito, segretario della federazione provinciale del partito. [00:33:40]

VD Mais enfin tu l' fais express ou quoi ? Pas secrétaire du parti, je t'ai dit, secrétaire de la fédération départementale du parti. [00:33:07]

(‘Ma insomma lo fai apposta? Non segretario del partito, ti ho detto, segretario della federazione provinciale del partito.’)

(58) STB i seq. 28

VO Matteo: sì ma, non avvertite Tosca e i tuoi fratelli, perché... dev'essere una sorpresa. [00:34:27]

VD Oui, oui et mais ne préviens pas Tosca et tes frères parce que ça doit • être une surprise. [00:33:53]

(‘Sì, sì e ma non avvertire Tosca e i tuoi fratelli perché deve essere una sorpresa.’)

(59) STB i seq. 29

VO Voce di uomo (al telefono): non dovresti avere queste preoccupazioni. E poi che c'è, non hai fiducia nel congresso? Andiamo, sei appoggiato da tutti. [00:35:02]

VD Faudrait pas t'en faire à ce sujet et puis quoi, tu n'as pas confiance dans le congrès ? Allons, tu es soutenu de partout ! [00:34:30]

(‘Non dovresti preoccuparti per questo, non hai fiducia nel congresso? Andiamo, sei sostenuto da ogni parte!’)

(60) STB c/sw-i seq. 32

VO Matteo: *miincia!* È bello, è bellissimo, è un vero capolavoro! Però non lo so, alla televisione sembra più grande, più naturale ecco! [00:36:30]

VD Eh bien dis donc! Le Parlement il est superbe, un chef d'œuvre moi je te le dis, mais je sais pas à la télévision il fait plus grand, plus naturel voilà ! [00:35:57]

(‘Ehi, accidenti! Il Parlamento è magnifico, proprio un capolavoro, ma non so alla televisione sembra più grande, più naturale ecco!’)

(61) STB c/mx-rom seq. 34

VO L'operaio: e c'ammazziamo noi? È già successo 'n sacco de volte, vedeva stamattina presto era tutto pieno. *So lloro, so lloro*, che ne so, quando passano sopra la città perdono il senso dell'orientamento, *s'impazzischeddu* boh, s'ammazzano, *se* buttano giù in picchiata e s'ammazzano. [00:38:46]

(‘E che le ammazziamo noi? ... un sacco di volte... Sono loro, sono loro... impazziscono boh... si buttano giù...’)

VD Ah on les tue pas, c'est pas notre faute, ça s'est déjà produit en tant de fois, étonné si vous aviez vu ce matin de bonne heure, oh y en avait plein ! Non c'est eux qui, c'est eux je sais pas moi quand ils survolent la ville, eh ils perdent le sens de l'orientation eh, ils deviennent comme fous bah, et ils s'bousillent, ils s'foutent en piqué et ils s'bousillent. [00:38:46]

(‘Ah non le uccidiamo, non è colpa nostra, è già successo tante volte, si sarebbe stupito se avesse visto stamattina presto, oh era pieno! No, sono loro che, sono loro che, non so, quando sorvolano la città, eh perdono il senso dell'orientamento eh, diventano come pazzi bah, e si autodistruggono, si fiondano in picchiata e si autodistruggono.’)

(62) STB c/mx-i (rom) seq. 35

VO Borseggiatore (a Matteo): *va be' va be'*, che c'hai in tasca? [00:40:41]

VD Eh ça va ça va, t'as quoi dans la poche-là? [00:40:08]

(‘Va bene, va bene, cos'hai in tasca?’)

(63) STB c/mx-b seq. 37

VO Tosca: papà! Ahahah. Ma che *cumminasti*? [00:42:25]

(‘Papà! Ma che hai combinato?’)

VD Papa ! Mais qu'est-ce que t'as fabriqué ? [00:41:56]

(‘Papà! Ma che cosa mi combini?’)

(64) STB i seq. 44

VO Matteo: una volta i bambini piangevano sempre che era una cosa d'ammazzarli, senti adesso che silenzio. [00:52:09]

VD Dans le temps passé, les bébés ça pleuraient tellement que des fois on les aurait tués, eh là écoute-moi ce silence ! [00:51:35]

(‘In passato, i bambini piangevano a tal punto che a volte li avremmo ammazzati, e invece senti qua che silenzio!’)

(65) STB c/mx-i seq. 47

VO Matteo: che succede *picciriddu*? Eh? Perché piangi? Ah ho capito, *si futtieru* la telenovella, ora *ci pensu iu*, dove stanno i bottoni? (Parla con la televisione e la colpisce) eh, quadro quadro! Ecco ecco il latte buono latte buono... [00:54:24]

(‘... bambino? ... si sono fregati la telenovela, ora ci penso io ...’)

VD Qu'est-ce qu'il t'arrive, qu'est-ce qu'il y a petit bout de chou, hein ? Pourquoi tu pleures hein ? Ah j'ai compris ! Eh eh, eh merde t'as plus ton feuilleton ! Je vois ça, où sont les boutons, hein ? Eh c'est flou, c'est flou eh ! Le biberon, voilà le biberon, attrape, tiens-le attrape, bon ça lolo bon, allez ! [00:53:50]

(‘Che ti succede, che c’è piccolino, eh? Perché piangi, eh? Ah ho capito! Eh, eh mannaggia non hai più la tua telenovela! Ci penso io, dove sono i bottoni, eh? È sfocato, è sfocato! Il biberon, ecco il biberon, tieni prendi, prendilo, buono il latte, forza!’)

(66) STB i seq. 49

VO Matteo (a Tosca): sono orgoglioso di te! Ho visto che sei felice, hai successo, brava! Ora ti manca solo un buon marito, eh? [00:58:51]

VD Je suis très fier de toi, j'ai vu que tu es heureuse et que tu as réussi, bravo ! Eh ne te manque plus qu'un bon mari, hein ? [00:58:17]

(‘Sono molto fiero di te, ho visto che sei felice e che hai avuto successo, brava! Eh ormai ti manca solo un buon marito, eh?’)

(67) STB i seq. 52

VO Matteo (alla signora, ansimando): no! *** Erano tanti anni che non ballavo; certo che per un ex bersagliere//// mi perdoni! [01:06:53]

VD Non ! *** Il y a si longtemps que je n'ai pas dansé, c'est sûr que... que pour un ex bersagliere//// voulez-vous me pardonner ! [01:06:19]

(‘No! È da tanto che non ballo, è sicuro che... che per un ex bersagliere... spero voglia perdonarmi!’)

(68) STB c/mx-d (mil) seq. 58

VO Artista di strada: scusi *un par de balle!* [01:17:20]

VD Ah ouais ouais je m'excuse mon cul! Oui excuses ! [01:16:45]

(‘Ah sì sì, mi scusi un corno! Sì solo scuse!’)

(69) STB c/mx-i seq. 62

VO Matteo: *sti cosi* a vederli così sembrano fatti di plastica...

[...]

...ma poi a mangiarli scopri che, *minchia*, plastica è! [01:19:27]

(‘Queste cose ...’)

VD Ces trucs à les voir là, tu jurerais du plastic...

[...]

...et puis tu commences à les manger et c'est du plastic ! [01:18:53]

(‘Queste cose a vederle, giureresti che fossero di plastica...’)

... poi cominci a mangiarli ed è plastica!’)

(70) STB c/mx-i seq. 62

VO Matteo (ad Antonello): in *primisi primisi* non sono un vecchio, come, come certuni che stanno qua dentro... in secondo in secondo, come ti posso dire, io alla morte *ci* faccio un culo così! [01:19:49]
(‘In primis...’)

VD D’abord primo et d’une, moi je ne suis pas un vieux, comme, comme certains qu’on voit ici, hein ? Et secondo comment je te dirais ça, moi à la mort je lui en colle une comme ça ! [01:19:15]
(‘Prima di tutto, io non sono un vecchio, come... come alcuni che vediamo qui, eh? E poi, come potrei dirti, io alla morte la prendo a calci così!’)

(71) STB i seq. 63

VO Antonello (nel dialogo con Matteo): si chiama Linda, non so che cosa fare. [01:21:59]

VD Elle s’appelle Linda et je sais plus quoi faire ! [01:21:25]
(‘Si chiama Linda e non più che fare!’)

(72) STB c/mx-i seq. 63

VO Matteo: *minchia X!* Ma come hai fatto? [01:22:32]

VD Merde ! Eh comment, comment t’as fait ton compte ? [01:21:58]
(‘Cavolo! E come, come l’hai combinato?’)

(73) STB c/mx-i (rom) seq. 76

VO L’uomo (canta): “*Nannarè* perché perché ti sei innamorata *de sta* musica americana”, ma che *nun se* canta più qua? E cantate! Qui non canta nessuno! “Ma perché, *te se*’ scordata che sei romana Nannarella non canti più” cantate cantate! “E *li fiori a la* loggetta...” [01:48:12]
(“Nannarella... di questa... non si canta più... ti sei scordata... i fiori alla loggetta...”)

VD “Nannarè, perché perché ti sei innamorata *de sta* musica americana”, eh alors on chante plus ici ? Allez chantez, y a personne qui chante dans cette tôle? “Ma perché, *te se*’ scordata che sei romana Nannarella non canti più” chantez ou quoi, chantez ! “e*li fiori a la* loggetta...” [01:47:36]
(‘... eh allora non si canta più qui? Forza cantate, non c’è nessuno che canti in questo catorcio? ... cantate, cantate! ...’)

L’UOMO DELLE STELLE/ MARCHAND DE RÊVES

(74) UdS d seq. 2

VO Contadino: *e ccu voli ca poteva essiri, o era ‘n sindacalista, o era ‘n carabbinieri, o era ‘n banditu, oppuri era ‘n grannissimu figghiu ‘i bbuttana!* [00:03:13]
(‘E chi vuole che poteva essere: o era un sindacalista, o era un carabiniere, o era un bandito, oppure era un grandissimo figlio di puttana!’)

VD Et qui voulez-vous que ça soit ?! C'était ou un syndicaliste, ou un carabinier, ou un bandit de chez nous, ou même un sacre fumier figlio di puta ! [00:03:13]

(‘E chi vuole che sia? Era un sindacalista, o un carabiniere, o un bandito di qua, oppure un grande stronzo figlio di puttana!’)

VS Qui veux-tu que ce soit ?// Soit un syndicaliste,/ soit un carabinier, soit un bandit !// Ou alors, un fieffé fils de pute !// [22-24]

(‘Chi vuoi che sia?// O un sindacalista,/ o un carabiniere, o un bandito!// O allora, un figlio di puttana matricolato!’//)

(75) UdS c/mx-d seq. 6

VO Un bambino: *talia* che bello, *sta bbunciannu comu ‘n palluni*. [00:05:47]

Uomo #1: *ma cchi è ‘sta cosa ora ccani?*

Uomo #2: *ma cchi ni sacciu pari che stannu unciannu câ pumpa*.

(‘- Guarda che bello, si sta gonfiando come un pallone.

- Ma cos’è questa cosa ora qui?

- Ma che ne so sembra che lo stanno gonfiando con la pompa.’)

VD - *Talia* che bello, *sta bbunciannu comu ‘n palluni* !

- *ma cchi è ?*

- *ma cchi ni sacciu pari che stannu unciannu câ pumpa* ! [00:05:48]

VS ----

(76) UdS c/mx-i seq. 8

VO L’uomo: sì però bisogna sapere *arreçitari!* [00:08:34]

(‘... recitare!’)

VD Ouais, mais il faut aussi savoir jouer attention ! [00:08:34]

(‘Sì, ma bisogna anche saper recitare attenzione!’)

VS Oui, mais il faut savoir jouer.// [103]

(‘Sì, ma bisogna saper recitare.’//)

(77) UdS d seq. 10 pt. I

VO Una donna: *Jancilinu, cci riçi ca prima ca sù mietti, cci runa na scupittiata!* [00:11:08]

(‘Angelino, digli che prima che se lo mette, gli dà una spazzolata!’)

VD ----

VS ----

(78) UdS c/sw-b seq. 10 pt. I

VO Uomo #3: sto andando militare Rossella, *am’aspittari u cuncieru ppi na vasata ah?* [00:11:03]

(‘..., dobbiamo aspettare il congedo per un bacio eh?’)

VD Je vais partir faire le service, Scarlett, faut attendre la quille pour s’embrasser ? Oh ! [00:11:03]

(‘Sto per partire per il militare, Scarlett, bisogna aspettare il congedo per baciarsi? Oh!’)

VS Je pars à l'armée, Scarlet.// Faut attendre la quille/ pour s'embrasser ?// [155-156]
(‘Vado a fare il militare, Scarlet.// Bisogna aspettare il congedo/ per baciarsi?’//)

(79) UdS c/mx-d seq. 10 pt. VI

VO Uomo #2: *e l'omu cci rispunni*: “niente chiacchiere Rossella, *nenti* ieri, *nenti* oggi, *nenti* domani, *nienti* dopodomani, basta Rossella *nun* ne posso più, non ce la faccio! *Dammillu* Rossella, *dammillu* ti prego, *dammillu*, *si nun mû vuoi rari*, vai a morire ammazzata *luntanu ri l'uocchi miei!*” [00:12:41]

(‘E l'uomo le risponde: “... niente ieri, niente oggi, niente domani, niente dopodomani... non ne posso più, ... Dammelo Rossella, dammelo ti prego, dammelo, se non me lo vuoi dare ... lontano dagli occhi miei!”’)

VD Et le p'tit puis il lui répond : « assez tchatcheris Scarlett hein ? Déjà rien hier, rien aujourd'hui, nunda dumani, nunda dupudumani, basta Scarlett, non posso più, je ne tiens plus l' coup, donne-le-moi Scarlett ou quoi, donne-le-moi je t'en prie, donne-le-moi ce baiser, si tu veux pas me le donner tu iras pourrir, pourrir loin de ma vue, la gueule ouverte ! [00:12:41]
(‘E il giovane poi le risponde: “basta chiacchiere Scarlett eh? Già niente ieri, niente oggi, niente domani, niente dopodomani, ... non resisto più, dammelo Scarlett, dammelo ti prego, dammelo questo bacio, se non vuoi darmelo andrai a marcire, marcire lontano dalla vista mia, con la bocca aperta!’)

VS Et l'homme dit :// “Assez de blablabla, Scarlet !// “Rien hier, rien aujourd'hui, // “rien demain, rien après-demain./ Assez, Scarlet !// “Je n'en peux plus./ Je n'en peux plus.// “Donne-le-moi, Scarlet,/ donne-le-moi !// “Je t'en supplie, donne-le-moi.// “Sinon, tu iras pourrir/ hors de ma vue !”// [172-179]

(‘E l'uomo dice:// “Basta con i blablabla, Scarlet!// Niente ieri, niente oggi, // niente domani, niente dopodomani./ Basta, Scarlet!// Ti supplico, dammelo.// Se no, andrai a marcire/ fuori dalla mia vista!”’//)

(80) UdS d seq. 10 pt. VI

VO Venditore ambulante: *a talia ccà, u pittrusinu, u basilicu*. [00:13:17]
(‘Ma guarda qui, il prezzemolo, il basilico.’)

VD Celeru, menta, petrugelu, basilu, basilu, menta ! [00:13:17]
(‘Sedano, menta, prezzemolo, basilico, basilico, menta!’)

VS Céleri ! Menthe !// Persil !// Basilic !// [185-187]
(‘Sedano! Menta!// Prezzemolo!// Basilico!’//)

(81) UdS c/mx-d seq. 13

VO Sparacino: *A zza monaca all'acqua ju, e zzu monucu appressu c'ju, vinni lu ventu, alzò la tonica, che beddu culu c'avia a zza monaca!* [00:16:16]
(‘La zia monaca andò in acqua, e lo zio monaco le andò appresso, venne in vento, alzò la tonaca, che bel culo che aveva la zia monaca!’)

VD Ah une bonne sœur va se baigner et un moine veut l'espionner, voilà le vent qui vient, soulève la robe de la bonne sœur et le moine voit le bonheur ! [00:16:16]
(‘Ah una suora va a fare il bagno e un monaco la vuole spiare, ecco che viene il vento, solleva l'abito della suora e il monaco vede la beatitudine’)

VS Une bonne sœur alla se baigner./ Un moine voulut l'espionner.// Le vent souleva la robe de la Sœur,/et le moine lui vit le bonheur !// [251-252]
(‘Una suora andò a fare il bagno./ Un monaco volle spiarla.// Il vento sollevò l'abito della Suora,/ e il monaco le vide la beatitudine !’//)

(82) UdS d seq. 14

VO L'uomo: "*Rossella, sta' pattiennu suiddato, cc'am'aspittari u cuncieru ppi ddarimi na vasata ah?*" *l'ha' ddiri arrieri?* [00:16:32]

(‘Rossella, sto partendo militare, dobbiamo aspettare il concedo per darmi un bacio eh? La devo dire di nuovo?’)

VD «Scarlett, là je pars pour être soldat, et il va falloir attendre la quille pour pouvoir t'en rouler une ?» je vous la refais ? [00:16:32]

(‘Scarlett, parto per fare il militare, e bisognerà aspettare il concedo per poterti baciare? Ve la rifaccio?’)

VS Scarlet, je pars à l'armée.// Faut que j'attende la quille/ pour t'embrasser ?// Je la refais ?// [256-258]

(‘Scarlet, parto per il militare.// Bisogna che aspetti il concedo/ per baciarti?// La rifaccio?’//)

(83) UdS c/mx-i seq. 16

VO L'uomo: Rossella in un modo o in un altro mia sarete mia. A me non si resiste, perché come faccio godere la donna io, senza chiacchiere, non la fa godere nessun altro! Modestamente, con me *a ddu coippa e nun c'è cchiù nienti!* [00:16:51]

(‘... con me a due colpi e non c'è più niente!’)

VD Scarlett, sache que d'une façon ou d'une autre c'est à moi que tu seras, avec moi nul ne peut résister, parce que comme je fais jouir la femme, moi je te dis ça sans vantardise, il n'y en a pas un qui m'arrive à la cheville. Je dis ça en toute modestie, avec deux coups et l'affaire est faite ! [00:16:51]

(‘Scarlett, sappi che in un modo o in un altro tu sarai mia, con me niente può resistere, perché come faccio godere io la donna, lo dico senza vantarmi, non c'è nessuno alla mia altezza. Lo dico in tutta modestia, con due colpi ed è fatta!’)

VS Scarlet, d'une façon ou d'une autre,/ vous serez à moi.// On ne me résiste pas.// Moi, je sais faire jouir la femme,/ croyez-moi,// comme personne ne la fait jouir.// En toute modestie, avec moi...// crac-boum, et ça y est !// [263-268]

(‘Scarlet, in un modo o in un altro,/ sarete mia.// Non mi si resiste.// So far godere la donna,/ credetemi,// come nessuno la fa godere.// Modestamente, con me...// bum bam, e ci siamo!’//)

(84) UdS c/mx-i seq. 19

VO La madre (alla figlia): girati, e girati *â mattri!* Girati! Brava *accussi!* Ha visto? Guardi, no perché è mia figlia, ma non c'è paragone con certe ballerine del varietà che viene il rovescio! [00:18:31]

(‘... alla madre! ... Brava così! ...’)

VD Tourne-toi, allez tourne-toi ma chérie ! Tourne-toi ! C'est bien ça ! Vous avez vu ? Vous savez, c'est pas parce que c'est ma fille, mais y a pas de comparaison avec les danseuses de variété, cette filleule-là est sangu mio ! [00:18:31]

(‘Girati, forza girati mia cara! Girati! Va bene così! Ha visto? Sa, non è perché è mia figlia, ma non c'è paragone con le ballerine del varietà, questa figliola è sangue mio!’)

VS Tourne-toi.// Tourne-toi, ma chérie.// C'est bien... comme ça.// Vous voyez ?// Ma fille est bien plus belle que/ ces danseuses qui soulèvent le coeur.// [293-297]

(‘Girati.// Girati, mia cara.// Ecco... così.// Vede?// Mia figlia è molto più bella di/ quelle ballerine che disgustano.’//)

(85) UdS d seq. 20

VO Uomo #1 (senza un braccio): *Guaidi, picchi iu nun sugnu bbonu ppi ffari cinematofigu?* [00:20:34]

(‘Guardi, perché io non vado bene per fare il cinematografo?’)

VD Cher monsieur dites-moi, monsieur, moi je suis pas fait pour faire le cinéma, comme grand-père ? [00:20:33]

(‘Caro signore mi dica, signore, io non sono fatto per fare il cinema, come nonno?’)

VS Et moi, je suis pas parfait/ pour faire des films ?// [321]

(‘E io, non sono perfetto/ per fare film?’//)

(86) UdS c/mx-d (rom) seq. 23

VO Joe: stop! Brigadiere *nun jè dico gniente, c’ho le lacrime all’occhi!* [00:25:48]

(‘... non le dico niente, ...agli occhi!’)

VD Stop ! Brigadier, je reste sans voix, j’en ai les larmes aux yeux ! [00:25:47]

(‘Stop! Brigadiere, sono senza parole, ho le lacrime agli occhi!’)

VS Brigadier ! J’en reste sans voix.// J’en ai les larmes aux yeux.// [417-418]

(‘Brigadiere! Sono senza parole.// Ho le lacrime agli occhi.’//)

(87) UdS d seq. 24

VO Bandito #2: *leva sta minchia ri mmienu, pirùocchiu!* [00:26:34]

(‘Togli quest’uccello dal mezzo, essere inutile!’)

VD D’abord tu planqueras ta queue, connard ! [00:26:34]

(‘Prima fai sparire sta mazza, stronzo!’)

VS Planque ta queue, connard !// [423]

(‘Fai sparire la mazza, stronzo!’//)

(88) UdS c/mx-i seq. 24

VO Bandito #3 (a Joe): caccia fuori i *piccioli!* [00:26:38]

(‘... i soldi!’)

VD Et tu sors ton fric ! [00:26:38]

(‘E tu esci la grana!’)

VS Et sors ton fric !// [424]

(‘Ed esci la grana!’//)

(89) d UdS seq. 24

VO Bandito #1 (a Joe): *spogghiti â nura!* [00:26:41]

(‘Spogliati tutto nudo!’)

VD Mets-toi à poil ! [00:26:41]

(‘Spogliati!’)

VS ----

(90) UdS d seq. 24

VO Bandito #1 (a Joe): *cchi c'è intra ddu camioncinu?* [00:26:56]
(‘Cosa c’è dentro quel camioncino?’)

VD Y a quoi dans la camionnette ? [00:26:56]
(‘Che c’è nel camioncino?’)

VS Y a quoi ?// [434]
(‘Che c’è?’//)

(91) UdS d seq. 25

VO Bandito #1 (a Joe): *cc'am'a ddiri?* [00:27:47]
(‘Che cosa dobbiamo dire?’)

VD Et on dit quoi ? [00:27:48]
(‘E cosa diciamo?’)

VS On dit quoi ?// [455]
(‘Cosa diciamo?’//)

(92) UdS c/sw-d seq. 25

VO Bandito #2: *cciù riçissi a chiđđi ‘i Roma, ca se c’è dđi fari pelliculi ‘i sparatini, spadaccini, cutiđđati e ammazzatini*, come li sappiamo fare noi fratelli Badalamenti, nessuno! [00:28:37]

(‘Glielo dica a quelli di Roma, che se c’è da fare film di scontri a fuoco, con le spade, a colpi di coltello e uccisioni, ...’)

VD T’as qu’à le leur dire à Rome, s’ils veulent tourner des films où y a des fusillades, des bagarres, des coups de couteau, des meurtres, y a personne qui fait ça comme les frères Badalamenti ! T’entends ? [00:28:37]

(‘Devi solo dirglielo a Roma, se vogliono girare film in cui ci sono sparatorie, risse, accoltellamenti, omicidi, non c’è nessuno che faccia come i fratelli Badalamenti! Capito?’)

VS Dis-leur, à Rome !// S’ils veulent filmer fusillades,/ bagarres au couteau, meurtres,// les Frères Badalamenti,/ c’est des as !// [475-477]

(‘Diglielo, a Roma !// Se vogliono filmare sparatorie,/ accoltellamenti, oomicidi,// i fratelli Badalamenti,/ sono i migliori!’//)

(93) UdS d seq. 25

VO Bandito #1: *picciuotti, fuòssi u dutturi Morelli c’avi raggione, u pani è ppani, però, milliecincucientu liri cci pejddi lei e milliecincucientu liri cci pejddu iu! Picciutti nisciemu i picciuli!* [00:29:22]

(‘Ragazzi, forse il dottore Morelli ha ragione, il pane è pane, però, millecinquecento lire ce le perde lei e millecinquecento lire ce le perdo io! Ragazzi usciamo i soldi!’)

VD Fratelli, p’t-être que monsieur Morelli a raison après tout, u pani è pani ! Mais quand même, y a 1500 lires de perdus pour vous, et y a 1500 lires de perdus pour moi, fratelli faites passer la monnaie ! [00:29:22]

(‘Fratelli... forse il signor Morelli ha ragione dopotutto, u pani è pani! Ma comunque, ci sono 1500 lire di perdite per lei, e ci sono 1500 lire di perdite per me, fratelli passate i soldi!’)

VS M. Morelli a peut-être raison.// Le blé, c'est le blé.// Remarquez...// vous, vous perdez 1 500 livres.// et moi, je perds 1 500 livres.// Frères, les sous !!! [493-498]
(‘Il sig. Morelli forse ha ragione.// Il frumento è il frumento.// Badi...// lei perde 1500 lire,// e io perdo 1500 lire.// Fratelli, i soldi!’//)

(94) UdS c/mx-b seq. 27

VO D’Azzò (il pastore): la cosa bella di essere pastore, è che con le stelle ci ragiona, i *paesani* non *li talieno* mai alle stelle, invece il pastore in campagna, di notte è diverso! Io *dalle* volte guardo le stelle e parlo, ma vero c’è il mondo? Non ci credo che c’è il mondo, sono *farfanterie*, lo penso pure quando *taliu* un coniglio ammazzato, l’occhio pare sempre vivo, e mi *talia*, come quando si *talia un quatru*, io una volta l’ho visto un *quatru*, eppure che mi muovevo di una parte e dall’*altra*, *tàliava* sempre a me! [00:32:21]

(‘...gli abitanti di città non le guardano mai ... a volte ... falsità ... guardo... guarda ... guarda un quadro ... quadro ... altra, guardava ...’)

VD Ce qu’y a de beau quand on est berger c’est, c’est qu’on peut raisonner avec les étoiles, les paysans ils les regardent jamais les étoiles, alors que le berger, lui, dans la campagne, la nuit ça c’est autre chose. Moi, y a des fois je regarde les étoiles et je parle tout haut : c’est vrai que ça existe le monde ? Je crois pas que ça existe le monde, ça fait semblant d’exister. Je pense pareil quand je regarde un lapin que j’ai tué, l’œil a l’air toujours bien vivant, il me regarde, comme quand on regarde un portrait [pottré], et une fois j’en ai vu un de portrait, et même quand je bougeais, même quand je passais d’un côté au l’autre, il avait toujours l’œil fixe sur moi. [00:32:21]

(‘Ciò che c’è di bello quando si è pastore è, è che si può ragionare con le stelle, i contadini non le guardano mai le stelle, mentre un pastore, in campagna di notte è un’altra cosa. Ci sono delle volte che io guardo le stelle e parlo ad alta voce: è vero che esiste il mondo? Io non credo che esista il mondo, fa finta di esistere. Penso lo stesso quando guardo un coniglio che ho ucciso, l’occhio sembra sempre molto vivo, mi guarda, come quando si guarda un ritratto, una volta ne ho visto uno di ritratto, e anche quando mi muovevo, anche quando passavo da un lato all’altro, aveva sempre l’occhio fisso su di me.’)

VS Ce qu’il y a de bien/ quand on est berger, c’est qu’on peut raisonner/ avec les étoiles.// Les gens/ ne regardent jamais les étoiles.// Mais un berger, dans la campagne, de nuit, c’est différent.// Moi, des fois, je regarde les étoiles/ et je parle.// C’est vrai que le monde existe ?// Je ne crois pas que le monde existe.// Il fait semblant.// Je me dis ça aussi/ quand je regarde un lapin tué.// Ses yeux ont toujours l’air vivant, et ils me suivent, comme quand on regarde un tableau.// Une fois, j’ai vu un tableau.// Et partout où j’allais, d’un côté ou d’un autre, il me regardait toujours.// [543-556]

(‘Ciò che c’è di buono/ quando si è pastore, è che si può ragionare/ con le stelle.// Le persone/ non guardano mai le stelle.// Ma un pastore, in campagna, di notte, è diverso.// A volte, guardo le stelle/ e parlo.// È vero che il mondo esiste?// Io non credo che il mondo esista.// Fa finta.// Mi dico questo anche/ quando guardo un coniglio ucciso.// I suoi occhi sembrano sempre vivi, e mi seguono, come quando si guarda un quadro.// Una volta, ho visto un quadro.// E dovunque andassi, da un lato e dall’altro, mi guardava sempre.’//)

(95) UdS c/mx-d seq. 29

VO Lo Coco: è l’unico *ca si fa i fatti so!* *Nuḍḍu c’ha sintutu riri mai na parola, e sapi tuttu, piccatu ca è viecchiu!* [00:35:14]

(‘... che si fa i fatti suoi! Nessuno gli ha sentito dire mai una parola, e sa tutto, peccato che è vecchio!’)

VD È il muto, il ne se mêle de rien, on l’a jamais entendu dire un mot, jamais rien, et en plus il sait tout, peccato que c’est un maint too aged ! [00:35:14]

(‘È il muto, non s’immischia in niente, non gli abbiamo mai sentito dire una parola, mai niente, e in più tutto, peccato che sia parecchio avanti negli anni’)

VS Le seul qui ne se mêle de rien./ Il n'a jamais dit un mot.// - Il sait tout, dommage qu'il soit vieux/ [599-1^a riga 600]
(‘Il solo che non s’immischia in niente./ Non ha mai detto una parola.// - Sa tutto, peccato che sia vecchio’)

(96) UdS d seq. 29

VO Un uomo (grida): *u zziu Leonardu, u zziu Leonardu, curriti!* [00:35:23]
(‘Lo zio Leonardo, lo zio Leonardo, correte!’)

VD L’oncle Leonardo, l’oncle Leonardo, vite vite ! [00:35:23]
(‘Lo zio Leonardo, lo zio Leonardo, presto presto!’)

VS L’oncle Leonardo !// [602]
(‘Lo zio Leonardo!’//)

(97) UdS d seq. 31

VO Uomo #3: *ou, ma chissu cu è? Chiđđu ca veni di Rroma ppi fari u çinematografu?* [00:37:33]
(‘Ehi, ma questo chi è? Quello che viene da Roma per fare il cinema?’)

VD Ma chissu cu è ? Le type du cinéma ? [00:37:34]
(‘Ma questo chi è? Il tipo del cinema?’)

VS C’est qui, lui ?/ Le type du cinéma ?// [617]
(‘Ma chi è? Il tipo del cinema?’//)

(98) UdS d seq. 31

VO Uomo #3: *ah iđđu è? Chiđđu ca misi a tenna nâ chiazza?* [00:37:38]
(‘Ah è lui? Quello che mise la tenda nella piazza?’)

VD Oui celui qui a monté une tente sur la place. (... a tenna nâ chiazza !) [00:37:36]
(‘Sì quello che ha montato una tenda in piazza.’)

VS Oui, celui qui a monté/ une tente sur la place.// [618]
(‘Sì, quello che montato/ una tenda in piazza.//’)

(99) UdS d seq. 31

VO Prostituta: *ma c’avemu visiti stasira, ah?* [00:37:56]
(‘Ma che abbiamo visite stasera, eh?’)

VD On a de la visite ce soir ? [00:37:56]
(‘Abbiamo visite stasera?’)

VS On a de la visite,/ ce soir ?// [620]
(‘Abbiamo visite/ stasera?’//)

(100) UdS d seq. 31

VO Caterina (ai clienti): *ma va rumpitivi i cuoinna!* [00:38:05]
(‘Ma andate a rompervi le corna!’)

VD Ah ah vafanculo stronzi ! [00:38:05]
(‘Ah ah vaffanculo stronzi!’)

VS Va te faire mettre !!! [623]
(‘Va’ a farti fottere!’//)

(101) UdS c/mx-i seq. 32

VO Bambino: Joe, *che fa* domani parti? [00:38:22]
(‘Joe, allora domani parti?’)

VD Joe [jui], paraît que tu pars demain ? [00:38:22]
(‘Joe, sembra che tu parti domani?’)

VS Joe ! Tu pars demain ?// [625]
(‘Joe! Parti domani?’//)

(102) UdS c/mx-b (rom) seq. 33

VO Joe (rutta): hai capito *er* muto? Ma questi *so’* matti! *So’* proprio matti! *Nun li sarva* nessuno eh?! Spagnolo, era spagnolo *sicuro*, guarda che casino, ma *câ* detto, *c’*avrà detto?! Guarda qua, *eccâ llà*, guarda che bell’insalata *va, tiè!* A spagnolo *ce* stai pure te nel mucchio *co l’artri va*, vattene va! Poi a me *quanno piagnono me stanno così sui cojoni* guarda, (buttando la giacca sulla cinepresa) *tiè* buonanotte! *Sti burini, burini*, ignoranti e cafoni! Eh, *jé* piacerebbe fare il cinema, come *jé* piacerebbe, aahh, pure a me me piacerebbe, se saprei come cazzo si fa! [00:43:15]

(‘... il muto? ... sono matti! Sono proprio matti! Non li salva nessuno... sicuramente, ... che avrà detto?! ... ecco qua, ... va tiè! ... ci stai ... con gli altri va, ... quando piangono mi stanno così tanto sui coglioni... tiè... Sti zoticoni, zoticoni, ignoranti... gli piacerebbe... gli piacerebbe...’)

VD Tu parles d’un muet ! Ah ils sont dingues les gens d’ici, vraiment dingues ! Mais c’est des irrécupérables. Ah pour l’espagnol oui, c’est de l’espagnol pur jus ! Regarde-moi c’ bordel ! Mais qu’est-ce qu’il a bien pu dire, qu’est-ce qu’il a pu dire ? Regarde-moi ça là c’tavail, mais tu parles d’insalada ! Et tiens ! Espagnol pauv’ mec t’es dans la merde comme les autres, va putain, fais chier ! Et puis, mais quand ils pleurent je les trouve d’un chiant mais d’un chiant, pas vrai comme ça ! Eh tiens, bonne nuit. De vraies ploucs, mais des ploucs ignorants, des péquenots, ah ça leur plairait d’ faire du cinéma, hein, un peu qu’ça leur plairait. Ah moi aussi, ça me plairait bien, putain si je savais comment m’y prendre ! [00:43:15]

(‘Alla faccia del muto! Sono pazzi quelli di qui, proprio pazzi! Sono irrecuperabili. Ah quanto allo spagnolo, è certamente spagnolo! Ma guarda che casino! Ma che avrà detto, che avrà detto? Guarda che macello, alla faccia dell’insalata! Ecco! Poveretto il mio spagnolo, sei nella merda come gli altri, vattene va cavolo, fanculo! E poi, quando piangono li trovo di un palloso ma di un palloso, da non crederci! Tiè, buonanotte! Dei veri zoticoni, zoticoni ignoranti, bifolchi, ah gli piacerebbe fare il cinema, eh, caspita se gli piacerebbe. A me pure, mi piacerebbe eccome, cavolo se sapessi come fare!’)

VS Pas mal pour un muet.// Les gens d’ici sont dingues !!! Vraiment dingues !!! Irrécupérables.// De l’espagnol, et pur jus !!! Quel bordel !! Qu’est-ce qu’il a bien pu dire ? Hein ?// Regarde-moi ça !!! Quel foutoir !!! L’Espagnol, toi aussi/ t’es dans la merde, comme les autres !!! Et eux, quand ils se mettent à chialer, ils sont chiants !!! Bonne nuit.// Des bestiaux !!! Connards et réacs !!! Ça leur plairait, de faire du cinéma !/ Et comment !!! Moi aussi, ça me plairait.// Putain, si je savais comment !!! [655-670]

(‘Niente male per un muto.// Quelli di qua sono pazzi!!! Veramente pazzi!!! Irrecuperabili.// Spagnolo, e pure vero!!! Che casino!!! Che avrà detto? Eh?// Ma guarda qua!!! Che casino!!! Spagnolo, anche tu/ sei nella merda, come gli altri!!! E loro, quando si mettono a piagnucolare, sono pallosi!!! Buonanotte.// Bestiali!!! Idioti e reazionari!!! Gli piacerebbe, fare il cinema! Eccome!!! Anche a me piacerebbe.// Cavolo, se sapessi come!’//)

(103) UdS c/mx-d seq. 34

VO Bandito #3 (grida, dalla macchina dei carabinieri): *dottore Morelli, ni viriemu a Rroma, tempu sei misi e ammazzamu a tutti!* Poi X Badalamenti *nèsciunu Xtà!* [00:45:17]
(‘... ci vediamo a Roma, tempo sei mesi e ammazziamo tutti! ...Badalamenti escono...’)

VD Monsieur Morelli, ci [si] vedremo a Roma, dans six mois on aura tué tout le monde, et nous les fratelli Badalamenti, on retrouvera X. [00:45:17]
(‘Signor Morelli, ... tra sei mesi avremo ucciso tutti, e noi i..., ci ritroveremo...’)

VS M. Morelli,/ on se verra à Rome !// Dans 6 mois, on les tuera tous !// Et puis, les frères Badalamenti/ s’*évaderont* !// [694-696]
(‘Sig. Morelli,/ ci vedremo a Roma!// Tra sei mesi, li uccederemo tutti!// E poi, i fratelli Badalamenti/ evaderanno!?’)

(104) UdS c/mx-b seq. 36

VO Suora #1: ma che è *sta vucciria?* [00:47:48]
(‘Ma che è questo baccano?’)

VD Mais qu’est-ce que c’est ce raffut ? [00:47:48]
(‘Ma cos’è questo baccano?’)

VS - C’est quoi, ce raffut ?/ [1^a riga 724]
(‘- Che è, questo baccano?’//)

(105) UdS d seq. 36

VO Suor Bianca (a Beata): *nun mi tagghiari â maṭṭri!* [00:48:06]
(‘Non mi tagliare, alla madre!’)

VD Ne me coupe pas, hein ? Mon enfant ! [00:48:06]
(‘Non mi tagliare, eh? Figlia mia!’)

VS Ne me coupe pas.// [730]
(‘Non mi tagliare.’//)

(106) UdS c/mx-d seq. 37

VO Vito: tutto perdonano, a tutti disgraziati! Banditi, *curnuti*, *buttani*, e loro sono... valoorosi, *mischini*, *nicissari*! Il *ruso* no! Il *ruso* non lo puoi essere, il *ruso* in questo paese non lo puoi essere *picchi si na medda!* *Fai schifu!* Mm, ma deve vedere, appena *venunu ni mia ppi farisi i capiddi*, “*ah Vituzzu m’arraccumannu a pemmanenti comu la sai fari tu che dura na simana*”, “*Vituzzu i basetti cò smecculu*”, “*Vituzzu a sfumatura jautu*”, e *Vituzzu fa!* *Vituzzu è bravu!* Ma appena posa *l’occhi supra ‘n giovanottu*, eh, *ti feriscunu pà şṭrata*, *ti fanu i pirita*, *mi fanu* il verso; me ne voglio andare, me ne voglio andare, me ne voglio andare, ah, menomale che ho incontrato a lei dottore Morelli, è la mia fortuna, la mia fortuna... [00:49:28]

(‘...cornuti, puttane... poverini, necessari! Il gay no! Il gay non lo puoi essere, il gay... perché sei una merda! Fai schifo! ... vengono da me per farsi i capelli, “ah Vituzzo mi raccomado la permanente come la sai fare tu che dura una settimana”, “Vituzzo le basette con il tirabaci”, “Vituzzo la sfumatura verso l’alto”, e Vitto fa! Vituzzo è bravo! Ma appena posa gli occhi su un giovanotto, eh, ti feriscono per la strada, ti fanno gli scorreggi, mi fanno il verso; ...’)

VD On leur pardonne tout, à tous les autres ces voyous, bandits, cocus, putains ! Eux ils sont, ils sont, ils sont, ils sont courageux, pétochards, nécessaires ! Les pédés non, les pédés n'ont pas l'droit d'exister, être pédé dans c'foutu pays c'est pas possible parce que t'es de la merde, tu dégoûtes les gens ! Mais il faut les voir, quand ils viennent chez moi pour se faire couper les cheveux, « ah Vituzzu je t'en supplie fais-moi un des tes fameux brushing qui me tiennent une semaine », « Vituzzu, fais-moi aussi un brûlage de pointes », « Vituzzu tu me fais une coupe dégradée », et Vituzzu l'a fait, Vito est un vrai pro ! Mais si jamais je pose mon r'gard sur un joli jeune homme, ah je me fais insulter dans la rue, traiter plus bas que terre, ils me font enrager. Je veux partir, je veux partir, moi je veux partir, aah. Heureusement que je vous ai rencontré monsieur Morelli, c'est ma chance, t'rends compte ? Ma grande chance. [00:49:28]

(‘Gli si perdona tutto, a tutti gli altri quei delinquenti, banditi, cornuti, puttane! Loro sono, sono, sono, sono coraggiosi, cordardi, necessari! I gay no, i gay non hanno diritto di esistere, essere gay in questo maledetto paese non è possibile perché sei una merda, disgusti la gente! Ma bisogna vederli, quando vengono da me per farsi tagliare i capelli, “ah Vituzzo ti prego fammi una delle tue famose messe in piega che mi duri una settimana”, Vituzzo, bruciami anche le doppie punte”, “Vituzzo fammi un taglio scalato”, Vituzzo fa, Vito è un vero professionista! Ma se per caso poso il mio sguardo su giovane carino, ah come mi insultano per strada, mi trattano peggio di uno straccio, mi fanno arrabbiare. Voglio andare via, voglio andare via, io voglio andare via, aah. Menomale che l'ho incontrata signor Morelli, è la mia fortuna, ti rendi conto? La mia grande fortuna.’)

VS On pardonne tout// à tout le monde.// Bandits, cocus, putains !// Eux, ils sont courageux,// lâches, une nécessité !// Les folles, non !// Les pédés, ça ne peut pas exister.// Etre pédé, dans ce pays,/ c'est être de la merde !// On dégoûte !// Mais il faut les voir// quand ils viennent/ se faire couper les cheveux.// “Vito, fais-moi une de tes mises en plis/ qui dure une semaine.”// “Vituzzo,/ fais-moi un brûlage de pointes.”// “Vituzzo, une coupe dégradée.”// Et Vituzzo le fait.// Vituzzo s'y connaît.// Mais dès qu'il reluque/ un jeune homme// il se fait siffler dans la rue,// traiter de tous les noms.// Ils me font enrager.// Je veux partir, je veux partir...// Heureusement,/ je vous ai rencontré, M. Morelli.// C'est ma chance, ma grande chance.// [753-774]

(‘Si perdona tutto// a tutti.// Banditi, cornuti, puttane !// Loro sono coraggiosi, vigliacchi, una necessità!// Le pazze, no!// I gay, non possono esistere.// Essere gay, in questo paese,/ è essere una merda!// Disgustiamo!!! Ma bisogna vederli// quando vengono/ a farsi tagliare i capelli.// “Vito, fammi una delle tue messe in piega/ che duri una settimana.”// “Vituzzo,/ bruciami le doppie punte.”// “Vituzzo, un taglio scalato.”// E Vituzzo fa.// Vituzzo sa il fatto suo.// Ma appena adocchia/ un giovane// si fa prendere a fischi per la strada,// insultare in tutti i modi.// Mi fanno arrabbiare.// Voglio andarmene, voglio andarmene...// Menomale,/ l'ho incontrata, sig. Morelli.// È la mia fortuna, la mia grande fortuna.’//)

(107) UdS d seq. 38

VO Beata: ‘*ssâ bbenedica don Gino*. [00:52:39]

(‘La saluto don Gino.’)

VD Dieu vous bénisse don Gino. [00:52:39]

(‘Dio la benedica don Gino’)

VS Salutations, don Gino.// [800]

(‘Ossequi, don Gino.’//)

(108) UdS i seq. 38

VO Don Gino (a Beata): e che ti devi comprare? Un vestito da sera? [00:52:49]

VD Pour t'acheter quoi hein, petite salope? Une robe du soir, c'est ça ? [00:52:49]

(Per comprarti cosa eh, stronzetta? Un abito da sera, è così?)

VS Pour t'acheter quoi ?/ Une robe du soir ?// [803]
(Per comprarti cosa?/ Un abito da sera?//)

(109) UdS c/mx-d seq. 38

VO Don Gino (a Beata): *e centu liri* di mancia perché ti fai *taliare le minne*, eh?! [00:52:54]
(‘E cento lire di mancia perché ti fai guardare le tette, eh?!’)

VD Et 100 lires de plus pour qu’ tu t’laisses regarder les nichons, hein ? [00:52:54]
(‘E cento lire in più per lasciarti guardare le tette, eh?’)

VS Dont 100 lires de pourboire/ quand tu me montres tes nichons.// [(804)-805]
(‘Di cui 100 lire di mancia/ quando mi mostri le tette.’//)

(110) UdS d seq. 38

VO Beata (a don Gino): *vastasu!* *** *U tiatru finiu!* [00:54:12]
(‘Maleducato! Il teatro è finito!’)

VD Porco ! *** Finita la commedia ! [00:54:12]
(‘Porco! È finita a commedia!’)

VS Vieux cochon !!! Spectacle terminé.// [824-825]
(‘Vecchio porco!!! Spettacolo finito.’//)

(111) UdS c/mx-i seq. 39

VO Beata: no! Io lavo per terra, nelle case, nelle botteghe, lavo pure i malati, e sempre quando mi pagano, mi domandano di *taliare*, o le gambe, o il petto, tutta, ma non gli faccio toccare mai! [00:55:39]
(‘... guardare...’)

VD Non ! Je lave par terre moi, chez les gens, dans les magasins, je lave même les malades, une fois qu’ils m’ont payée, ils me demandent tous de *taliari*, ou c’est les jambes, ou la poitrine, partout, mais attentione toucher jamais ! [00:55:39]
(‘No! Io lavo per terra, a casa delle persone, nei negozi, lavo anche i malati, una volta che mi hanno pagata, mi chiedono tutti di guardare, o sono le gambe, o il petto, dappertutto, ma attenzione toccare mai!’)

VS Non. Je lave par terre, // chez les gens, dans les magasins, // je lave même des malades. // Quand ils paient, / ils veulent tous me regarder. // Les jambes, les seins... tout. // Mais je me laisse jamais toucher. // [851-856]
(‘No. Lavo per terra, // a casa delle persone, nei negozi, // lavo pure i malati. // Quando pagano, / tutti vogliono guardami. // Le gambe, il seno... tutto. // Ma non mi lascio toccare mai.’//)

(112) UdS c/mx-b seq. 39

VO Beata: e che *veni a ddire?* [00:56:42]
(‘E che viene a significare?’)

VD Ça veut dire quoi ? [00:56:42]
(‘Che vuol dire?’)

VS C’est-à-dire ?// [873]
(‘Cioè?’//)

(113) UdS c/mx-i seq. 41

VO Uomo fidato (a Joe): e allora? E allora Santo Dio *eseguissi, esegui!* [01:00:41]
(‘... esegua, esegua!’)

VD Eh alors, alors santo Dio, exécutez-vous, exécutez-vous, ou quoi ?! [01:00:41]
(‘E allora, allora santo Dio, esegua, esegua, no?!’)

VS Eh bien alors, bon sang, exécution, exécution !// [911]
(‘Bene allora, Dio santo, esecuzione, esecuzione!’//)

(114) UdS c/sw-b seq. 45

VO Beata (alle suore): aprite, *iù sugnu!* [01:08:24]
(‘Aprite, sono io!’)

VD Ouvrez, c’est moi ! [01:08:24]
(‘Aprite, sono io!’)

VS Ouvrez ! C’est moi !// [1013]
(‘Aprite, sono io!’//)

(115) UdS d seq. 50

VO Beata: *va’ ttrovo u fidanzatu!* [01:14:04]
(‘Vado a trovare il mio fidanzato!’)

VD Je vais retrouver mon fianzat ! [01:14:04]
(‘Vado a trovare il mio fidanzato!’)

VS - Voir mon fiancé.// [2^a riga 1095]
(‘- A vedere il mio fidanzato.’//)

(116) UdS d (rom.) seq. 51

VO Joe (gridando): oh, *** *ma che stamo a scherza?* [01:15:05]
(‘Oh, ma stiamo scherzando?’)

VD Ah, *** on déconne ou quoi là ? [01:15:05]
(‘Oh, ma qui scherziamo o cosa?’)

VS On plaisante ou quoi, là ?// [1101]
(‘Scherziamo o cosa, qui?’//)

(117) UdS d seq. 53

VO Uomo #1 (insieme al fotografo): *mii, sti siciliani siemu tutti ‘ncazzusi!* [01:16:26]
(‘Per carità, questi siciliani siamo tutti incazzosi!’)

VD Nous insulaires on est tous super ! [01:16:26]
(‘Noi isolani siamo tutti fantastici’)

VS Nous, Siciliens,/ on est râleurs.// [1120]
(‘Noi, Siciliani,/ siamo brontoloni.’//)

(118) UdS c/sw-i seq. 53

VO Vito: *eh, e ccà nun si pò stari, eh, un si pò stari. Ha vistu cu c'è là dietru? 'u taliassi, 'u taliassi!* Quello è Bonocore l'archivista del comune di Realzisa, aveva un figlio mongolo, *vinticinque anni di martiriu mischinu*, ieri mattina si è svegliato, gli ha dato un bacio, e c'ha sparato un colpo in bocca, mm. E ora, capace che lo pigliano per pazzo, mm! [01:17:01]

(‘Eh, e qua non si può stare, eh, non si può stare. Ha visto chi c'è là dietro? Lo guardi, lo guardi! ... venticinque anni di martirio poverino ...’)

VD Ah oui, ici vous voyez on peut pas • y rester ! On peut pas • y rester ! Vous avez vu qui est • au fond, vous avez vu ? Regardez pas, regardez pas ! Lui là c'est Bonocore, l'employé de mairie à Realzisa. Il avait • un fils mongolien, vingt-cinq ans de martyre, le pauvre. Hier matin, il s'est réveillé, il l'a embrassé, et lui a tiré une balle dans la bouche. Et maintenant, ils sont capables de l'faire passer pour fou. [01:17:01]

(Ah sì, qui sa non si può restare! Non si può restare! Ha visto chi c'è in fondo, ha visto? Non guardi, non guardi! Quello è Bonocore, l'impiegato del comune a Realzisa. Aveva un figlio mongolo, venticinqu'anni di martirio, poveretto. Ieri mattina, si è svegliato, l'ha baciato e gli ha sparato un colpo in bocca. E adesso, sono capaci di farlo passare per pazzo.’)

VS On ne peut pas vivre, ici.// Vous voyez, ce type, au fond ?// Regardez-le.// C'est Bonocore,/ l'employé de mairie, à Realzisa.// Il avait un fils mongolien.// 25 ans de martyre, le pauvre !// Hier, il se réveille,// embrasse son fils,/ et lui tire une balle dans la bouche.// Et là, il va passer pour fou !// [1132-1140]

(‘Non si può vivere, qui.// Vede, quel tipo, in fondo?// Lo guardi!// è Bonocore,/ l'impiegato del comune, a Realzisa.// Aveva un figlio mongolo.// 25 anni di martirio, poveretto!// Ieri, si sveglia,// bacia suo figlio,/ e gli spara un colpo in bocca.// E ora, passerà per pazzo!’//)

(119) UdS c/mx-i seq. 60

VO Calogero: mi scusi professore, fermi la macchina, mi so' pisciato addosso! *Fu l'emozione, fu l'emozione!* [01:25:41]

(‘Mi scusi professore, fermi la macchina, mi sono pisciato addosso! È stata l'emozione, è stata l'emozione!’)

VD Je m'excuse professeur, faut arrêter la machine, j'ai pissé dans mon froc ! J'uis émotionné, j'uis émotionné ! [01:25:41]

(‘Mi scuso professore, bisogna fermare la macchina, mi sono pisciato nei pantaloni! Sono emozionato, sono emozionato!’)

VS Excusez-moi, Professeur.// Arrêtez la caméra.// J'ai pissé dans mon froc.// C'est les nerfs !// [1231-1233]

(‘Mi scusi, professore.// Fermi la macchina.// Mi sono pisciato nei pantaloni.// È la tensione!’//)

(120) UdS d seq. 60

VO Beata (gridando): *Joe nun mi lassari, Joe! Joe! Joe! Joe, Joe nun mi lassari, Joe!* (Agli uomini) *annati via, via!* [01:27:13]

(‘Joe non mi lasciare, Joe! Joe! Joe! Joe, Joe non mi lasciare, Joe! Andate via, via!’)

VD Joe non mi lasciare Joe, Joe non ! Non, Joe nun mi lassari ô nomi ‘i Ddiu, Joe ! Andate via via ! [01:27:13]

(‘Joe non mi lasciare, Joe! Joe no! No Joe non mi lasciare in nome di Dio, Joe! Andate via!’)

VS Joe, ne me laisse pas !// Allez-vous-en !// [1262-1263]

(‘Joe, non mi lasciare!// Andatevene!’//)

(121) UdS d seq. 63

VO Guardia #1: *arribignemuni, rapemu stu cancellu!*

Guardia #2: *mòviti Turiddu c'aju suonnu!* [01:32:53]

(‘- Svegliamoci, apriamo questo cancello!

- Muoviti Salvatore che ho sonno!’)

VD - Svegliati Dio santu, ouvre-moi cete grille !

- Magne-toi Turiddu ! [01:32:53]

(‘- Svegliati Dio santo, aprimi questo cancello!

- Sbrigati Turiddu!’)

VS Réveille-toi !/ Ouvre-moi la grille !// Magne-toi, Turiddu,/ j'ai sommeil !// [1312-1313]

(‘Svegliati!/ Aprimi il cancello!// Sbrigati, Turiddu,/ ho sonno!’//)

(122) UdS d seq. 63

VO Turiddu: *minchia camurria!* [01:33:04]

(‘Minchia che seccatura!’)

VD Ah putain, et qu'est-ce courir ? [01:33:04]

(‘Ah cavolo, e che è tutto sto correre?’)

VS Ce que c'est chiant !// [1314]

(‘E che palle!’//)

(123) UdS d seq. 64

VO Detenuto #1: *beatu a ttia ca ti façisti sulu du anni Joe!* [01:33:28]

(‘Beato tu che ti facesti solo due anni Joe!’)

VD T'as du pot d'avoir tiré que deux ans Joe ! [01:33:28]

(‘Sei fortunato ad aver scontato solo due anni Joe!’)

VS T'as du pot/ d'avoir pris que deux ans !// [1315]

(Sei fortunato/ ad aver scontato solo due anni!’//)

(124) UdS c/mx-b seq. 64

VO Detenuto #2: *salutami u sticchiu Joe!* [01:33:31]

(‘Salutami la fica Joe!’)

VD Bonne bourre de ma part, Joe ! [01:33:31]

(‘Buona fortuna da parte mia, Joe!’)

VS Bonne bourre pour moi, Joe !// [1316]

(‘Buona fortuna da parte mia, Joe!’)

(125) UdS d seq. 67

VO Bigliettaio: *ah cchi bbuliti? Chiddu 'i rumani è miègghiu!* [01:35:51]

(‘E che volete? Quello di domani è meglio!’)

VD Qu'est-ce que je peux moi, revenez demain revenez ! [01:35:51]
(‘Che ci posso fare, tornate domani tornate!’)

VS Et alors ?/ Demain ce sera mieux.// [1342]
(‘E allora ?/ Domani sarà meglio.’//)

(126) UdS d seq. 70

VO Primo ragazzo: *si nni jeru, s'innienu li me' anni, e si nni jeru nun sacciu unni, e uòra ca sugnu arrivatu a l'uttant'anni, lu vivu chiamu e motti m'arrispunni.* [01:43:17]
(‘Se ne andarono, se ne andarono i miei anni, e se ne andarono non so dove, e or ache sono arrivato a ottant'anni, chiamo il vivo e mi risponde la morte.’)

VD Elles ont fui, elles ont fui mes années, oui elles ont fui vers je n' sais où, aujourd'hui que j'arrive à 80 ans, les vivants je les appelle et les morts me répondent. [01:43:17]
(‘Sono fuggiti, sono fuggiti i miei anni, sì sono fuggiti verso non so dove

VS Mes années ont fui... fui...// fui vers je ne sais où.// Et maintenant// que j'ai 80 ans,// j'appelle les vivants/ et les morts répondent. [1411-1415]
(‘I miei sono fuggiti... fuggiti...// fuggiti verso non so dove.// E adesso// che ho 80 anni,// chiamo i vivi/ e i morti mi rispondono.’//)

MALÈNA/MALÉNA

(127) MA d seq. 3 pt. I

VO Nicola: *ma se è scimunita com'a ttia, capisci sulu 'sta minchia!* [00:03:00]
(‘Ma se è scema come te, non capisce un cazzo!’)

VD Si elle est futée comme toi, c'est sûr qu'elle ne comprend rien ! [00:03:01]
(‘Se è intelligente come te, è sicuro che non capisce niente!’)

VS Si elle est comme toi, elle ne sait rien.// [26]
(‘Se è come te, non sa niente.’//)

(128) MA d seq. 3 pt. II

VO Pine' (a Tanino): *pi ttia?*
Tanino: *pi mmia è apposto!* [00:03:59]
(‘- Che ne pensi tu?
- Per me va bene!’)

VD - T'en penses quoi toi ?
- Faut voir, j'uis pas contre. [00:03:59]
(‘- Che ne pensi tu?
- Bisogna vedere, non sono contro.’)

VS -Tonino?/ -Bien sûr.// [36]
(- Tonino?/ - Certo.’//)

(129) MA d seq. 3 pt. II

VO Sasà: *a mmia nun mi piaçi ca i fatti noștri vanu a finiri nâ ucca di un picciriddu!* [00:04:02]

(‘A me non mi piace che i fatti nostri vanno a finire nella bocca di un bambino!’)

VD Ça m’plait pas qu’y ait un gamin qui vient se mêler d’ nos combines ! [00:04:02]

(‘Non mi piace che ci sia un ragazzino che si immischia negli affari nostri!’)

VS On ne veut pas être vus/ avec un gamin en culotte courte.// [38]

(‘Non vogliamo essere visti/ con un ragazzino dai pantaloni corti.’//)

(130) MA c/mx-d seq. 3 pt. IV

VO Tanino (ad alta voce): *Malèna, il più gran pezzo ri sticchio ri Castelcutò!* [00:06:01]

(‘Malèna, il più gran pezzo di figa di Castelcutò!’)

VD Maléna, la plus belle chatte de tout Castelcutò ! [00:06:01]

(‘Maléna, la più bella figa di tutta Castelcutò!’)

VS Malèna. Le plus beau derrière/ de tout Castelcutò.// [48]

(Malèna. Il più bel didietro/ di tutta Castelcutò.’//)

(131) MA c/mx-i seq. 5

VO Pine’ (a Nicola): *chi cci fai a na fimmina cu otto polliçi? Cci fai solo il solletico cu otto polliçi! Talìa ccà, uno, due e tre, e due, cinque, e due, sette, e due, nove!* [00:06:44]

(‘Che le fai a una femmina con otto pollici? Le fai solo il solletico con otto pollici! Guarda qua, uno, due e tre, e due, cinque, e due, sette, e due, nove!’)

VD Qu’est-ce ça fait à une femme huit pouces ? Tu fais qu’ la chatouiller avec huit pouces ! Regardez ça, un, deux, trois et deux cinq, et deux sept, et deux neuf ! [00:06:44]

(‘Cosa fanno a una donna otto pollici? Le fai solo il solletico con otto pollici! Guarda questo, uno, due, tre e due cinque, e due sette, e due nove!’)

VS Huit, c’est rien./ Ça permet simplement de chatouiller.// Un, deux, trois plus deux font cinq/ plus deux font sept, plus deux font neuf.// [54-55]

(‘Otto, non è niente./ Permette semplicemente di solleticare.// Uno, due, tre più due fa cinque/ più due fa sette, più due fa nove.’//)

(132) MA c/mx-i seq. 5

VO Pine’: *addirittura una volta a me Malèna mi ha chiamato. Una mattina non sono andato a scuola e ho fatto Sicilia, e passai davanti alla casa di Malèna, idda era affacciata, pareva proprio che aspettava a me, e mi chiamò che voleva le sigarette. M’avvicinai vicinu vicinu ppi fammi rari i soddi, e mentri m’avvicinai si aprì la vestaglia, minchia l’ho vista nuda come la fece sua madre!* [00:06:58]

(‘...e sono passato davanti... lei... Mi sono avvicinato vicino vicino per farmi dare i soldi, e mentre mi sono avvicinato...’)

VD Moi, une fois Maléna elle m’a appelé. C’était • un matin, j’étais pas en classe, séché les cours ! J’suis passé d’avant sa maison, elle était là, sur les marches, elle avait l’air d’m’attendre. Elle m’a demandé de lui acheter les cigarettes, alors moi je me suis • approché, pour qu’elle m’donne de l’argent et pendant que je m’approchais son peignoir s’est-t-ouvert d’un coup ! Oh punaise, elle était nue comme l’ jour d’sa naissance ! [00:06:58]

(‘A me una volta Malèna mi ha chiamato. Era una mattina, non ero in classe, saltato le lezioni! Sono passato davanti casa sua, era là, sui gradini, sembra che mi aspettasse. Mi ha chiesto di comprarle le sigarette, allora mi sono avvicinato, affinché mi desse i soldi e mentre mi avvicinavo la sua vestaglia si è aperta di colpo! Oh cavolo, era nuda come il giorno in cui è nata!’)

VS Un jour, j'ai brossé l'école/ et je suis passé devant chez Malèna.// Elle m'a appelé. J'ai cru qu'elle voulait/ que je lui ramène des cigarettes.// Je m'avançai pour prendre l'argent/ et son peignoir s'ouvrit.// Elle était nue comme à sa naissance.// [57-60]
(‘Un giorno, ho saltato scuola/ e sono passato davanti casa di Malena.// Mi ha chiamato. Ho pensato che volesse/ che le portassi le sigarette.// Avanzai per prendere i soldi/ e la sua vestaglia si aprì.// Era nuda come quando è nata.’//)

(133) MA d seq. 5

VO Pine' (a Renato): *a figghiu 'i sucaminchia javi ru' uri ca si ddocu e ancora 'nti na musuratu, cunnutu e sbiru, tu cu nuaṭri 'un cci veni cchiù!* [00:07:28]

(‘Figlio di succhia piselli, è da due ore che stai lì e ancora non te la sei misurata, cornuto e sbirro, tu con noi non ci vieni più!’)

VD Eh l'avorton ! Je te rappelle ça fait deux heures qu't'es là et que tu t'es même pas mesuré la queue, alors qu'tu fais qu'nous espionner ! On te laissera plus venir avec nous ! [00:07:29]

(‘Eh nano! Ti ricordo che sono due ore che sei lì e non ti sei neanche misurato l'uccello, e non fai altro che spiarci! Non ti lasceremo più venire con noi!’)

VS Tu es ici depuis 2 heures/ et tu ne t'es pas encore mesuré.// [66]

(‘Sei qui da 2 ore/ e ancora non ti sei misurato.’//)

(134) MA c/sw-b seq. 7

VO Sarto: *ca certo, se uno si presenta al padre eterno con un taglio così, u puòstu 'n paradḍisu 'un cci 'u leva nuḍḍu!* [00:09:52]

(‘Che certo, ... il posto in paradiso non glielo toglie nessuno!’)

VD C'est sûr que s'il se présente au bon Dieu habillé comme ça, sa place au paradis elle est pratiquement assurée ! [00:09:51]

(‘È sicuro che se si presenta al buon Dio vestito così, il posto in paradiso è praticamente assicurato!’)

VS Si on l'enterre là-dedans,/ il ira droit au ciel.// [83]

(‘Se lo seppelliscono là dentro,/ andrà dritto in cielo.’//)

(135) MA c/mx-i seq. 7

VO Renato: *vossia* si deve fare i fatti suoi, basta che io lo pago! [00:10:01]

(‘Lei...’)

VD C'est pas vos affaires là c'que j'ai, je vous paie, c'est vot' boulot ! [00:10:01]

(‘Non sono affari suoi questi, la pago, è il suo lavoro!’)

VS Votre avis ne m'intéresse pas.// [85]

(‘Il suo parere non m'interessa.’//)

(136) MA c/mx-i seq. 8

VO Padre (alla moglie): e levati rô *'mmenzu tu!* (Alla figlia) e levati pure tu! [00:10:17]

(‘E levati dal mezzo tu! ...’)

VD Ça suffit, lâche-moi je sais c'que j'fais ! (Alla figlia) pousse-toi, toi ! Allez zou !
[00:10:17]

('Basta, lasciami so quello cha faccio ! (Alla figlia) Levati dal mezzo ! Via via !')

VS Je sais ce que je fais.// [92]

('So quello che faccio.'//)

(137) MA c/mx-b seq. 8

VO Padre (alla moglie): basta! Ancora un *picciriddu* è! [00:10:47]

('Basta! Ancora un bambino è!')

VD Laisse-ça, c'est encore qu'un gamin, il attendra ! [00:10:47]

('Lascia stare, è ancora solo un bambino, aspetterà!')

VS -Assez ! C'est encore un enfant.// [2^a riga 100]

('Basta! È ancora un bambino.'//)

(138) MA d seq. 9

VO (Cliente #2: *di cu sta parrannu?*)

Barbiere #2: *di Malèna Scordia, a figghia dû surdu.* [00:11:16]

('Di chi sta parlando?')

- Di Malèna Scordia, la figlia del sordo.'

VD (- De qui vous parlez ?)

- De Malèna Scordia, la fille du sourd. [00:11:16]

('Di chi parlate?')

- Di Malèna Scordia, la figlia del sordo.'

VS (-De qui parle-t-il?//) -De Malèna Scordia, la fille du sourd.// [107]

('(-Di chi parla?//) -Di Malèna Scordia, la figlia del sordo.'//)

(139) MA c/mx-i seq. 9

VO Cliente #3: come chi lo sa? Due settimane dopo il matrimonio, il marito rientra al corpo, scoppia la guerra, e chi ci mette la mano sul fuoco che lei già non c'ha un *autru*? [00:11:28]

('... un altro?')

VD Mais on s'en doute, deux semaines après le mariage, le mari rejoint son régiment, il part faire la guerre, alors qui mettrait sa main au feu que la pute elle couche pas avec un autre ?
[00:11:28]

('Ma certamente, due settimane dopo il matrimonio, il marito raggiunge il reggimento, parte in guerra, allora chi metterebbe la mano sul fuoco che la puttana non vada a letto con un altro?')

VS et un mois plus tard,/ Nino est rappelé et part à la guerre.// Qui ici, croit qu'elle dort seule ?/ [111-1^a riga 112]

('e un mese dopo,/ Nino è riconvocato e parte in guerra.// Chi qui, crede che lei dorma da sola?')

(140) MA i seq. 9

VO Barbieri #3 (a Renato): ancora troppo piccolo sei per stare sulla poltrona dei grandi!
[00:11:42]

VD T'es encore un peu trop jeune pour t'asseoir sur un fauteuil d'adulte ! [00:11:42]
(‘Sei ancora un po’ troppo giovane per sederti su una poltrona per adulti!’)

VS -T'es encore trop petit pour t'asseoir là.// [2^a riga 113]
(‘Sei ancora troppo piccolo per sederti là.’//)

(141) MA c/sw-i seq. 11

VO Negoziante: *ma figghiu miu*, se non sai il titolo, io che ti posso dare? [00:14:47]
(‘Ma figlio mio...’)

VD Mais enfin fiston si tu n'm' dis pas le titre de ta chanson, qu'est-ce que je peux faire moi ?
[00:14:47]
(‘Ma insomma giovanotto se non mi dici il titolo della tua canzone, cosa posso fare?’)

VS Sans le titre, je ne peux t'aider, petit.// [121]
(‘Senza il titolo, non posso aiutarti, figliolo.’//)

(142) MA d seq. 17

VO Donna #1 (riferendosi a Malèna): *matrri, sempri vistuta di sciòllaro!* [00:20:43]
(‘Mamma mia, sempre vestita con scialo!’)

VD Regardez ça, quelle façon d's'habiller ! [00:20:43]
(‘Guardate là, che modo di vestirsi!’)

VS Elle porte des habits bien trop voyants.// [162]
(‘Indossa vestiti ben troppo vistosi.’//)

(143) MA d seq. 19

VO Ragazzo: *ou a Malèna cci murìu u maritu!* [00:24:00]
(‘Ehi a Malèna le è morto il marito!’)

VD Oh l'mari de Maléna est mort ! [00:24:00]
(‘Oh, il marito di Elena è morto!’)

VS Malèna est veuve!// [185]
(‘Malèna è vedova!’)

(144) MA i seq. 21

VO Carnazza: ora sì che se lo farà l'amante! Una vedova che l'ha già provato, dopo non ne può fare più a meno! [00:26:56]

VD Bien sûr qu'elle va prendre un amant. Une veuve qui a déjà fait ses preuves, c'est impossible de la tenir, c'est normal ! [00:26:56]
(‘Certo che si farà un amante. Una vedova che ha già fatto la prova, è impossibile trattenerla, è normale!’)

VS Elle prendra un amant!// “Une fois au pieu,/ on ne peut rêver mieux!”// [202-203]
(Si farà un un amante!// “Una volta nel giaciglio/ non si può sognar di meglio!”//)

(145) MA i seq. 21

VO Milite: e che aspetta ordini da noi? Ha ventisette anni la creatura, è da ora che ce l’ha l’amante! [00:27:01]

VD Mais elle a pas attendu d’avoir not’ permission, elle a vingt-sept ans la coquine, ça fait longtemps qu’elle en a d’amants, allez ! [00:27:01]

(‘Ma non ha aspettato di avere il nostro permesso, ha ventisette anni la piccola, è da tanto che ne ha di amanti, dai!’)

VS Elle a raison./ Elle a 27 ans. Il est grand temps.// [204]

(‘Ha ragione./ Ha 27 anni. È giunto il momento.’//)

(146) MA d seq. 24

VO Renato (a negoziante e commesso, a denti stretti): *curnuti!* [00:29:27]

(‘Cornuti!’)

VD Salauds ! [00:29:27]

(‘Bastardi!’)

VS Connards.// [225]

(‘Stronzi!’//)

(147) MA d seq. 27

VO Madre (urlando): *ah ah! Ma cchi fu?* [00:32:03]

(‘Eh! Cosa è stato’)

VD Ah vous êtes devenus fous ? [00:32:03]

(‘Ah siete diventati pazzi?’)

VS -C’est quoi ça?/ [1^a riga 230]

(‘- Che cos’è?’)

(148) MA c/sw-i seq. 27

VO Padre (di Renato): *ma cchi è stu teatru?* (Alle figlie) eh ma che c’avete da guardare voi? Andate via, via! Dimenticatevi di avere un fratello! (A Renato) eh dove corre lei? Porco, depravato! [00:32:14]

(‘Ma cos’è questo teatro? ...’)

VD On est pas au théâtre ici, vous vous croyez où ? Eh alors qu’est-ce que t’as à regarder comme ça, hein ? P’tite curieuse, sors de là. T’as plus d’frère dans cette maison ! (A Renato) eh le cochon ? [00:32:14]

(‘Non siamo a teatro qui, dove vi credete di essere? Allora, cos’hai da guardare così, eh? Ficcanaso, esci da lì. Non hai più un fratello in questa casa! (a Renato) Ehi porco?’)

VS Qu’y a-t-il à voir ici?/ Dehors, et oublie que tu as un frère.// Viens ici, petit salaud.// [233-234]

(‘Che c’è da guardare qui?/ Fuori, e dimentica che hai un fratello.// Vieni qui, bastardello.’//)

(149) MA c/mx-b seq. 28

VO Padre (alla moglie; bevendo e sputando subito): ma che *schifu* è? [00:33:01]
(‘Ma che schifo è?’)

VD Ah mais c’est • imbuvable ! [00:33:01]
(‘Ah ma è imbevibile!’)

VS C’est quoi cette lavasse?/ [1a riga 244]
(‘Ma cos’è questa brodaglia?’)

(150) MA d seq. 29

VO Pine’: *picciùotti, ma ccà allura a cosa è seria!* [00:33:52]
(‘Ragazzi, ma qui allora la cosa è seria!’)

VD Qu’est-ce qu’il vient faire ? [00:33:51]
(‘Che cosa viene a fare?’)

VS ----

(151) MA c/mx-i seq. 31

VO Cusimano (al tenente Cadei): buonasera *‘sta minchia!* Come vi permettere di importunare la mia fidanzata? Come vi permettete? [00:36:47]
(‘Buonasera un cazzo! ...’)

VD Bonsoir à quel culot ! De quel droit osez-vous venir importuner ma fiancée ? Comment pouvez-vous faire ça ? [00:36:47]
(‘Buonasera, ma che bella faccia tosta! Con quale diritto osate venire a importunare la mia fidanzata?’)

VS -Bonsoir, mon cul!// Comment osez-vous/ importuner ma fiancée?// [2^a riga 275-276]
(‘Buonasera, un cavolo!// Come osa/ importunare la mia fidanzata?’//)

(152) MA c/mx-b seq. 31

VO Moglie Cusimano: in galera *ti mannu!* (Andando verso la casa di Malèna) *e puru a ttia buttanazza!* ‘N galera a tutt’e due vi mando! [00:37:40]
(‘In galera ti mando! E pure te brutta puttana! In galera tutti e due vi mando!’)

VD Ça fait longtemps que je te surveille, XX vous irez en prison, toi et ta putain, en prison et vous XX [00:37:36]
(‘È da tanto che ti tengo d’occhio... andrete in prigione, tu e la tua puttana! In prigione, e...’)

VS Je te surveille depuis longtemps,/ salopard!// Et toi...// vole les maris dans ton propre village,/ putain!// [291-293]
(‘Ti sorveglio da tanto,/ disgraziato!// E tu...// ruba i mariti del tuo paese,/ puttana!’//)

(153) MA c/mx-b seq. 33

VO Centorbi (alla notizia della presenza di Malèna): non è *ppossibbele!* Ihh! *Madunnuzza beḡḡa!* *** (Al coadiutore) falla enṭrare! [00:40:09]
(‘Non è possibile! ... Madonnina bella! ...’)

VD Ah c'est pas possible ! Oh mon Dieu, Sainte Vierge ! Fais-la entrer ! [00:40:09]
(‘Oh non è possibile! O mio Dio, Vergine Santa! Falla entrare!’)

VS C'est pas vrai! Eh ben, ça alors!// Faites-la entrer./ [320-1^a riga 321]
(‘Non è vero! Va beh, allora!// Fatela entrare.’)

(154) MA d seq. 34

VO Renato (contro il tenente Cadei): *figghiu ri buttana!* [00:43:50]
(‘Figlio di puttana!’)

VD Fils de pute celui-là ! [00:43:50]
(‘Figlio di puttana quello là!’)

VS Le fumier.// [362]
(‘Lo stronzo.’//)

(155) MA c/mx-b seq. 39

VO Sarto: *stai bellu drittu* Renato, così! [00:50:10]
(‘Stai bello dritto Renato così!’)

VD Tiens-toi droit, Renato, le menton bien haut ! [00:50:10]
(‘Stai dritto, Renato, il mento ben sollevato!’)

VS Redressez-vous.// [442]
(‘Si raddrizzi!’//)

(156) MA i seq. 39

VO (Madre: *tanticchia cchiù lunghi don Placido.*)

Sarto: Sì. [00:50:12]
(‘- Un po’ più lunghi don Placido.’)

VD (- Un peu plus long s’il vous plaît monsieur Placido.)
- Ouais. [00:50:12]
(‘- Un po’ più lungo per cortesia signor Placido.
- Sì.’)

VS (Un peu plus long, Don Placido.//) [443]
(‘Un po’ più lungo, don Placido.’//)

(157) MA d seq. 40

VO Centorbi (all’autista): *prestu, amuninni!* [00:51:01]
(‘Presto, andiamocene!’)

VD Allez, vite on s’en va ! [00:51:01]
(‘Forza, veloce, andiamo via!’)

VS Allons-y.// [453]
(‘Andiamo.’//)

(158) MA c/mx-d seq. 41

VO Negoziante: *com 'un fissa c 'arristò l'avvocato!* [00:51:26]
(‘Come un fesso è rimasto l'avvocato!’)

VD Il s'est pris une volée comme un mioche l'avocat ! [00:51:25]
(‘Si è preso una scarica di colpi come un bambino l'avvocato!’)

VS L'avocat a été laissé en plan!// [454]
(‘L'avvocato è stato lasciato in tronco!’)

(159) MA d seq. 42

VO Uomo: *accura! Accura!* [00:52:03]
(‘Attento! Attento!’)

VD Accura ! Accura ! [00:52:03]

VS ----

(160) MA c/mx-d seq. 42

VO Malèna: ora però *'un cciû pozzu paàri!*

Antonio: *nun ci n'è problema signura, pò pajari ché capiddi ca javi, ca su' bbeddi!*
[00:52:56]

(‘- Ora però non glielo posso pagare!

- Non ce n'è problema signora, può pagare con i capelli che ha, che sono belli!’)

VD - Pour l'instant je peux pas te payer.

- C'est pas un problème ça ! Tu peux me payer avec tes cheveux, ils sont beaux tes cheveux ! [00:52:56]

(‘-Per il momento non ti posso pagare.

- Non è un problema. Puoi pagarmi coi tuoi capelli, sono belli i tuoi capelli!’)

VS Je ne peux payer maintenant./ -Sans problème.// Vous trouverez un moyen/ d'avoir de l'argent.// [465-466]

(‘Non posso pagare adesso./ -Nessun problema.// Troverete un modo/ per avere i soldi.’)

(161) MA fr. seq. 46

VO ----

VD Un uomo (tra le voci): - Regardez-moi cette fille ! Elle est belle ! [00:58:04]
(‘- Ma guarda questa ragazza! È bella!’)

VS ----

(162) MA c/mx-d seq. 48

VO Barbiere #1: quella *ttroia* sfondata di Malèna Scordia! Ora si è messa in società con quell'*attra sucaminchia* di Gina, e *bbiri chi manci!* [00:59:39]

(‘Quella troia sfondata di Malèna Scordia! Ora si è messa in società con quell'altra succhiapiselli di Gina, e vedi cosa mangi!’ ovvero ‘che bella compagnia!’)

VD Qui c'est ? Mais c'est cette putain de Malèna Scordia ! Paraît qu'elle s'est associée avec l'autre, cette traînée de Gina. T'as vu c'qu'elles sucent ? [00:59:39]

(‘Chi è? Ma è quella puttana di Malèna Scordia! Sembra che si sia messa in società con l'altra, quella zoccola di Gina. Hai visto cosa succhiano?’ ovvero ‘e **buon appetito!**’)

VS (Qui?/) -Malèna Scordia, la poufiasse.// Elle fait équipe avec Gina, l'autre putain.// Quelles salopes!!! [493-495]

(‘(Chi?/) -Malèna Scordia, la bagascia.// Fa coppia con Gina, l'altra puttana// Che depravate!?’)

(163) MA c/mx-i seq. 48

VO Milite: pare che *all'abbergo Modenno*, passano notti di fuoco. [00:59:47]

(‘...all'albergo Modenno...’)

VD Il paraît qu'à l'hôtel Modenno, les nuits sont plutôt agitées. [00:59:48]

(‘Pare che all'hotel Modenno, le notti siano piuttosto agitate.’)

VS On fait de l'exercice au Modenno Hotel.// [498]

(‘Si fa ginnastica all'hotel Modenno.’//)

(164) MA d seq. 49

VO Arciprete: *figghia mia, 'stu picciriddu pussissatu rû riavulu è!* [01:00:30]

(‘Figlia mia, questo bambino è posseduto dal diavolo!’)

VD Malheureusement ma fille, ce pauvre garçon est possédé du diable! [01:00:30]

(‘Purtroppo figlia mia, questo povero ragazzo è posseduto dal diavolo!’)

VS Bonne dame, cet enfant est possédé/ du démon.// [499]

(‘Signora mia, questo bambino è posseduto/ dal diavolo.’//)

(165) MA c/sw-d seq. 51

VO Tenutaria (a Renato): *ora, ora, sta bbiniennu!* (Alle prostitute) signorine? (A Renato) *sceghiti chiḍḍa ca ti piaci!* (Alle prostitute) signorine! *Allistièmini!* [01:01:56]

(‘Ora, ora, sta venendo! ... Scegliti quella che ti piace! ... Sbrighiamoci!’)

VD Il arrive ton père. Mesdemoiselles ! Tu choisies celle que tu préfères ! Mesdemoiselles, ne perdons pas d'temps ! [01:01:56]

(‘Tuo padre arriva. Signorine! Scegli quella che preferisci! Signorine, non perdiamo tempo!’)

VS -Il arrive.// Mesdames!// Choisis celle qui te plaît.// [2^a riga 515- 517]

(‘-Arriva.// Signore!// Scegli quella che ti piace.’//)

(166) MA c/sw-d seq. 51

VO Tenutaria (alle prostitute): *un poch'i paçienza, tantu 'un c'è nuḍḍu!* Carnuccia fresca! [01:02:05]

(‘Un po' di pazienza, tanto non c'è nessuno! Carnuccia fresca!’)

VD On fait pas les difficiles ! On prend c'qu'on a. Un p'tit peu de chaire fraîche ! [01:02:05]

(‘Non facciamo le difficili! Prendiamo ciò che abbiamo. Un po' di carne fresca!’)

VS De la chair fraîche.// [519]

(‘Carne fresca.’//)

(167) MA d seq. 52

VO Moglie Cusimano (alle altre donne): *jèmu a salutari puru dda grannissima buttana! Amuni!* [01:05:03]

(‘Andiamo a salutare pure quella grandissima puttana! Andiamo forza!’)

VD Vive ! Et maintenant si on allait présenter nos respects à la p’tite putain, hein ? Allez, venez ! [01:05:03]

(‘Viva! E se adesso andassimo a porgere i nostri omaggi alla puttarella, eh? Forza, venite!’)

VS Venez, allons rendre visite/ à la maquerelle!// [530]

(‘Venite, andiamo a fare visita/ alla squaldrina!’//)

(168) MA d seq. 52

VO Moglie Cusimano (a Malèna): *accussì ‘a finisci ‘i cuscìari, buttanazza!* [01:06:19]

(‘Così la finisci di sgonnellare, brutta puttana!’)

VD Comme ça tu t’arrêteras d’ouvrir tes cuisses, chienne ! [01:06:20]

(‘Così la smetterai di aprire le cosce, cagna!’)

VS Fini d’écarter les jambes, sale putain!// [533]

(‘Hai finito di divaricare le gambe, brutta puttana!’//)

(169) MA d seq. 55

VO Ragazzo sfollato (nella casa di Malèna): *cu minchia è? Ou Giovanni c’è unu ştraniu.* [01:12:45]

(‘Chi cavolo è? Ehi Giovanni c’è un estraneo!’)

VD Qui c’est ça ? Giovanni y a un gars bizarre. [01:12:46]

(‘Chi è questo? Giovanni c’è un ragazzo strano.’)

VS Qui est-ce?/ -Un type bizarre.// [546]

(‘Chi è? -Un tipo strano.’//)

(170) MA d seq. 55

VO Ragazzo sfollato: *ci manca un vrazzu!* [01:12:53]

(‘Gli manca un braccio!’)

VD ----

VS Il n’a qu’un bras.// [547]

(‘Ha solo un braccio.’//)

(171) MA d seq. 55

VO Sfollata: *nuàutri nenti sapèmu, sèmu sfollati.* [01:13:05]

(‘Noi niente sappiamo, siamo sfollati.’)

VD Nous autres on peut rien vous dire, on est des réfugiés. [01:13:05]

(‘Noialtri, non possiamo dirvi niente, siamo dei rifugiati.’)

VS -Nous ne savons rien.// [2^a riga 549]

(‘Noi non sappiamo niente.’//)

(172) MA d seq. 59

VO Madre avv. Centorbi: *amm! Mancìa, â mattri!* [01:17:58]
(‘Mangia, alla madre (figlio mio)!’)

VD Oh, mange mon petit ! Mange ! [01:17:58]
(‘Oh, mangia piccolo mio! Mangia!’)

VS Mange, mon petit.// [590]
(‘Mangia, piccolo mio.’//)

(173) MA i seq. 59

VO Renato (alla professoressa): buongiorno. [01:18:10]
(- Buongiorno’)

VD Bonjour. (Alla fidanzata) je l’ai eue comme professeure. [01:18:10]
(- Buongiorno. L’ho avuta come professoressa.’)

VS ----

BAARIÀ/BAARIÀ

(174) BA d seq. 2

VO Bidello: *Pippej sbirugghiati! Sbirugghiati! Curri!* [00:02:39]
(‘Peppino sbrigati! Sbrigati! Corri!’)

VD Pippinu, avance un peu ! Allez, viens ! Plus vite ! [00:02:39]
(‘Peppino, vieni avanti! Forza vieni! Più in fretta!’)

VS Peppino !!! Magne-toi !!! Magne-toi !!! Vite !!! [20-23]
(‘Peppino!!! Spicciati!!! Spicciati!!! Veloce!’//)

(175) BA d seq. 3

VO Lettore (a Cicco): *ti sienti cciù speittu picchi sa’ leggiri?* [00:05:31]
(‘Ti senti più furbo perché sai leggere?’)

VD Tu te crois tout permis parce que tu sais lire ? [00:05:31]
(‘Ti credi chissà chi perché sai leggere?’)

VS Tu fais ton malin/ parce que tu sais lire ?// [89]
(‘Fai il furbo/ per ché sai leggere?’//)

(176) BA d seq. 4

VO Allevatore (a Cicco): *chi ddiçi?* [00:06:14]
(‘Che ne dici?’)

VD Ah, qu’est-ce t’en dis ? [00:06:14]
(‘Ah, che ne dici?’)

VS Alors ?// [98]
(‘Allora?’//)

(177) BA d seq. 5

VO Scagnozzo #1 (a Nino e Peppino): *talè a sti ru scassapagghiara! E mòviti, va' travagghia!* [00:06:37]

(‘Guarda a questi due rompipalle! E muoviti, va’ a lavorare!’)

VD Regardez-moi ces deux fainéants ! Va travailler ! [00:06:37]

(‘Ma guarda questi due fannulloni! Vai a lavorare!’)

VS Regardez-moi ces deux fainéants !// Bouge !// Au boulot ! [108-110]

(‘Ma guarda questi due fannulloni!// Muoviti!// Al lavoro!’//)

(178) BA d seq. 5

VO Donna (schiaffeggiando lo scagnozzo): *‘assa ttocca a so suoru, rribbuusciatu!* [00:07:13]

(‘Tocchi a sua sorella, debosciato!’)

VD T’as qu’à aller toucher ta sœur, espèce de dépravé ! [00:07:13]

(‘Va’ a toccare tua sorella, specie di depravato!’)

VS Tu me touches pas !// Pervers !// [123-124]

(‘Non mi toccare!// Pervertito!’//)

(179) BA d seq. 8

VO Minicu: *vabbè zzu Ciccu, basta c’arrèsta cuntientu! Sabbenarica.* [00:10:17]

(‘Va bene, zio Cicco, basta che resta contento! Arrivederci.’)

VD Marché conclu Cicco, si ça peut te faire plaisir. Dieu vous bénisse. [00:10:17]

(‘Affare fatto Cicco, se ti può far piacere. Dio la benedica.’)

VS - D’accord, Cicco.// Si ça vous convient.// Au revoir.// [194-196]

(‘D’accordo, Cicco.// Se per lei va bene.// Arrivederci.’//)

(180) BA d seq. 10

VO Tana: *scusassi, mi runa quattru attaccagghieddi pâ atta?* [00:11:35]

(‘Mi scusi, mi dà quattro frattaglie per la gatta?’)

VD Excusez-moi, je peux avoir les déchets ? C’est pour mon chat. [00:11:34]

(‘Scusi, posso avere gli scarti? Sono per il mio gatto.’)

VS Excusez-moi./ Vous avez des restes pour mon chat ?// [212]

(‘Scusi./ Ha degli scarti per il mio gatto?’//)

(181) BA d seq. 12

VO Peppino: *allura è tutta na fessaria.* [00:13:19]

(‘Allora è tutta una fesseria.’)

VD Alors, c’est qu’des histoires! [00:13:19]

(‘Allora, sono solo delle storie.’)

VS C’est des histoires !// [233]

(‘Sono storie!’//)

(182) BA c/sw-d seq. 13

VO Ambulante: *tutta ri puòjccu è, tutta ri puòjccu!* Bella è! *Accattativilla!* *Tutta ri puòjccu è!* [00:14:50]

(‘Tutta di porco è, tutta di porco! È bella! Compratevela! Tutta di porco è!’)

VD Pur porc garanti, pur porc ! Qu’elles sont belles ces saucisses ! Laissez pas passer ça, garanties pur porc... [00:14:50]

(Puro suino garantito, puro suino! Come sono belle queste salsicce! Non lasciatevele scappare, garantite puro suino...’)

VS 100% porc !// C’est du pur porc !/ Regardez-moi ça !// Achetez des saucisses !// C’est du 100% porc !// [259-262]

(‘100% suino!// E’ puro suino! Guardatele!// Comprate salsicce!// È 100% suino!’//)

(183) BA d seq. 14

VO Nino: *pani e panielli!* [00:16:19]

(‘Pane e panelle.’)

VD Des galettes de pois chiches. [00:13:19]

(‘Le gallette di ceci.’)

VS Quel sandwich...// [278]

(‘Che bel panino...’//)

(184) BA d seq. 14

VO Affarista: *‘assa cala i manu, ‘assa cala!* [00:17:39]

(‘Abbassi le mani, abbassi!’)

VD XX

VS ----

(185) BA d seq. 17

VO Peppino (dal barbiere): *iu ‘un parru cu nuđđu!* [00:19:30]

(‘Non parlo con nessuno!’)

VD Je répèterai rien, juré ! [00:19:30]

(‘Non riferirò niente, promesso!’)

VS Je dirai rien à personne.// [347]

(‘Non dirò niente a nessuno.’//)

(186) BA d seq. 17

VO Compagno #1: *mm, lari su!’* [00:19:41]

(‘Brutti sono!’)

VD Hein ? C’est louches! [00:19:42]

(‘Eh? Sono loschi!’)

VS ----

(187) BA d seq. 18

VO Ignazio (ai fascisti): *'un v'abbastò ca mi façistivu chiuji a rivista?* [00:20:18]
(‘Non vi è bastato che mi avete fatto chiudere la rivista?’)

VD Vous a pas suffi d'interdire ma revue ? [00:20:18]
(‘Non vi è bastato di vietare la mia rivista?’)

VS Vous et votre censure !!! [366]
(‘Voi e la vostra censura!’//)

(188) BA d seq. 20

VO Peppino: *tu cchiuttùostu, sta' accura si t'arriva cocchi scupittata!* [00:21:31]
(‘Tu piuttosto, stai attento se ti arriva qualche fucilata!’)

VD D'accord, et toi tu veilleras bien à pas te prendre une balle, hein ? [00:21:31]
(‘D'accordo, e tu starai attento a non beccarti una pallottola, eh?’)

VS Pense à toi !!! Fais gaffe aux coups de feu !!! [379-380]
(‘Pensa a te!// Stai attento agli spari!’//)

(189) BA d seq. 24

VO Peppino: *tà, 'un mi scantu ri bùmmi! Ri me maṭṭri mi scantu! 'Un la pùozzu sientiri!* [00:24:07]

(‘Pa’, non mi spavento delle bombe! Di mia madre mi spavento! Non la posso sentire!’)

VD Papa, c'est pas les bombes qui m'font peur, c'est maman qui m'fait peur, j'peux plus supporter ses cris. [00:24:08]
(‘Papà, non sono le bombe che mi fanno paura, è la mamma che mi fa paura, non posso più sopportare le sue grida.’)

VS J'ai pas peur des bombes !!! C'est les cris de maman/ qui m'effrayent !!! [411-412]
(‘Non ho paura delle bombe!// Sono le grida della mamma/ che mi terrorizzano!’//)

(190) BA d seq. 25

VO Mannina: *mii papà, arrivammu troppu tajddu!* [00:27:38]
(‘Mannaggia papà, siamo arrivati troppo tardi!’)

VD Regarde papa, on est arrivés trop tard. [00:27:38]
(‘Guarda papà, siamo arrivati troppo tardi.’)

VS On est arrivés trop tard, papa.// [453]
(‘Siamo arrivati troppo tardi, papà.’//)

(191) BA d seq. 25

VO Luigi (nel dialogo con Mannina): *disgraziati! Ca propriu nienti ni lassaru?* [00:27:45]
(‘Maledetti! Ma proprio niente non ci hanno lasciato?’)

VD Quelle honte ! Les salauds, ils ont tout dépouillé ? [00:27:45]
(‘Vergogna! Bastardi, hanno portato via tutto?’)

VS Les salauds !!! Ils nous ont rien laissé.// [454-455]
(‘Bastardi!!! Non ci hanno lasciato niente.’//)

(192) BA d seq. 25

VO Mannina (con la porta in mano): *chi ni façiemu papà?* [00:28:12]
(‘Che ne facciamo papà?’)

VD On en fera quoi papa ? [00:28:12]
(‘Che ne faremo papà?’)

VS - On en fera quoi ?/ [1^a riga 461]
(‘Che ne faremo?’//)

(193) BA d seq. 27

VO Rosa (ai bambini): *‘un gghiti ‘ncampagna! È china china ri bummi miricani! Maria, ‘mmiènzù î bummi si nni jeru. Beḡḡamaṡri!* [00:29:30]
(‘Non andate nei campi! È piena piena di bombe americane! Maria, in mezzo alle bombe se ne sono andati. Madre santa!’)

VD Non, n’allez pas jouer dans les champs ! Ils sont remplis de bombes américaines ! Y a plein de bombes là, Seigneur ! Ah sainte Marie, mère de Dieu. [00:29:29]
(‘No, non andate a giocare nei campi! Sono pieni di bombe americane! È pieno di bombe lì, mio Dio! Ah Santa Maria, madre di Dio.’)

VS Pas dans les champs !!! Y a des bombes partout !!! Faut les arrêter !!! Mon Dieu !!! [488-491]
(‘Non nei campi!!! Ci sono bombe dovunque!!! Bisogna fermarli!!! Mio Dio!’//)

(194) BA d seq. 29

VO Compagni (in secondo piano): - *ma quantu pò ssiri granni ‘sta città?*
- *cchi ti pari ca sugnu ‘i Ficarazza? È ranni!*
- *a ffari cuntù c’America, cchi c’ha ffari a ‘Merica, a ‘Merica X* [00:30:47]
(‘- Ma quanto può essere grande questa città?’
- Che ti sembra che sono di Ficarazza? È grande.
- Devi fare conto con l’America, nono può competere l’America, l’America X’)

VD - *Faut pas se laisser faire ! C’est fini l’temps des fascistes ! Ça c’est X.*
- *Vrai. On va leur écrire une lettre collective pour commencer.*
- *Ah ça c’est une bonne idée.* [00:30:47]
(- Non bisogna lasciarsi sopraffare! È finito il tempo dei fascisti! Questo è...
- Vero. Per cominciare gli scriveremo una lettera collettiva.
- Ah questa è una buona idea.’)

VS ----

(195) BA d seq. 31

VO Tituzza: *ti salutu Manninè.*
Mannina: *bongiorno Tituzza.* [00:32:10]
(‘- Ti saluto Mannina.
- Buongiorno Tituzza.’)

VD - Bonjour Mannina.
- Bonjour à toi, Tituzza. [00:32:10]
(‘- Buongiorno Mannina.
- Buongiorno a te, Tituzza.’)

VS Bonjour, Mannina.// Bonjour, Tituzza !// [550-551]
(‘Buongiorno, Mannina.// Buongiorno, Tituzza.’//)

(196) BA d seq. 31

VO Tituzza (all'altra donna): *chi massara!* [00:32:19]
(‘Che massaia!’)

VD C'est vrai qu'elle y va, elle aussi, au cours de couture. [00:32:20]
(‘È vero che ci va anche lei al corso di ricamo.’)

VS ----

(197) BA d seq. 32

VO Bambino: *Finuoicchi!* Ah ah ah. [00:33:48]
(‘Finocchi! Ah ah ah.’)

VD Les tapettes, ah ah ah. [00:33:49]
(‘Froci, ah ah ah’)

VS Tapettes !// [571]
(‘Froci!//’)

(198) BA d seq. 33

VO Pescivendolo: *tutta na cùosa su!* [00:35:03]
(‘Tutti uguali sono!’)

VD Ils sont d' mèche, de toute façon ! [00:35:03]
(‘Sono in combutta, comunque!’)

VS Ils sont de mèche !// [602]
(‘Sono in combutta!’//)

(199) BA d seq. 34

VO Sarina (a Luigi): *ca fejmmali tu!* [00:36:51]
(‘Ma fermali tu!’)

VD Eh ben t'as qu'à l'arrêter toi-même ! [00:36:51]
(‘E allora non hai che da fermarli tu!’)

VS Et alors ?// [620]
(‘E allora?’//)

(200) BA d seq. 34

VO Peppino (al venditore): *sè! Ehm puoi nni parramu!* [00:37:56]
(‘Sì! Ehm poi ne parliamo.’)

VD Ah ouais ! Eh, je vous paierai plus tard. [00:37:56]
(‘Ah sì... Eh la pagherò più tardi.’)

VS Ouais...// Après !!! [644]
(‘Sì...// Dopo!’//)

(201) BA c/mx-i seq. 39

VO Voce Mannina: “Carissimo Peppino, io sto /]to/ bene e spero pure di te, anche se ieri allo *stratonello* ti ho visto un poco smagrito [...] tu dici che guadagni [...] ma i miei parenti hanno preso informazioni da persone assai fiduciose, che dicono che sei uno senza arte né parte e che la tua famiglia è in disgrazia perché tutte le vacche famose che comprasti alla fine della guerra con il terno sulla ruota di Napoli, si sono prese la *pirania* una dopo l’*altra* e per questa causa non vi restano *manco* gli occhi per piangere. Ma questo è niente. Certi miei *ziàni* hanno appurato che voialtri comunisti, pure quando non mangiate i bambini, siete peggio della malattia che ha spopolato /]popolato/ la tua stalla. Io non ci credo amore mio, però i miei genitori, per non sapere né leggere e né scrivere, hanno deciso di farmi fidanzata ufficiale con uno che c’ha tanti tumuli di terra all’*Accia*. Aiutami, Peppino, non so che debbo fare.” [00:41:26]
(‘... nella stradina... la piragna ... neanche... zii ... Accia...’)

VD « Très cher Peppino, je me porte bien et j’espère que toi aussi, même si je t’ai trouvé un peu amaigri quand je t’ai croisé dans la grande rue [...] tu dis que tu gagnes bien ta vie [...] mais dans ma famille on s’est renseigné auprès de gens d’ confiance, qui disent que tu n’es qu’un traîne-savates et que ta famille est sur la paille, étant donné que toutes les fameuses vaches que vous avez achetées à la fin de la guerre, avec l’argent gagné à la loterie, sont passées de vie à trépas l’une après l’autre, et que par conséquent il ne vous reste plus que les yeux pour pleurer. Et encore ça ce n’est rien. J’ai des oncles qui déclarent tout net que vous autres communistes, même si vous ne mangez pas les enfants, vous êtes pires que le mal qui a vidé votre étable. Moi, j’y crois pas mon chéri, mais mes parents, qui pourtant ne savent ni lire ni écrire, ont réussi à me fiancer officiellement avec un homme qui possède beaucoup de terres. Aide-moi, Peppino! Je n’ sais plus quoi faire. » [00:41:26]

(‘Carissimo Peppino, io sto bene e spero pure tu, anche se ti ho trovato un po’ dimagrito quando ti ho incrociato sulla via principale [...] dici di guadagnare bene [...] ma nella mia famiglia ci siamo informati con persone di fiducia, che dicono che tu sei solo uno sprovveduto e che la tua famiglia è sul lastrico, dato che tutte le famose vacche che avete comprato alla fine della guerra, con i soldi vinti alla lotteria, sono morte una dopo l’altra, e che quindi non vi restano più neanche gli occhi per piangere. E questo ancora non è niente. Ho degli zii che affermano chiaro e tondo che voi comunisti, anche se non mangiate i bambini, siete peggiori del male che ha svuotata la vostra stalla. Io non ci credo tesoro mio, ma i miei genitori, che non sanno né leggere né scrivere, sono riusciti a farmi fidanzare ufficialmente con un uomo che possiede molte terre. Aiutami, Peppino! Non so più cosa fare.’)

VS Très cher Peppino, // je vais bien. // Toi aussi, j’espère. // Quand je t’ai vu, hier, / tu m’avais l’air amaigri. // [...] Tu dis que tu gagnes bien ta vie, // mais d’après les informateurs / de mes parents // tu ne fais pas grand-chose de ta vie // et ta famille est ruinée. // Toutes les vaches que vous avez achetées // à la fin de la guerre, / quand tu as touché le gros lot, // sont en train de mourir. // Il ne vous resterait plus / que les yeux pour pleurer. // Mais il y a pire. // Certains de mes oncles affirment / que les communistes, // bien qu’ils ne mangent pas d’enfants, // sont pires que la maladie // qui a tué toutes tes vaches. // Je ne les crois pas, mon amour. // Mais mes parents, // qui ne savent ni lire ni écrire, // ont décidé de me donner en mariage // à un riche propriétaire terrien. // Aide-moi, Peppino. // Je ne sais pas quoi faire. // [686-689; 691-710]

(‘Carissimo Peppino, // io sto bene. // Anche tu, spero. // Quando ti ho visto, ieri sembravi dimagrito. // [...] Tu dici di guadagnare bene, // ma secondo gli informatori / dei miei genitori // non fai granché nella vita, // e la tua famiglia è rovinata. // Tutte le vacche che avete comprato // alla fine della guerra, / quando hai vinto

alla lotteria, // stanno morendo, // Non vi restano più neanche gli occhi per piangere, // Ma c'è di peggio, // Alcuni miei zii affermano/ che i comunisti, // sebbene non mangino i bambini, // sono peggiori della malattia // che ha ucciso le vacche, // Io non ci credo, amore mio, // Ma i miei genitori, // che non sanno né leggere né scrivere, // hanno deciso di darmi in sposa // a un ricco proprietario terriero, // Aiutami, Peppino, // Non sono cosa fare. ' //)

(202) BA d seq. 41

VO Mannina (al fidanzato): *ca s'un ti piaçi ti sta' a casa!* [00:43:31]
(‘Ma se non ti piace ti stai a casa.’)

VD Alors tu ferais mieux de rester chez toi ! [00:43:30]
(‘Allora faresti meglio a restare a casa tua!’)

VS T'as qu'à rester chez toi, alors. // [724]
(‘Restatene a casa tua, allora.’ //)

(203) BA d seq. 42

VO Mannina (al padre): *comu s'impignò, vossia si spigna. 'Assa ci runa anieddu, ca 'u fici stimari e gghiè puru fàusu, miserabile! Ah! 'Assa ci runa a fotografia, ca mancu si pò tàliari ri quantu è lariu, e ci rici ca 'n si facissi viriri cchiù!* [00:45:13]
(‘Come si è impegnato, lei si disimpegna. Gli dia l'anello, che l'ho fatto valutare ed è pure falso, miserabile! Ah! Gli dia la fotografia, che neanche si può guardare di quanto è brutto, e gli dica che non si facesse vedere più!’)

VD La parole que t'as donnée, suffit de la reprendre. Tiens, et tu donneras cette bague à ce misérable, je l'ai faite expertiser : c'est du toc ! Ah, et rends-lui aussi sa photo, tiens. Elle me tombe des mains à chaque fois tellement il est hideux. Alors dis-lui de ne jamais me montrer le bout de son nez ! [00:45:13]
(‘La parola che hai dato, basta ritrarla. Tieni, e gli darai quest'anello a quel miserabile, l'ho fatto valutare : è un falso! Ah, e ridagli pure la sua foto, tieni. Mi cade dalle mani ogni volta tanto è brutto. Allora digli che non si faccia mai più vivo!’)

VS Tu peux annuler les fiançailles. // Voilà sa bague !!! Ce minable m'a acheté du toc !!! Qu'il garde sa photo !!! Il est tellement laid !!! Dis-lui que je veux plus le voir !!! [770-775]
(‘Puoi annullare il fidanzamento. // Ecco il suo anello! // Il miserabile mi ha comprato un falso! // Che si tenga la sua foto! // È talmente brutto! // Digli che non voglio più vederlo!’ //)

(204) BA c/sw-b seq. 43

VO Onofrio: ha ragione lei, *fujtilla*, come fanno tutti. *E 'un si nni parra cchiù.* [00:45:13]
(‘... scappa con lei... E non se ne parla più.’)

VD Là c'est elle qui a raison. Faut fuir, c'est ce que tout le monde fait et on en parle plus. [00:45:13]
(‘Qui è lei che ha ragione. Bisogna scappare, è quello che fanno tutti e non se ne parla più.’)

VS Elle a raison. // Partez, comme tout le monde. // Ce n'est pas compliqué. // [779-781]
(‘Lei ha ragione. // Andate via, come tutti. // Non è complicato.’ //)

(205) BA d seq. 43

VO Compagno #1 (a Peppino): *'un è buònu?* [00:45:47]
(‘Non va bene?’)

VD C'est • une bonne idée ! [00:45:47]
(‘È una buona idea.’)

VS C'est vrai.// [785]
(‘È vero.’//)

(206) BA d seq. 44

VO Peppino (a Nino): *ti l'ha ddiri tujccu?* [00:48:46]
(‘Te lo devo dire in turco?’)

VD Faut que te l'dise en turc ? [00:48:46]
(‘Bisogna che te lo dica in turco?’)

VS Qu'est-ce que t'attends ?// [833]
(‘Che aspetti?’//)

(207) BA d seq. 47

VO Uomo (del mattatoio): *pigghiàtivi u sangu a unu a unu. A unu a unu.* [00:51:48]
(‘Prendetevi il sangue a uno a uno. A uno a uno.’)

VD Prenez vot' sang selon vot' tour. [00:51:42]
(‘Prendetevi il sangue a turno.’)

VS Servez-vous.// Chacun son tour.// [892-893]
(‘Servitevi.// Ciascuno a turno.’//)

(208) BA d seq. 47

VO Tana: *quannu aspittava a to maṭri 'unn era anemica puru iu? C'accussi m'arripigghiavu. Vivi, 'un ti scantari.* [00:51:57]
(‘Quando aspettavo tua madre, non ero anemica pure io? Così mi sono ripresa. Bevi, non ti spaventare.’)

VD Je faisais de l'anémie quand j'étais enceinte de ta mère, et ça m'a remise sur pieds. T'as rien à craindre, allez ! [00:51:57]
(‘Stavo diventando anemica quando ero incinta di tua madre, e questo mi ha rimesso in piedi. Non hai nulla da temere, forza!’)

VS Enceinte, j'étais anémique./ Ça me donnait des forces.// Bois, n'aie pas peur.// [898-899]
(‘Incinta, ero anemica./ Questo mi dava le forze.// Bevi, non aver paura.’//)

(209) BA d seq. 50

VO Peppino (al cocchiere): *quantu vo' pi puṭṭàrimi a Puntavùgghia?* [00:54:52]
(‘Quanto vuoi per portarmi a Punta Aguglia?’)

VD C'est combien pour aller jusqu'au cimetière ? [00:54:52]
(‘Quant'è per andare fino al cimitero?’)

VS C'est combien, pour le cimetière ?// [913]
(‘Quant'è, per il cimitero?’//)

(210) BA d seq. 52

VO Sarina (a Mannina): *rammi ccà! (A Filippo) ou Fuli, stu vistitu custa cchiossà a smacchiàllu c'accattàllu!* [00:57:39]

(‘Dammi qua! Ehi Filippo, quest’abito costa di più a farlo smacchiare che a comprarlo!’)

VD Donne ! Eh oh, Philippe. [...] *Regarde-moi ça, il risque de nous couter plus cher au lavage qu’à l’achat.* [00:57:39]

(‘Da’ qui! Eh oh, Philippe. [...] Guarda un po’, rischia di costarci più caro lavarło che comprarlo.’)

VS Donne !// Filippo !// *Ça va me coûter cher de le détacher !//* [942-944]

(‘Da’ qui!// Filippo!// Mi costerà caro smacchiarlo!’//)

(211) BA d seq. 56

VO Cliente (a Rosa): *‘assa scrivi ca po’ cì paju.* [01:00:38]

(‘Segni che poi glieli pago.’)

VD Tu mettras ça sur mon ardoise. [01:00:38]

(‘Mettili sul mio conto.’)

VS Mettez-le sur mon compte.// [1021]

(‘Li metta sul mio conto.’//)

(212) BA d seq. 59

VO Don Giacinto: *mi vennu arròbbano post’a casa, e m’a’ stari ca vucca attuppàta? Chistu è u tò comunismu?* [01:02:44]

(‘Mi vengono a rubare fino a casa, e devo stare con la bocca chiusa. Questo è il tuo comunismo?’)

VD *Jusque chez moi ça vient truander et je n’ai l’droit que de la boucler ? Alors c’est ça ton communisme ?* [01:02:44]

(‘Fino a casa mi si viene a rubare e ho solo il diritto di tenere la bocca chiusa? Allora è questo il tuo comunismo?’)

VS *On me vole// et je ne peux rien dire ?// C’est ça, le communisme ?//* [1068-1070]

(‘Vengo derubato// e non posso dire niente?// È questo il comunismo?’//)

(213) BA d seq. 59

VO Don Giacinto (al conoscente): *va’ scassaci a minchia puru tu!* [01:03:07]

(‘Non rompere pure tu!’)

VD *Allez, tu vas pas m’emmerder toi non plus !* [01:03:07]

(‘Dai, non mi rompere anche tu!’)

VS *Casse-toi.//* [1080]

(‘Levati dai piedi.’//)

(214) BA d seq. 61

VO Onofrio (a Peppino): *ti finìu câ sassa!* [01:05:54]

(‘Ti è finita con salsa!’)

VD Tu as touché le gros lot ! [01:05:54]
(‘Hai vinto alla lotteria!’)

VS Ça t’ira comme un gant.// [1134]
(‘Ti starà come un guanto/alla perfezione!’//)

(215) BA d seq. 62

VO Mannina: ‘*u po’ sulu taliari. Però si tu cci parri iddu ti senti.*’ [01:06:18]
(‘Lo puoi solo guardare. Però se tu ci parli lui ti sente.’)

VD Non, juste le regarder. Par contre, si tu lui parles, lui il paraît t’entendre. [01:06:18]
(‘No, solo guardarlo. Invece, se gli parli, sembra sentirti.’)

VS Non, juste le regarder.// Mais...// si tu lui parles,// il t’entendra.// [1145-1148]
(‘No, solo guardarlo.// Ma...// se gli parli,// ti sentirà.’//)

(216) BA d seq. 62

VO Mannina (ad Angela): *ca chi bbèni a ddiri?* [01:06:27]
(‘Cosa mi viene a significare?’)

VD Qu’est-ce que je viens d’ dire ? [01:06:27]
(‘Cosa ho appena detto?’)

VS Bien sûr !// [1150]
(‘Certo!’//)

(217) BA d seq. 62

VO Mannina: *z’Annicchia, ca chi fini fiçiru i santi e a Marùonna?* [01:07:05]
(‘Zia Annichia, ma che fine hanno fatto i santi e la Madonna?’)

VD Madame Annicchia, ils sont passés où les saints et la Madone ? [01:07:05]
(‘Signora Annichia, dove sono finiti i santi e la Madonna?’)

VS Où sont passés les saints/ qui entouraient la Vierge ?// [1163]
(‘Dove sono finiti i santi/ che circondavano la Vergine?’//)

(218) BA d seq. 62

VO Angela: *mii!* [01:07:15]
(‘Cavolo!’)

VD Zut ! [01:07:15]
(‘Cavolo!’)

VS Mince !// [1165]
(‘Cavolo!’)

(219) BA d seq. 63

VO Masina (a Sarina): *no figghia mia, iu Masina mi chiamu!* [01:08:16]
(‘No figlia mia, io Masina mi chiamo.’)

VD Non, mon enfant. Je me nomme Masina, vois-tu ? [01:06:27]
(‘No, figlia mia. Mi chiamo Masina, vedi?’)

VS Non, ma fille.// Moi, c’est Masina.// [1188-1189]
(‘No, figlia mia.// Io sono Masina.’//)

(220) BA fr. seq. 63

VO ----

VD Un uomo (voce): eh ça suffit les enfants. Laissez le monsieur, sinon vous aurez affaire à moi ! [01:08:23]
(‘Eh basta bambini. Lasciate il signore, se no ve la vedrete con me!’)

VS ----

(221) BA d seq. 63

VO Angela: *avuogghia!* [01:09:04]
(‘Proprio così!’)

VD Oui ça s’voit! [01:09:04]
(‘Sì si vede!’)

VS Carrément !// [1207]
(‘Decisamente!’//)

(222) BA d seq. 64

VO Folla: *San Ciuseppi giustu e santu.*

Portantino #1 (in sottofondo): *paṛi parracu, s’arriparassi, s’arriparassi.*

Donna: *u sdilluviu di ccà!*

Portantino #2: *giràti picciùootti!*

Chierichetto: *u sdilluviu di ccà!* [01:10:06]

(‘San Giuseppe giusto e santo.’

‘Padre parroco, si ripari, si ripari.’

‘Il diluvio qui!’

‘Ragazzi girate!’

‘Il diluvio qui!’)

VD - San Ciuseppi giustu e santu.

- Paṛi parracu, s’arriparassi, s’arriparassi.

- U sdilluviu di ccà!

- Giràti picciùootti!

- U sdilluviu di ccà! [01:10:06]

VS ----

(223) BA c/sw-d seq. 66

VO Medico: mm. *Eh c'è poch'i fari*. Non so cosa lo tiene ancora in vita. *Mi rispiàçi, mi rispiàçi assai. Tieniti fuojtti*. [01:12:32]

(Mm... e c'è poco da fare. ... Mi dispiace, mi dispiace tanto. Tieniti forte.)

VD Il n'y a plus rien à faire. J'ignore c'qui l'tient encore en vie. J'uis désolé, je suis sincèrement désolé. Au revoir. [01:12:32]

(Non c'è più niente da fare. Non so cosa lo tiene ancora in vita. Mi dispiace, sono sinceramente dispiaciuto. Arrivederci.)

VS Il n'y a plus rien à faire.// C'est un miracle/ qu'il soit encore en vie.// Je suis vraiment désolé.// Au revoir.// [1245-1248]

(‘Non c'è più niente da fare.// È un miracolo/ che sia ancora in vita.// Sono veramente dispiaciuto.// Arrivederci.’//)

(224) BA d seq. 67

VO Uomo a cavallo (ai contadini): *livàtivi 'i mmìenzu! Mùojtti 'i pitittu!* [01:14:26]

(‘Levatevi di mezzo! Morti di fame!’)

VD Allez, foutez l'camp ! [01:14:25]

(‘Dai, levatevi dalle palle!’)

VS Dégagez !!! Bande de vermines !!! [1275-1276]

(‘Sgombrate!!! Canaglie che non siete altro!’)

(225) BA d seq. 78

VO Luigi: *bùona ci va*. [01:24:15]

(‘È brava.’)

VD Moi, je dis bravo. [01:24:15]

(‘Per me è brava.’)

VS C'est vrai qu'elle a une belle voix.// [1471]

(‘È vero che ha una bella voce.’//)

(226) BA d seq. 78

VO Luigi: *iu vutassi pi idda*. [01:24:18]

(‘Io voterei per lei.’)

VD Je voterais pour elle. [01:24:18]

(‘Io voterei per lei...’)

VS Moi, je voterais pour elle.// [1472]

(‘Io voterei per lei.’//)

(227) BA d seq. 83

VO Figlio Masina: *a zzita bbùona è!* [01:30:51]

(La fidanzata/sposa è figa!)

VD Vive la mariée ! [01:30:51]

(‘Viva la sposa!’)

VS Vive la mariée.// [1569]

(‘Viva la sposa!’//)

(228) BA d seq. 89

VO Sarina: *pi fàricci sfregiu ê mafiusi, pi chiđđu chi ci fiçiru a mè paři.* [01:37:38]

(‘Per fare uno sfregio ai mafiosi, per quello che gli fecero a mio padre.’)

VD Pour rendre la monnaie de leur pièce aux mafiosi, pour c’qu’ils ont fait à mon père.
[01:37:38]

(‘Per ripagare i mafiosi con la stessa moneta. Per quello che hanno fatto a mio padre.’)

VS Parce que les mafieux doivent payer// pour ce qu’ils ont fait à mon père.// [1719-1720]

(‘Perché i mafiosi devono pagare// per quello che hanno fatto a mio padre.’//)

(229) BA d seq. 91

VO Donna #2: *ştrinciemulu prima c’atřranta.* [01:41:11]

(‘Stringiamolo prima che si irrigidisce.’)

VD D’accord ! [01:41:12]

(‘D’accordo!’)

VS Dépêchons-nous,/ avant qu’il ne devienne rigide.// [1797]

(‘Sbrighiamoci,/ prima che diventi rigido.’//)

(230) BA c/mx-i seq. 95

VO Giacomo Bartotta (a Peppino): *‘nřrallazzi nn’aju quantu nni vuliti. Cî ricu iu stissu. Ci fazzu fari bella figura. Così appattiamo quel vecchio conto in sospeso che abbiamo. Vabbè acqua passata. Sfoghi di gioventù. Logicamente la cosa resta řa noi. Siamo solo io e lei.* [01:41:12]

(‘Intrallazzi ne ho quanti ne volete. Glieli dico io stesso. Le faccio fare bella figura...’)

VD Et des magouilles j’en fais en veux-tu en voilà. Je te raconterai tout, et toi tu pourras avoir le bourreau. Et řa nous permettra de régler notre vieux contentieux. Allez, va ! Et c’est de l’histoire ancienne. Une petite erreur de jeunesse. řa va sans dire que cela reste entre nous. C’est à dire entre toi et moi. [01:41:12]

(‘E intrallazzi ne faccio quanti ne vuoi. Ti racconterò tutto, e ne ricaverai grande popolarità. E così avremo regolato il nostro vecchio contenzioso. Andiamo, dai! Ormai è passato. Un piccolo errore di gioventù. Naturalmente rimane tra noi. Tra te e me.’)

VS Je trempe dans de sales affaires.// Croyez-moi,/ vous ne le regretterez pas.// On sera quittes// une bonne fois pour toutes.// Je tirerai un trait sur le passé.// On va dire que vous étiez jeune.// Bien sûr,/ il faut que řa reste entre nous.// Entre vous et moi.// [1888-1895]

(‘Nei loschi affari ci sono fino al collo.// Mi creda,/ non ve ne pentirete.// Saremo pari// una volta per tutte.// Tirerò una riga sul passato.// Diremo che lei era giovane.// Certo,/ deve restare tra noi.// Tra lei e me.’//)

(231) BA d seq. 97

VO Angela: *řoppu longa! Papà ‘un si usa cchiù! Tutti i mè cumpagni ‘a pùojttanu supra ô rinùocchiu.* [01:47:35]

(‘Troppo lunga! Papà non si usa più! Tutte le mie compagne la portano sopra il ginocchio...’)

VD řa fera trop longue, papa. řa se fait plus. Toutes mes camarades portent la jupe au-dessus du genou. [01:47:35]

(‘Risulterà troppo lunga, papà. Non si usa più. Tutte le mie compagne portano la gonna sopra il ginocchio.’)

VS Elle va être longue, c’est démodé.// řa se porte au-dessus des genoux.// [1907-1908]

(‘Sarà troppo lunga, è fuori moda.// Si porta sopra il ginocchio.’//)

(232) BA d seq. 100

VO Peppino (a Pietro): *ca mai si cuntientu*. [01:50:23]
(‘Ma mai sei contento...’)

VD T’es jamais content. [01:50:23]
(‘Non sei mai contento.’)

VS T’es jamais content.// [1966]
(‘Non sei mai contento.’//)

(233) BA d seq. 100

VO Peppino (guardando la città dall’alto): *a Baarìa*. [01:50:42]
(‘A Baaria.’)

VD À Baaria. [01:50:42]
(‘A Baaria.’)

VS Bagheria...// [1969]

(234) BA d seq. 101

VO Nino (al farmacista): *talè, rammi cocchicosa pi mùoriri*. [01:51:36]
(‘Guarda, dammi qualcosa per morire.’)

VD Donnez-moi quelque chose qui me fasse mourir. [01:51:36]
(‘Mi dia qualcosa che mi faccia morire.’)

VS Je veux mourir.// [1982]
(‘Voglio morire.’//)

(235) BA d seq. 102

VO Nino (a Peppino): *allura chi ffa, mi susu?* [01:56:10]
(‘Allora che faccio, mi alzo?’)

VD À ton avis, je me lève ou quoi ? [01:56:10]
(‘Secondo te, mi alzo o cosa?’)

VS Je me lève, alors ?// [2039]
(‘Mi alzo, allora?’//)

(236) BA d seq. 104

VO Compagno #1: *vìu picca ggiovani. Chi faciemu?* [01:56:59]
(‘Vedo pochi giovani. Che facciamo?’)

VD Vìu picca giovani. Chi faciemu ? [01:56:59]

VS Y a peu de jeunes. On fait quoi ?// [2060]
(‘Ci sono pochi giovani. Che facciamo?/ Che si fa?’//)

(237) BA d seq. 104

VO Peppino: *u commissariu rissi ê siei e mmenza spaccati!* [01:57:03]
(‘Il commissario ha detto alle sei e mezza precise!’)

VD Le commissaire a dit 18h30 pétantes. [01:57:03]
(‘Il commissario ha detto 18.30 bollate!’)

VS Le commissaire a dit à 18 h 30.// [2062]
(‘Il commissario ha detto alle 18.30!’//)

(238) BA d seq. 110

VO Ragazzo #1: *tû viristi l’ujttimu film ri Pasolini?*

Ragazzo #2: *leggimi a manu X*

Ragazzo #1: *X sè idda X* [02:01:21]

(‘Te lo sei visto l’ultimo film di Pasolini?’)

‘Leggimi la mano X

‘X sî quella X’)

VD ----

VS ----

(239) BA d seq. 111

VO Michele: *ca puru c’un fu elettu, u papà àppi belli vùoti.* [02:02:37]
(‘Che anche se non fu eletto, papà ebbe bei voti.’)

VD Même s’il n’a pas été élu, not’ papa a eu un max de vois. [02:02:36]
(‘Anche se non è stato eletto, papà ha avuto un sacco di voti.’)

VS Papa n’a pas été élu,// mais il a eu beaucoup de votes.// [2175-2176]
(‘Papa non è stato eletto,// ma ha avuto molti voti.’//)

(240) BA d seq. 113

VO Peppino (nel dialogo con Pietro): *sè!* [02:06:19]
(‘Sì!’)

VD Ouais. [02:06:19]
(‘Sì.’)

VS - Oui.// [2212]
(‘- Sì.’//)

(241) BA d seq. 116

VO Giocatore#1: *ma siđdu a sputazza avi na vita c’asciucò!* [02:15:54]
(‘Ma se la saliva è da una vita che si asciugò!’)

VD Bah, en tout cas le crachat, il a séché il y a des lustres ! [02:15:53]
(‘Beh, comunque lo sputo si è asciugato secoli fa!’)

VS Le crachat a séché depuis longtemps.// [2247]
(‘Lo sputo si è asciugato da tanto.’//)

APPENDICE B

ESEMPIO	MICROSINOSSI
(2) NCP c/mx-i seq. 7	La sequenza vede protagonisti Alfredo e il piccolo Totò. Il proiezionista si rivolge con tono di rimprovero (benevolo) a Totò, quando quest'ultimo va a trovarlo per l'ennesima volta in cabina di proiezione.
(3) NCP c/mx-i seq. 7	Alfredo si rivolge a Totò e si lamenta per la sua insistenza.
(4) NCP c/mx-i seq. 7	<i>V. supra</i> es. (3)
(5) NCP fr. seq. 9	La sequenza si svolge davanti alla scuola elementare, al suono della campanella di ingresso. Un padre, che pronuncia la battuta, è costretto a trascinare il figlio Peppino che non vuole affatto andare a scuola e studiare.
(6) NCP d seq. 11	È il fabbro a pronunciare la battuta, stizzito del fatto che, entrando nella sala di proiezione, abbia salutato suscitando, giustamente, la contrarietà degli spettatori che stanno seguendo il film.
(7) NCP d seq. 11	Il breve scambio dialogico si svolge all'interno della sala del cinema, tra uno spettatore, appena entrato a proiezione già iniziata, e Ignazino, con il pubblico che si inserisce a reclamare il silenzio.
(8) NCP d seq. 11	Ignazino rivolge la domanda allo spettatore in piedi accanto a lui sul significato della didascalia che scorre sullo schermo durante la proiezione del film "La terra trema – Episodio del mare" di Visconti.
(9) NCP c/mx-i seq. 12 pt. I	La battuta appartiene alla sequenza che mostra l'uscita degli spettatori dal cinema, al termine della proiezione serale. Il luogo in cui si svolge è la piazza del paese. In questa battuta, in particolare, alcuni braccianti, tra cui quello che pronuncia la battuta, si avvicinano a proprietario terriero che stabilisce, in una vera e propria pratica di caporalato, chi lavora e chi no.
(10) NCP c/mx-d seq. 12 pt. I	A pronunciare la battuta è il padre di Peppino, compagno di classe di Totò, con la quale si rivolge a don Vincenzo, per chiedergli se anch'egli l'indomani avrebbe lavorato. La sequenza è la medesima dell'esempio precedente (9).
(11) NCP c/sw-d seq. 12 pt. II	La battuta, che si inserisce nella medesima sequenza dell'esempio (9), contiene uno dei commenti dell'uomo (spettatore) al film appena visto.
(12) NCP d seq. 12 pt. II	(Sequenza, v. es. 9). Lo spettatore pronuncia la battuta al termine della proiezione del film ("La terra trema", l'"Episodio del mare"), uscendo dal cinema. Egli si rivolge, con una certa irritazione, a un altro spettatore che sembra, a suo dire, non aver ben capito la storia.
(13) NCP c/mx-i seq. 12 pt. II	(Sequenza, v. es. 9). La battuta è pronunciata da don Vincenzo, il proprietario terriero che ingaggia braccianti, la sera per la giornata successiva.
(15) NCP c/mx-i seq. 13	L'esempio è tratto dalla sequenza in cui, al termine della sessione serale di proiezione, Totò è atteso dalla madre all'angolo della piazza con fare

	minaccioso. Infatti, si scopre che Totò ha speso i soldi, che la madre gli aveva dato per comprare il latte, per entrare al cinema. Qui è Alfredo che esorta la madre di Totò a non fare del male al figlio, fingendo, con la complicità di Ignazino, di averlo fatto entrare senza pagare il biglietto.
(16) NCP d seq. 13	(Sequenza, v. es. 15). Alfredo, intervenuto insieme a Ignazino in difesa di Totò, finge, con la complicità di Ignazino, la maschera del cinema, di aver trovato il denaro, probabilmente perso da Totò, tra le poltrone della sala, al termine della proiezione.
(17) NCP d seq. 13	(Sequenza, v. es. 15). La battuta è pronunciata da Donna Maria, la vedova madre di Totò, la quale, dopo aver recuperato i soldi che Totò aveva “sperperato” per entrare al cinema, grazie alla generosità di Alfredo, che vedeva in Totò il figlio che non aveva avuto, prende con sé il figlio, rivolgendosi a lui con tono fermo e severo, e insieme tornano a casa.
(19) NCP d seq. 16	La battuta è pronunciata da una donna anziana seduta davanti alla porta di casa e rivolge la sua critica a Totò, mentre passa con la madre intenta a picchiarlo, perché responsabile dello scampato incendio della casa a seguito della combustione tra le braci dello scaldino e gli spezzoni di pellicola.
(21) NCP d seq. 17	La sequenza si svolge all’interno del cinema, al termine di una proiezione. La battuta è pronunciata da Ignazino, mentre è intento ad aprire la porta laterale della sala del cinema per far uscire il fumo di sigarette troppo intenso. Una volta aperta la porta, alcuni bambini furbi cercano di entrare di nascosto per non pagare il biglietto, ma lui se ne accorge e riesce a impedirglielo.
(22) NCP c/sw-i seq. 17	(Sequenza, v. es. 21). Il fabbro, abituato a dormire durante le proiezioni (è lui stesso ad ammetterlo) è vittima degli scherzi di alcuni ragazzi che si divertono a svegliarlo di soprassalto; infatti, la battuta in questione fa seguito proprio a uno di questi episodi.
(23) NCP c/mx-i seq. 18	Totò interpreta con scaltrezza la parte del pentito, riuscendo a muovere a compassione il buon Alfredo. Inoltre, costui racconta a Totò la storia della sua vita e di come ha iniziato il lavoro di proiezionista. In questa sequenza, Totò va a trovare Alfredo nella cabina di proiezione con la scusa di portargli il pranzo. Infatti, dopo l’incendio alla casa sventato dalla madre di Totò, a causa dei pezzi di pellicola da lui conservati in una scatola e posti vicino al braciere, sotto il letto, Alfredo aveva giurato a donna Maria che non avrebbe mai più fatto entrare Totò al cinema.
(24) NCP c/mx-i seq. 18	La lunga battuta costituisce uno dei primi monologhi “istruativi” di Alfredo al giovane apprendista Totò, all’interno della cabina di proiezione.
(25) NCP c/mx-i seq. 18	(Sequenza, v. es. 23).

(26) NCP c/mx-i seq. 21	La battuta è pronunciata dal fabbro intento a rasare le teste dei bambini affetti da pediculosi. La sequenza si svolge all'esterno, davanti al laboratorio del fabbro, che si trova vicino alla chiesa del paese.
(28) NCP c/mx-d seq. 23	Alfredo e Totò sono impegnati a sostenere l'esame di licenza elementare, nello svolgimento del quale Alfredo ha non poche difficoltà.
(29) NCP c/mx-d seq. 25	Alfredo e Totò si trovano in cabina di proiezione e l'anziano proiezionista regala uno sgabello al bambino, dopo avergli insegnato a manovrare il proiettore.
(30) NCP d seq. 27	Totò, Boccia e un altro compagno sono intenti a guardare delle immagini di donne formose e sensuali, attraverso un cannocchiale-caledoscopio giocattolo. I tre si trovano in classe, mentre gli altri compagni e la maestra si apprestano a salutare Peppino, in partenza per la Germania con la sua famiglia.
(31) NCP d seq. 27	La battuta si inserisce nella medesima sequenza descritta per (30); in questo estratto, il terzo compagno chiede a Boccia di dargli il giocattolo affinché anche lui possa guardare.
(32) NCP c/mx-i seq. 28	La battuta è pronunciata da Totò, con la quale si rivolge ad Alfredo, chiedendogli se il lavoro in Germania sia una certezza. I due si trovano affacciati alla finestra della cabina di proiezione del cinema e assistono alla partenza per la Germania della famiglia di Peppino, un compagno di scuola di Totò.
(33) NCP d seq. 29	La battuta contiene un'espressione che il fabbro ripete più volte nel corso del film come reazione al fatto che alcuni giovani lo svegliano di soprassalto mentre dorme in sala invece di guardare il film (v. <i>supra</i> , es. 22).
(35) NCP c/mx-i seq. 32 pt. IV	L'estratto è inserito nella sequenza in cui è in corso la proiezione in piazza, che Alfredo ha deciso di "regalare" a quanti non sono riusciti a vedere il film ("I pompieri di Viggiù", con Antonio de Curtis, in arte Totò) in sala, a causa della troppa affluenza e per placare le accese proteste di costoro. Infatti, è l'ultimo giorno di programmazione. La battuta è pronunciata dal matto, nel momento in cui uno degli avventori-spettatori esprime il suo disaccordo nei confronti di Nunzio, il bigliettaio del cinema, che intima loro di pagare il biglietto, dietro indicazione del parroco. Lo spettatore, allora, afferma che la piazza è di tutti, quindi la richiesta del bigliettaio è illegittima; il matto, svegliandosi di colpo da sopra la fontana, protesta a sua volta e rivendica la proprietà della piazza.

(36) NCP c/mx-d seq. 32 pt. V	La sequenza è caratterizzata dal caos e dalla concitazione, a causa dello scoppio dell'incendio all'interno della cabina di proiezione, che si propaga poi a tutto il cinema distruggendolo.
(40) NCP c/sw-i seq. 46	La sequenza, da cui è stato tratto l'esempio, vede Alfredo e Totò insieme, intenti a passeggiare e a chiacchierare: Totò confida ad Alfredo le sue pene d'amore per Elena, la ragazza dagli occhi azzurri, sulle quali proprio Alfredo si era espresso ritenendole le più difficili da conquistare.
(41) NCP c/mx-b seq. 46	(Sequenza, v. es. 40). La battuta viene pronunciata da Alfredo in uno scambio dialogico con Totò adolescente durante una loro passeggiata.
(42) NCP c/sw-i seq. 46	(Sequenza, v. es. 40). Dopo la confessione di Totò ad Alfredo sulle sue tribolazioni amorose, quest'ultimo gli racconta una strana storia, di cui neanche egli stesso, come afferma nella battuta in questione, sembra aver compreso il significato.
(43) NCP c/mx-d seq. 50	La battuta nell'esempio appartiene a Ignazino, che si scaglia contro alcuni spettatori che non vogliono alzarsi e uscire dalla sala, nonostante abbiano visto il film più e più volte.
(45 bis) NCP c/mx-i seq. 65	La battuta fa parte di un breve dialogo tra Alfredo e Totò, appena tornato da Roma dove ha prestato servizio di leva. La sequenza si svolge nella camera da letto di Alfredo.
(47) STB d seq. 2	L'esempio è inserito in una sequenza iniziale del film, in cui Matteo Scuro è allo stabilimento balneare presso il quale aveva affittato, come ogni anno in estate, un bungalow per ciascuno dei cinque figli. Questi, però, come già da qualche anno, non si sono recati in Sicilia per le vacanze estive e, quindi, Matteo, nel riconsegnare le chiavi al proprietario, si lamenta dei soldi sprecati.
(48) STB d seq. 2	(Sequenza, v. es. 47). In questo esempio, il proprietario dello stabilimento balneare si rivolge agli operai che stanno smontando alcune strutture del lido.
(50) STB c/sw-i seq. 7	L'esempio è tratto da una delle sequenze oniriche che ricorrono nel film. In questa, Matteo sogna di trovarsi in spiaggia insieme alla moglie e ai figli ancora bambini, mentre Alvaro, insieme ai genitori sotto l'ombrellone, è intento a contare i capelli bianchi del padre, il quale promette di dargli in cambio cinque lire ogni capello bianco trovato. Poco dopo, Alvaro, molto entusiasta, corre in direzione dei fratelli sul bagnasciuga, prima di essere tutti e cinque rapiti dai tentacoli di una gigantesca piovra nera volante.
(51) STB c/mx-i seq. 8	L'esempio vede Matteo alle prese con la descrizione della foto di famiglia e la spiegazione del motivo dei nomi bizzarri dei figli. La sequenza si svolge in treno nella tratta che dalla Sicilia porta Matteo a Napoli.

(52) STB i seq. 8	(Sequenza, v. es. 51). Matteo, in uno dei suoi numerosi “attacchi” di egocentrismo è intento a importunare la passeggera che gli siede accanto nello scompartimento del treno.
(55) STB c/mx-i seq. 16	Matteo si trova a Napoli, davanti alla casa del figlio Alvaro, ma non lo trova. Allora immagina di vederlo da bambino e di parlarci.
(56) STB c/sw-i seq. 27	L’estratto contiene una battuta di Matteo che esprime la sua sorpresa e meraviglia durante la visita alla moschea di Roma, insieme al figlio Canio, la nipotina e la nuora che ha curato la progettazione della climatizzazione.
(57) STB i seq. 28	Nella sequenza in cui è inserita la battuta, compaiono, oltre a Canio che la pronuncia, Matteo, la nuora e la nipotina e sono seduti tutti a tavola per cenare.
(58) STB i seq. 28	(Sequenza, v. es. 57). Matteo si rivolge al figlio Canio e alla nuora e raccomanda loro di non avvertire gli altri figli del suo arrivo perché vuol fare loro una sorpresa.
(60) STB c/sw-i seq. 32	In questa sequenza, Matteo e il figlio Canio si trovano davanti a palazzo Madama, a Roma, sede del Senato della Repubblica, prima che Canio entri a consegnare il discorso al politico e che Matteo parta per Firenze.
(61) STB c/mx-rom seq. 34	L’operaio è intento a rispondere alla domanda postagli da Matteo, in seguito alla straordinaria moria di rondini nei pressi della Fontana di Trevi e piazza Barberini a Roma.
(63) STB c/mx-b seq. 37	La sequenza si svolge all’uscita da un commissariato di polizia di Roma. Matteo vi era stato condotto perché ritenuto ingiustamente un malintenzionato, dopo aver subito invece un tentativo di furto nella metropolitana.
(64) STB i seq. 44	Matteo si sveglia e si reca in cucina, nell’appartamento di Tosca, attirato dalle voci degli attori in televisione. Qui vi trova un bambino piccolo che guarda assorto la telenovela. Matteo riflette su come i bambini del presente siano diversi rispetto a quelli del passato.
(65) STB c/mx-i seq. 47	Matteo è alle prese con un lattante che piange perché, seduto sul seggiolone davanti alla televisione, questa non trasmette più alcuna immagine della telenovela che lo aveva praticamente quasi ipnotizzato. Matteo, allora, recandosi in cucina capisce il motivo del pianto del bambino, come si evince dalla battuta in questione, che si scoprirà poi essere suo nipote e figlio di Tosca, e di lì a poco troverà una soluzione con l’aiuto del cestello della lavatrice.
(66) STB i seq. 49	Con la battuta Matteo si rivolge alla figlia Tosca, della quale ammira le (false) conquiste, e, dunque, le mancherebbe solo di sposarsi.

(67) STB i seq. 52	In questa sequenza, Matteo balla con l'anziana signora conosciuta per caso in treno sulla tratta Firenze-Milano, in una balera di Rimini. A un certo punto, l'eccessivo sforzo causa a Matteo un lieve malore e i due vanno a sedersi a un tavolo; Matteo, allora in imbarazzo, si scusa con la signora.
(69) STB c/mx-i seq. 62	La sequenza vede Matteo e il nipote Antonello (figlio di Guglielmo) a cena in un ristorante fast-food. Qui, Matteo esprime un commento negativo sul cibo che stanno mangiando nel ristorante fast-food.
(70) STB c/mx-i seq. 62	(Sequenza, v. es. 69). Qui, in particolare, è nonno Matteo che risponde per le righe al nipote Antonello che lo ha considerato un vecchio.
(71) STB i seq. 63	Il nonno Matteo e il nipote Antonello parlano della fidanzata di quest'ultimo e del fatto che sia rimasta accidentalmente incinta; i due si trovano sul terrazzo della casa di Guglielmo a Milano, al ritorno dalla cena nel ristorante fast-food.
(75) UdS c/mx-d seq. 6	L'esempio contiene una battuta di un bambino che, insieme a un suo amico, guardano il tendone di Morelli mentre viene montato sulla piazza, e uno scambio di battute tra due uomini, anch'essi sorpresi dalla struttura in costruzione.
(76) UdS c/mx-i seq. 8	La battuta è pronunciata da un uomo che si trova tra il pubblico che assiste alla dimostrazione pratica di Morelli su come ci si trucca per fare un provino. La sequenza si svolge sulla piazza del paese in cui si trova in quel momento il sedicente scopritore di talenti con la sua attrezzatura. La battuta, quindi, fa parte dei commenti degli aspiranti attori lì riuniti.
(79) UdS c/mx-d seq. 10 pt. VI	L'estratto contiene la battuta di un uomo anziano, seduto attorno a un tavolo con altri uomini e ai quali racconta a modo suo la celebre scena del capolavoro di Fleming evocato nel corso di tutto il film.
(80) UdS d seq. 10 pt. VI	La battuta si colloca, poco dopo l'esempio precedente (79), nella medesima sequenza.
(81) UdS c/mx-d seq. 13	La breve sequenza vede sulla scena, davanti al finto obiettivo di Morelli, rispettivamente un bambino, il cui cognome è Sparacino, vestito da cerimonia e con un giglio in mano – l'abbigliamento tipico da prima comunione e cresima ¹ – che recita a memoria una filastrocca, il cui contenuto poco si addice alla sua età e soprattutto al momento religioso che ha vissuto o si appresta a vivere.
(82) UdS d seq. 14	La battuta viene pronunciata in una delle sessioni di finti provini di Joe nel primo paesino siciliano in cui si reca, Realzisa.

¹ In passato, in Sicilia, i due sacramenti religiosi cattolici si ricevevano in un'unica cerimonia.

(84) UdS c/mx-i seq. 19	Al termine del provino di una ragazzina, la madre, che l'ha accompagnata e l'ha spinta a farlo, invita con insistenza la figlia a girarsi per mostrare a Morelli le qualità della ragazza, soprattutto la bellezza delle sue gambe.
(85) UdS d seq. 20	È uno dei tanti aspiranti attori improvvisati dello pseudo-regista Morelli, un uomo avanti nell'età e a cui manca un braccio, a farsi avanti con fare scherzoso, come possibile interprete di un ruolo; la sequenza si svolge all'interno dell'osteria in cui Joe si reca per cenare.
(86) UdS c/mx rom seq. 23	In questo esempio, Morelli si rivolge al brigadiere Mastropaolo, che lo ferma per strada con il pretesto di un controllo; in realtà, il carabiniere è molto ambizioso e sicuro di avere talento nella recitazione e anche lui cade nella trappola del romano. Così, in quello stesso luogo, all'aperto, con attorno le rovine di un teatro greco, il brigadiere fa il suo provino.
(87) UdS d seq. 24	La sequenza vede sulla scena i banditi Badalamenti, tre fratelli che sorprendono Morelli alle spalle e lo minacciano puntandogli un fucile, mentre costui fa pipì dentro una grotta e parla male dei siciliani. Con questa battuta, il bandito a capo della banda intima a Morelli di ricomporsi.
(88) UdS c/mx-i seq. 24	(Sequenza, v. es. 87). La battuta è pronunciata da uno dei banditi Badalamenti.
(90) UdS d seq. 24	(Sequenza, v. es. 87). La battuta è pronunciata da uno dei banditi Badalamenti.
(91) UdS d seq. 25	Il contesto di questo esempio è quello della sequenza in cui Morelli riesce a convincere i banditi, i fratelli Badalamenti, a fare un provino e a cavarsi fuori da una situazione pericolosa.
(96) UdS d seq. 29	La sequenza si svolge all'interno della medesima grotta (v. es. 87). Questa battuta è pronunciata da un ragazzo del pubblico che assiste ai provini nella piazza del paese.
(97) UdS d seq. 31	La sequenza si svolge all'esterno di una casa, in cui Caterina, la prostituta di mezza età, che si sposta da un paese siciliano all'altro svolge la sua attività. Con questa battuta, un uomo, in coda insieme ad altri, in attesa del suo turno con la prostituta, si interroga sull'identità di Joe.
(99) UdS d seq. 31	(Sequenza, v. es. 97). La battuta è pronunciata dalla prostituta Caterina, con la quale si riferisce a Morelli che si avvicina agli uomini in coda e che, di fatto, le risulta sconosciuto.
(100) UdS d seq. 31	(Sequenza, v. es. 97). La prostituta Caterina reagisce contro gli uomini che stanno in fila nell'attesa del proprio turno, uno dei quali fa una battuta ironica su di lei.

(101) UdS c/mx-i seq. 32	La domanda contenuta nell'esempio è posta a Morelli dal suo piccolo aiutante, una volta che Joe è tornato dall'osteria per la cena e si avvicina al furgone e al tendone con l'attrezzatura.
(102) UdS c/mx-b (rom) seq. 33	L'estratto consta di un mini-monologo di Morelli al termine del provino dell'uomo in nero, considerato da tutti muto. Morelli si lascia andare a nuove considerazioni spregiative nei confronti degli abitanti del paese e dei siciliani.
(103) UdS c/mx-d seq. 34	È uno dei banditi Badalamenti, a cui Joe Morelli è riuscito a far fare un provino, uscendo da una situazione di difficoltà, a pronunciare la battuta. In questo caso, la sequenza si svolge sul camioncino di Morelli, a cui il medico Mistretta ha chiesto un passaggio, e durante il tragitto, mentre discutono di mestieri e missioni e il medico dà l'impressione a Morelli di conoscere la verità su di lui, incrociano la camionetta dei carabinieri con sopra anche i banditi Badalamenti, appena tratti in arresto, uno dei quali si rivolge, gridando, proprio a Morelli.
(106) UdS c/mx-d seq. 37	L'estratto rappresenta il passaggio più lungo del monologo (sfogo-confessione) del parrucchiere omosessuale Vito Strazzeri davanti alla finta cinepresa di Joe.
(109) UdS c/mx-d seq. 38	L'esempio è tratto da una sequenza che vede protagonisti don Gino l'esattore e Beata, alla quale egli si rivolge nella battuta in questione, e in cui la ragazza, inseguendo il sogno della celebrità, acconsente a farsi guardare nuda pur di ottenere il denaro per potersi pagare il provino.
(110) UdS d seq. 38	L'esempio appartiene alla sequenza, già descritta in (109), che vede protagonisti Beata e don Gino, l'esattore; la ragazza, nel pronunciare la battuta, si scaglia contro l'uomo che cerca di approfittare di lei, non accontentandosi soltanto di guardare.
(111) UdS c/mx-i seq. 39	La sequenza si svolge dentro il tendone di Morelli e vede protagonisti il finto talent-scout e Beata, che si appresta ad affrontare la sua prova di recitazione. Qui, in particolare, Beata spiega a Morelli come è riuscita ad avere i soldi per pagarsi il provino.
(112) UdS c/mx-b seq. 39	(Sequenza, v. es. 111). Durante il provino, Joe rivolge un complimento a Beata dicendole di essere "fotogenica", ma, non conoscendone il significato, la ragazza chiede a Joe di spiegarglielo.
(113) UdS c/mx-i seq. 41	La battuta, appartenente a un personaggio secondario, è inserita nella sequenza che vede Morelli impegnato a girare delle scene al signorotto locale defunto, collocato sul catafalco.

(114) UdS c/sw-b seq. 45	Beata, dopo aver tentato invano di fuggire, nascondendosi nel retro del furgone di Morelli, torna a bussare al portone del convento chiedendo che venisse aperto. Le suore rifiutano categoricamente di accoglierla di nuovo.
(115) UdS d seq. 50	La battuta appartiene a Beata, che ha deciso di partire per raggiungere Morelli a Roma. Beata risponde alla domanda postale da uno dei due uomini, che si sono offerti di darle un passaggio con il loro carretto.
(117) UdS d seq. 53	La sequenza da cui è tratto l'esempio si svolge sulla corriera. Morelli è costretto a prenderla poiché i due finti nobili, il principe e la principessa di Montejuso, lo hanno truffato e gli hanno sottratto tutto. Nella fila di posti accanto, viaggiano due uomini, un fotografo e un accompagnatore. La guida invita il fotografo a fare uno scatto a Morelli, che viene scambiato per siciliano e che reagisce alterandosi e cambiando posto.
(118) UdS c/sw-i seq. 53	(Sequenza, v. es. 117). Dopo aver cambiato posto ed essersi spostato più avanti, Morelli scopre che a viaggiare sulla corriera c'è anche Vito, che pronuncia la battuta. Egli attira l'attenzione di Joe sulla parte posteriore del bus, dove Bonocore, il funzionario del comune di Realzisa, l'ultimo comune visitato da Joe, è tenuto prigioniero da due carabinieri, poiché ha commesso l'omicidio del figlio disabile.
(119) UdS c/mx-b seq. 60	La battuta è pronunciata da uno dei malcapitati della truffa cinematografica di Morelli, durante una sessione di provini.
(120) UdS d seq. 60	La sequenza in cui si inserisce l'esempio è quella in cui Joe viene arrestato dal maresciallo Mastropaolo perché riconosciuto colpevole di truffa. La folla di spettatori, che fino a quel momento aveva assistito ai provini, scoppia in rivolta. Beata, che pronuncia la battuta gridando, è sì inquadrata, ma non in viso.
(121) UdS d seq. 63	La battuta è contenuta nella sequenza che si svolge all'interno del carcere, all'interno del quale viene tradotto Morelli, dopo essere stato arrestato e aver subito il pestaggio da parte degli scagnozzi di Mariano Guarnera, il signorotto locale, cui Joe aveva girato un finto video.
(123) UdS d seq. 64	La battuta è pronunciata da un detenuto, che non compare sulla scena, ma di cui si sente la voce provenire dall'interno di una cella del carcere, mentre Joe, all'esterno dell'istituto penitenziario, viene liberato, dopo aver scontato la sua pena, durata due anni come si evince dalla battuta stessa.
(124) UdS c/mx-b seq. 64	(Sequenza, v. es. 123). La battuta è pronunciata da un altro detenuto, non presente sulla scena. Egli augura il meglio a Morelli nel giorno della sua liberazione.

(128) MA d seq. 3 pt. II	Lo scambio dialogico si inserisce nella sequenza in cui viene rappresentato un rito di passaggio: grazie alla funzione emancipante dell'acquisto di una bicicletta nuova Renato entra a far parte della comitiva. Pine', il leader della comitiva, interroga ogni membro chiedendone il parere.
(129) MA d seq. 3 pt. II	(Sequenza, v. es. 128). In questo esempio, è Sasà, uno dei ragazzi della comitiva di cui entra a far parte Renato all'inizio del film, a esprimersi, esponendo il motivo contro il suo ingresso.
(130) MA c/mx-d seq. 3 pt. IV	La battuta si inserisce nella parte di sequenza che vede tutti i ragazzini del nuovo gruppo, di cui Renato è entrato a far parte (v. es. 128), correre in sella alle biciclette per veder passare Malèna davanti a loro.
(131) MA c/mx-i seq. 5	La sequenza, da cui è tratto l'esempio, mostra l'intera comitiva dei ragazzini riuniti e intenti a fare a gara su chi sia più dotato virilmente tra loro. Qui, Pine' prende in giro uno dei suoi amici per le misure del suo organo sessuale e lo sfida, dando prova delle eccezionali misure del proprio.
(132) MA c/mx-i seq. 5	(Sequenza, v. es. 131). L'estratto contiene la prima parte del racconto di Pine' agli amici, che lo ascoltano con attenzione. Egli narra di quella volta che, trovandosi a passare davanti alla casa di Malèna, una mattina quando aveva marinato la scuola, la donna lo aveva chiamato per comprarle le sigarette e di come, essendosi avvicinato per prendere i soldi, ella avesse, secondo lui, spostato di proposito la vestaglia che indossava, mostrandosi nuda.
(133) MA d seq. 5	(Sequenza, v. es. 131). La battuta è pronunciata da Pine', il leader del gruppo, ed è rivolta con tono astioso nei confronti di Renato, in risposta a un insulto di quest'ultimo, che insinua un presunto pensiero di Malèna su Pine': poiché egli non ha saputo cogliere l'occasione per approfittare della donna, allora ella avrà un solo giudizio di lui, ovvero che è un gay.
(134) MA c/sw-b seq. 7	La sequenza si svolge all'interno della bottega del sarto, al quale ha portato i pantaloni dell'abito di matrimonio del padre, di nascosto da quest'ultimo, per farli sistemare affinché potesse indossarli lui. In questo esempio, in particolare, è proprio il sarto che si autocompiace della sua confezione realizzata anni prima per il padre di Renato.
(135) MA c/mx-i seq. 7	(Sequenza, v. es. 133). La battuta è pronunciata da Renato, con la quale si rivolge al sarto, invitandolo a smettere con le osservazioni sulla sua età e a realizzare il lavoro, per il quale è pagato.
(137) MA c/mx-b seq. 8	È il padre di Renato a pronunciare la battuta, con la quale si rivolge alla moglie, in tono severo, collerico e ad alta voce, elementi che percorrono tutta la sequenza. Il padre, infatti, ha appena scoperto che Renato ha portato, di nascosto, i pantaloni del suo completo di matrimonio dal sarto per farseli sistemare (v. <i>supra</i> , es. 135); la madre, allora, cerca di mediare tra padre e

	figlio, proponendo una via di mezzo, rappresentata dal modello di pantaloni alla schiava, che, però, il marito rifiuta fermamente, ritendo il figlio ancora troppo giovane per indossare i pantaloni lunghi.
(138) MA d seq. 9	La sequenza si svolge all'interno della sala da barba, in cui si trovano altri due barbieri, oltre a quello che pronuncia la battuta, e alcuni clienti. Nella discussione generale ciascuno esprime il proprio commento riguardo alla nuova condizione di vedova di Malèna.
(140) MA i seq. 9	(Sequenza, v. es. 138). A pronunciare la battuta è uno dei barbieri, rivolgendosi a Renato, che viene considerato, con suo conseguente disappunto, ancora troppo giovane per sedere sulle poltrone degli adulti.
(141) MA c/sw-i seq. 11	A pronunciare la battuta è la madre di Renato che si rivolge al figlio, preoccupata per la sua salute, poiché, per punizione, Renato è stato rinchiuso dal padre nella sua camera e, per protesta, egli ha iniziato uno sciopero della fame.
(144) MA i seq. 21	La sequenza si svolge al circolo del paese, in cui si trovano riuniti tutti i notabili. Questi, tra una partita al biliardo e un bicchierino, si lasciano andare a commenti sulla vita sessuale di Malèna, dopo che quest'ultima è diventata vedova per la (presunta) morte in guerra del marito. Qui la battuta è un commento di Carnazza, uno dei soci.
(145) MA i seq. 21	(Sequenza, v. es. 144). La battuta rappresenta il turno del commento del milite, nella conversazione tra i membri del circolo.
(146) MA d seq. 24	La sequenza, cui appartiene la battuta di Renato, si svolge sulla piazza del paese, davanti a un negozio di abbigliamento per uomo. Malèna è appena uscita dal negozio e il commesso, insieme al titolare, esprimono apprezzamenti verso la donna. Renato, che è poco distante, li sente e spinto dalla gelosia pronuncia sottovoce un'offesa nei loro confronti.
(147) MA d seq. 27	La battuta è pronunciata dalla madre di Renato, la quale, in un primo momento, non riesce a rendersi conto di cosa stia succedendo nel trambusto causato dal marito e dal figlio Renato. Una mattina, infatti, il padre, andando a svegliare Renato, sorprende il figlio a dormire con un paio di mutandine da donna (di Malèna) sul volto.
(148) MA c/sw-i seq. 27	(Sequenza, v. es. 147). Qui, in particolare, il padre si rivolge alle figlie, sorelle di Renato, intimando loro di smettere di intromettersi e di curiosare.
(150) MA d seq. 29	La breve sequenza si svolge sulle scale che conducono all'abitazione di Renato, dove sono riuniti gli amici di comitiva di quest'ultimo. Pine', cui appartiene la battuta, vedendo arrivare il medico e sapendo che da giorni il

	suo amico è chiuso in casa e che non sta bene, pensa che la situazione sia più grave del previsto.
(151) MA c/mx-i seq. 31	In questa sequenza, che si svolge nello spazio antistante alla casa di Malèna, il dott. Cusimano sorprende il tenente Cadei uscire dalla casa di quella ch'egli considera, lui soltanto però, la sua fidanzata, ovvero Malèna e ingaggia con l'ufficiale prima uno scambio verbale aspro, ma subito si passa alle mani; la sequenza avviene di notte, davanti alla casa di Malèna: la rissa, per motivi passionali e di gelosia, tra il tenente Cadei e il dentista Cusimano, a cui dopo si aggiunge la moglie di quest'ultimo, la quale, finalmente, ha la conferma del tradimento del marito con Malèna.
(152) MA c/mx-b seq. 31	(Sequenza, v. es. 151). Qui la moglie del dott. Cusimano, sospettando del tradimento del marito con Malèna, lo sorprende davanti alla casa di lei, mentre litiga e fa a botte con il tenente Cadei, colpevole, a dire del Cusimano stesso, di avere importunato la sua fidanzata.
(153) MA c/mx-b seq. 33	L'esempio fa parte della sequenza in cui Malena si presenta presso lo studio legale dell'avvocato Centorbi per essere difesa da quest'ultimo, dopo essere stata citata in giudizio dalla moglie del dentista Cusimano, poiché costui pretende di essere il fidanzato della ragazza. La battuta, pronunciata da Centorbi, esprime tutta la sorpresa e l'eccitazione dell'avvocato, anch'egli fortemente attratto da Malèna.
(155) MA c/mx-b seq. 39	La sequenza si svolge presso la bottega del sarto. Qui si trovano, oltre all'artigiano, Renato, la madre e una delle sorelle. La battuta è pronunciata dal sarto, con la quale esorta Renato a stare ben dritto per prendere la misura della lunghezza dei pantaloni.
(156) MA i seq. 39	(Sequenza, v. es. 155). Il sarto risponde "sì" alla richiesta della madre di Renato, affinché allunghi un altro po' i pantaloni del ragazzo. Renato, finalmente, ha ottenuto di indossare i tanto desiderati pantaloni lunghi.
(157) MA d seq. 40	Il contesto è la visita di Centorbi alla madre per annunciarle la sua intenzione di sposare Malena. Alla notizia, la madre reagisce in modo molto brusco per esprimere il suo dissenso, costringendo il figlio alla fuga.
(159) MA d seq. 42	L'esempio è contenuto all'inizio della sequenza in cui Malèna incontra Antonio, un suo conoscente, che le consegna dei generi alimentari di contrabbando. Renato è presente e assiste, a distanza, al dialogo tra i due.
(161) MA fr seq. 46	Malèna, morta il padre, si vede costretta a intraprendere l'attività di meretrice per poter sopravvivere. La sequenza, cui appartiene la battuta, mostra la prima apparizione pubblica di Malèna nelle vesti di prostituta. Ella, infatti, sfilava nella piazza del paese, davanti a tutta la folla di concittadini e

	concittadine, i primi, ne apprezzano come sempre la bellezza, ora per di più con un taglio di capelli e una tinta diversi, le seconde la maledicono.
(162) MA c/mx-d seq. 48	È uno dei barbieri a pronunciare la battuta, mentre guarda fuori dalla vetrina del negozio, insieme agli altri clienti. Tra essi vi è anche Renato, e vede uscire Malèna e Gina in compagnia di alcuni soldati tedeschi.
(164) MA d seq. 49	La sequenza cui appartiene l'esempio si svolge nella sagrestia della chiesa: qui Renato, in braccio alla madre, viene esaminato dal prete, con altre parrocchiane intorno che pregano, e viene ritenuto posseduto dal diavolo. Il padre di Renato, da parte sua, invita la moglie a porre fine a quella che ritiene essere una pagliacciata.
(166) MA c/sw-d seq. 51	La sequenza, in cui è inserito l'esempio, si svolge all'interno di una casa chiusa. Il padre di Renato, infatti, prende la decisione di risolvere l'ossessione del figlio per il sesso, pagandogli un incontro con una prostituta.
(167) MA d seq. 52	La sequenza, di cui fa parte l'esempio si svolge nella piazza del paese, in cui la folla si raduna festosa per salutare l'arrivo degli alleati anglo-americani, appena sbarcati sull'isola.
(168) MA d seq. 52	(Sequenza, v. es. 167). La battuta è pronunciata dalla moglie del dott. Cusimano mentre, in preda a una violenza cieca, è intenta a linciare Malèna insieme ad altre donne del paese. Esse sfogano la forte gelosia e il grande rancore accumulati nei confronti della donna nel corso degli anni.
(169) MA d seq. 55	La sequenza, cui appartiene la battuta, si svolge all'esterno della casa di Malèna, mentre il marito Nino, creduto morto, vi si avvicina e i nuovi occupanti lo scrutano con sospetto.
(170) MA d seq. 54	La battuta è inserita nella medesima sequenza di (169). Uno dei due uomini che dialogano tra loro, davanti alla casa di Malèna, riferendosi a Nino, il marito della donna, che si dirige verso di loro, ne descrive un aspetto.
(176) BA d seq. 4	Un allevatore si rivolge a Cicco affinché quest'ultimo esprima il proprio parere riguardo a un capo di bestiame che il primo deve vendere e il secondo acquistare, durante una fiera zootecnica.
(177) BA d seq. 5	La battuta fa parte di una sequenza iniziale del film in cui i due fratelli, Peppino e Nino, ancora bambini, al lavoro presso gli uliveti di Don Giacinto, vengono sorpresi a bivaccare e obbligati a tornare alla raccolta delle olive.
(179) BA d seq. 8	La battuta si colloca al termine della sequenza in cui, una mattina molto presto, Peppino sta per partire, per un certo periodo, con Minico, durante il quale lo aiuterà a badare al gregge, e costui discute col padre Cicco i termini dell'accordo.

(181) BA d seq. 12	La battuta appartiene a Peppino che, ancora bambino, reagisce non credendo alla storia leggendaria raccontatagli da Minicu, a cui è stato “affidato” per un periodo di tempo, o meglio prestato, dai genitori in cambio di generi alimentari. I due si trovano in piena campagna, presso uno dei rifugi in cui si radunava il gregge e si trasformava il latte munto.
(182) BA c/sw-d seq. 13	In questo esempio, è l’ambulante che grida per decantare la genuinità della sua salsiccia. In realtà, si tratta di battute ambigue, con le quali il personaggio si fa beffa del podestà fascista, che cammina davanti a lui, prima di venir caricato di peso e portato in carcere dalle camicie nere su ordine del podestà stesso.
(185) BA d seq. 17	Peppino, ancora ragazzino, pronuncia la battuta dell’esempio, mentre si trova dentro la sala da barba a consegnare il quarto di litro di latte al bar-biere, e i presenti, tra cui alcuni compagni di partito, discutono di questioni politiche e invitano Peppino, nonostante giuri di non riferire niente, ad andarsene perché ancora troppo giovane per starli ad ascoltare.
(186) BA d seq. 17	La battuta è pronunciata da uno dei compagni presenti nella sala da barba situata di fronte alla bottega del poeta Buttitta, e si riferisce ai tipi strani, vestiti di scuro, che si trovano proprio davanti alla bottega. Questi non lasciano presagire niente di buono.
(187) BA d seq. 18	La battuta è contenuta nella sequenza in cui due ignoti balordi, verosimilmente appartenenti al partito fascista, distruggono la bottega del poeta Ignazio Buttitta.
(189) BA d seq. 24	Peppino, ancora ragazzo, si rivolge al padre che gli intima di sbrigarsi per andare a rifugiarsi nel luogo di ritrovo sottoterra, insieme agli altri vicini, nel bel mezzo di un attacco aereo durante la Seconda guerra mondiale, per proteggersi dalle bombe.
(190) BA d seq. 25	L’esempio contiene una battuta di Mannina, ancora bambina, che si reca, insieme al padre, a quello che era stato fino a poco prima il palazzo del podestà, ma che, una volta finita la guerra e rovesciato il regime fascista, viene assaltato e saccheggiato dagli abitanti di Bagheria. Mannina e il padre Luigi arrivano quando ormai il saccheggio è stato compiuto e non resta molto da portar via.
(192) BA d seq. 25	(Sequenza, v. es. 190). In questo esempio, Mannina (bambina), cui appartiene la battuta, e il padre Luigi sono intenti a trasportare una porta.
(193) BA d seq. 27	La battuta appartiene a una sequenza che si svolge all’esterno, nei pressi di un campo, mentre Mannina è intenta a cucire dei vestiti per bambini con il paracadute ricevuto in regalo da un soldato americano. I bambini corrono

	felici e si dirigono verso il campo e Rosa cerca di fermarli e richiamarli per paura degli ordigni bellici, che potrebbero nascondersi nel terreno.
(195) BA d seq. 31	La sequenza impegna Peppino, che si trova in strada, intento a mungere il latte dalla mucca per le due clienti che aspettano. Nel frattempo, passa di lì Mannina, per recarsi al corso di ricamo. Il breve scambio di saluti, contenuto nell'estratto, avviene proprio tra Mannina e una delle donne, Tituzza.
(198) BA d seq. 33	La sequenza si svolge tra piazza Madrice, un vicolo e il mercato del pesce. Peppino, a causa di una sommossa dei monarchici, che irrompono nel comizio dei comunisti, viene inseguito fino al mercato del pesce e nella mischia finisce anche Nino, appena tornato dal servizio di leva. In un primo momento, lo butta a terra e lo picchia, poiché pensa che siano ancora i monarchici a rincorrerlo; dopo, però, lo abbraccia, una volta resosi conto, a seguito delle energiche proteste di Nino, che si tratta del fratello.
(199) BA d seq. 34	Qui è Sarina che, rivolgendosi al marito Luigi con tono ironico, lo invita a fermare lui la figlia Mannina che, durante una festa, viene invitata a ballare da Peppino. Luigi, infatti, nella battuta immediatamente precedente si sorprende che non sia stata la moglie a bloccarli.
(202) BA d seq. 41	Qui è Mannina che, con tono molto irritato, si rivolge al fidanzato impostole dal padre Luigi, che disapprova l'unione con Peppino, a causa delle disgrazie che hanno colpito la sua famiglia e del fatto che Peppino non ha un lavoro stabile. Nello specifico, Mannina risponde alle lamentele del fidanzato, il quale le rimprovera la scarsa considerazione, poiché in sua presenza Mannina non fa altro che ricamare.
(205) BA d seq. 43	È uno dei compagni di partito, amico di Peppino, che suggerisce a quest'ultimo di fare la <i>fuitina</i> con Mannina portandola nella sede del partito. La discussione avviene mentre si trovano, insieme a Onofrio, l'altro compagno e amico, al cinema e la proiezione del film è in corso
(206) BA d seq. 44	Peppino si rivolge al fratello Nino con tono irritato, poiché quest'ultimo cerca di farlo desistere dal tentativo di <i>fuitina</i> "sui generis", e lo invita per l'ennesima volta ad andare via e lasciarli in pace: infatti, Peppino e Mannina si sono segregati all'interno della casa della ragazza e minacciano di uscire solo se verrà permesso loro di sposarsi.
(207) BA d seq. 47	L'estratto fa parte della sequenza del mattatoio, al quale Sarina e Mannina incinta si recano, affinché quest'ultima possa bere del sangue fresco di un vitello appena ucciso per curare la sideremia bassa.
(210) BA d seq. 52	È Sarina, insieme alla figlia Mannina presso uno spaccio di abbigliamento, a richiamare l'attenzione del venditore al fine di concludere un affare per un abito da destinare a Peppino.

(214) BA d seq. 61	In questa sequenza, Peppino e gli altri compagni del partito, venuti a sapere che il compagno Liborio era in possesso di un cappotto nuovo e avendone Peppino bisogno per l'imminente viaggio in Russia, riescono a ottenerlo, sfruttando l'ingenuità e i fermi principi comunisti del pover'uomo.
(217) BA d seq. 62	Mannina per cercare di alleviare la nostalgia dei figli per Peppino, momentaneamente lontano da casa, li porta in chiesa per ammirare, tra le altre, la figura del padre (da bambino) nell'affresco sul soffitto della chiesa, realizzato dal maestro Guttuso. Ella scopre con delusione che il dipinto è stato ricoperto per ordine del vescovo, a causa dei tanti commenti dei parrocchiani durante la messa.
(218) BA d seq. 62	(Sequenza, v. es. 217). L'interiezione, che costituisce l'esempio, è pronunciata da Angela, che esprime rammarico per il fatto che il dipinto, in era raffigurato il papà da piccolo, è stato coperto e non è più visibile.
(222) BA d seq. 64	L'esempio è costituito da un estratto dello scambio dialogico tra una donna, un portantino e il chierichetto durante la processione serale in occasione della festa di San Giuseppe, per la quale si scatena un violento temporale che costringe il corteo dei fedeli a ripararsi come meglio può.
(223) BA c/sw-d seq. 66	L'esempio è tratto dalla sequenza in cui Cicco, il padre di Peppino, è ormai moribondo. Il medico, che lo visita e che pronuncia la battuta, si rivolge a Peppino e, rivelandogli la gravità della situazione, lo invita a prepararsi e a farsi forza per l'imminente dipartita del padre.
(225) BA d seq. 78	A pronunciare la battuta è Luigi, che esprime la sua preferenza per Mina, mentre si trova, insieme ad altri vicini, nel salotto di casa sua a guardare il festival di Sanremo; in passato, infatti, non tutti potevano permettersi una TV, quindi ci si recava da amici e parenti che ne possedevano una, per guardare i primi spettacoli televisivi.
(226) BA d seq. 78	(Sequenza, v. es. 225). In questo caso, Luigi ribadisce il suo apprezzamento per la cantante Mina, esplicitando il fatto che se potesse, voterebbe per lei.
(227) BA d seq. 83	La battuta è pronunciata a ripetizione come formula fissa dal figlio della mendicante Masina, che manifesta evidenti disturbi psichici.
(228) BA d seq. 89	L'esempio fa parte della sequenza in cui nonna Sarina racconta al nipotino Pietro, mentre tornano a casa, la vicenda che riguarda l'assassinio, per mano mafiosa, del padre. È per questo che, nelle elezioni politiche che si sarebbero tenute di lì a poco, avrebbe votato per i comunisti, nonostante non amasse neanche loro.
(231) BA d seq. 97	L'esempio contiene una battuta pronunciata da Angela, la figlia di Peppino e Mannina, la quale protesta con un certo fervore contro il padre che dissente

	sulla lunghezza della gonna, che la madre le sta confezionando. La ragazza si batte, esponendo le sue ragioni, per averla molto sopra il ginocchio, il padre, invece, insiste perché sia molto più lunga.
(232) BA d seq. 100	La sequenza si svolge in un parco fuori città, presumibilmente durante un pic-nic domenicale. Peppino si rivolge al figlio Pietro e si lamenta del suo spirito che spesso risulta troppo critico.
(233) BA d seq. 100	(Sequenza, v. es. 232). Qui è Peppino che, dall'altura di un parco fuori dal centro abitato, da cui si gode di una vista su tutta la città, offre un omaggio proprio a quest'ultima, pronunciando la battuta.
(235) BA d seq. 102	La sequenza vede i due fratelli, Peppino e Nino, in camera da letto intenti a discutere sulle imminenti elezioni politiche, dopo la messa in scena di Nino del suo finto suicidio, preso in giro anche dal farmacista che gli propina un finto veleno.
(237) BA d seq. 104	La battuta è pronunciata da Peppino, con la quale si rivolge agli altri compagni di partito, che si apprestano a tenere un comizio elettorale in piazza Madrice.
(238) BA d seq. 110	I due personaggi, che dialogano, si trovano alla sede del partito comunista, in un momento in cui è molto affollata, poiché in concomitanza con la conclusione delle elezioni politiche.
(239) BA d seq. 111	La sequenza vede tutta la famiglia di Peppino e Mannina riunita per cena all'indomani delle elezioni politiche. Peppino invita i suoi figli a indovinare la novità che sta per rivelare loro e Michele, nella battuta in questione, fa un tentativo.

APPENDICE C

Sequenza 1 (esterno, balcone; interno, nuova casa Di Vita)

DONNA MARIA (*al telefono*): sì Salvatore, Di Vita Salvatore. Ah, ma come non lo conosce signorina! Ecco brava, io sono la madre, sto chiamando dalla Sicilia, è tutto il santo ggiorno//// ah, ho capito, non c'è, allora cortesemente mi può dare (*a bassa voce, chiede alla figlia di prendere nota*) 656 22056, grazie, buongiorno.

LIA: ma', è una telefonata inutile! Ha troppi impegni, chissà dov'è! E poi nemmeno si ricorderà più! Senti a me lascia perdere, oramai sono trent'anni che non viene qua. Lo sai com'è fatto, no?

DONNA MARIA: si ricorderà, si ricorderà sono sicura! Eh, lo conosco meglio di te, se poi scopre che non ce l'abbiamo detto, ci dispiacerà! (*Al telefono*) per piacere, vorrei parlare col sig. Di Vita Salvatore, sono la madre.

Sequenza 2 (esterno, strade di Roma; interno, casa romana di Totò adulto)

FIDANZATA: Salvatore, ma... che ore sono?

SALVATORE: è molto tardi! Scusami ma... non ho potuto avvisarti che non sarei arrivato. Dormi! Dormi!

FIDANZATA: ha telefonato tua madre, mi ha scambiata per un'altra.

SALVATORE: e tu cosa le hai detto?

FIDANZATA: ho fatto finta di niente, per non deluderla. Abbiamo parlato a lungo, ha detto che sono trent'anni che non vai a trovarla e che quando vuole vederti è lei a dover venire a Roma

SALVATORE: ha chiamato per dirti solo questo?

FIDANZATA: no, ha anche detto che è morto un certo Alfredo e che domani ci saranno i funerali. Ma chi è? Un tuo parante?

SALVATORE: no, no! Dormi! Dormi!

Sequenza 3 (interno, chiesa)

PADRE ADELFIGIO (*durante la consacrazione*): stu picciriddu è la mia rrovina, come devo fare. (*Continua la consacrazione*) "qui pro vobbis, qui pro vobbis" Pss! Totò?! Menomale!

Sequenza 4 (interno, sagrestia)

PADRE ADELFIGIO: ma come te lo devo dire, eh? io senza la campanella non so andare avanti! ma sempre addormentato sei ma che fai la notte al posto di dormire mangi? Boh!

TOTÒ: padre Adelfio a casa mia manco a mezzogiorno si mangia, lo dice anche il veterinario, per questo ho sempre sonno!

PADRE ADELFIGIO: te lo dico io perché hai sempre sonno, lo so io, e poi te lo spiego perché hai sempre sonno! ora, ora tu fai una bella cosa eh, te ne vai perché ho da fare

TOTÒ: ci posso venire?

PADRE ADELFIGIO: no! tu non ci puoi venire!

TOTÒ: sì sì!

PADRE ADELFIGIO: sciò, sciò! aria!

TOTÒ: sì sì, io ci voglio venire, ci voglio venire!

Sequenza 5 (interno, sala cinema)

PADRE ADELFIGIO: Alfredo! Alfredo!?

ALFREDO: seis!

PADRE ADELFIGIO: puoi partire!

ALFREDO: façiemuni a cruçi, cuminciamu!

PADRE ADELFIGIO: il quadro, il quadro! (*Alla vista di una scena da censurare*) no!

Sequenza 6 (esterno, piazza)

VENDITORE AMBULANTE: calzette di Filanda, venite, venite!

Sequenza 7 (interno, in cabina di proiezione)

ALFREDO: tu qua non ci devi venire! ma come te lo devo fare capire, si pò sapiri? Comu aj'a parrari! Se prende fuoco la pellicola, a come sei piccolo tu, fai una vampata sola vuum!

TOTÒ E ALFREDO (*insieme prima, conclude Totò*): e diventi un pezzo di carbone! (*Sbuffando*) fuff! ainn!

ALFREDO: minchia che lingua lunga che hai! Un giorno o l'autru ta tagghiu! *** Proprio così! (*mentre taglia la pellicola*)

TOTÒ: me lo posso prendere?...

ALFREDO (*sbuffa*) mmmm!

TOTÒ: ...allora me lo posso prendere? (*alzando il volume della voce*) Me lo posso prendere?!

ALFREDO: no!! Minchia ma allora sordo sei, questo lo devo mettere di nuovo dentro quando smontiamo la pellicola santo diavolone, ma peggio ri una piattola sì!

TOTÒ: allora questi perché non ce li hai messi quando hai rimontato le pellicole, eh?

ALFREDO: beh, perché qualche volta non trovo più il punto giusto e allora in sostanza restano qua; tanto troppe volte si bbaciano!

TOTÒ: allora questi me li posso prendere!

Alfredo (*sbuffando*): ahhh, senti a mmia, veni cca... e posali! Prima che ti do un calcio in culo, noi due facciamo un patto, tutti questi pezzi qua sono tuoi, te li regalo!

TOTÒ: grazie!

ALFREDO: prego! però, numero uno qua non ci devi venire più, numero due te li tengo io, 'u capisti?

TOTÒ: va bbene!

ALFREDO: va bene!

ALFREDO: allora d'accordo, ora vatinni!

TOTÒ: però, che patto è, se i pezzi sono miei perché te li devi tenere tu?

ALFREDO: rrrr!

TOTÒ (*spaventato*): X

ALFREDO (*urlando*): non ti fare più o ti spacco la testa, mi sintisti?!

Sequenza 8 (interno, casa di Totò bambino)

TOTÒ (*giocando con le pellicole*): pam pam pam prima [s]para e poi pensa! questo non è un lavoro per ggente ddelicata, pezzo di cornuto e ttraditore! Ehi tu, lurido bastardo, cala giù le mani dall'oro, tatatata. Sporco nero, stai alla larga da me, se no ti rrompo la faccia, puff! (*Guardando le foto; alla madre*) ma'?

DONNA MARIA: mm

TOTÒ: se la guerra è finita, perché papà non torna mai?

DONNA MARIA: torna, torna, vedrai che torna! Uno di questi giorni.

TOTÒ: io non me lo ricordo più! Ma dov'è la Russia?

DONNA MARIA: ci vogliono anni per andarci e anni per tornare! Ora vai a dormire Totò ch'è tardi!

Sequenza 9 (esterno, scuola)

PADRE DI PEPPINO: cammina! A ta mattri futtiri non a mmia, prenditi un pezzo di carta e vai a fare u carabinieri, disgraziatu, sceccu si! Amuninni, amuninni, jamu a sturiari asinnò t'ammazzu iu!

Sequenza 10 (interno, classe)

MAESTRA: allora, quanto fa 5 x 5?

(*Gli alunni ridono*)

BOCCIA: 30!

MAESTRA: silenzio! Colonnina del cinque, testa di sceccu! (*Maestra e alunni insieme*) 1 x 5 5, 2 x 5 10, 3 x 5 15, 4 x 5 20, 5 x 5?

BOCCIA: 40!

MAESTRA: ihh!

(*Gli alunni ridono*)

MAESTRA: silenzio! Silenzio! Quante volte te lo devo dire le colonnine sono importanti, sennò nella vita non farete niente! Non troverete mai un lavoro! Per l'ultima volta, quanto fa 5 x 5

TOTÒ (al compagno Boccia): Boccia! Boccia! Venticinque, venticinque!

BOCCIA: Natale!

MAESTRA: oh no!

Sequenza 11 (interno, cinema, sala di proiezione)

ALFREDO: Ehh!

TOTÒ: ho pagato il biglietto, devo vedere la pellicola!

IGNAZINO: via, scinni di ddocu, quantu voti ti l'ha ddiri? qua nun si pò stari! Avanti vattini 'nta sala, mangia pani a tradimentu, su peggju de cunigghi, s'anfilunu unn'è e gghiè! Disgraziateddi nichì nichì!

(*Dialogo dal film proiettato*)

FABBRO: buonasera a tutti!

PUBBLICO (*reclama silenzio*): sce!

FABBRO: e che manco salutare se pò!

IGNAZINO: oggi façemu ddu pellicoli!

DON TANO: e io che me ne fotto, per dormire vengo!

VENDITORE: pigghiassi appuntatu. (*All'altro cliente*) allora ti sei deciso?

SPETTATORE #1: americane!

VENDITORE: americane, tieni ccà!

SPETTATORE #2 (*dal pubblico*): tagghiala Alfredo!

SPETTATORE #3 (*dal pubblico*): ignoranti!

SPETTATORE #4 (*dal pubblico, tra i fischi*): ppi ffauri!

PUBBLICO: ssc, ssc, silenzio!

(*La Settimana Incom*)

UN UOMO (*entrando*): bbona saluti a tutti!

IN SALA: ssc, ssc! Stativi muti

SPETTATORE #5: a na faciti virri ‘sta pellicula, ah?

IGNAZINO (*all’uomo appena entrato*): ah macari vossia s’assittassi mutu! (*Allo spettatore accanto a lui*) chi ddiçi?

LO SPETTATORE: boh! Analfabeta sugnu!

IGNAZINO: puru tu?

LO SPETTATORE: sì!

(*Film proiettato “La terra trema”*)

L’ANZIANO: mallocculu settimilasetticiëntucinquanta liri!

MARIU: sempri ‘na puntu siemu, ca travgghiamu tutta a nuttata e i pisci s’an’ammuccari l’auṭri.

L’ANZIANO: X

SPETTATORE #6 (*al taglio della sequenza*): ‘u sapia! Vent’anni che vado al cinema, non ho visto mai un bacio!

SPETTATORE #7: e quando mai, quando mai, fuff!

SPETTATORE #8 (*allo sputo dalla tribuna*): cojnuto!

Sequenza 12 (esterno, piazza)

Parte I

UN BRACCIANTE: buonasera don Vincenzo!

DON VINCENZO: tu e tu, voi lavorate!

PADRE PEPPINO: e io don Bbiçenzo?

DON VINCENZO: tu? Tu il lavoro fattelo dare da Baffone!

PADRE DI PEPPINO: ha bbeniri Baffuni! Disgraziato!

DON VINCENZO: magari voialṭri lavorate!

PADRE DI PEPPINO: sempri cu mmia ci l’avi!

Parte II

(*Gli spettatori all’uscita dal cinema*)

UN UOMO: sabbinirica!

SPETTATORE #1 (*all’uscita dal cinema*): bella pellicola! U picciotto travagghiava troppu bbuono, piccatu ca era sfurtunatu!

SPETTATORE #2: ma a iddu cu cciù fiçi fari ad accattarisi la bbarca!

SPETTATORE #1: minchia, allura nienti capisti!

SPETTATORE #3: era simpaticu!

DON VINCENZO: dunque picciotti, ppi capirci, qua si travgghia dall’alba al tramonto, e non mi domandate mai quanto si guadagna!

Sequenza 13 (esterno, angolo della piazza)

TOTÒ: mah!

DONNA MARIA: è tutto il giorno che ti cerco, il latte l’hai comprato?

TOTÒ: no!

DONNA MARIA: e i soldi dove sono?

TOTÒ: me li hanno rrubbati!

DONNA MARIA: che cosa c’hai fatto coi soldi, ti sei pagato il cinematografo?

TOTÒ: sì!

DONNA MARIA: il cinematografo! Il cinematografo!

ALFREDO: signora Maria ma che fa? ‘U lassassi stari, amuni, eh?!

IGNAZINO: ma comu, X accussi cò picciriddu, eh!?

DONNA MARIA: sì, ma quale picciriddu e picciriddu, questo peggio del terremoto è!

ALFREDO: e tu perché diçi fesserie, ah? L’abbiamo fatto entrare gratis, avanti diccillo a to matṭri, i soldi, può essere che li ha persi dentro. Quanti soldi avevi?

TOTÒ: cinquanta lire.

ALFREDO: ah! che cosa hai trovato stasera immenno alle sedie?

IGNAZINO: ah, un peittine, ddu soprettacchi, na tabbacchera////

ALFREDO: e, 50 liri! ha visto?

DONNA MARIA: grazie, grazie zio Alfredo! Buonanotte!

IGNAZINO: buongiorno!

ALFREDO: buonanotte!

DONNA MARIA: amuninni, camina!

IGNAZINO: ah, ma iu l'ava caputu, no!?

IL MATTO: la piazza è mia, la piazza è mia! è mia, è mia la piazza, è mia, mia, mia! è mezzanotte, mezzanotte! via via sciò sciò, devo chiudere la piazza, devo chiudere la piazza, sciò!

Sequenza 14 (esterno, campagna, corteo funebre)

ALFREDO: si stanca a piedi, ah padre?

PADRE ADELFO: eh, all'andata viene a scendere e tutti i santi aiutano, ma al ritorno i santi guardano e basta! (*ridendo*)

PADRE ADELFO: sia fatta la volontà di Dio.

ALFREDO: arrivederci a stasera.

PADRE ADELFO: a stasera!

TOTÒ (*buttandosi a terra*): ahi, ahi, ahi!

PADRE ADELFO: ch- cosa ti fa male?

TOTÒ: il piede!

PADRE ADELFO: il piede, ma tutte a te ti capitano! Ma, ma...

TOTÒ: ahia ahia ahia!

PADRE ADELFO: ...ma che ti posso fare, che posso fare?

TOTÒ: ahia, ahia!

Sequenza 15 (esterno, strada di campagna, in bicicletta)

TOTÒ: Alfredo, tu lo conoscevi a mio padre?

ALFREDO: e come no, se non conoscevo a tuo padre. Era alto, magro, simpatico, aveva certi baffi come i miei, e rideva sempre assomigliava a Clark Gable [clarke gable].

TOTÒ: Alfredo...

ALFREDO: che c'è?

TOTÒ: ...ora che sono più grande, e vado alla quinta non dico che posso incominciare a venire in cabina, ma magari perché non diventiamo amici

ALFREDO: io scelgo i miei amici per il loro aspetto e i miei nemici per la loro intelligenza. E tu sei un po' troppo furbo per essere amico mio e poi io lo dico sempre i miei figli, mi raccomando state attenti a trovare gli amici giusti!

TOTÒ: come se tu figli non ne hai?

ALFREDO: e quando ho figli ce lo dico! Ma cose da pazzi!

Sequenza 16 (esterno, casa di Totò)

DONNA MARIA: botta ri sancu! (*Rivolta alla figlia*) non piangere più, non piangere più ci sono qua io, non piangere più, non c'è più il fuoco, non c'è più il fuoco, non c'è più, ci sono io ora ci sono io.

TOTÒ: ma' che c'è?

DONNA MARIA: disgraziato (*urlando*), tua sorella bruciata moriva se non c'ero io, per colpa tua connutieddu, la mia rovina sei, te l'avevo detto di non metterlo sotto il letto ô latu û bracieri, pure le fotografie s'abbruciaru, t'è! Ti mazziu a piaceri miu!

DONNA ANZIANA (*seduta lungo il vicolo*): sempri cu 'sta camurria dû cinematografu!

DONNA MARIA: mi stava abbampannu a casa, mi stava abbampannu, un lampu, vuum, mancu mi n'addunau! (*Ad Alfredo*) ma come non vi vergognate, zio Alfredo alla vostra età, di metterti a giocare con un bambino.

ALFREDO: ma io che c'entro!? Che colpa ho?

DONNA MARIA: e tutte quelle pellicole chi ce le ha date? Giuratemi che non gli date più queste schifezze, questo è pazzo, pazzo, parla solo di cinematografo e di Alfredo, di Alfredo e cinematografo. Giuratemi che non lo farete entrare mai più al cinema, giuratemelo!

ALFREDO: avete la mia parola donna Maria.

DONNA MARIA: il Signore mi deve fare una grazia, fare tornare tuo padre a casa e così te la giusta lui la schiena.

TOTÒ (*piangendo*): papà non torna più, io l'ho capito è morto.

DONNA MARIA: non è vero no, te lo faccio vedere io che torna.

Sequenza 17 (interno, cinema)

IGNAZINO: com'è tucchi fumunu, com'è tucchi! *** Eh cchi fetu! (*Ai bambini*) No no no u bigliettu ata pavari, cabbanna.

FABBRO (svegliandosi di soprassalto): beđđa Mattri, cchi fu? Se non vi rompo le corna si deve perdere il mio nome, sticchiuteddi!

TOTÒ (*correndo verso l'esterno*): signora Anna signora Anna!

Sequenza 18 (interno, cabina di proiezione; esterno, piazza)

TOTÒ: Alfredo, io non c'entro, tua moglie mi ha detto di portarti il mangiare.

ALFREDO: eh, dammi qua!

TOTÒ: ce l'ho detto a mia madre che non me le avevi date tu le pellicole, che non era stata colpa tua, a me mi pareva uno scherzo che le pellicole prendono fuoco, solo questo ti volevo dire, me ne vado!

ALFREDO: Totò veni ccà, avanti veni ccà, da bravo assiettiti, op! sentimi bene a quello che ti dico; io ho cominciato questo mestiere a dieci anni, e a quei tempi non è che c'erano queste macchine moderne, eh, le pellicole erano mute, il proiettore girava a mano proprio così con la manovella, tutto il santo giorno a girare la manovella, ed era così dura questa manovella, e se uno si stancava un poco e perdeva la velocità, in un colpo, vuum, se ne andava tutto a fuoco!

TOTÒ: allora perché non me lo in segni pure a me, ora che non c'è più la manovella e viene più facile?

ALFREDO: perché non voglio Totò! Tu non lo devi fare questo lavoro, sei come uno schiavo, te ne stai sempre solo, ti vedi cento volte la stessa pellicola perché non hai altro da fare, e ti metti a parlare con Greta Garbo e Tyrone Power [tiron povere] come un pazzo, lavori come uno scecco, per di giunta alle feste a Pasqua Natale, solo il Venerdì Santo sei libero, e senti a mia, se a Gesù Cristo non lo mettevano in croce pure il Venerdì Santo si travagghiava!

TOTÒ: e allora perché non cambi mestiere?

ALFREDO: eeh, perché sono uno scimunito, quanti altri in paese lo sanno fare l'operatore, manco uno, solo un cretino comu a mmia 'u poteva fari e, e poi io non ho avuto fortuna, allora vuoi fare il minchione comu a mmia? Ah, arrispunni!

TOTÒ: no!

ALFREDO: ahah! bravo Totò! Bravo Totò! Io lo dico soltanto per il tuo bene chiuso qua dentro muori di caldo d'estate e muori di freddo d'inverno. Respiri fumo e gas e alla fine ti guadagni na miseria

TOTÒ: ma non ti piace proprio niente di quello che fai?

ALFREDO: con il tempo uno si abitua e poi quando senti da qua sopra che il cinema è pieno, la gente ride e si diverte e allora sei contento puro tu, ti fa piacere che gli altri rridono, è proprio come se fossi tu a farli ridere e gli fai scordare le disgrazie e le miserie; questo mi piace!... ma allora che ho parlato turco!! Che guaidi, cchi stai taliannu, fai finta di darimi raggione, è appena mi giro fai come ti pare, ha ragione tua madre, un pazzo sei, si pazzo (*pensando ad alta voce*) ma come ha fatto questo figghiu ri bottana a fozza di guardare ha imparato, cose dell'altro mondo! (*Avvicinandosi alla finestra e urlando verso Totò*) Totò, ora 'u ricu puru ô cassiери, non devi entrare più nemmeno dentro al cinema, hai capito? e ora parru puru cu padre Adelfiu mancu u chierichiettu ti fazzu fari cchiù, mai più disgraziato!

TOTÒ (*urlando*): Alfredo, vaffanculo!

CICCIO SPACCAFICO: Maronna mia, Maronna, aggiu fattu rurici, aggiu fattu rurici, Maronna mia!

UOMO #1: u napoletanu.

UOMO #2: un coppu ci pigghiau.

UOMO #3: Ciccio Spaccafico il napoletano ha vinto alla Sisal!

Sequenza 19 (interno, cinema)

UN UOMO (*entrando nella sala del cinema*): minchia picciotti, Spaccaficu u napulitanu fici rurici! Curriti, curriti tutti!

UNO SPETTATORE (*di spalle*): Questi del nord sempre fortunati sono!

Sequenza 20 (esterno, piazza)

IL MATTO: la piazza è mia!

Sequenza 21 (esterno, ingresso stalla e sagrato chiesa)

FABBRO: fermo fermo! Ma che c'hai la mosca cavallina? C'hai un istituto di pidocchi c'hai! Vai vai!

Sequenza 22 (esterno del cinema)

IGNAZINO: ah bbi rugnu 'n coppu ccà, cchi vuliti, ê casi fozza ê casi! Sempri ammenzu ê peri su!

Sequenza 23 (interno, scuola)

PROFESSORE (*commissario d'esame*): un commerciante possiede due negozi, in uno vende frutta...

BIDELLO: seduti! Professore, ci sono gli esaminandi esterni per la licenza elementare. (*rivolgendosi ai candidati*) avanti!

MAESTRA: silenzio, silenzio!

PROFESSORE: zitti zitti!

TOTÒ: ah beh!

(*Totò risponde ad Alfredo con il gesto dell'ombrello*)

ALFREDO (*a denti stretti*): disgraziatu, gran figghiu ri bottana! (*riprende*) Totò, aiutimi, comu si fa 'stu cosu...

MAESTRA: silenzio!

ALFREDO: ...dimmi comu si fa 'stu cazzu di poblema!

MAESTRA (*urlando*): silenzio!

ALFREDO: sì!

Sequenza 24 (interno, cabina di proiezione e sala)

(*Immagini dal film "In nome della legge"*)

SPETTATORE #1: 'u sapia ca faccia 'sta fini, 'u sapia!

SPETTATORE #2 (*allo sputo proveniente dalla tribuna*): Cunnutissimu!... (*Alla sigaretta gettata dalla tribuna*) ...e suca gnostru!

Sequenza 25 (interno, sala di proiezione e cabina)

ALFREDO (*a Totò*): Statte attento qua è molto facile che la pellicola piglia fuoco, se succede subito devi spezzarla qua e qua per non far andare il fuoco nelle bobbine, 'u capisti?

TOTÒ: sì, Alfredo!

ALFREDO: hai capito da che parte è la gelatina?

TOTÒ: c'ha un bellissimo sapore, eh!

ALFREDO: questi sono i bollettini di verifica delle pellicole, si conservano sempre

TOTÒ: va bene Alfredo!

ALFREDO: non te lo scordare mai!

UNO SPETTATORE: Maria che lariu!

ALFREDO: ecco chista è ppi ttia! Da oggi le bobine le metti tu stesso!

TOTÒ: come alto!

ALFREDO: così puoi lavorare da solo.

Sequenza 26 (interno, studio fotografico)

FOTOGRAFO: fermo! Fermi!

Sequenza 27 (interno, classe)

BOCCIA: minchia piezzu ri sticchiu!

COMPAGNO #1: a mmia, a mmia!

LA MAESTRA: bambini salutate Peppino che parte per la Germania...

COMPAGNO #2: ciao!

LA MAESTRA: Di Francesco perché non vuoi salutare il tuo compagno?

DI FRANCESCO: perché mio padre dice che è comunista!

Sequenza 28 (esterno, piazza)

PADRE DI PEPPINO: ssa bbirica, mamà.

TOTÒ: ma lo trovano di sicuro il lavoro in Germania?

ALFREDO: e chi 'u pò saperi mai, è comu n'avventura! È il cammino della speranza!

PADRE DI PEPPINO: paisi ri merda! Puu!

L'ANZIANO DEL CIRCOLO (*rivolto al padre di Peppino*): ma va runa u culu in Germania tu e macari baffuni!

PADRE DI PEPPINO: addiu mamà, addiu!

TOTÒ: addio Peppino, torna presto!

PADRE DI PEPPINO: ni viriemu!

UN UOMO: addiu Ciru!

TOTÒ: meno male che la Germania è più vicino alla Russia!

Sequenza 29 (interno, sala del cinema)

IGNAZINO (*rivolto ad uno spettatore*): 'ha, 'ha caputu?

FABBRO: se nun vi rumpu i cojnna a tutti?

SPETTATORI (*rispondono in coro*): si deve perdere il mio nome!

Sequenza 30 (esterno, ingresso caserma e strada)

SOLDATO: purtroppo non sappiamo in quale cimitero di guerra è sepolto, questo è il modulo per la pensione se vuole firmarlo.

Sequenza 31 (interno, sala cinema)

Film proiettato "I pompieri di Viggiù"

Sequenza 32 (interno/esterno, foyer del cinema e piazza)

Parte I

PADRE ADELFIGIO: fuori, fuori! Non posso fare un altro spettacolo è tardi, lo volete capire? Non posso fare un altro spettacolo, non spingete, non c'è spazio! Per carità!

UOMO #1: dentro ci sono quelli che l'hanno visto due volte!

PADRE ADELFIGIO: non mi fate arrabbiare! Fate cadere pure a me!

UOMO #2: padre Adelfio è più di un'ora che siamo qui!

PADRE ADELFIGIO: domani... sf... facciamo un'altra pellicola! Il film è bellissimo, parola d'onore. Andate a dormire!

IGNAZINO: figghia mia, viri se bbiri a to patri, viri se bbiri a to patri! Si pessi 'sta criatura...

PADRE ADELFIGIO: 'gnazino pure tu, a ddui siete chiudete, chiudete...

IGNAZINO: ...a unn'è ta pattri, nno viru!

PADRE ADELFIGIO: ... questi sfasciano il Paradiso!

NUNZIO: è l'inferno!

IGNAZINO: e chi cci fazzu cu 'sta picciridda!

LA FOLLA: aprite, aprite!

- Alfredo, Alfredo, pensaci tu!

ALFREDO: Ma che cosa ci pozzu fari iu?

UNA DONNA (*tra la folla*): ci hanno fatto aspittari t̄ri uri e poi ci hanno mannatu via!

Parte II

ALFREDO (*a Totò*): “la folla non pensa, non sa quello che fa.” Questo lo diceva il grande Spinci T̄rasi (Spencer Tracy) in “Furia”. Allora, che dici, ce lo facciamo vedere il film a questi poveri pazzi?

TOTÒ: magari! Ma come, si può fare?

ALFREDO: vedo che voi non volete credere alle mie parole ma ai voŝtri occhi dovete dovrete credere e ora alza le chiappe da quel dannato sgabello! Attento, abbracadabbra guarda dall'altra parte!

ALFREDO: affacciati alla finest̄ra e guarda, ragazzo!

TOTÒ: miihii! Alfredo è bellissimooo!

UN UOMO: talia, talia u cinematografo!

TOTÒ: bravo Alfredo!

UNA DONNA: santa Rusulia veru jè u cinema c'è, u cinema u cinema!

UOMO #1: grazie Alfredo grazie!

L'UOMO (*affacciandosi in pigiama al balcone*): cu è dduocu? Ma chi succeri? Ma chi bbuliti?... talè u cinema! (*in risposta alle proteste della folla*) ma iti a fari 'nto culu!

UOMO #2: Alfredo, non si sente niente, Alfredo!

ALFREDO: gli faciamo quest'altro regalo?

TOTÒ: s̄i s̄i!

ALFREDO: Vuoi andare là sotto?

(*Totò annuisce*)

ALFREDO: e vacci!

Parte III

PADRE ADELFO: guarda là!

NUNZIO: maŝri mia!

PADRE ADELFO: Nunzio, Nunzio basta mezza.

NUNZIO: s̄i s̄i, comu voli vossia, s̄i s̄i s̄i

Parte IV

NUNZIO: signori miei, il biglietto dovete pagare... ridotto!

UNO SPETTATORE: uè vaffanculu la piazza è di tutti!

IL MATTO: ahhh no! La piazza è mmia, picciotti non scherziamo se no m'incazzo!

(*La pellicola si incendia*)

Parte V

UNO SPETTATORE: a pellicola s'abbruciò!

TOTÒ: Alfredo! Correte!

PADRE ADELFO (*a Ignazino*): Ignazino ma chi ti successi? Pater noster, qui es in coeil...

IGNAZINO (*in preda alla disperazione*): Alfredo, no, Alfredo!

TOTÒ (*scuotendo l'amico*): Alfredo, Alfredo, aiuto aiuto! Alfredo, Alfredo! (*urlando*) Aiuto!

Sequenza 33 (esterno, piazza davanti al cinema)

DONNA #1: povero Alfredo che disgrazia!

DONNA #2: che disgrazia!

IL MATTO (*ridendo e saltellando*): bruciato, bruciato!

PADRE ADELFO: e ora come si fa? Il paese resterà senza divertimenti, senza niente! Ma chi lo ha i soldi per ricostruire il cinema?

UN UOMO (*sottovoce*): Spaccaficu u napulitanu! Tuttu pulitu, sembra un altro!

Sequenza 34 (esterno/interno, Nuovo Cinema Paradiso)

SINDACO: Nuovo Cinema Paradiso! Avanti avanti entrate applaudite!

CICCIO SPACCAFICO: questo cinema è per voi!

Sequenza 35 (interno, cabina di proiezione)

PADRE ADELFO: ma è pur sempre un bambino come avete risolto il fatto della minore età?

CICCIO SPACCAFICO: eh ho preso la patente grazie agli amici dell'AGGIS...

PADRE ADELFO: ma Spaccafico////

CICCIO SPACCAFICO: ...però io non ci capisco proprio niente! Ufficialmente l'operatore sono io, ma i soldi se li piglia Totò!

PADRE ADELFO: Totò stai sempre attento, non ti addormentare mai, che non succeda un'altra disgrazia. Fai tutto quello che ti insegnò il povero Alfredo. E che Dio ti benedica figliuolo!

DONNA MARIA: grazie padre!

CICCIO SPACCAFICO: che è, che è 'sta faccia da funerale, la vita continua allegria allegria, musica!

Sequenza 36 (interno, sala del cinema)

SPETTATORE #1 (*dalla tribuna*): minchia cch'è bbuona!

DONNA ANZIANA: Pa'ri, Figghiu e Spiritu Santu!

SPETTATORE #1 (*dalla tribuna*): minchione, si stanno baciando!

PADRE ADELFO: io non vedo film pornografici!

SPETTATORE #2: bravo don Ciccio!

Sequenza 37 (interno, cabina di proiezione)

ALFREDO: c'è un posto pi mmia nel Paradiso?

TOTÒ: Alfredo Alfredo, Alfredo!

SIG.RA ANNA: Totò poi quando chiudete me lo accompagni tu, eh?

TOTÒ: sì signora Anna.

SIG.RA ANNA: io vado Alfredo!

ALFREDO: sì sì!

TOTÒ: sono contento che sei venuto

ALFREDO: e a scuola comu va?

TOTÒ: bene, però... ora che ho il lavoro forse non ce vado più

ALFREDO: no, no Totò... no nun l'ha fari, ti troverai con un pugno re mosche in mano prima o poi!

TOTÒ: perché, che significa?

ALFREDO: voggghiu riri che questo non è il tuo lavoro, per ora il cinema Parariso ha bisogno ri tia e tu giustamente hai bisogno del cinema Paradiso, ma non durerà, un giorno avrai altre cose da fare, altre cose, cchiù 'mpurtanti! Securu, più importanti, sì! Eeh, io lo so, ora che ho perso la vista, ci vedo di più, vedo tuttu chiddu che non vedevo prima e il merito è tuo Totò, che mi hai salvato la vita e io non lo dimenticherò! (*Ride*) ah, ah e non fare questa faccia, ah che non sono ancora rincoglionato, 'a vuoi na prova?

TOTÒ: sì!

ALFREDO: hm allora vediamo, per esempio, 'nta 'stu mumentu, la proiezione è sfocata, controlla!

TOTÒ: è vero Alfredo, è proprio sfuocata, ma come hai fatto?

ALFREDO: eh eh, è troppo difficile da spiegare eh eh eh.

Sequenza 38 (interno, sala del cinema platea)

IGNAZINO: a ttia chi sta facennu, viriti a pellicula, malarucati, vastasi! (*Al ragazzo*) guarda e sta' fermu!

Sequenza 39 (interno, cabina di proiezione/platea)

Solo immagini

Sequenza 40 (interno, cabina di proiezione)

TOTÒ: che vi avevo detto, non prende più fuoco

ALFREDO: il progresso sempre tardi arriva!

Sequenza 41 (interno, platea)

Film proiettato "I vitelloni"

Sequenza 42 (interno/esterno, mattatoio/stazione)

Solo immagini

Sequenza 43 (esterno, cortile della scuola)

COMPAGNO #1: boh, è una nuova.

COMPAGNO #2: non c'è male però, simpatica è.

COMPAGNO #3: suo padre è il nuovo direttore della banca, piccioli lusso e comodità.

COMPAGNO #1: quella è gente che la minchia se la tocca con la camicia per non sporcarsi le mani.

I COMPAGNI (*incitano i due rivali nella corsa*): muoviti, spicciati, spicciati! Su curri, curri! Cuinnutu ri fomma a cu arriva l'ujttumu!

TOTÒ (*a Elena*): senti.

ELENA: sì?

BIDELLO: 3^ B in classe!

TOTÒ: che è caduto questo.

ELENA: oh, grazie non me ne ero accorta, che stupida.

TOTÒ: io... io mi chiamo Salvatore e tu?

ELENA: Elena, mi chiamo Elena.

TOTÒ: io... volevo dire... cioè... l'altra volta alla stazione////

Sequenza 44 (interno, cabina di proiezione)

ALFREDO: che cos'è il passo ridotto? Le tue riprese?

TOTÒ: sì!

ALFREDO: e cchi si viri?

TOTÒ: si vedono quelli del mattatoio che squartano un vitello, c'è tutto il sangue per terra, come un lago e su questo lago sta passando un altro vitello che sta andando a morire

ALFREDO: picchi non parli più, cchi si viri? Cchi si viri?

TOTÒ: niente, non si vede niente è un passo tutto sfuocato.

ALFREDO: è una donna!

TOTÒ: aah!

ALFREDO: è una donna! (*Ride*)

TOTÒ: sì è una ragazza che ho visto alla stazione.

ALFREDO: e com'è? Com'è?

TOTÒ: è simpatica, ha l'età mia, magra, con i capelli lunghi, castani, gli occhi grandi azzurri, l'espressione semplice e una piccola macchia di fragola sulle labbra ma proprio piccola si vede solo da vicino e quando sorride ti fa sentire come... non so... come per dire//// (*sospira*)

ALFREDO: eeh, l'amuri, l'amuri! Ah ti capisciu Totò, chiddi cu l'occhi azzurri sono le più difficili, qualunque cosa tu fai non riesci mai a fartele amiche... eeh c'è poco da fare, più pesante è l'uomo più profonde sono le sue impronte, se poi c'è di mezzo l'amore soffre picchi sapi d'essere in una strada senza uscita."

TOTÒ: come è bello quello che dici, però è triste!

ALFREDO: eeh non l'ho detto io, lo diceva John Wayne nel "Grande tormento"!

TOTÒ (*ridendo*): che imbroglione che sei Alfredo!

Sequenza 45 (esterno, in strada)

UN UOMO: ma che apriamo all'orario dei nobbili, ah?

TOTÒ: ciao Elena

ELENA: ciao, perché corri?

TOTÒ: perché così io ti volevo dire no ti ricordi quando Che bella giornata vero?

ELENA: sì proprio una bella giornata, ora scusami, devo andare ciao Salvatore.

TOTÒ: ciao! (*pensando ad alta voce*) che stronzo, che stronzo, bella giornata vero, porca buttana!

Sequenza 46 (esterno, in strada)

ALFREDO: te l'avia rittu, tu pensi che ti volevo pigliare per fesso, ma proprio quelle con gli occhi azzurri sono le più difficili!

TOTÒ: ma perché, ci deve essere una maniera per farglielo capire!

ALFREDO: maah non ci pensare, Totò, 'un ci pinsari cchiù! Nel sentimento non c'è niente da capiri e niente da fare capiri.

TOTÒ: sembra che il mondo l'hai fatto tu!

ALFREDO: non per levare merito al Signore, che il mondo l'ha fatto in due tre giorni, io ci perdevo un po' cchiù ri tiempu, ma certe cose modestamente a parte venivano megghiu!

TOTÒ: hai visto che è come dico io, hai sempre una risposta a tutto!

ALFREDO: ti vuogghiu fari cuntjento Totò, ora ti cunti una cuosa, assittamini un pocu. (*Sedendosi*) ah santuria scacciu!

"Una volta, un re fece una festa e c'erano le principesse più belle del regno, basta. Un soldato che faceva la guardia vide passare la figlia del re e era la più bella di tutte e se ne innamorò subito ma... ma che poteva fare un povero suddato a paragone con la figlia del re, basta. Finalmente un giorno riuscì ad incontrarla e ci rissi che non poteva più vivere senza di lei, la principessa fu accusata impressionata dal suo forte sentimento che ci disse al soldato: se saprai aspettare cento giorni e cento notti sotto il mio balcone alla fine io sarò tua." Menchia! "Subbitu il soldato se ne andò là e aspettò un giorno, e due giorni, e dieci e poi venti, e ogni sera la principessa controllava dalla finestra ma quello non si muoveva mai con la pioggia con il vento con la neve era sempre là, gli uccelli ci cacavano in testa e le api se lo mangiavano vivo ma a lui non si muoveva! dopo novante notti, era diventato tutto secco, bianco e ci scendevano le lacrime dagli occhi e non poteva trattenerle, ché non aveva la forza neanche per dormire, mentre la principessa sempre che lo guardava e... arrivati alla novantanovesima notte il soldato si alzò, si prese la sedia e se ne andò via".

TOTÒ: ma come alla fine?

ALFREDO: sì, proprio alla fine Totò e non mi domandare qual è il significato io non lo so, se lo capisci dimmillo tu.

TOTÒ: boh!

Sequenza 47 (interno/esterno, sede del PC e ingresso cinema)

CICCIO SPACCAFICO (*al telefono*): solo due giorni, ma chi volete sfuttere? E che me ne frega se le copie sono impegnate, “Catene” solo due giorni, ma qua la gente mi mangerà gli occhi. Sì, lo so lo so, ma anche se comincia lo spettacolo alle otto di mattina, non ce la faccio il paese grande e voi della Titanus lo sapete e se mi fate incazzare io scrivo a Lombardo a Roma i sorci verdi vi faccio vedere, io mi chiamo Spaccafico ma se mi girano i coglioni vi spacco pure le corna!

Sequenza 48 (interno, platea del cinema)

(*Film proiettato “Catene”*)

SIG.RA ANNA (*descrivendo il film ad Alfredo*): si vede la culla con la bambina che dorme.

(*Il fabbro ripete, piangendo, le a memoria le battute del film*)

IL MATTO: non mi piace, non mi piace non mi piace!

IGNAZINO: un momendo, oh isamini ‘i ddocu!

Sequenza 49 (interno, cabina di proiezione)

TOTÒ: ho tagliato i titoli di coda per fare prima, corri Boccia portami il primo tempo, io intanto faccio l’attualità!

BOCCIA: va bene, va bene!

Sequenza 50 (interno, sala di proiezione)

IGNAZINO: e iu chiamu i carabinieri... (*ai carabinieri*) ‘i vuliti fari susiri? Recì voti l’ha vistu, recì voti! (*Ad altri spettatori*) un momendo, un momendo!

LO SPETTATORE (*ai carabinieri*): ma come a me... incatenato?

IGNAZINO: ti pigghiassi na cacarella, ah beđdu.

Sequenza 51 (esterno/interno, altro cinema)

CICCIO SPACCAFICO: Boccia ecco qua, questo è il primo tempo fai presto che tengo la sala gremita! (*Al proiezionista*) che fai fai presto X

Sequenza 52 (interno, cabina di proiezione altro cinema)

CICCIO SPACCAFICO: ... sbrighati su avanti accendi il carbone su, un momento, fai presto che la gente sta contestando!

PROIEZIONISTA: e dammi il tempo io solo due mani c’ho!

SPETTATORE #1: ou annacamini!

SPETTATORE #2: facete schifo, facete! Silenzio!

Sequenza 53 (interno, cabina di proiezione del Paradiso)

CARABINIERE: cchi si fa Totò? Ccà su tutti ancazzati. È cchiu ssai ‘i menzura ca spiettonu!

TOTÒ: e che ci posso fare io!

CARABINIERE: boh!

Sequenza 54 (interno, altro cinema)

CICCIO SPACCAFICO: ma quando viene ‘stu curnutu! E io come faccio!

SPETTATORE #1: a pellicola si futtieru?

SPETTATORE #2: i piccioli si futtieru!

SPETTATORE #3: ma comu finiu? Ma quantu am’aspittari?

CICCIO SPACCAFICO: calmatevi! Non vi preoccupate, manciativi cocchiccosa, calmatevi!

SPETTATORE DAL PALCHETTO: Don Ciccio... vui sapiti ca p’aviri u piaciri di vedere questo fimm, ho trascurato a me muggghieri e l’ho lasciata a letto ammalata, eppure non sono riuscito a vederlo. Se dentro dieci minuti non fate il fimm o rimborsate i soldi a mmia e a tutti questi signori, con questo bastone vi mannu ô macellu!

CICCIO SPACCAFICO (*tra le urla*): calmatevi, calmatevi, calmatevi, mi fate dire una parola? Facciamo na cosa, vi faccio vedere il primo tempo un’altra volta...

DAL PUBBLICO: no!

CICCIO SPACCAFICO: ma voi che volete da me?!

SPETTATORE #4: vogliamo sapere come va a finire!

CICCIO SPACCAFICO: ve lo dico io come va a finire!

PASQUALE: silenzio si-len-zio! Io il film l’ho visto tutto, l’ho visto, ve lo racconto io come va a finire.

SPETTATORE #5 (*urlando e lanciando una scarpa*) statti zittu cucuzzuni!

Sequenza 55 (interno, chiesa)

Parte I

TOTÒ (*all’orecchio di Alfredo*): ti prego non mi chiedere il perché... trattienilo più che puoi!

PADRE ADELFFIO: Alfredo che c’è?

ALFREDO: ah, padre Adelfio...

PADRE ADELFFIO: ma che padre Adelfio, ho il sacramento!

ALFREDO: padre Adelfio!

PADRE ADELFFIO: beh?

ALFREDO: ah, ho bisogno urgente di voi, picchi... picchi ho un dubbio...

PADRE ADELFFIO: dubbio?

ALFREDO: ...un gravissimo dubbio che mi tormenta l'anima!

PADRE ADELFFIO: ah, l'anima!

Parte II

ELENA: padre ho peccato

TOTÒ (*sottovoce*): di questo ne parliamo dopo!

ELENA: ma chi è?

TOTÒ: scè, ferma ferma ferma, non ti voltare, per carità sta' zitta, fa' finta di niente, sono Salvatore.

ELENA: ma che ci fai qua?

Parte III

PADRE ADELFFIO: Alfredo ma, ma è terrificante quello che mi dici!

ALFREDO: lo so? Ma prendiamo per esempio...

PADRE ADELFFIO: eh.

ALFREDO: ...il miracolo dei pani e dei pesci.

PADRE ADELFFIO: il miracolo dei pani e dei pesci!?

ALFREDO: eh! io ci penso spesso, ma come è possibile?

PADRE ADELFFIO: come è possibile?

Parte IV

TOTÒ: ma io dovevo parlarti. Sei bellissima Elena questo volevo dirti... quando ti incontro non so mettere in fila due parole perché... mi fai venire i brividi. Ehm, insomma non lo so come si fa in questi casi, cosa si dice, è la prima volta... ma credo che mi sono innamorato di te!

LA DONNA (*dall'altro lato del confessionale*): padre ho peccato!

TOTÒ: io ti assolvo nel nome del Padre del Figlio e dello Spirito Santo vai in pace sorella!

(*Elena ride*)

TOTÒ: quando sorridi sei ancora più bella!

ELENA: Salvatore sei molto gentile con me, mi sei anche simpatico ma io non sono innamorata di te!

TOTÒ: non me ne importa niente, aspetterò!

ELENA: cosa?

TOTÒ: che anche tu ti innamori di me! Ascoltami bene, tutte le notti quando finirò di lavorare verrò sotto casa tua e aspetterò tutte le notti, quando cambierai idea apri la finestra, solo questo e io capirò.

Parte V

PADRE DI ADELFFIO: hai capito adesso?

ALFREDO: sì! finalmente riesco a vederci chiaro!

PADRE ADELFFIO: e un'altra volta non dire in giro queste eresie

(*Alfredo mormora qualcosa in senso di no*)

PADRE ADELFFIO: dall'incendio del cinema sei sopravvissuto ma delle fiamme eterne... dalle fiamme eterne non ti salva nessuno!

Sequenza 56 (esterno, sotto casa di Elena)

Voce uomo dalla televisione di una casa e voci degli abitanti delle case che fanno il conto alla rovescia per il nuovo anno.

Sequenza 57 (interno, cabina di proiezione)

ELENA: Salvatore?

SPETTATORE (*dalla sala*): adduma a luci Totò!

Sequenza 58 (esterno, in campagna)

TOTÒ: ma che c'entra è che la macchina è ancora in rodaggio.

ELENA: e ora come torniamo a casa?

TOTÒ (*a un passante in macchina*): ferma ferma!

ELENA: oddio è mio padre!

TOTÒ: buonasera sig. Mendola... buonasera.

SIG. MENDOLA: buonasera!

Sequenza 59 (esterno, dal Paradiso al cinema all'aperto Arena Imperia)

Solo immagini

Sequenza 60 (esterno sera, arena Imperia)

Parte I

UN UOMO (*da una barca*): posti a sedere esauriti!

(*Film proiettato "Mambo"*)

CICCIO SPACCAFICO: accomodatevi, accomodatevi che è cominciato adesso, su, biglietto alla mano, biglietto alla mano!

(*Totò legge la lettera di Elena*)

VOCE DI ELENA (*legge*): "Salvatore, amore mio dovrò trascorrere tutta l'estate con i miei lontano da te e qui le giornate non passano mai. Trovo il tuo nome dappertutto se leggo un libro, se faccio un cruciverba, se sfoglio un giornale, ti ho sempre davanti agli occhi... oggi purtroppo ho una notizia un po' brutta: a fine ottobre ci trasferiremo a Palermo per via dell'università sarà difficile vederci tutti i giorni ma non avere paura tutte le volte che potrò scappare verrò sempre da te al Cinema Paradiso."

(*Film proiettato "Ulisse"*)

Parte II

TOTÒ (*mentre avvolge le bobine*): Elena, Elena, Elena. (*Pensando ad alta voce*) quando finirai estate di merda; in un film saresti già finita, dissolvenza e via un bel temporale, sarebbe bello eh? Misca! (*All'arrivo di Elena*) Elena ma quando!!!

ELENA: sono tornata oggi, non puoi immaginare cosa ho dovuto inventarmi per essere qui!

Sequenza 61 (interno, a casa di Salvatore a Roma)

(*Totò pensa tra sé*)

TOTÒ: vado a fare il militare a Roma, parto venerdì mattina

VOCE DI ELENA: verrò a salutarti al cinema Paradiso, arriverò giovedì con la corriera delle 5:00

Sequenza 62 (esterno-interno, cinema Paradiso)

CICCIO SPACCAFICO: Totò sta pellicola è bella ma ccà non 'a capisciunu, un giorno basta e avanza e stasera fammi il piacere di montare la pellicola di domani così nuovo operatore quando viene la trova pronta

TOTÒ: va bene.

CICCIO SPACCAFICO: uè, e stai su mannag-, io ti aspetto non ti preoccupare il posto non te lo toglie nessuno, io ti aspetto hai capito e nun fa' 'sta faccia su su, mannaggia!

Sequenza 63 (esterno, al campo di addestramento)

TOTÒ: trasmettitore Di Vita Salvatore, III battaglione, IX compagnia comandi! (*Al telefono, urlando*) hanno trasferito suo padre, ma come è possibile nessuno sa dove sono andati a finire lei la sua famiglia vaffanculo non mi vuoi aiutare ma che cazzo dici stronzo!

Sequenza 64 (esterno, piazza di Giancaldo)

In sottofondo la canzone "La casetta in Canada"

TOTÒ (*al cane*): bello, vieni qua!

Sequenza 65 (interno, casa di Alfredo)

ALFREDO: sei chiù magro, si vede che non sei stato bene!

TOTÒ: mi hanno detto che non esci mai e che non parli con nessuno, perché?

ALFREDO: sai com'è, prima o poi arriva un tempo che parlare o stari muti è la stessa cosa: e allora è meglio starisi zitti!

Qui c'è caldo, Totò portami a mare.

Sequenza 66 (esterno, scogliera al mare)

TOTÒ (*raccontando*): "alla festa di Natale un tenente pizzico il culo a una ragazza, quella si gira: è la figlia del colonnello comandante e il tenente terrorizzato fa: "la signorina se avete il cuore duro come ciò che ho toccato adesso sono un uomo finito!"

(*Ridono insieme*)

ALFREDO: l'hai più vista?

TOTÒ: no! E nessuno sa dov'è.

ALFREDO: eeh, si vede che doveva andare così, ognuno di noi ha una stella da seguire. Vattinni, chista è terra maligna, fino a quando ci sei tutti i giorni ti senti è al centro del mondo, ti sembra che non cambia mai niente, poi parti, un anno, due e quannu torni è cambiato tutto, si rompe il filo, non trovi che volevi trovare, le tue cose non ci sono più; bisogna andare via per molto tempo, per moltissimi anni, per ritrovare al ritorno la tua gente, la terra, unni si nato, ma ora no non è possibile... ora tu sei più cieco di me.

TOTÒ: questa chi l'ha detta Gary Cooper, James Stewart, Henry Fonda eh?

ALFREDO: no no Totò, nun l'ha detto proprio nessuno, chisto lo dico io; a vita non è come l'hai vista al cinematografo, a vita è cchiù difficili, vattinni, tonnatinni a Roma, tu si giovane il mondo è tuo, e io sugnu vecchio, non voglio più sentirti parlare, vogghiu sentiri parrari ri tia.

Sequenza 67 (esterno-interno, piazza di Giancaldo-camera da letto di Salvatore a Roma)

Solo immagini

Sequenza 68 (esterno, stazione di Giancaldo)

ALFREDO: nun turnari più, 'un ci pinsari mai a noi, non ti voltare, nun scriviri, nun ti fari fottere dalla nostalgia, dimenticaci tutti! Se nun resisti e torni indietro nun venirmi a trovarmi, nun ti faccio intrare a casa mia, 'u capisti?

TOTÒ: grazie, per tutto quello che hai fatto per me.

ALFREDO: qualunque cosa farai, amala, come amavi la cabina del Paradiso, quannu eri picciriddu.

PADRE ADELFO: è partito! Totò addio addio Totò, sono arrivato tardi che peccato!

Sequenza 69 (esterno-interno, sulla strada per Giancaldo)

Solo immagini

Sequenza 70 (interno, casa della mamma di Totò)

DONNA MARIA (*pensando ad alta voce*): è Totò, lo sapevo io! (*A Totò*) Totò!

SALVATORE: come stai mamma?

DONNA MARIA: hai visto com'è la- com'è bella la casa?

(*Salvatore annuisce*)

DONNA MARIA: l'abbiamo rifatta tutta, se non era per te... vieni, ho una sorpresa per te. Sarai stanco!

(*Salvatore mormora qualcosa come per dire "no"*)

DONNA MARIA: vuoi riposarti il tempo ce l'hai prima del funerale.

SALVATORE: no mamma cosa vuoi che sia un'ora di aereo!

DONNA MARIA: mm, questo non me lo dovevi dire dopo tutti questi anni vieni tutte le cose le ho messe qui, tutte le tue cose vieni!

Sequenza 71 (esterno, corteo funebre)

SIG.RA ANNA: contento sarò che sei venuto Totò, sempre di te ha parlato, sempre, fino all'ultimo! Ti voleva, ti voleva bbene assai! Ha lasciato due cose per te, prima di partire vieni a trovarmi.

SALVATORE (*a Ciccio Spaccafico*): buongiorno. Da quanto tempo avete chiuso?

CICCIO SPACCAFICO: eh, a maggio fanno sei anni. Non veniva più nessuno, lei lo sa meglio di me, la crisi, la televisione, le cassette, oramai il cinematografo è solo un sogno! adesso l'ho acquistato il comune per farci il nuovo parcheggio pubblico, sabato lo demoliscono, che peccato!

SALVATORE: ma perché mi da del lei? Una volta non era così!

CICCIO SPACCAFICO: a una persona importante, dare del tu è molto difficile, comunque se tu ci tieni, Totò!

SALVATORE: mi scusi!

CICCIO SPACCAFICO (*pensando ad alta voce*): e chi l'avrebbe mai detto Totò!

Sequenza 72 (interno, casa di Alfredo)

SIG.RA ANNA: queste sono le cose che ha lasciato per te.

SALVATORE: non ha mai pensato di incontrarmi?

SIG.RA ANNA: no, mai! Una volta tua madre ci ha detto che se lui lo voleva tu saresti venuto sicuramente. Si infuriò, diceva, Totò non deve ritornare a Giancaldo mai! ma non lo diceva per cattiveria, era un bravo cristiano, chissà che ci passava per la testa. *** Negli ultimi tempi diceva pure cose strambe, e un momento prima di chiudere gli occhi a tua madre ci ha detto che non doveva avvisarti.

Sequenza 73 (esterno/interno, cinema Paradiso in rovina)

VIGILE: prego.

Sequenza 74 (interno, camera di Salvatore)

Solo immagini

Sequenza 75 (interno, sala da pranzo)

DONNA MARIA: che stai pensando Totò?

SALVATORE: pensavo *** è che ho sempre avuto paura di tornare *** ora, dopo tanti anni, credevo di essere più forte, di avere dimenticato molte cose, e invece, mi ritrovo tutto davanti, come se fosse rimasto sempre qui; eppure mi guardo intorno e non conosco nessuno. E tu mamma, ti ho abbandonata, sono scappato come un bandito e non ti ho mai dato una spiegazione!

DONNA MARIA: e io non te l'ho mai chiesta, non devi spiegare niente ho sempre pensato che era giusto quello che facevi e basta senza fare troppe chiacchiere, hai fatto bene ad andartene, sei riuscito a fare quello che volevi. Quando ti telefono, mi rispondono sempre donne diverse ; ma finora non ho sentito mai una voce, che ti ama veramente, l'avrei capito sai

eppure mi piacerebbe, di vederti, sistemato, che ti innamorassi, ma la tua vita è lì, qua ci sono solo fantasmi lascia stare Totò!

Sequenza 76 (esterno, piazza)

(Demolizione del cinema Paradiso)

IL MATTO: è mia la piazza, e la piazza è mia! È mia è mia la piazza.

Sequenza 77 (interno, sala di proiezione Roma)

SALVATORE: controlla le giunte, appena è pronto può partire!

L'OPERATORE: va bene dottò! E complimenti pel film gagliardissimo.

SALVATORE: grazie.

Séquence 1

MME MARIA : oui, Salvatore, Salvatore Di Vita. Ah... Mais c'est pas possible que vous ne l'connaissez pas. C'est gentil, merci bien. Je suis sa mère, mademoiselle. Et je l'appelle d'un village de Sicile, toute la journée, j'ai- j'ai//// ah, j'ai compris, oui. Pas là ? Seriez-vous assez aimable de me donner//// (*A la fille*) prends note. 65 - 62 - 20 - 56, merci beaucoup au revoir. Donne !

LIA : mais c'est un coup de fil inutile. Il est trop pris. Dieu sait où il est. Si ça se trouve, il ne s'en souviendra même plus. Écoute-moi, va, laisse tomber. Il a bien trente ans qu'il ne vient plus nous voir. Tu sais très bien comment il est, non ?

MME MARIA : il s'en souviendra, il s'en souviendra, j'en suis sûre. Ah, je l'connais mieux que toi. Si jamais il apprend qu'on le lui a pas dit, il ne sera pas content. (*Au téléphone*) s'il vous plaît, je voudrais parler à monsieur Salvatore Di Vita. Je suis sa mère.

Séquence 2

FIANCÉE DE SALVATORE : Salvatore ? mais quelle heure est-il ?

SALVATORE : c'est très tard. Excuse-moi... mais j'ai pas trouvé le moyen de te prévenir. Dors... dors.

FIANCÉE : ta mère a téléphoné. Elle m'a prise pour une autre.

SALVATORE : et qu'est-ce que tu lui as dit ?

FIANCÉE : j'ai fait semblant de rien parce que je voulais pas la décevoir. On a parlé longtemps. Elle dit qu'il y a des années tu ne viens plus du tout, et que quand elle veut te voir, c'est elle qui doit aller à Rome.

SALVATORE : et elle a téléphoné simplement pour dire ça ?

FIANCÉE : non, on a aussi parlé de quelqu'un qui est mort, un certain Alfredo, demain matin c'est son enterrement. C'est qui ? quelqu'un de ta famille ?

SALVATORE : non... non, dors, dors.

Séquence 3

PÈRE ADELFIGIO : « Qui pridie quam pateretur, accepit panem in sanctas ac venerabiles manus suas, et elevatis oculis in cælum ad te Deum Patrem suum omnipotentem, tibi gratias agens, bene dixit, fregit, deditque discipulis suis, dicens: Accipite, et manducate ex hoc omnes: hoc est enim corpus meum ». Ah mon dieu, Ah mon Dieu, Seigneur. Ah ce petit me il me fera tourner chèvre, qu'est-ce que vous voulez que j'y fasse. « hic est enim calix sanguinis mei, novi et æterni testamenti: mysterium fidei: qui pro vobis »... (*à Totò*) ps, ps. « ...qui pro vobis »... ps ps, Totò « ...qui pro vobis et pro multis effundetur in remissionem peccatorum ». Ah mieux tard que jamais !

Séquence 4

PÈRE ADELFIGIO : je n'sais plus comment te l'dire, moi, si tu ne sonnes pas je suis tout embrouillé. Tu es complètement endormi aujourd'hui, mais tu sais, tu fais quoi la nuit au lieu de dormir, tu manges, ah ? c'est ça ?

TOTÒ : monsieur l'curé, chez moi, même à midi y a rien à manger. Même le vétérinaire il l'a dit ! C'est pour ça que j'ai toujours sommeil.

PÈRE ADELFIGIO : un jour je t'expliquerai pourquoi tu as toujours sommeil, je l'sais bien, je vais te l'dire pourquoi tu as sommeil. Mais pour le moment, toi, tu sais c'que tu vas faire ? Tu vas filer parce que moi, j'ai à faire.

TOTÒ : je peux venir avec vous ?

PÈRE ADELFIGIO : non, te n'peux pas venir là !

TOTÒ : si, si, si !...

PÈRE ADELFIGIO : Totò, allez sauve-toi, vite ...

TOTÒ : ... non je viens avec vous !

PÈRE ADELFIGIO : non, tu ne viens pas avec moi, j'ai dit non tu ne viens pas avec moi. Allez allez ouste ! Allez allez, vite !

Séquence 5

PÈRE ADELFIGIO : Alfredo !... Alfredo !

ALFREDO: ouais!

PÈRE ADELFIGIO: tu peux envoyer.

PÈRE ADELFIGIO: le cadre, Alfredo le cadre! Toutes les fois c'est pareil, toutes les fois.

(*Film projeté : « Verso la vita »*)

PÈRE ADELFIGIO : ah pas ça !

ALFREDO (*marmonne*) : ah...

PÈRE ADELFIGIO : non !!

Séquence 6

VENDEUR #1 : allons-y les ménagères !

VENDEUR DE CHAUSSETTES : X une paire X une autre paire X deux paires cent lires, c'est des bas en hélanca ! X profitez-en !

Séquence 7

ALFREDO : tu dois pas venir ici ! Je te l'ai dit cent fois ça, comment ça se fait que je peux pas te l' faire comprendre ? Si la pellicule prend feu, petit comme tu es, ça n' feras qu'une flambée, vuuum ! Et tu...

TOTÒ : ...deviendras (*Totò répète avec Alfredo*) un morceau de charbon, fuss, mmm...

ALFREDO : t'as la langue bien pendue, hein ! Un d' ces jours je te la coupe, moi. *** Comme ça.

TOTÒ : moi, je peux y prendre ça ? Allez quoi, je peux y prendre, dis ? Je peux y prendre oui ou non ?

ALFREDO : non !! Te l'ai dit cent fois aussi ! Ça il faut que je la remette en place quand je rends la pellicule, bon sang de bon sang ! Mais c' que tu peux être emmerdant !

TOTÒ : alors pourquoi, pourquoi ça tu n' l'as pas remis en place quand t'as rendu la pellicule, hein ?

ALFREDO : beh, parce que quelque fois je retrouve pas le bon endroit, alors enfin de compte, ils restent là, et de toute façon ils s'embrassent trop souvent, alors.

TOTÒ : alors, si c'est comme ça, je peux les prendre ceux-là !

ALFREDO : non, écoute... donne-moi ça. Avant que je te botte un gros coup de pied dans l' cul, on va faire un pacte, hein ? Ces morceaux-là je te les donne, ce sont à toi, c'est un cadeau...

TOTÒ : merci !

ALFREDO : mais premièrement tu ne remets plus les pieds ici, et deuxièmement c'est moi qui les garde. Tu as compris ?

TOTÒ : très bien.

ALFREDO : très bien. Alors, hop et fous-moi le camp maintenant. Ahh !

TOTÒ : mais dis donc, c'est ça ton pacte, hein ? si les morceaux sont à moi, pourquoi c'est toi qui dois les garder ?

ALFREDO : aah !

TOTÒ : bon sang !

ALFREDO : si tu reviens ici, j' te casse la tête !

Séquence 8

TOTÒ : pam, pam, pam, fais feu d'abord et pense après. Ça c'est pas un travail pour des gens distingués. Bougre de connards, espèce de traître ! Eh là, toi, espèce de p'tit salaud, touche pas aux lingots d'or ! Ta ta tam, ps ps. Sale nègre, tourne pas autour de moi, sinon j'te casse la gueule ! (*À sa mère*) maman ?

MME MARIA (*marmonne*) : mmm ?

TOTÒ : si la guerre elle est finie, pourquoi papa, il revient pas ?

MME MARIA : il reviendra, va. Tu verras, un d' ces jours il sera là.

TOTÒ : moi, je me rappelle plus. Mais c'est où la Russie ?

MME MARIA : il faut des années pour y aller et des années pour en revenir. Va te coucher maintenant, il est tard !

Séquence 9

LE PÈRE DE PEPPINO : c'est une honte, un gosse comme toi ! Tu fais tes quatre volontés avec ta mère, hein ! Mais avec moi ça marche pas. Je veux que tu aies ton certificat...

PEPPINO : moi, je veux pas...

LE PÈRE : ...pour être carabinier il faut l'avoir, t'entends saligaud ?

PEPPINO : je v' pas être carabinier !

LE PÈRE : tête de lard !

PEPPINO : je v' pas !

LE PÈRE : tu viens ? Tu vas travailler à l'école, moi, je te le dis, sinon je te tue.

Séquence 10

MAÎTRESSE : alors combien ça fait cinq fois 5 ?

BOCCIA : trente ?

(*Les autres élèves rient*)

MAÎTRESSE : silence ! Récite la table de 5, espèce d'idiot. (*Maitresse et élèves ensemble*) une fois 5, 5 ; deux fois 5, 10 ; trois fois 5, 15 ; on répète, on répète, quatre fois 5, 20 ; Stop ! Combien font cinq fois 5 ?

BOCCIA : quarante ?

MAÎTRESSE : ohh !

(*Les autres rient*)

MAÎTRESSE : silence ! Silence !

TOTÒ (*en appelant Bocchia*) : Bocchia, Bocchia ! Vingt-cinq... vingt-cinq.

MAÎTRESSE : je te garantis que tu vas me la savoir, la table de 5. C'est indispensable, sans ça dans la vie vous ferez jamais rien. Vous ne trouverez jamais d' travail. Pour la dernière fois, Bocchia, dis-moi combien font cinq fois 5, s'il te plaît !

BOCCIA : Noël !

MAÎTRESSE : oh, non !

Séquence 11

VENDEUR : chocolats, caramels... Bonbons acidulés, chocolats, caramels !

ALFREDO (*à Totò*) : ahh !

TOTÒ : j'ai payé ma place, Alfredo, il faut que je le voie le film.

IGNAZINO : eh toi là, descends d' là ! Allez, t'as rien à faire ici, tu m'entends allez hop va dans la salle. Mais tu parles d' une bande de petits founards, c'est pire que les lapins, ça! Ça s'imisce partout! Et puis tintin pour mettre la main dessus! Ah les petites fripouilles !

(Film projeté: « Ombre rosse »)

FORGERON : bonsoir la compagnie !

IGNAZINO: mais t'entends ? Ils disent « chut » !

(Dans la salle on crie : silence !)

IGNAZINO: mais...

FORGERON : mais même dire bonsoir on n' peut pas !

IGNAZINO : aujourd'hui c'est un programme double.

FORGERON : et qu'est-ce que tu veux que ça m'en fout ; je viens roupiller.

IGNAZINO : ah c'est ça.

VENDEUR : tiens, c'est pour toi. Bon alors toi, tu t' décides ?

SPECTATEUR #1: tu as des Américaines ?

VENDEUR : Américaines voilà !

SPECTATEUR #2 (*crie*) : coupe-nous ça, Alfredo !

(« La settimana Incom »)

UN HOMME : bona saluti a tutti !

DANS LA SALLE : ssc, ssc.

SPECTATEUR #5 : a na faciti virri sta pellicula !

IGNAZINO: ah macari Vossia s'assittassi mutu.

(Film projeté « La terra trema, episodio del mare »)

IGNAZINO : ça dit quoi là?

LE SPECTATEUR (*à côté*) : moi, j'suis analphabète. J'sais pas.

IGNAZINO : quoi, toi aussi ?

LE SPECTATEUR : oui !

Le narrateur (du film « La terra trema ») : douze heures par jour, d'un dur labeur, et malgré c'la, ils ne rapportaient même pas chez eux de quoi ne pas mourir de faim. Pourtant, leurs filets, quand ils les ont remontés étaient pleins.

SPECTATEUR #6 (*proteste*) : oh j'en étais sûr ! Ça fait vingt ans que je vais au cinéma, j'ai jamais vu deux qui s'embrassent.

SPECTATEUR #7 : toujours des promesses, des prome- ouh

SPECTATEUR #8 (*après le crachat*) : cocu !

(D'autres spectateurs requièrent le silence)

Séquence 12

Partie I

UN OUVRIER AGRICOLE #1: bonsoir don Vincenzo.

DON VINCENZO : toi, toi et toi vous avez du travail.

LE PÈRE DE PEPPINO : et moi don Vincenzo ?

DON VINCENZO : y a pas de boulot ici pour les cocos, va travailler en Allemagne !

LE PÈRE DE PEPPINO : chez moi pour l' moucher. Ah pauvre de moi !

HOMME #2: bonsoir don Vincenzo.

DON VINCENZO : toi, toi.

LE PÈRE DE PEPPINO : toujours après moi qu'vous en avez.

Partie II

SPECTATEUR #1: ouais, c'est un beau film, quand même le jeune gars, il travaillait trop; faut que ça pêche sinon ça vaut pas l' coup.

SPECTATEUR #2: mais il était quand même pas forcé de faire ça, il n'y a pas que la pêche dans la vie !

SPECTATEUR #1: bon dieu d' bon dieu, mais t'as encore rien compris, toi !

SPECTATEUR #2 : eh oui ils choisissent pas tu sais.

DON VINCENZO : bon alors, on est bien d'accord, hein ? Vous travaillez du p'tit matin à la nuit tombée. Et n' venez pas me demander combien ça paie.

Séquence 13

MME MARIA : je t'ai cherché toute la journée. Le lait, tu as pensé à l' prendre ?

TOTÒ : non.

MME MARIA : alors, qu'est-ce que tu as fait des sous ?

TOTÒ : je me les suis faits voler.

MME MARIA : qu'est-ce que tu as fait des sous. Tu as payé le cinéma avec ?

TOTÒ (*en pleurant*) : oui, oui.

MME MARIA : cinéma, cinéma.

ALFREDO : non, non, madame Maria arrêtez, qu'est-ce que vous avez ?

IGNAZINO : madame Maria mais pourquoi vous lui faites ça à ce p'tit chou craignant !

MME MARIA : ça t'apprendra à te payer le cinéma avec les sous que je lui avais donnés pour le lait.

ALFREDO : et toi, pourquoi tu dis des conneries, hein? Ce soir, on l'a laissé entrer gratis. Bon alors dis à ta mère, peut-être qu'il a perdu son argent à l'intérieur. Tu avais combien ?

TOTÒ : 50 liras.

ALFREDO (*à Ignazio*) : ah ! Et toi, qu'est-ce que tu as trouvé, entre les fauteuils ?

IGNAZINO : ah, un peigne en corne, deux bouts d' talon, une blague à tabac////

ALFREDO : et, 50 liras. Vous avez vu ?

MME MARIA : merci, merci Alfredo. Bonsoir.

IGNAZINO : bonsoir.

ALFREDO : bonne nuit.

MME MARIA : bon, allez, on rentre.

IGNAZINO (*à Alfredo*) : hein, mais j'avais compris, qu'est-ce que tu crois, toi ?

LE FOU : la place est à moi, la place est à moi. Allez à moi la place, à moi, à moi la place ; à moi, à moi la place. Il est minuit, c'est minuit. Allez vite ouste. Dépêchez ! La place, il faut que je ferme la place. Il faut que je ferme la place.

Filez, filez, filez. Ouste. A moi la place, à moi, à moi. Allez, allez, filez, filez. Allez, ouste. C'est à moi !

Séquence 14

ALFREDO : c'est dur à pied hein mon père ?

PÈRE ADELFO : ah, à l'aller, c'est en descente et tous les Saints nous aident, mais au retour (*en riant*) les Saints ils regardent, c'est tout. Si c'est la volonté de Dieu.

ALFREDO : au revoir ! À ce soir.

PÈRE ADELFO : À ce soir :

TOTÒ : ahi, ahi.

PÈRE ADELFO : qu'est-ce qu'il y a ? Où t'es-tu fait mal ?

TOTÒ : au pied. Ahi, ahi.

PÈRE ADELFO : il t'arrive que des malheurs à toi ! Qu'est-ce que- qu'est-ce que- qu'est-ce que je peux faire ?

Séquence 15

TOTÒ : Alfredo, tu l' connaissais bien mon père, dis ?

ALFREDO : je pense que je l' connaissais ton père. Il était grand, sympathique, avec de petites moustaches, comme ça. Souriait toujours, il rassemblait à Clark Gable.

TOTÒ : Alfredo ?

ALFREDO : oui.

TOTÒ : maintenant que je suis plus grand et que je suis au cours moyen, je dis que je pourrais commencer à venir dans la cabine, mm ? mais peut-être, pourquoi n' deviendrait-on pas amis ?

ALFREDO : « je choisis mes amis pour leur aspect et mes ennemis pour leur intelligence ». Et toi, tu me parais un peu malin pour être mon ami hein ! De toute façon je dis toujours à mes enfants « faites attention à choisir des amis comme il l' faut ! »

TOTÒ : comment tu fais, t'as pas d'enfants, toi.

ALFREDO : mais quand j'en aurai, je leur dirai ! P'tit voyou, va !

Séquence 16

MME MARIA (*à la fillette*) : ne pleure plus mon ange. Ne pleure plus ! Ne pleure plus, je suis là chérie. Ne pleure plus, il est fini le feu, il est fini, le feu... ne pleure plus elle est là, elle est là maman, ne pleure plus.

TOTÒ : maman, qu'est-ce qu'il y a ?

MME MARIA : espèce de vaurien, ta sœur! Elle aurait été brûlée vive, si j'avais pas été là.

LA VIEILLE DAME : c'est toujours la même chose avec le cinéma. Oh là là, avec le cinéma.

MME MARIA : tout ça par ta faute. Le diable dans la peau, le diable dans la peau ! C'est toujours pareil, une honte... je t'avais dit de ne pas faire ces cochonneries près des braises. Même les photos, elles ont brûlé!

LA VIEILLE DAME : il ne pense qu'à ça celui-là, à son cinéma, à son cinéma.

MME MARIA : il m'aurait mis le feu si je n'avais pas été là, le feu à la maison, c'est un X (*À Alfredo*) et vous, vous restez là, vous n'avez pas honte, monsieur Alfredo, à votre âge, de faire des âneries avec un gamin.

ALFREDO : mais j'y suis pour rien !

MME MARIA : et toutes ces pellicules, qui sait qui lui donne hein? Jurez-moi que ne lui donnerez plus ces saletés, il est marteau, marteau et ne parle que de cinéma et Alfredo, Alfredo et l' cinéma, je n'entends qu'ça. Jurez-moi qu'il n'entrera jamais plus au cinéma, vous allez me l' jurer ?

ALFREDO : je vous donne ma parole, madame Maria.

MME MARIA : je demande une seule grâce au Seigneur, c'est d'faire revenir ton père : c'est lui qui te cassera la tête.

TOTÒ (*en sanglotant*) : papa, il reviendra plus. Ça j'ai bien compris. Il est mort, alors !

MME MARIA : non, non, c'est pas vrai, non ! Tu vas voir s'il r'vient pas, tu vas voir ! C'est pas vrai.

Séquence 17

IGNAZINO : ils fument comme des pompiers. Ah !

VENDEUR : bonbons, chocolats.

IGNAZINO : y a pas d'air ici ! (*Aux enfants qui essayent d'entrer*) Non, non, non ! Les billets, il faut passer à la caisse !

VENDEUR : bonbons, chocolats, caramels... c'est pour servir ! Caramels !

ALFREDO (*à Totò*) : non !

VENDEUR : bonbons, chocolats, caramels. Les meilleurs bonbons si vous voulez, chocolats.

FORGERON : ah, qu'est-ce qui s' passe mon Dieu ? qu'est-ce qui s' passe ?

(*Les autres rient*)

FORGERON : je vais en prendre un pour assommer les autres, je vous montrerai comment je m'appelle ! Petits saligauds !

TOTÒ (*en courant, en criant*) : madame Anna, madame Anna !

IGNAZINO : ceux qu'on déjà vu, dehors !

Séquence 18

TOTÒ : Alfredo, faut pas me disputer...

ALFREDO : ahh !

TOTÒ : ...c'est ta femme qui m'a dit de t'apporter ton manger.

ALFREDO : donne-moi ça.

TOTÒ : j'y ai dit à ma mère que c'est pas toi qui m'avais donné la pellicule, et que c'était pas ta faute. Moi, je croyais que c'était pas vrai que la pellicule s'en prend feu comme un rien. Voilà, bien sûr je voulais juste dire ça, c'est tout.

Maintenant, je m'en vais.

ALFREDO : Totò, viens ici. Viens... assieds-toi. Viens, allez hop. Écoute bien c' que je vais t' dire maintenant. J'ai commencé ce métier, moi j'avais 10 ans. À cette époque-là y avait pas ces machines modernes d'aujourd'hui, hein ! Les films étaient muets. Et puis tu tournais le projecteur à la main, comme ça, avec la manivelle, toute la sainte journée tu tournais la manivelle, elle était dure cette foutue manivelle ! Si tu t' fatiguais un peu, si tu ralentissais, alors là, vuuum, tout brûlait.

TOTÒ : alors pourquoi tu peux pas me l'apprendre aussi à moi, déjà qu'y a plus la manivelle et que c'est plus facile ?

ALFREDO : parce que je veux pas. Tu dois pas faire ce métier. T'es comme un esclave. T'es seul toute la journée. Tu vois cent fois le même film parce que tu sais pas quoi faire. Tu te mets à parler avec Greta Garbo, Tyrone Power comme un fou. Et puis tu travailles tous les jours, même les fêtes, à Pâques, à Noël. Y a que le Vendredi Saint où t'es libre ; et encore si on n'avait pas mis le Christ en croix ce jour-là, tu travaillerais même le Vendredi Saint.

TOTÒ : alors, pourquoi tu changes pas de métier ?

ALFREDO (*en riant*) : parce que je suis un con ! Combien d'autres au village savent faire le projectionniste ? Personne ! Il n'y avait qu'un crétin comme moi pour le faire. Et j'ai pas eu de chance. Alors tu veux l' faire le con, toi hein ? Réponds !

TOTÒ : non.

ALFREDO : bravo ! Bravo, Totò. Bravo ! Je l' dis pour ton bien, tu sais tout ça. Et puis enfermè là-dedans, l'été tu crèves du chaud, l'hiver tu crèves de froid. Tu respire les gaz et la fumée toute la journée et puis tu gagnes une misère.

TOTÒ : mais t'aimes vraiment rien de c' que tu fais ?

ALFREDO : oui, avec le temps, on s'habitue. Et puis quand t'entends d'ici que l' cinéma est plein et que les gens s'amuse et rient, alors toi aussi, t'es content. Ça te fais plaisir que les gens rient. C'est un peu comme si c'était toi qui les faisais rire, et qui leur faisais oublier leurs malheurs. Ça, ça me plaît. Mah... mais alors j'ai parlé dans le vide, hein ? qu'est-ce que t'as encore fait ? Tu vas me foutre le camp d'ici, tu n'y remettras les pieds t'as compris? Ta mère a raison, t'es fou à lier, t'es fou à lier. Comment il a fait ce fils de putain là pour comprendre tout ça, eh il m'a regardé ! (*Il crie à la fenêtre vers Totò*) Totò, je vais prévenir le caissier : tu n'entreras plus au cinéma, tu m'as entendu ? Et je vais aussi parler au Père Adelfio, ça peut-être que tu ne seras même plus enfant d' chœur. Espèce de salopard !

TOTÒ : Alfredo, va te faire foutre !

ALFREDO : ah je te- si je te////

L'HOMME (*à la radio*) : et le douze...

SPACCAFICO : oh, Sainte Vierge ! Cette fois je l'ai touché, cette fois je l'ai touché, ah, Sainte Vierge, je l'ai touché, je...

LA FOULE : regardez-le ! Qu'est-ce qu'il est mort ?

UN HOMME : Ciccio Spaccafico le Napolitain, il a touché le loto sportif !

Séquence 19

UN HOMME (*en entrant au cinéma*) : bon dieu, mais vous vous rendez compte ! Ciccio Spaccafico Le Napolitain, il a le loto. Venez vite, venez !

LE SPECTATEUR (*en tribune*) : ceux du Nord, ils ont toujours un pot d'cocu !

Séquence 20

LE FOU : ah la place est à moi ! La place est à moi !

UNE FEMME : arrête ! Ne touche pas mon tomate ; mais veux-tu t'arrêter ? Va-t'en !

Séquence 21

FORGERON : bouge pas ! Bouge pas ! C'est les taons qui t'agacent comme ça ? C'est une usine à poux, ta tignasse, va, va !

Séquence 22

IGNAZINO : ah, mais qu'est-ce que vous voulez les mômes, que je vous tombe dessus, c'est ça ? Allez, rentrez chez vous, toujours dans les pattes ! Ah, eh, non, eh.

(*Les enfants rient*)

Séquence 23

PROFESSEUR (*commissaire d'examen*) : un commerçant, possède deux magasins, dans l'un il vend des fruits...

GARDIEN : asseyez-vous. Professeur voici les candidats libres qui vont passer le certificat d'études. (*Aux candidats libres*)
Avancez !

MAÎTRESSE : silence ! Silence ! Silence !

PROFESSEUR : on se tait !

MAÎTRESSE : silence !

PROFESSEUR : silence !

TOTÒ (*en regardant Alfredo*) : eh bon !

ALFREDO : Totò, aide-moi !

(*Totò réponds que non avec un geste*)

ALFREDO : petit salopard, fumier... Totò, petit salopard...

MAÎTRESSE : silence !

ALFREDO : ... vite aide-moi ! Comment ça se fait, petit salopard, ce problème !

MAÎTRESSE : silence !

ALFREDO : Totò... ?

(*Totò fait des gestes*)

ALFREDO : oui !

Séquence 24

(*Film projeté : « In nome della legge »*)

SPECTATEUR #1 : je savais que ça finirait comme ça, ah je l'avais dit.

SPECTATEUR #2 : cocu !

SPECTATEUR #3 : rond-d'-cuir !

Séquence 25

ALFREDO (*à Totò*) : tu vois c'est d'ici que la pellicule risque de prendre feu pour un rien ; alors si ça arrivait tu coupes là et là, pour éviter qu'ça gagne les deux bobines. T'as compris ?

TOTÒ : oui, Alfredo.

PÈRE ADELFIGIO : non, non, non ! C'est pas dieu possible. Des choses pareilles ça n'arrive jamais par chez nous !

ALFREDO (*à Totò*) : t'as compris maintenant de quel côté est la gélatine ?

TOTÒ : la pellicule, qu'est-ce qu'elle a bon goût, hein ?

LES SPECTATEURS (*de la salle*) : oh le cadre, le cadre. Tu roupilles Alfredo ?

ALFREDO : ça, c'est le bulletin de vérification du film : tu l' garde toujours.

TOTÒ : très bien, Alfredo.

ALFREDO : n'oublie jamais !

(*Film projeté « Il dottor Jekyll e Mr. Hyde »*)

ALFREDO : voilà, ça c'est pour toi.

TOTÒ : qu'est-ce que c'est haut !

ALFREDO : comme ça, tu pourras charger les bobines tout seul.

Séquence 26

LE PHOTOGRAPHE : on n'bouge plus. Bouge plus !

Séquence 27

BOCCIA : elle est bien roulée, dis donc !
CAMARADE #1 : À moi, fais voir !
MAÎTRESSE : les enfants, dites au revoir à Peppino qui part pour l'Allemagne.
CAMARADE #2 : au revoir.
MAÎTRESSE : Pier Francesco pourquoi n'veux-tu pas dire au revoir à ton camarade ?
PIER FRANCESCO : parce que mon père dit que c'est un communiste.

Séquence 28

PÈRE DE PEPPINO : Dieu te bénisse, maman !
TOTÒ (*à Alfredo*) : mais c'est sûr qu'ils trouveront du travail en Allemagne ?
ALFREDO : ah, va savoir. C'est comme la loterie. L'espoir fait vivre !
PÈRE DE PEPPINO : pays de merde !
LE VIEIL HOMME : allez, pars, va pars ! Va bosser chez les Allemands, toi et ton bien moustachu.
PÈRE DE PEPPINO : adieu, maman ! Adieu.
TOTÒ : adieu, Peppino. Reviens bientôt !
PÈRE DE PEPPINO : au revoir à tous !
UN HOMME : adieu Pino !
TOTÒ : heureusement que l'Allemagne c'est plus près que la Russie, hein ?

Séquence 29

IGNAZINO : dans cinq minutes on vous envoie le film, allez-vous là, allez dépêchez-vous, dépêchez-vous, ça va commencer. Au fond, là-bas y a de la place.
FORGERON : je vais en prendre un pour assommer les autres !
SPECTATEURS (*ensemble*) : « Je vous montrerai comment je m'appelle ! »
UN GARÇON : va te faire foutre, connard !

Séquence 30

SOLDAT (*à Mme Maria*) : malheureusement nous ne savons pas dans quel cimetière militaire il est enterré. Voilà l'dossier pour votre pension. Si vous voulez bien le signer.

Séquence 31

(*Film projeté « I pompieri di Viggiù »*)

Séquence 32

Partie I

PÈRE ADELFIGIO : c'est pas... allez dehors, je n'peux pas faire une autre séance ! Il est tard, comprenez-moi, en fait je n'peux pas faire une autre séance ! Mais enfin, ne m'poussez pas, quoi, pour l'amour du ciel !
HOMME #1 (*dans la foule*) : il y en a qui ont vu le film deux fois !
PÈRE ADELFIGIO : mais j'n'ai plus d'places, sortez, allez, allez dégagez !
HOMME #2 : ça fait une heure qu'on est là !
PÈRE ADELFIGIO : demain soir, on vous pass'ra un très beau film d'action, un western de toute beauté, parole d'honneur, a-a- allez-vous coucher maintenant ! X Mais fermez donc X ils vont casser l'cinéma Paradiso, c'est infernal.
IGNAZINO : mais qu'est-ce vous voulez qu'j'y fasse, moi !
LA FOULE : ouvrez, ouvrez, ouvrez ! Allez, laissez-nous bosser !
ALFREDO (*à la fenêtre*) : mais qu'est-ce que je peux y faire, moi ?
UNE FEMME (*dans la foule*) : laissez-nous entrer, c'est le dernier jour, tu peux pas nous fermer la porte au nez comme ça.

Partie II

ALFREDO (*à Totò*) : « Une foule, ça ne pense pas, elle ne sait pas ce qu'elle fait. » C'était Spencer Tracy, il disait ça dans « Furie ». Alors, qu'est-ce que tu en dis ? Totò, on leur fait voir ce film, à ces pauvres fous, hein ?
TOTÒ : ça serait chouette, mais comment on peut faire ça ?
ALFREDO : ah, ah, ah, « si vous ne croyez pas c' que je dis, vous me ferez bien le plaisir de croire vos yeux ! » Et maintenant, allez, ôte-toi de ce maudit tabouret, mon garçon ! Va voir sur la place maintenant, va !
TOTÒ : ohh, Alfredo c'est vachement beau, tu sais ?
LA FOULE (*sur la place*) : regardez ! Regardez ! Y a le cinéma, Alfredo...
TOTÒ : bravo, Alfredo !
LA FOULE : merci, Alfredo ! Merci.
L'HOMME (*en sortant du balcon*) : qu'est-ce que c'est que cette histoire ? Qu'est-ce que c'est que ça ? Mais, y a du cinéma !...
(*La foule lui crie de fermer la fenêtre*)
L'HOMME : ...eh merde, allez-vous faire foutre !
HOMME #2 : Alfredo, fais quelque chose, on n'entend rien !

ALFREDO : on leur fait plaisir ?
TOTÒ : oui, oui !
ALFREDO : hein ? (*À Totò*) : tu veux aller là-dessous ?
TOTÒ : oui, oui.
ALFREDO : vas-y, vas-y.

Partie III

PÈRE ADELFIGIO : oh là là ! (*À Nunzio*) viens toi, regarde-moi ça !
NUNZIO : bon sang !
PÈRE ADELFIGIO : il faut les faire payer, Nunzio, eh Nunzio...
NUNZIO : oui oui
PÈRE ADELFIGIO : ...mais tu prends demi-tarif.
NUNZIO : oui, oui, bien sûr, oui oui comment vous voulez.

Partie IV

NUNZIO : mesdames et messieurs, votre billet va falloir le payer.
(*La foule manifeste sa contrariété*)
NUNZIO : tarif réduit.
LA FOULE : eh va te faire foutre, la place est à tout le monde !
LE FOU : ah ça non. La place est à moi. Pas ce genre de conneries ça me fout en rogne !

(*La pellicule prend feu*)

Partie V

LA FOULE (*tout le monde échappe*) : le feu ! Au feu ! Au feu !
TOTÒ (*tombe par terre*) : ah, ah... (*il arrive dans la cabine*) Alfredo ! *** Venez vite.
IGNAZINO : ça n' peut pas finir comme ça !
PÈRE ADELFIGIO (*à Nunzio*) : où est Salvatore ? Il faut faire quelque chose.
IGNAZINO (*en criant*) : Alfredo, Alfredo ! Ah...
TOTÒ (*en tirant Alfredo pas les pantalons*) : ah... ah... ah...
NUNZIO : mais il a sa crise. Monsieur l' curé, il a sa crise. Monsieur l' curé, il a sa crise !
IGNAZINO : ah...
TOTÒ (*en sanglotant à côté d'Alfredo*) : Alfredo, Alfredo, au s'cours, au s'cours ! Alfredo, Alfredo ! Au s'cours !

Séquence 33

HOMME #1 (*devant le cinéma brûlé*) : pauvre Alfredo ! Quel malheur !
LE FOU : qu'est-ce qu'on va faire maintenant, tout a brûlé, a brûlé ! Regardez-là, a brûlé, brûlé...
PÈRE ADELFIGIO : qu'est-ce qu'on va faire ? Le village se retrouve sans rien pour s'amuser, j'ai rien et d'autre rien. Et où trouver l'argent pour reconstruire le cinéma ? Mon dieu.
HOMME #2 : vise le Napolitain, il s'est mis à côté du curé avec son beau costume, tiens, tiens, tiens !
PÈRE ADELFIGIO : qui peut avoir l'argent pour rebâtir le cinéma ?

Séquence 34

MAIRE : « Nouveau Cinéma Paradiso »
SPACCAFICO : bravo, c'est magnifique !
LA FOULE : avancez, avancez, venez, venez, applaudissez !
SPACCAFICO (*à père Adelfio*) : vous avez vu ? C'est magnifique, c'est tout neuf ! Merci, merci. (*À tout le monde*) et ce cinéma est pour vous tous !
(*Tout le monde applaudit*)

Séquence 35

PÈRE ADELFIGIO (*en bénissant les espaces*) : mais enfin c'est quand même un mineur. Comment avez-vous pu le résoudre le problème de l'âge ?
SPACCAFICO : moi je suis passé exploitant de salle, grâce à des amis qui ont des relations////
PÈRE ADELFIGIO : oh Spaccafico, pas à moi!
SPACCAFICO : mais je n'ai rien compris à leur combine, officiellement le projectionniste c'est moi, mais l'argent va dans les poches de Totò.
PÈRE ADELFIGIO : Totò, tu feras toujours bien attention. Il faudra jamais t'endormir, hein ? Qu'il nous arrive pas un autre malheur. Tu feras exactement comme t'as appris notre pauvre Alfredo, et que Dieu te bénisse, mon petit.
MME MARIA : merci, mon père.
SPACCAFICO : qu'est-ce qu'il y a, qu'est-ce que cet air d'enterrement, la vie elle continue, non ? Allez, souriez, hauts les cœurs, musique.

Séquence 36

(Film projeté « Anna »)

SPECTATEUR #1 (en tribune) : grands dieux, la belle gosse !

VIELLE FEMME : ah c'est-il pas Dieu possible, Jésus, Marie, Joseph!

SPECTATEUR #2 : et vas-y, prends-la !

SPECTATEUR #1 (en tribune) : nom de Dieu, ça y est, ils se bécotent tous les deux !

PÈRE ADELFIGIO : je verrai pas de films pornographiques !

SPECTATEUR #2 : merci à l'exploitant.

Séquence 37

ALFREDO : y a une place pour moi dans ce nouveau Paradis ?

TOTÒ : Alfredo Alfredo, Alfredo.

MME ANNA : Totò, tu me le raccompagneras à la maison, quand vous fermerez !

TOTÒ : oui, oui, madame Anna.

MME ANNA : je m'en vais, alors, Alfredo.

ALFREDO : oui.

TOTÒ : je suis content que sois venu.

ALFREDO : et à l'école, comment ça va ?

TOTÒ : bien, mais là, maintenant que j'ai un travail, peut-être que j'irai plus.

ALFREDO : ah non Totò, non, ne fais pas ça. Un jour ou l'autre tu te retrouverais Gros-Jean comme devant.

TOTÒ : pourquoi, qu'est-ce que ça veut dire ?

ALFREDO : ça veut dire... que ça, ce n'est pas ton avenir. Pour le moment le Cinéma Paradiso a besoin de toi, et toi, tu as besoin du Cinéma Paradiso, mais c'est du provisoire. Plus tard, tu auras mieux à faire. Quelque chose de plus intelligent. T'as, c'est sûr, de plus important, oui... Je le sais, moi ! Maintenant j'ai perdu la vue, j'y vois plus clair, tu sais ; je vois tout c' que je voyais pas avant. Et ça, Salvatore je te l' dois parce que tu m'as sauvé la vie, et je ne l'oublierai pas.

Maintenant ne fais pas cette tête, va ! Je suis pas complètement gâteux. T'en veux une preuve ?

TOTÒ : oui.

ALFREDO : alors, et ben, par exemple, en ce momen, la projection est floue. Contrôle ! Eh, eh, eh.

TOTÒ : non là, tu pousses ! Mais c'est vrai, Alfredo ! C'est tout flou. Mais comment t'as fait ?

ALFREDO : eh, c'est assez difficile à expliquer ça, ah ah.

Séquence 38

IGNAZINO : mais qu'est-ce que tu fiches ? Mais regarde donc le film ! Petits cochons, va! Rohh quelle jeunesse!

LE GARÇON : ohh mais ça va pas ?

IGNAZINO : regarde et touche pas !

Séquence 39

Seules images

Séquence 40

TOTÒ : qu'est-ce que je vous ai dit ? Elle n' prend plus feu !

ALFREDO : oui, le progrès arrive trop tard.

Séquence 41

(Film projeté « I Vitelloni »)

Séquence 42

Seules images

Séquence 43

TOTÒ : tiens ?

CAMARADE #1 : c'est une nouvelle. Oh remarque, elle est pas mal.

CAMARADE #2 : elle est mignonne ouais...

CAMARADE #3 : son père, c'est le nouveau directeur de la banque : luxe, calme et volupté.

CAMARADE #1 : tu vois, ces gens-là ils se prennent la queue avec la chemise pour ne pas se salir les mains, oui.

LES GARÇONS (ensemble) : allez, vas-y, vas-y !

TOTÒ (à Elena) : pardon.

ELENA : oui ?

LE GARDIEN : tiers B, en classe!

TOTÒ : tiens, tu as perdu ça.

ELENA : oh merci, je ne m'étais pas rendue compte, je suis bête.

TOTÒ : je...je m'appelle Salvatore, et toi ?

ELENA : Elena, je m'appelle Elena.

TOTÒ : je voulais t' dire que... voilà... enfin, l'autre fois, à la gare////

Séquence 44

ALFREDO (*à Totò*) : c'est sur le début. Alors, qu'est-ce que c'est ça, c'est ton format réduit ?

TOTÒ : oui.

ALFREDO : qu'est-ce que c'est là ?

TOTÒ : on voit les types de l'abattoir qui équarissent un veau. Il y a plein de sang par terre, comme un lac, et sur ce lac, il y a un autre veau qui passe et qui va bientôt mourir.

ALFREDO : et là, maintenant là, qu'est-ce qu'on voit là ? qu'est-ce qu'il y a ?

TOTÒ : là rien... on voit rein là. c'est un passage qui est tout flou !

ALFREDO : il y a une femme, hein ? Il y a une femme ! Ah, ah.

TOTÒ : oui... c'est une fille que j'ai vue à la gare.

ALFREDO : et comment elle est ? comment elle est ?

TOTÒ : elle est mignonne. Elle a mon âge. Mince, les cheveux longs, châains ; de grands yeux bleus ; un air simple, et un petit grain de beauté sur la lèvre. Mais vraiment p'tit p'tit, il faut être tout près pour le voir. Et quand elle sourit, on sent, je sais pas, on sent... comment dire//// (*soupire*)

ALFREDO : l'amour, l'amour. Ah, je te comprends Totò, eh les filles avec les yeux bleus sont les pires, quoi qu'on fasse, on ne réussit jamais à s'en faire que des amies. Il n'y a rien à faire. « Plus l'homme est lourd, et plus profondes sont ses empreintes. Et si en plus il y a l'amour, alors il souffre parce qu'il sait qu'il est sur route sans issue. »

TOTÒ : c'est vachement beau, c' que tu dis là. Mais c'est triste aussi.

ALFREDO : c'est pas de moi, c'est de John Wayne dans le « Grand Tourment ».

TOTÒ : ah. Vieux pirate, va alors !

Séquence 45

TOTÒ : bonjour Elena.

ELENA : bonjour. Pourquoi tu cours ?

TOTÒ : parce que... comme ça... je, je voulais te dire... non... tu te souviens quand on... bon... belle journée, tu trouves pas ?

ELENA : oui, vraiment une belle journée, t'as raison. Là excuse-moi, il faut que j'y aille. Au revoir, Salvatore.

TOTÒ : au revoir. C' que je suis con ! C' que je suis con ! « Vraiment une belle journée, tu trouves pas ? », putain, merde !

Séquence 46

ALFREDO : je te l'avais bien dit, hein ? Reconnais-le, reconnais que je te l'avais bien dit. Ce sont toujours celles qui ont les yeux bleus qui sont les pires, Totò !

TOTÒ : mais pourquoi ? Il doit bien y avoir un moyen de lui faire comprendre, non ?

ALFREDO : bah, n'y pense plus Totò, n'y pense plus, va. Avec les sentiments y a rien à comprendre, et surtout y a rien à faire comprendre.

TOTÒ : on dirait que c'est toi qui a créé le monde !

ALFREDO : que le bon Dieu a fait le monde en deux ou trois jours... mais si j'en étais occupé, moi, j'y aurais peut-être perdu un peu plus d' temps, mais certaines choses auraient été plus réussites.

TOTÒ : tu vois bien que j'ai quand même raison ? Toi, tu as toujours réponse à tout, Alfredo !

ALFREDO : je vais te faire plaisir maintenant, Totò. Je vais te raconter quelque chose. Asseye-moi là, ah, ah là ! Un jour, un Roi donna une fête, où il y avait les plus merveilleuses princesses du monde. Or, un pauvre soldat qui était de garde vit passer la fille du Roi. Elle était la plus belle de toutes : alors tout de suite, il en tomba amoureux. Mais, que pouvait faire un pauvre soldat face à la fille du Roi ? Bref : un jour pourtant, il réussit à la rencontrer et à lui dire qu'il n pouvait plus vivre sans elle. Et la princesse fut impressionnée par ce sentiment si puissant, alors elle dit au soldat : « Si tu peux attendre cent jours et cent nuits sous mon balcon à la fin je serai à toi. » Alors, le soldat il est parti tout de suite et il a attendu un jour, et puis deux jours, et puis dix, et puis vingt, mais chaque soir la princesse vérifiait qu'il était bien là, mais lui il ne bougeait pas, qu'il pleuve, qu'il vente, qu'il neige, il était là, les oiseaux lui chient dessus, et les abeilles le piquaient, et il ne bougeait pas. Au bout de quatre-vingt-dix jours, il avait maigri, il était devenu tout pâle, les larmes coulaient de ses yeux sur son visage, sans qu'il s'en rende compte. Il n'avait même plus la force de dormir, mais la princesse le regardait toujours. Alors, à la 99^{ème} nuit, le soldat se leva, il prit sa chaise et s'en alla.

Totò : mais comment ça ? juste à la fin ?

ALFREDO : ouais, juste à la fin Totò. Et ne me demande pas c' que ça signifie, j'en sais rien. Si toi, tu l' comprends, tu me le dis.

TOTÒ : bah.

Séquence 47

SPACCAFICO (*au téléphone*) : deux jours seulement ? Mais vous payez ma gueule, qu'est-ce que ça peut me foutre moi, si les copies sont louées. «Chaînes» seulement deux jours, mais ici les gens vont me bouffer... oui je sais, je sais. Mais

même si les séances commençaient à 8 heures du matin ça n' serait pas assez, le village est grand et vous à la Titanus vous l' savez et si me foutez en pétard, j' écris à Lombardo à Rome. Je vais vous en faire baver, vous allez voir ça, je m' appelle Spaccafico et je suis napolitain, vous allez voir Naples et mourir!

Séquence 48

(Film projeté : « Catene »)

MME ANNA (à Alfredo) : on voit le berceau avec la petite qui dort.

FORGERON (en répétant par cœur les répliques) : « L' avocat m' a mis au courant. Là, je l' sais. Et je veux que tout le monde le sache, oui il faut que tout le monde en parle. - Toi, me crois-tu ? – Oui, je te crois ; notre chez nous. – Que de fois j' en ai rêvé. – Tonino, mamma, maman, mamma... fin ».

LE FOU : ça n' m' plaît pas ça, ça n' m' plaît pas ça, ça n' m' plaît pas, ça n' m' plaît pas !

IGNAZINO : c' est fini, il faut sortir maintenant, il faut laisser la place aux autres.

Séquence 49

TOTÒ : j' ai coupé le générique de Fin pour aller plus vite. Fonce Bocchia, rapporte-moi la première partie, je vais passer les actualités.

BOCCIA : très bien, très bien.

Séquence 50

IGNAZINO : ouais, mais j' appelle les carabinieri. (Aux carabinieri) s' il vous plaît il y a contrevenant, elle dix fois, il l' a vu dix fois, j' ai compté doucement là ; et là une petite minute, une petite minute !

CARABINIER : on va se fâcher.

IGNAZINO : où il se croit lui, non mais des fois!

Séquence 51

HOMME #1 : dépêche-toi, ça commence !

HOMME #2 : il y a déjà la queue, c' est pas possible ça !

SPACCAFICO : Bocchia tiens, prends ça, c' est la première partie. Allez, fonce, la salle est archi-comble.

Séquence 52

SPACCAFICO (au projectionniste) : mais qu' est-ce que tu fais, fonce ! Allez envoie, allume tes charbons, allez ! (Aux spectateurs) Ça vient, ça vient !

SPECTATEUR #1 : bon alors quand est-ce qu' il commence votre sacré de bon dieu de film ? Là, ça fait une heure qu' on attend !

SPECTATEUR #2 : vous faites chier avec votre pitance, Silence, quoi, silence !

Séquence 53

CARABINIER : qu' est-ce qu' on fait Totò, les gens sont furibonds, il a une demi-heure qu' ils sont là à poireauter !

TOTÒ : eh qu' est-ce que tu veux que j' y fasse, hein ?

Séquence 54

SPACCAFICO : mais bon Dieu, mais qu' est-ce qu' il fout, ce cornichon! Moi, je bouffe l' affaire ! Encore un petit instant, dans quelques secondes, ne nous énervons pas.

LE SPECTATEUR (de la loge) : Spaccafico, je tiens quand même à que vous sachiez que pour pouvoir voir votre film, j' ai laissé ma femme malade depuis des années au fond de son lit. Résultat : j' ai encore rien vu. Alors si dans dix minutes on voit pas le film, ou si on est pas remboursé, moi et tous les gens qui sont là, un coup d' bâton, je fais un massacre !

SPACCAFICO : du calme, calmez-vous, calmez-vous ! Vous permettez, vous permettez que je vous dise un mot ? Je vous propose une chose, je vous fais voir la première partie une autre fois.

LES SPECTATEURS (crient) : non, non !

SPACCAFICO : mais bon dieu, d' où voulez-vous qu' j' les sorte ces putains d' bobines ? Vous êtes tous... J' voudrais bien vous y voir à ma place !

LES SPECTATEURS (crient) : non, non !

PASQUALE : silence, silence, silence alors ! je l' ai vu le film, je l' ai vu en entier, je l' ai vu, je peux vous raconter comment il finit !

Séquence 55

Partie I

PÈRE ADELFIGIO (en s' approchant à Alfredo) : Alfredo, qu' est-ce qu' il y a, et qu' est-ce qui se passe ? Il faut vraiment que ce soit maintenant, je suis au confessionnal.

ALFREDO : père Adelfio, père Adelfio !

Père Adelfio: quoi?

ALFREDO : je vous remercie d' être venu.

PÈRE ADELFIGIO : hein ?
ALFREDO : parce que...
PÈRE ADELFIGIO : hein ?
ALFREDO : ...j'ai un doute, oui, j'ai un doute...
PÈRE ADELFIGIO : un doute ?
ALFREDO : ... qui me tourmente l'âme à ce moment.
PÈRE ADELFIGIO : ah l'âme ?
ALFREDO : oui, oui.

Partie II

ELENA : père...
TOTÒ : nous en parlerons plus tard.
ELENA : ...mais qui...
TOTÒ : sac-, bouge pas, bouge pas ! Et ne te retourne pas, je t'en prie et tais-toi, fais semblant de rien, c'est moi Salvatore.
ELENA : ...mais qu'est-ce que tu fais là ?

Partie III

PÈRE ADELFIGIO : Alfredo, mais, mais, mais c'est terrifiant c' que tu dis.
ALFREDO : oui, je sais. Mais prenons per exemple le miracle des pains et des poissons.
PÈRE ADELFIGIO : le miracle des pains et des poissons ?
ALFREDO : moi, j'y pense souvent. Comment est-ce possible ?
PÈRE ADELFIGIO : comment est-ce possible ?

Partie IV

TOTÒ : il fallait que je te parle. Tu es vraiment très belle Elena, c'est ça que je voulais t' dire. Quand je te vois je me sens pas fichu d'aligner deux de suite, parce que, parce que tu me donnes des frissons. Et tu vois, tu vois là, je sais, je sais pas très bien ce qu'on fait dans ces cas-là, c' qu'on doit dire... c'est la première fois. Mais je crois bien que j' suis amoureux de toi.
UNE DAME : mon père, j'ai péché...
TOTÒ : je t'absous, au nom du Père, du Fils et du Saint Esprit. Va en paix, ma sœur.
(*Elena rit*)
TOTÒ (*à Elena*) : quand tu souris, t'es encore plus belle.
ELENA : Salvatore, tu es vraiment très gentil avec moi, et même je te trouve sympathique tu sais ? Mais je n' suis pas amoureuse de toi.
TOTÒ : ça m'est complètement égale. Je peux attendre...
ELENA : et quoi ?
TOTÒ : ...que toi aussi, tu sois amoureuse de moi. Bon, écoute-moi bien. Tous les soirs, quand j'aurai fini d' travailler je viendrai sous ta fenêtre et tu peux être sûre que tous les soirs je t'attendrai, si tu changes d'avis, ouvre la fenêtre, rien que ça. Je comprendrai.

Partie V

PÈRE ADELFIGIO : tu as compris c' que je t'ai dit ?
ALFREDO : oui. Maintenant il me semble que j'y vois clair.
PÈRE ADELFIGIO : et une autre fois, ne va pas raconter toutes ces hérésies ! À l'incendie du cinéma tu as pu survivre, mais des flammes éternelles, des flammes éternelles personne ne peut te retirer.

Séquence 56

VOIX (*à télévision, de l'intérieur d'une maison*) : « Mesdames et Messieurs, plus que quinze secondes avant la Nouvelle Année ! Treize, douze, onze, dix, neuf XX.

Séquence 57

ELENA : Salvatore...
LES SPECTATEURS (*crient*) : alors, c'est fini ! Alors, c'est fini !

Séquence 58

TOTÒ : je peux rien, parce que la voiture est encore en rodage.
ELENA : et maintenant comment on va rentrer ?
TOTÒ (*à une voiture qui passe*) : stop, arrêtez-vous !
ELENA : oh, mon Dieu, mon père !
TOTÒ : bonsoir, monsieur Mendola ! Bonsoir.
M. MENDOLA : bonsoir.

Séquence 59

UN HOMME : mais où vous allez ?

IGNAZINO : on va installer le cinéma en plein air.

Séquence 60

Partie I

UN HOMME (*d'une barque*) : il y a plus de places assises !

(*Film projeté « Mambo »*)

SPACCAFICO : entrez. Mettez où vous voulez, où vous voulez, ça va juste de commencer... montrez-moi votre billet, s'il vous plaît.

VOIX D'ELENA (*lit la lettre*) : « Salvatore, mon amour, ici les journées sont interminables, je retrouve partout ton nom, en lisant un livre, en faisant des mots-croisés, en feuilletant un journal, je t'ai toujours devant mes yeux. Aujourd'hui, malheureusement j'ai une mauvaise nouvelle : à la fin d'Octobre on s'installera à Palerme pour l'université. Nous sera difficile de nous voir tous les jours, mais n'aie pas peur, chaque fois que pourrai m'en échapper je viendrai te voir, au Cinéma Paradiso ».

(*Film projeté « Ulysse »*)

Partie II

TOTÒ : mais quand finiras-tu été de merde ? Dans un film tu serais déjà fini. Fondu enchaîné et on vous envoie un bel orage ! Ce serait vachement chouette ! E...l...e...na. Elena, mais qu'est-ce qui...

ELENA : je suis rentrée aujourd'hui. Tu peux pas t'imaginer c' qu'il a fallu que je m'invente pour pouvoir venir ici.

Séquence 61

TOTÒ (*se souvient*) : je vais faire mon service militaire à Rome, je pars vendredi matin.

ELENA (*sa voix*) : attends-moi au Cinéma Paradiso, je viendrai jeudi par le car de 5 heures du soir.

Séquence 62

SPACCAFICO : Totò, tu verras, c'est seulement une erreur ; de toute façon, Rome c'est beau. Et donc ce soir, monte le film pour demain, hein, comme ça le nouvel opérateur trouvera tout prêt ! Eh allez, souris, je, je te garde ta place, te fais pas la bille comme ça, personne ne te la prendra, je te garde ta place, t'as compris ? Fais pas une tête pareille ! Allez, allez, quoi. Ah là là.

Séquence 63

TOTÒ : transmission, Di Vita Salvatore, 3ème bataillon, 9ème compagnie, à vos ordres. (*Au téléphone*) quoi, ils ont muté son père ? Mais c'est pas possible, et personne ne sait c' qui sont devenus, ni elle ni sa famille, ah va te faire foutre, tu peux pas m'aider, espèce de connard, t'es qu'un enculé ! (*Il lit sur l'enveloppe*) « destinataire inconnu ».

Séquence 64

(*Chanson en arrière-plan « La casetta in Canadà »*)

TOTÒ (*au chien*) : bonjour, à toi. Viens, viens.

Séquence 65

ALFREDO : tu as maigri. On voit que t'en a bavé.

TOTÒ : on m'a dit que tu ne sors jamais, et que ne parles plus à personne. Pourquoi ?

ALFREDO : non, tu sais. Tu sais, Totò, y a toujours un moment dans la vie, tôt ou tard, où parler ou ne rien dire c'est un peu la même chose : alors il vaut mieux ne rien dire. Il fait chaud, hein ? Emmène-moi à la mer.

Séquence 66

TOTÒ (*raconte*) : « À Noël, un lieutenant pince les fesses d'une fille, elle se retourne : c'est la fille du colonel qui commande le régiment ; terrorisé le lieutenant dit : 'Mademoiselle si vous avez le cœur aussi dur que c' que je viens de toucher, j'suis fichu !' »

ALFREDO : et elle, tu l'as plus revue ?

TOTÒ : non. Et personne ne sait où elle est.

ALFREDO : eh, et il faut croire que tel était son destin. Totò chacun de nous doit suivre son étoile ; maintenant va-t'en, va, c'est la terre du diable ici, pendant que tu y vis tous les jours, tu te sens au centre du monde, tu crois que rien ne change jamais ; et puis tu pars, un an ou deux et quand tu reviens tout est changé... le fil est cassé, tu ne retrouves pas c' que cherches... Ce qui t'appartenait n'est plus là... il faut partir pendant un très long temps, de nombreuses années pour retrouver au retour les gens, la terre... où tu es né. Maintenant ce n'est pas possible, maintenant t'es encore plus aveugle que moi.

TOTÒ : et qui est-ce qui l'a dit ça, Gary Cooper, James Stuart, Henry Fonda, hein ?

ALFREDO : non, Tot. Personne ne me l'a dit ça, ça c'est moi qui te l' dis. La vie n'est pas c' que tu as vu au cinéma. La vie, c'est plus difficile. Mais va-t'en ! Retourne à Rome ! Tu es jeune, le monde est à toi. Moi, je suis vieux, je ne veux plus t'entendre parler, je veux juste entendre parler de toi.

Séquence 67

Seules images

Séquence 68

ALFREDO (*à Totò*) : ne viens plus ! Ne pense jamais à nous. Ne te retourne pas, n'écris pas, ne te laisse pas gagner par la nostalgie, oublie-nous tous ! Si tu ne résistes pas et tu reviens c'est pas la peine de venir me voir, je ne te laisserai pas entrer dans ma maison. T'as compris ?

TOTÒ : merci, pour tout c' que tu as fait pour moi.

ALFREDO : quel que soit le métier que tu choisiras, aime-le comme tu aimais la cabine du Paradiso, quand tu étais petit.

PÈRE ADELFIGIO : il est déjà parti. Totò, adieu Totò, adieu Totò. Arrivé trop tard, quel dommage !

Séquence 69

Seule images

Séquence 70

MME MARIA : c'est Totò, je l' savais bien qu'il viendrait. (*À Totò*) Totò !

TOTÒ : comment vas-tu, maman ?

MME MARIA : tu as vu comme la, comme la maison est belle, hein ? Nous avons tout fait refaire, et tout ça grâce à toi.

Viens, j'ai une surprise pour toi. Tu dois être fatigué, hein ?

TOTÒ : non.

MME MARIA : tu veux te reposer ? Tu as bien le temps avant l'enterrement.

TOTÒ : mais c'est rien maman, c'est à une heure d'avion.

MME MARIA : oh, ne me dis pas ça, après toutes ces années, viens. Toutes les affaires, je les ai mises ici, toutes les affaires à toi, viens.

Séquence 71

MME ANNA (*à Totò*) : il doit être content que tu sois venu, Tot. Il a toujours parlé de toi, toujours. Jusqu'à la dernière minute. Il t'aimait, il t'aimait beaucoup Alfredo. Il a laissé des choses pour toi. Avant de repartir, viens me voir.

HOMME #1 (*parmi les présents*) : mais c'est lui.

UNE FEMME : mais qui c'est ?

HOMME #2: c'est Di Vita, le grand metteur en scène.

TOTÒ (*à Spaccafico*): bonjour... c'est fermé depuis quand?

SPACCAFICO : oh, au mois de mai, ça fera six ans. Il n'y venait plus personne. Vous l' savez mieux que moi, la crise, la télévision, les cassettes. À notre époque le cinéma ce n'est plus qu'un rêve. Il vient juste d'être racheté par la mairie, ils veulent en faire un parking public. Samedi il y a les démolisseurs. Dommage.

TOTÒ : pourquoi est-ce que vous me vouvoyez ? Quand j'étais petit////

SPACCAFICO : eh, mais quand on parle à une personnalité ça d'vient difficile de dire « tu ». Remarquez, si tu y tiens, Totò !

TOTÒ : excusez-moi !

SPACCAFICO : qui aurait pu prévoir ça, Totò !

Séquence 72

MME ANNA (*à Totò*) : voilà, c' qu'il a laissé pour toi.

TOTÒ : il n'a jamais essayé d' me rencontrer ?

MME ANNA: non, jamais. La fois où ta mère a osé lui dire que si c'est lui qui l'demandait, tu serais sûrement venu. Il s'est mis dans une colère et il a dit : « Non, Totò ne doit jamais revenir à Giancaldo, jamais. » Mais il l'a pas dit ça méchamment, c'était pas l'mauvais diable. On n'savait pas c'qu'il lui passait par la tête. *** Dans ses derniers moments, il disait parfois des choses bizarres. Je me rappelle même que juste avant de fermer les yeux, il a demandé de ne pas te faire prévenir.

Séquence 73

GENDARME : je vous en prie.

Séquence 74

Seule images

Séquence 75

MME MARIA : à quoi penses-tu Salvatore ?

TOTÒ : je pensais que *** nous n'avons jamais parlé tous les deux maman ; *** quand j'étais p'tit, je te voyais, déjà comme une vieille. Ça fait peut-être ça à tous les enfants, non? *** Et quand je regarde Lia j'ai.. j'ai l'impression de pas la connaître. Et toi maman, je t'ai abandonnée. J'ai parti comme un minable, sans jamais te donner un mot d'explication. MME MARIA : et je ne t'ai jamais posé d' questions, tu n'as rien à m'expliquer, j'ai toujours pensé que c' que tu faisais c'était bien, point. C'est tout ! Ça s'est passé comme un thé. Mais tu as bien fait de partir. Tu as réussi à faire c' que tu voulais. Quand je te téléphone, jamais, jamais je ne tombe sur la même femme. Et jusqu'à présent je n'ai jamais entendu une voix où il y a de l'amour pour toi : ça je l'aurais senti, et pourtant j'aurais tellement voulu te voir marié ou amoureux en tout cas. Mais ta vie c'est au loin, ici il n'y a que des fantômes. Oublie tout ça, Totò !

Séquence 76

LE FOU : c'est ma place, à moi, c'est ma place. La place est à moi, à moi, à moi, la place est à moi. À moi, est à moi la place, à moi la place, à moi, à moi la place, est à moi...

Séquence 77

TOTÒ : vérifiez l'amorce. Dès que c'est prêt, envoyez !

HOMME #1 : attention, c'est du flamme.

HOMME #2 : bien monsieur, et bravo pour votre film, hein il est super !

TOTÒ : merci.

PROJECTIONNISTE : on y va ? Ok, c'est parti.

Séquence 1

1
00:01:58,140 --> 00:02:00,938
Oui, Salvatore, Salvatore Di Vita.
2
00:02:04,940 --> 00:02:08,216
Comment ça,
vous ne le connaissez pas?
3
00:02:08,420 --> 00:02:12,379
Voilà, très bien. Je suis sa mère.
4
00:02:12,460 --> 00:02:16,453
J'appelle de Sicile.
Toute la sainte journée, j'ai...
5
00:02:19,140 --> 00:02:21,495
J'ai compris... Pas là.
6
00:02:24,100 --> 00:02:26,660
Alors, auriez-vous
la gentillesse de me...

7
00:02:29,420 --> 00:02:33,857
656... 220... 56.
8
00:02:34,060 --> 00:02:36,290
Merci... au revoir.
9
00:02:40,900 --> 00:02:44,939
Maman... c'est un coup de
fil inutile. Il est trop occupé.
10
00:02:45,620 --> 00:02:48,851
Dieu sait où il est. Il ne s'en
souviendra même plus.
11
00:02:48,940 --> 00:02:51,215
Écoute-moi... laisse, va.
12
00:02:51,300 --> 00:02:54,212
Ça fait 30 ans
qu'il ne vient plus.
13

00:02:55,820 --> 00:02:58,334
Tu le connais bien, non?
14
00:03:00,380 --> 00:03:03,497
Il s'en souviendra.
J'en suis sûre.
15
00:03:04,580 --> 00:03:07,253
Et s'il apprend
qu'on ne le lui a pas dit,
16
00:03:07,340 --> 00:03:10,491
il sera fâché.
17
00:03:11,860 --> 00:03:14,613
S'il vous plaît...
Monsieur Salvatore Di Vita.
18
00:03:14,700 --> 00:03:17,339
Je suis sa mère.

Séquence 2

19
00:04:18,500 --> 00:04:21,936
Salvatore?
20
00:04:22,020 --> 00:04:24,454
Mais quelle heure est-il?
21
00:04:26,620 --> 00:04:29,214
Il est très tard.
22
00:04:31,180 --> 00:04:35,298
Excuse-moi...
je n'ai pas pu te prévenir.
23
00:04:37,140 --> 00:04:40,496
Dors...
24
00:04:43,180 --> 00:04:46,013

Ta mère a téléphoné.
25
00:04:46,620 --> 00:04:49,578
Elle m'a prise pour une autre.
26
00:04:50,260 --> 00:04:52,216
Et qu'est-ce que tu lui as dit?
27
00:04:52,300 --> 00:04:56,691
J'ai fait semblant de rien
pour ne pas la décevoir.
28
00:04:58,700 --> 00:05:01,658
Elle m'a dit... qu'il y a 30 ans
que tu ne lui as pas rendu visite..
29
00:05:01,740 --> 00:05:04,698
et que quand elle veut te voir,
c'est elle qui doit venir à Rome.

30
00:05:04,860 --> 00:05:07,215
Elle a appelé simplement
pour dire ça?
31
00:05:11,380 --> 00:05:17,330
Non... elle m'a dit aussi qu'est
mort... un certain Alfredo...
32
00:05:18,140 --> 00:05:21,291
et que l'enterrement
a lieu demain.
33
00:05:21,380 --> 00:05:24,417
Qui c'est?
Quelqu'un de ta famille?
34
00:05:26,180 --> 00:05:30,139
Non, non... Dors.

Séquence 3

35
00:06:40,500 --> 00:06:43,537
... ce petit, c'est ma croix...

comment faire?
36
00:06:57,300 --> 00:07:00,258
Tot!

37
00:07:09,020 --> 00:07:12,410
Il était temps!

Séquence 4

38
00:07:13,540 --> 00:07:17,579
Sans la sonnette
je suis perdu, moi!
39
00:07:17,660 --> 00:07:21,130
Tu dors sans arrêt! Et la nuit?
Au lieu de dormir, tu manges?
40
00:07:22,020 --> 00:07:25,729
Mon Père, chez moi,

même à midi, on mange pas.
41
00:07:26,100 --> 00:07:29,536
Le vétérinaire, il y a dit! C'est
pour ça que j'ai toujours sommeil!
42
00:07:29,620 --> 00:07:33,215
Un jour, je t'expliquerai pourquoi
tu as toujours sommeil!
43
00:07:33,300 --> 00:07:36,610
Mais là, toi, sois gentil.

File chez toi... j'ai à faire.
44
00:07:36,700 --> 00:07:38,611
-Je peux venir?
-Non!
45
00:07:38,700 --> 00:07:43,649
-Si! Si!
-Tot, ouste!
46
00:07:43,740 --> 00:07:46,538
Je veux venir...

Séquence 5

47
00:07:53,980 --> 00:07:58,531
Alfredo!
48

00:07:59,980 --> 00:08:02,448
Tu peux envoyer.
49
00:08:14,940 --> 00:08:17,408
Et hardi donc,

ça recommence!
50
00:08:26,940 --> 00:08:29,579
Cadre... cadre!

Séquence 6

51
00:11:06,420 --> 00:11:10,208

Une paire... une autre paire...
deux paires...
52

00:11:10,300 --> 00:11:15,215
Cent liras... des bas en hélanca!

Séquence 7

53
00:11:27,380 --> 00:11:30,258
Toi, faut pas venir ici!
54
00:11:30,340 --> 00:11:33,377
Je sais pas comment te faire
comprendre ça!
55
00:11:33,500 --> 00:11:38,051
S'il prend feu le film, petit comme
tu es, tu feras qu'une flambée et..
56
00:11:38,140 --> 00:11:41,018
...et moi, je deviens
un bout de charbon.
57
00:11:43,620 --> 00:11:46,418
T'as la langue
bien pendue, hein!
58
00:11:46,500 --> 00:11:49,253
Un de ces jours,
je te la coupe.
59
00:11:50,500 --> 00:11:52,775
Comme ça.
60
00:12:05,380 --> 00:12:08,019
Je peux y prendre, ça?
61

00:12:08,100 --> 00:12:12,776
Je peux y prendre, dis?
Je peux y prendre?
62
00:12:12,860 --> 00:12:15,772
Non!!!
63
00:12:16,580 --> 00:12:19,811
Mais t'es sourd!
Faut que je remette ça en place
64
00:12:19,900 --> 00:12:23,529
quand je rends le film, bon sang!
Ce que t'es emmerdant!
65
00:12:24,740 --> 00:12:29,052
Et ça, pourquoi tu y as pas remis
en place quand t'as rendu le film?
66
00:12:29,820 --> 00:12:33,893
Des fois, je retrouve plus le bon
endroit... et du coup, ça reste là.
67
00:12:33,980 --> 00:12:38,053
D'ailleurs,
ils s'embrassent trop.
68
00:12:39,900 --> 00:12:42,289
Alors, ceux-là,
je peux les prendre?
69

00:12:42,380 --> 00:12:45,895
Non, écoute-moi... viens là.
Rends-moi ça.
70
00:12:46,780 --> 00:12:49,692
Avant que je te botte le cul,
on va faire un petit marché.
71
00:12:49,780 --> 00:12:52,453
Ces bouts-là,
ils sont à toi. Cadeau.
72
00:12:52,540 --> 00:12:54,212
Merci.
73
00:12:54,300 --> 00:12:58,009
Mais primo: tu ne viens plus ici.
Deuzio: c'est moi qui les garde.
74
00:12:58,140 --> 00:13:01,530
-Très bien.
-Alors, d'accord... et file!
75
00:13:13,820 --> 00:13:18,940
Si les bouts, ils sont à moi,
pourquoi c'est toi qui les gardes?
76
00:13:23,500 --> 00:13:26,219
Si je te revois ici,
je te massacre! Compris?

Séquence 8

77
00:13:33,300 --> 00:13:36,531
"Tire d'abord, et pense après."
78
00:13:36,620 --> 00:13:39,339
"C'est pas un boulot
pour des délicats."
79
00:13:39,420 --> 00:13:42,218
"Cocu, traître!"
80
00:13:45,500 --> 00:13:49,493
"Eh, petit saligaud,
touche pas à l'or!"

81
00:13:53,340 --> 00:13:56,571
"Sale nègre,
tourne pas autour de moi..."
82
00:13:57,660 --> 00:14:00,572
ou je te casse la gueule!"
83
00:14:16,940 --> 00:14:21,889
Maman, si la guerre, elle est finie
pourquoi papa, il revient pas?
84
00:14:22,820 --> 00:14:26,210
Il reviendra, va.
Tu verras... Un de ces jours.

85
00:14:27,540 --> 00:14:31,533
Je m'en rappelle plus, de lui.
Où c'est, la Russie?
86
00:14:32,180 --> 00:14:34,296
Il faut des années pour y aller,
87
00:14:35,260 --> 00:14:38,218
et des années pour en revenir.
88
00:14:38,700 --> 00:14:41,214
Et là, au lit... il est tard.

Séquence 9

89
00:15:16,300 --> 00:15:19,212
Ta mère, tu peux la rouler,
mais pas moi!
90

00:15:19,300 --> 00:15:22,212
Passe ton certificat...
91
00:15:22,300 --> 00:15:25,212
et fais-toi carabinier!
Crapule!

92
00:15:25,300 --> 00:15:29,612
Allez, et travaille en classe...
Sans ça, je te tue!

Séquence 10

93
00:15:31,180 --> 00:15:33,648
Alors! Combien font 5 fois 5?
94
00:15:37,460 --> 00:15:40,213
Trente.
95
00:15:45,540 --> 00:15:49,215
Silence!
Table des 5! Espèce de crétin.
96
00:15:49,300 --> 00:15:52,212
Une fois 5... 5...
97
00:15:52,300 --> 00:15:54,416

Séquence 11

107
00:17:03,260 --> 00:17:06,809
J'ai payé ma place,
faut que je voie le film.
108
00:17:07,380 --> 00:17:10,258
Descends de là, toi!
Et file dans la salle!
109
00:17:10,340 --> 00:17:13,218
T'as rien à faire ici!
110
00:17:13,300 --> 00:17:16,497
Resquilleurs! Pires que des
lapins! Ça se faufile partout!
111
00:17:16,580 --> 00:17:18,696
Tas de crapules!
112
00:17:28,020 --> 00:17:31,330
Je vais en Orégon. Allez
m'attendre chez moi, non?
113
00:17:32,060 --> 00:17:34,369
J'attendrais un mort.
114
00:17:34,460 --> 00:17:37,497
Prodigieuse pléiade d'acteurs...
115
00:17:37,580 --> 00:17:41,289
tous exceptionnels:
John Wayne, Claire Trevor...
116
00:17:49,300 --> 00:17:52,212
Qui échappera
à la horde sauvage?
117
00:17:52,780 --> 00:17:55,214

Séquence 12

139
00:21:29,260 --> 00:21:32,218
-Bonsoir, Don Vincenzo.
-Toi et toi... du travail.
140
00:21:32,300 --> 00:21:34,256
Et moi?
141

Deux fois 5... 10...
98
00:15:54,500 --> 00:15:56,809
Trois fois 5... 15...
99
00:15:56,900 --> 00:15:58,777
Quatre fois 5... 20...
100
00:15:58,860 --> 00:16:01,613
5 fois 5?
101
00:16:02,900 --> 00:16:05,892
Quarante!
102
00:16:13,220 --> 00:16:16,212
Silence!

-Bonsoir, tout le monde!
-Chut! Silence!
118
00:17:55,300 --> 00:17:58,212
-Je peux pas dire bonsoir?
-Programme double!
119
00:17:58,300 --> 00:18:01,212
M'en fous! Je viens roupiller!
120
00:18:01,300 --> 00:18:04,212
-Tu te décides?
-Des américaines.
121
00:18:07,620 --> 00:18:10,930
Coupe-nous ça, Alfredo!
122
00:18:13,300 --> 00:18:15,256
L'Italie n'oublie pas.
Congrès de la Résistance.
123
00:18:15,820 --> 00:18:18,209
L'avant-garde de ceux
qui ont pris le maquis...
124
00:18:18,300 --> 00:18:21,212
les clandestins,
s'est réunie à Rome...
125
00:18:21,300 --> 00:18:24,212
pour le Congrès
de la Résistance.
126
00:18:46,060 --> 00:18:49,689
Bonsoir à tous!
127
00:18:54,300 --> 00:18:57,212
LA TERRE TREMBLE
128

00:21:34,340 --> 00:21:37,218
Toi, demande du boulot
à Staline!
142
00:21:37,300 --> 00:21:40,212
Staline... il viendra...
pouvez être sûr!
143
00:21:40,300 --> 00:21:43,212

103
00:16:16,500 --> 00:16:20,937
Boccia...
Vingt-cinq... vingt-cinq!
104
00:16:21,060 --> 00:16:24,655
Étudiez bien, sinon, vous
n'aurez jamais... de travail!
105
00:16:26,180 --> 00:16:30,378
Pour la dernière fois...
combien font 5 fois 5?
106
00:16:30,620 --> 00:16:33,214
Noël!

00:19:17,420 --> 00:19:20,890
-Ça dit quoi?
-J'suis analphabète.
129
00:19:20,980 --> 00:19:22,936
-Toi aussi?
-Oui.
130
00:19:28,260 --> 00:19:31,218
L'italien, en Sicile, n'est
pas la langue des pauvres.
131
00:19:32,020 --> 00:19:34,932
Douze heures
à suer sang et eau...
132
00:19:35,020 --> 00:19:37,580
pour ne même pas rapporter
133
00:19:37,660 --> 00:19:40,220
de quoi ne pas mourir de faim.
134
00:19:40,660 --> 00:19:43,413
Pourtant, leurs filets
étaient pleins...
135
00:19:43,500 --> 00:19:46,219
quand ils les ont remontés...
136
00:20:28,420 --> 00:20:32,015
20 ans que je vais au cinéma,
jamais vu un baiser!
137
00:20:32,820 --> 00:20:35,778
Toujours pareil...
toujours pareil!
138
00:20:37,260 --> 00:20:40,218
Cocu!!

Toujours sur moi
que ça tombe.
144
00:21:43,340 --> 00:21:47,094
Beau film... les acteurs,
ils jouaient très bien.
145
00:21:47,180 --> 00:21:49,216
Mais le jeune,

il avait pas de chance!
146
00:21:49,300 --> 00:21:52,212
Il a été con d'acheter
ce bateau!
147

Séquence 13

150
00:22:31,820 --> 00:22:34,254
Je te cherche partout.
Le lait, tu l'as acheté?
151
00:22:34,700 --> 00:22:37,260
-Non.
-Les sous, où ils sont?
152
00:22:39,020 --> 00:22:41,693
Volés.
153
00:22:42,340 --> 00:22:44,251
Où ils sont?
Tu t'es payé le cinéma?
154
00:22:44,340 --> 00:22:49,255
-Oui.
-Ton cinéma, ton cinéma...
155
00:22:52,460 --> 00:22:56,658
Mais Madame Maria,
laissez-le, quoi!
156
00:22:57,340 --> 00:23:00,776
Et toi, pourquoi
tu dis ces conneries?

Séquence 14

173
00:25:04,340 --> 00:25:07,218
Dur à pied, hein, mon Père?
174
00:25:07,860 --> 00:25:11,057
A l'aller, c'est en descente...
les Saints m'aident!
175
00:25:11,140 --> 00:25:14,416

Séquence 15

181
00:25:37,540 --> 00:25:40,452
Alfredo... tu le connaissais,
mon père?
182
00:25:40,540 --> 00:25:43,293
Je pense bien
que je le connaissais!
183
00:25:43,380 --> 00:25:47,259
Grand, mince, sympathique, avec
une petite moustache, comme moi.
184
00:25:47,940 --> 00:25:51,057
Souriant.
Il ressemblait à Clark Gable.

00:21:52,300 --> 00:21:55,212
Mais t'as rien compris, toi.
148
00:21:56,260 --> 00:22:00,572
Bon, les enfants, vous travaillez
du petit matin à la nuit tombée...

157
00:23:00,900 --> 00:23:04,893
On l'a fait entrer à l'œil.
Dis-le à ta mère.
158
00:23:05,100 --> 00:23:07,819
Les sous, il a pu les perdre
dedans.
159
00:23:07,940 --> 00:23:10,329
-Combien t'avais?
-Cinquante lires.
160
00:23:12,020 --> 00:23:15,217
Qu'est-ce que t'as trouvé...
entre les fauteuils?
161
00:23:19,980 --> 00:23:22,210
Un peigne...
162
00:23:24,940 --> 00:23:27,249
deux talons...
163
00:23:29,580 --> 00:23:32,219
-Une blague à tabac.
-Et...
164
00:23:32,700 --> 00:23:35,294

Mais au retour, les Saints...
ils regardent, c'est tout !
176
00:25:14,500 --> 00:25:17,298
Si c'est la volonté de Dieu...
177
00:25:17,380 --> 00:25:19,610
Au revoir! A ce soir.
178
00:25:26,500 --> 00:25:28,570

185
00:25:51,140 --> 00:25:53,210
-Alfredo...
-Oui?
186
00:25:53,300 --> 00:25:56,212
Maintenant que je suis plus grand
et que je vais au cours moyen...
187
00:25:56,300 --> 00:25:59,212
je te demande pas
d'aller en cabine, non...
188
00:25:59,300 --> 00:26:02,212
mais on peut peut-être...
devenir amis?
189

149
00:22:00,660 --> 00:22:03,493
et me demandez
pas si ça gagne!

cinquante lires.
165
00:23:41,100 --> 00:23:44,649
-Vous voyez?
-Merci, Alfredo.
166
00:23:45,100 --> 00:23:48,376
Bonsoir...
167
00:23:51,340 --> 00:23:54,218
Allez, on rentre.
168
00:23:57,980 --> 00:24:00,494
J'avais bien compris.
169
00:24:00,580 --> 00:24:03,219
La place est à moi!
170
00:24:03,300 --> 00:24:06,690
A moi!
171
00:24:07,180 --> 00:24:09,489
Il est minuit! Minuit!
172
00:24:09,580 --> 00:24:12,219
Ouste!
Faut que je ferme la place!

-Quoi? Où tu as mal?
-Au pied.
179
00:25:28,660 --> 00:25:31,220
Il t'arrive que des malheurs!
180
00:25:31,300 --> 00:25:33,530
Quoi?
Qu'est-ce que je peux faire?

00:26:02,420 --> 00:26:05,218
"Je choisis mes amis
pour leur air...
190
00:26:05,300 --> 00:26:07,256
et mes ennemis
pour leur intelligence."
191
00:26:07,340 --> 00:26:10,298
Et toi, tu es trop malin
pour être mon ami.
192
00:26:11,180 --> 00:26:13,375
Je dis toujours à mes enfants:
193
00:26:13,460 --> 00:26:16,293
"Choisissez bien

des amis comme il faut.”
194
00:26:16,700 --> 00:26:19,214

Séquence 16

196
00:26:26,300 --> 00:26:30,452
Ne pleure plus...
ne pleure plus.
197
00:26:30,540 --> 00:26:33,930
Il est fini, le feu...
Maman est là.
198
00:26:34,740 --> 00:26:37,652
Qu'est-ce qu'il y a?
199
00:26:38,340 --> 00:26:43,095
Monstre! Ta sœur aurait
brûlé vive... sans moi!
200
00:26:43,180 --> 00:26:46,889
Par ta faute!
201
00:26:49,500 --> 00:26:53,379
Je t'avais dit de pas mettre tes
bouts de film près des braises.
202
00:26:53,620 --> 00:26:56,612

Séquence 17

217
00:28:21,660 --> 00:28:24,777
Comme des pompiers,
ils fument!
218
00:28:31,780 --> 00:28:34,578
Non... vos billets...

Séquence 18

223
00:29:35,020 --> 00:29:37,978
Me gronde pas:
224
00:29:38,060 --> 00:29:40,415
ta femme m'a dit
de t'apporter ton manger.
225
00:29:40,500 --> 00:29:42,218
Donne-moi ça.
226
00:29:42,300 --> 00:29:45,770
J'y ai dit, à ma mère
que c'est pas toi
227
00:29:45,860 --> 00:29:49,853
qui m'avais donné la pellicule.
Que t'y es pour rien.
228
00:29:49,940 --> 00:29:52,534
J'y croyais pas pour de vrai
que les films, ça prend feu.
229
00:29:52,620 --> 00:29:55,293
Je voulais juste te dire ça.

Mais des enfants, t'en as pas!
195
00:26:20,860 --> 00:26:23,658

Même les photos ont brûlé!
203
00:27:05,420 --> 00:27:08,457
Ah, celui-là et son cinéma!
204
00:27:09,300 --> 00:27:12,212
Il fichait le feu à la maison!
205
00:27:14,300 --> 00:27:17,736
Vous n'avez pas honte, à votre
âge, de jouer avec un gamin?
206
00:27:17,820 --> 00:27:20,209
Mais j'y suis pour rien!
207
00:27:20,500 --> 00:27:23,219
Et toute cette pellicule?
208
00:27:23,940 --> 00:27:26,898
Jurez-moi de ne plus
lui donner ces saletés!
209
00:27:27,060 --> 00:27:29,972
Il est fou, lui! Fou! Cinéma
et Alfredo! Alfredo et cinéma!

à la caisse!
219
00:28:54,260 --> 00:28:56,216
Quoi?!
220
00:28:57,020 --> 00:29:00,251
Je vais faire un carnage!
Vous allez voir qui je suis, moi!

Je m'en vais.
230
00:29:57,660 --> 00:30:00,458
Tot... viens ici.
231
00:30:02,780 --> 00:30:05,374
Viens... assieds-toi là.
232
00:30:08,180 --> 00:30:10,216
Écoute-moi bien.
233
00:30:10,300 --> 00:30:13,212
J'ai débuté dans ce métier,
j'avais 10 ans.
234
00:30:13,300 --> 00:30:16,212
A l'époque y avait pas
ces trucs modernes.
235
00:30:17,260 --> 00:30:19,569
Les films étaient muets.
236
00:30:19,660 --> 00:30:22,936
Le projecteur, on le tournait à la
main, comme ça avec la manivelle!
237

Quand j'en aurai, je leur dirai!

210
00:27:31,900 --> 00:27:34,972
Jurez-moi qu'il n'ira plus jamais
dans votre cinéma. Jurez-le!
211
00:27:36,940 --> 00:27:39,295
Vous avez ma parole.
212
00:27:42,260 --> 00:27:45,218
Que le Seigneur m'accorde
le retour de ton père.
213
00:27:45,300 --> 00:27:47,211
Pour te casser les reins!
214
00:27:47,300 --> 00:27:51,578
Papa, il reviendra plus.
J'ai compris, va. Il est mort!
215
00:27:52,500 --> 00:27:56,209
C'est pas vrai...
216
00:27:56,300 --> 00:27:59,212
Tu vas voir s'il revient pas...

221
00:29:00,900 --> 00:29:03,414
Petits fumiers!
222
00:29:13,980 --> 00:29:16,540
M'dame Anna!

00:30:23,660 --> 00:30:26,379
Toute la sainte journée
à la manivelle!
238
00:30:26,460 --> 00:30:29,213
Et elle était dure,
cette foutue manivelle!
239
00:30:29,380 --> 00:30:33,134
Si tu te fatiguais un peu,
si tu ralentissais...
240
00:30:34,100 --> 00:30:37,536
d'un coup, voum, tout brûlait!
241
00:30:40,100 --> 00:30:42,489
Alors, pourquoi
tu me l'apprends pas?
242
00:30:42,580 --> 00:30:45,219
Il n'y a plus la manivelle,
et c'est tout facile.
243
00:30:45,980 --> 00:30:48,369
Parce que je veux pas.
244

00:30:49,340 --> 00:30:53,219
Faut pas que tu fasses ce métier.
Tu es comme un esclave.
245
00:30:54,060 --> 00:30:56,016
Toujours seul...
246
00:30:56,100 --> 00:30:59,297
tu vois cent fois le même film,
t'as rien d'autre à faire.
247
00:30:59,580 --> 00:31:03,209
Tu parles à Garbo, à Tyrone
Power, comme si t'étais dingue.
248
00:31:03,500 --> 00:31:08,016
Tu trimes comme un bourricot.
Même pour les Fêtes: Pâques, Noël..
249
00:31:09,380 --> 00:31:12,213
T'as que le Vendredi Saint de libre.
250
00:31:12,300 --> 00:31:15,337
S'ils avaient pas mis
le Christ en croix,
251
00:31:15,420 --> 00:31:17,809
on bosserait ce jour-là!
252
00:31:17,900 --> 00:31:20,460
Alors, pourquoi tu changes
pas de métier?
253
00:31:27,380 --> 00:31:30,213
Parce que je suis un con.
254
00:31:31,140 --> 00:31:34,052
Combien d'autres au bourg
savent faire l'opérateur?
255
00:31:34,740 --> 00:31:39,018
Pas un. Y avait qu'un crétin
comme moi pour le faire.
256
00:31:40,500 --> 00:31:43,219
Et puis, j'ai pas eu de chance.
257
00:31:43,300 --> 00:31:46,212
Alors, tu veux faire le couillon,

Séquence 19

285
00:33:38,060 --> 00:33:41,894

Séquence 20

287

Séquence 21

288
00:34:25,700 --> 00:34:29,329

Séquence 22

290

comme moi?
258
00:31:46,300 --> 00:31:48,256
-Réponds.
-Non!
259
00:31:48,340 --> 00:31:52,094
Bravo, Tot!
260
00:31:52,740 --> 00:31:55,459
Je te dis ça pour ton bien.
261
00:31:55,580 --> 00:31:58,378
Enfermé là-dedans...
l'été, tu crèves...
262
00:31:58,460 --> 00:32:02,214
l'hiver, tu gèles.
Tu respirez la fumée, les gaz...
263
00:32:02,300 --> 00:32:05,258
et pour finir,
tu gagnes une misère.
264
00:32:05,660 --> 00:32:08,299
Mais t'aimes rien
de ce que tu fais, alors ?
265
00:32:08,500 --> 00:32:11,617
Avec le temps, on s'habitue.
Et quand tu entends d'ici...
266
00:32:11,700 --> 00:32:14,817
que le cinéma est plein...
que ça rigole...
267
00:32:14,900 --> 00:32:18,017
Alors, t'es content aussi.
268
00:32:18,980 --> 00:32:21,619
Ça te fait plaisir
que les gens rient.
269
00:32:21,900 --> 00:32:24,289
C'est comme si toi,
tu les faisais rire...
270
00:32:25,180 --> 00:32:28,217
et que tu leur faisais...

Eh, les gars, y a l'Napolitain
qui a touché!
286

00:34:18,460 --> 00:34:22,009
La place est à moi! A moi!

Bouge pas!
C'est les taons qui t'agacent?
289

00:34:48,540 --> 00:34:52,897
Vous voulez quoi?

oublier leurs petits malheurs.
271
00:32:29,380 --> 00:32:32,213
Ça, ça me plaît.
272
00:32:42,060 --> 00:32:45,609
Mais alors, j'ai parlé chinois!
Tu regardes quoi? Hein?
273
00:32:46,900 --> 00:32:49,858
Tu fais semblant d'écouter,
et tu t'en fiches!
274
00:32:49,940 --> 00:32:53,216
Elle a raison, ta mère!
T'es marteau! Marteau!
275
00:32:53,300 --> 00:32:55,609
Comment il a fait, ce salaud?
276
00:32:55,700 --> 00:32:58,214
A force de regarder, il a appris!
277
00:32:58,300 --> 00:33:01,212
Tot!
278
00:33:01,300 --> 00:33:05,088
Je préviens la caisse: tu entreras
même plus dans la salle! Compris?
279
00:33:05,380 --> 00:33:08,258
Et j'irai voir le curé!
280
00:33:08,340 --> 00:33:11,218
Même l'enfant de chœur, fini!
Plus jamais, saligaud !
281
00:33:11,300 --> 00:33:14,610
Alfredo! Va te faire foutre!
282
00:33:20,940 --> 00:33:23,898
Sainte Vierge...
283
00:33:23,980 --> 00:33:27,859
J'ai touché le loto sportif!
Je l'ai!!!
284
00:33:33,260 --> 00:33:37,219
Le Napolitain a touché le Loto!

00:33:44,020 --> 00:33:46,978
Ceux du Nord,
ils ont toujours du pot!

00:34:30,060 --> 00:34:33,848
Une usine à poux, ta tignasse.
File, file!

Que je vous tombe dessus?

Séquence 23

291
00:35:01,820 --> 00:35:06,291
Un commerçant...
possède deux magasins.
292
00:35:07,780 --> 00:35:11,329
Dans l'un... il vend des fruits...
293
00:35:12,500 --> 00:35:15,458
Assis. Professeur...
294

00:35:15,820 --> 00:35:18,778
voici les candidats libres
au certificat d'études.
295
00:35:18,860 --> 00:35:21,818
Entrez.
296
00:35:25,460 --> 00:35:28,691
Silence!
297
00:35:29,780 --> 00:35:32,214
On se tait!

298
00:37:14,980 --> 00:37:17,972
Petit salopard... fumier...
299
00:37:18,540 --> 00:37:22,328
-Tot, aide-moi!
-Silence!
300
00:37:22,660 --> 00:37:25,732
Comment on fait pour...?
301

Séquence 24

00:38:43,380 --> 00:38:47,293
Francesco Messana, au

nom de la loi, je vous arrête!
302
00:39:02,660 --> 00:39:05,777

-Cocu!
-Rond-de-cuir!

Séquence 25

303
00:39:05,860 --> 00:39:08,579
Attention: c'est ici
que ça peut prendre feu.
304
00:39:08,660 --> 00:39:11,458
Si ça arrive,
tu coupes là... et là...
305
00:39:11,540 --> 00:39:13,770
pour pas que ça gagne
les bobines. Vu?
306
00:39:13,860 --> 00:39:15,259
Oui, Alfredo.
307
00:39:19,340 --> 00:39:23,094

C'est pas Dieu possible! On ne
voit jamais ça par chez nous.
308
00:39:23,380 --> 00:39:26,213
T'as compris
de quel côté est la gélatine?
309
00:39:27,500 --> 00:39:29,968
Qu'est-ce qu'elle a bon goût!
310
00:39:33,300 --> 00:39:36,258
Cadre!
311
00:39:39,020 --> 00:39:41,978
Bordereau de contrôle
du film:
312
00:39:42,060 --> 00:39:44,893

-toujours le garder.
-Très bien, Alfredo.
313
00:39:44,980 --> 00:39:47,210
N'oublie jamais!
314
00:40:04,380 --> 00:40:08,259
Ça, c'est pour toi: tu pourras
charger les bobines toi-même.
315
00:40:09,860 --> 00:40:12,818
-C'est haut!
-Tu travailleras tout seul.
316
00:40:14,060 --> 00:40:16,210
Ne bouge plus.
Ne bougez plus.

Séquence 26

Séquence 27

317
00:40:19,740 --> 00:40:22,208
-Oh, la chagatte!
-A moi... à moi!
318

00:40:22,580 --> 00:40:26,016
Dites au revoir à Peppino
qui part pour l'Allemagne.
319
00:40:35,060 --> 00:40:37,654
Pourquoi

ne lui dis-tu pas au revoir?
320
00:40:37,740 --> 00:40:40,698
Mon père dit qu'il est communiste.

Séquence 28

321
00:40:41,260 --> 00:40:43,216
Dieu te bénisse, maman!
322
00:40:43,300 --> 00:40:46,212
C'est sûr qu'il y a du travail,
en Allemagne?
323
00:40:46,300 --> 00:40:50,213

Va savoir! C'est comme
la loterie! L'espoir fait vivre!
324
00:40:51,380 --> 00:40:54,497
Pays de merde!
325
00:40:54,780 --> 00:40:58,011
Va travailler en Allemagne,
toi et ton Staline!
326

00:40:59,140 --> 00:41:01,654
Adieu, maman!
327
00:41:01,940 --> 00:41:05,535
Adieu, Peppino!
Reviens vite!
328
00:41:12,940 --> 00:41:15,977
Heureusement, l'Allemagne,
c'est plus près que la Russie.

Séquence 29

329
00:41:18,620 --> 00:41:21,578
Et voici enfin le retour
d'une mode de printemps...
330

00:41:21,980 --> 00:41:26,258
une mode franche, loin des
simagrées des années de guerre.
331
00:41:43,460 --> 00:41:46,020
Je vais faire un carnage!

332
00:41:46,100 --> 00:41:48,056
"Vous allez voir qui je suis, moi!"
333
00:42:06,140 --> 00:42:08,608
Voici une autre page

douloureuse...
334
00:42:08,700 --> 00:42:11,214
et tragique,
sur notre armée en Russie.
335
00:42:11,300 --> 00:42:14,417

La Défense vient de fournir
les listes...
336
00:42:14,500 --> 00:42:17,617
des soldats italiens décédés
et jusque-là, portés disparus.
337

00:42:18,300 --> 00:42:22,213
Chaque liste sera publiée
par la Région militaire concernée.
338
00:42:22,780 --> 00:42:26,614
Les familles seront convoquées
par les autorités.

Séquence 30
339
00:42:31,020 --> 00:42:34,330

Mais on ignore dans
quel cimetière il est enterré.
340

00:42:34,780 --> 00:42:38,216
Voici le dossier de pension.
Signez-le.

Séquence 31

Séquence 32
Partie I
341
00:44:52,980 --> 00:44:56,256
Dehors! Je ne peux pas
faire une autre séance!
342
00:44:56,340 --> 00:45:00,015
Il est tard! Je ne peux pas
faire une autre séance!
343
00:45:02,820 --> 00:45:05,209
Il y en a qui l'ont vu deux fois!

344
00:45:08,380 --> 00:45:11,258
Ça fait une heure qu'on est là!
345
00:45:16,460 --> 00:45:19,532
Demain on vous passera
un autre film.
346
00:45:19,620 --> 00:45:22,214
Un superbe western!
Parole d'honneur!
347
00:45:22,300 --> 00:45:25,531

Allez vous coucher!
348
00:45:28,300 --> 00:45:31,212
Fermez! Ils vont casser
le Paradiso, c'est infernal!
349
00:45:34,300 --> 00:45:37,212
Fais-nous entrer!
Demain, vous changez!
350
00:45:37,300 --> 00:45:40,212
Qu'est-ce que j'y peux, moi?

Partie II
351
00:45:44,300 --> 00:45:47,212
"Une foule ne pense pas...
352
00:45:47,300 --> 00:45:50,212
elle ne sait pas ce qu'elle fait."
353
00:45:50,540 --> 00:45:53,816
C'est de Spencer Tracy,
dans "Furie".
354
00:45:54,660 --> 00:45:57,220
Alors, qu'est-ce que tu en penses?
355
00:45:57,580 --> 00:46:01,050
On leur fait voir ce film,
à ces pauvres fous?
356
00:46:02,460 --> 00:46:05,452
J'aimerais bien! Mais comment?
357
00:46:05,540 --> 00:46:09,738
"Si vous ne croyez pas
ce que je dis,
358

00:46:09,820 --> 00:46:12,209
croyez-en vos yeux."
359
00:46:12,300 --> 00:46:15,337
Et là, ôte tes fesses
de ce tabouret!
360
00:46:18,980 --> 00:46:21,210
Attention!
361
00:46:22,300 --> 00:46:25,258
Abracadabra!
362
00:46:26,580 --> 00:46:29,253
Passez de l'autre côté!
363
00:47:02,500 --> 00:47:05,492
Penche-toi à la fenêtre,
et regarde!
364
00:47:09,500 --> 00:47:12,333
Qu'est-ce que c'est beau!
365
00:47:13,060 --> 00:47:17,497
Regardez! Y a le cinéma, là!
366
00:47:19,260 --> 00:47:23,936

Bravo, Alfredo!
367
00:47:31,220 --> 00:47:33,734
Du son! Du son!
368
00:47:34,260 --> 00:47:37,218
Qu'est-ce qui se passe?
Quoi?!
369
00:47:38,340 --> 00:47:40,695
Y a du cinéma!
370
00:47:50,900 --> 00:47:53,698
Alfredo! On n'entend rien!
371
00:47:53,780 --> 00:47:57,216
-On leur fait ce plaisir?
-Oui, oui!
372
00:48:28,620 --> 00:48:31,214
Tu veux aller en bas?
373
00:48:31,580 --> 00:48:34,219
Vas-y.

Partie III
374
00:48:46,980 --> 00:48:50,211
-Regarde.

-Bonne Mère!
375
00:48:56,660 --> 00:49:01,336
-Nunzio... mais demi-tarif.

-Oui, oui... oui, oui.

Partie IV

376

00:49:11,060 --> 00:49:13,733

M'sieurs-dames...
le billet, faut le payer!
377
00:49:17,300 --> 00:49:21,134
-Tarif réduit!

-La place est à tout le monde!
378
00:49:21,940 --> 00:49:25,057
Ah ça, non!
La place est à moi!

379
00:49:25,140 --> 00:49:27,654
Plaisantez pas
avec ça, ou je m'énerve!

Partie V
380
00:49:57,460 --> 00:50:01,817

Ça a pris feu!
381
00:52:14,940 --> 00:52:17,852

Au secours! Au secours!

Séquence 33
382
00:52:34,940 --> 00:52:38,455
Pauvre Alfredo! Quel malheur!
383
00:52:38,540 --> 00:52:42,453
Ça a brûlé! Brûlé! Brûlé!
384

00:53:03,780 --> 00:53:07,739
Qu'est-ce qu'on va faire?
On n'a plus rien pour se distraire.
385
00:53:07,860 --> 00:53:11,773
Et où trouver l'argent
pour rebâtir ?
386

00:53:14,500 --> 00:53:17,378
Vise le Napolitain... tout propre...
on dirait quelqu'un d'autre.
387
00:53:17,460 --> 00:53:20,896
Où trouver l'argent?

Séquence 34
388
00:53:29,580 --> 00:53:32,219
Nouveau cinéma Paradiso!
389

00:53:35,300 --> 00:53:40,090
Entrez! Entrez!
390
00:53:40,180 --> 00:53:43,377
Applaudissez!

391
00:54:06,500 --> 00:54:09,492
Et ce cinéma est pour vous!

Séquence 35
392
00:54:17,060 --> 00:54:20,291
Mais c'est un mineur.
Et le problème de l'âge, alors?
393
00:54:20,540 --> 00:54:23,930
J'ai eu la licence
grâce à des relations.
394
00:54:24,020 --> 00:54:26,488
Remarquez, j'y comprends rien.

395
00:54:26,660 --> 00:54:28,810
Officiellement, l'opérateur,
c'est moi,
396
00:54:28,900 --> 00:54:31,209
mais l'argent, c'est pour Tot.
397
00:54:31,300 --> 00:54:35,134
Attention, hein!
Faudra jamais t'endormir.
398

00:54:35,220 --> 00:54:39,850
Fais ce que t'a appris Alfredo.
399
00:54:40,580 --> 00:54:43,219
Et que Dieu te bénisse.
400
00:54:43,460 --> 00:54:45,212
Merci, mon Père.
401
00:54:45,300 --> 00:54:50,249
Pourquoi cette tête d'enterrement?
La vie continue, allez! Musique!

Séquence 36
402
00:56:21,460 --> 00:56:24,213
Ce qu'elle est excitante!
403
00:56:25,700 --> 00:56:27,656

Au nom du Père...
404
00:56:45,660 --> 00:56:49,653
Vingt Dieux, ils se bécotent!
405
00:56:54,100 --> 00:56:56,978

Je ne verrai pas
de films pornographiques!
406
00:57:02,180 --> 00:57:04,535
Bravo, l'exploitant!

Séquence 37
407
00:57:33,620 --> 00:57:36,214
Il y a place pour moi
dans ce nouveau Paradis?
408
00:57:41,300 --> 00:57:44,212
Tot, quand vous fermerez,
tu me le ramèneras, hein?
409
00:57:44,300 --> 00:57:46,256
Je file.
410
00:57:46,340 --> 00:57:49,412
Content que tu sois venu.
411
00:57:51,780 --> 00:57:54,214

Et à l'école, ça va?
412
00:57:54,300 --> 00:57:59,010
Bien, mais maintenant que j'ai du
travail, peut-être que j'irai plus.
413
00:57:59,380 --> 00:58:04,135
Non, non, Tot.
Ne fais pas ça.
414
00:58:04,900 --> 00:58:07,812
Tu te retrouverais le bec dans l'eau.
415
00:58:07,900 --> 00:58:10,209
Pourquoi? Ça veut dire quoi?
416
00:58:10,420 --> 00:58:13,218

Ça veut dire...
417
00:58:13,700 --> 00:58:17,488
que ça, c'est pas
un boulot d'avenir.
418
00:58:18,100 --> 00:58:20,455
Là, le cinéma,
il a besoin de toi...
419
00:58:20,540 --> 00:58:23,691
et toi, tu as besoin du Paradiso,
mais c'est du provisoire.
420
00:58:25,700 --> 00:58:28,612
Un jour, tu auras
autre chose à faire.

421
00:58:29,700 --> 00:58:32,214
Autre chose...
422
00:58:32,700 --> 00:58:35,214
de plus important.
423
00:58:35,300 --> 00:58:38,098
Oui, de plus important.
424
00:58:39,860 --> 00:58:45,059
Je le sais, moi! Maintenant que
j'ai perdu la vue, j'y vois clair.
425
00:58:46,620 --> 00:58:49,214
Je vois tout
ce que je voyais pas avant.

Séquence 38

435
00:59:46,740 --> 00:59:51,655

Séquence 39

Séquence 40

437
01:00:55,940 --> 01:00:58,454
Je vous l'avais dit.

Séquence 41

Séquence 42

Séquence 43

440
01:02:22,900 --> 01:02:25,255
C'est une nouvelle.
441
01:02:26,020 --> 01:02:29,217
Elle est pas mal. Sympa.
442
01:02:29,300 --> 01:02:33,259
Son père, c'est le nouveau directeur
de la banque. Ça se touche la bite
443
01:02:33,340 --> 01:02:36,776

Séquence 44

451
01:03:31,860 --> 01:03:34,328
C'est sur le début.
452
01:03:38,060 --> 01:03:40,528
C'est ton format réduit,
ces rushes?
453
01:03:40,620 --> 01:03:43,214
Qu'est-ce qu'on voit?
454
01:03:43,300 --> 01:03:46,212
Les types de l'abattoir

426
00:58:49,300 --> 00:58:52,212
Et ça, grâce à toi
qui m'as sauvé la vie.
427
00:58:52,300 --> 00:58:55,212
Je l'oublierai jamais.
428
00:58:55,300 --> 00:58:59,373
Fais pas cette tête-là!
Je suis pas encore gâteaux.
429
00:58:59,740 --> 00:59:01,696
T'en veux une preuve?
430
00:59:01,780 --> 00:59:05,056
Eh ben... par exemple...

Qu'est-ce que tu fiches?
Regarde le film! Cochons!

Elle ne prend plus feu.
438
01:01:02,780 --> 01:01:05,214
Le progrès arrive trop tard.

avec la chemise pour
ne pas se salir les mains.
444
01:02:41,300 --> 01:02:44,258
Fonce, fonce !
445
01:02:58,980 --> 01:03:01,448
Dis...
446
01:03:06,180 --> 01:03:08,410
Tu as perdu ça.
447
01:03:08,500 --> 01:03:11,537

qui débitent un veau.
455
01:03:46,660 --> 01:03:49,811
Plein de sang par terre.
Comme un lac.
456
01:03:50,500 --> 01:03:53,219
Sur ce lac passe
un autre veau...
457
01:03:53,300 --> 01:03:56,212
qui va mourir.
458
01:04:01,940 --> 01:04:04,693

431
00:59:05,780 --> 00:59:09,329
en ce moment...
la projection est floue!
432
00:59:09,420 --> 00:59:12,332
Vérifie.
433
00:59:14,740 --> 00:59:17,413
Mais c'est vrai!
C'est tout flou!
434
00:59:18,620 --> 00:59:22,852
-Comment tu as fait?
-Trop difficile à expliquer.

436
01:00:01,540 --> 01:00:03,690
Regarde, et pas touche!

439
01:01:12,780 --> 01:01:15,692
"Travailleurs"!

Merci. Je ne m'en étais
pas rendu compte.
448
01:03:13,260 --> 01:03:16,218
Je m'appelle Salvatore. Et toi?
449
01:03:16,300 --> 01:03:18,575
Elena. Je m'appelle Elena.
450
01:03:19,340 --> 01:03:23,333
Je voulais te dire... voilà...
l'autre jour, à la gare...

Et là, tu dis rien...
on voit quoi? Quoi?
459
01:04:04,780 --> 01:04:08,090
Rien. On voit rien.
C'est tout flou.
460
01:04:10,980 --> 01:04:13,653
Il y a une femme.
461
01:04:14,260 --> 01:04:17,218
Il y a une femme!
462
01:04:17,300 --> 01:04:20,292

Oui... une fille
que j'ai vue à la gare.
463
01:04:20,860 --> 01:04:23,215
Et comment elle est?
Comment?
464
01:04:23,300 --> 01:04:27,009
Elle est sympa.
Elle a mon âge...
465
01:04:27,700 --> 01:04:30,339
Mince,
les cheveux longs... châains...
466
01:04:30,940 --> 01:04:34,216
De grands yeux...
bleus... toute simple...
467
01:04:34,300 --> 01:04:37,212
Un petit grain de beauté
sur la lèvre.
468
01:04:37,300 --> 01:04:40,212

Séquence 45

481
01:05:57,420 --> 01:06:00,890
-Bonjour, Elena.
-Pourquoi tu cours?
482
01:06:02,380 --> 01:06:05,213
Parce que...
483
01:06:05,460 --> 01:06:08,418
je voulais te dire...

Séquence 46

490
01:06:41,420 --> 01:06:44,457
Je te l'avais dit.
T'as cru que je me foutais de toi.
491
01:06:44,540 --> 01:06:47,373
Mais vraiment...
celles aux yeux bleus...
492
01:06:47,460 --> 01:06:50,213
c'est les pires.
493
01:06:50,780 --> 01:06:53,931
Mais pourquoi? Je dois bien
pouvoir le lui faire comprendre!
494
01:06:54,020 --> 01:06:56,898
N'y pense plus.
Avec les sentiments,
495
01:06:57,260 --> 01:07:01,094
y a rien à comprendre
et rien à faire comprendre.
496
01:07:01,180 --> 01:07:03,216
T'as créé le monde, toi!
497
01:07:03,300 --> 01:07:07,532

Mais vraiment tout petit.
On ne le voit que de près.
469
01:04:40,300 --> 01:04:43,975
Quand elle sourit,
on sent... je sais pas...
470
01:04:45,140 --> 01:04:47,973
-comment dire...
-L'amour...
471
01:04:49,060 --> 01:04:51,210
l'amour.
472
01:04:54,860 --> 01:04:57,499
Je te comprends.
473
01:04:57,580 --> 01:05:00,219
Les filles aux yeux bleus,
c'est les pires.
474
01:05:00,300 --> 01:05:03,656
T'as beau faire, elles ne
seront jamais tes amis.

484
01:06:08,900 --> 01:06:11,619
Tu te rappelles quand on...
485
01:06:13,740 --> 01:06:16,891
Belle journée, hein?
486
01:06:20,260 --> 01:06:23,218
Oui, vraiment une belle journée.
487
01:06:24,820 --> 01:06:27,778

Sans rien ôter au Seigneur
qui a créé le monde en 2, 3 jours..
498
01:07:07,620 --> 01:07:10,612
moi, j'y aurais passé
plus de temps.
499
01:07:10,700 --> 01:07:13,692
Mais en toute modestie,
j'aurais fait mieux.
500
01:07:13,780 --> 01:07:17,056
Tu vois que j'ai raison!
Tu as réponse à tout.
501
01:07:19,420 --> 01:07:23,208
Je vais te faire plaisir.
Je vais te raconter quelque chose.
502
01:07:23,900 --> 01:07:27,529
Asseyons-nous.
Ah, vérole de vérole...
503
01:07:29,580 --> 01:07:34,370
Un jour un Roi
donna une fête...
504
01:07:34,860 --> 01:07:37,977
où il y avait

475
01:05:03,740 --> 01:05:09,372
Plus l'homme est lourd, plus
profondes sont ses empreintes.
476
01:05:09,500 --> 01:05:12,333
Si en plus, il aime... il souffre,
477
01:05:12,420 --> 01:05:15,218
se sachant sur une route
sans issue.
478
01:05:15,300 --> 01:05:18,451
C'est beau ce que tu dis là!
Mais c'est triste.
479
01:05:20,460 --> 01:05:24,294
Ce n'est pas de moi, c'est de John
Wayne, dans "Grand Tourment".
480
01:05:25,420 --> 01:05:27,615
Pirate, va!

Bon, excuse-moi...
je file. Au revoir.
488
01:06:31,980 --> 01:06:35,768
Quel con! Mais quel con!
489
01:06:36,460 --> 01:06:39,452
"Belle journée, hein?"
Putain de Dieu!

les plus belles princesses.
505
01:07:38,460 --> 01:07:42,055
Or, un soldat
qui était de garde...
506
01:07:42,540 --> 01:07:45,213
vit passer la fille du Roi.
507
01:07:45,300 --> 01:07:49,532
C'était la plus belle :
il en tomba aussitôt amoureux.
508
01:07:49,620 --> 01:07:52,737
Mais qu'est-ce
qu'un simple soldat...
509
01:07:52,820 --> 01:07:55,971
comparé à une fille de Roi?
510
01:07:56,780 --> 01:08:00,295
Bref... un jour,
il réussit à la rencontrer...
511
01:08:00,380 --> 01:08:04,771
et à lui dire qu'il ne pouvait
plus vivre sans elle.
512
01:08:05,740 --> 01:08:08,857

La Princesse fut si impressionnée
par la force de son sentiment...
513
01:08:08,940 --> 01:08:12,057
qu'elle dit au soldat :
514
01:08:12,860 --> 01:08:15,772
"Si tu peux attendre
515
01:08:15,860 --> 01:08:20,331
cent jours et cent nuits
sous mon balcon...
516
01:08:20,420 --> 01:08:23,218
finalement je serai à toi."
517
01:08:26,780 --> 01:08:29,738
Aussitôt le soldat y alla,
518
01:08:29,820 --> 01:08:33,699
et attendit un jour, puis deux...
puis dix... puis vingt...
519
01:08:33,780 --> 01:08:36,931
Chaque soir,
la Princesse vérifiait:
520
01:08:37,020 --> 01:08:39,932
il était là, il bougeait jamais!

Séquence 47

538
01:09:58,300 --> 01:10:01,212
Une seule copie?
Il me faut deux copies:
539
01:10:01,300 --> 01:10:04,212
une pour le Paradiso et une
autre pour le village d'à côté.
540
01:10:04,300 --> 01:10:08,213

Séquence 48

546
01:11:00,260 --> 01:11:03,218
On voit le berceau
avec la petite qui dort.
547
01:11:26,660 --> 01:11:29,732
"L'avocat m'a tout dit.
Maintenant, je sais."
548
01:11:29,900 --> 01:11:33,051
L'avocat m'a tout dit.
Maintenant, je sais.
549
01:11:33,620 --> 01:11:38,455
"Et tout le monde, oui...
tout le monde doit savoir."
550
01:11:38,620 --> 01:11:41,214
Et tout le monde
doit savoir.

Séquence 49

521
01:08:40,020 --> 01:08:42,898
Qu'il pleuve, vente ou neige,
il était toujours là.
522
01:08:42,980 --> 01:08:45,938
Les oiseaux lui chiaient dessus,
les abeilles le bouffaient...
523
01:08:46,020 --> 01:08:48,250
il bougeait pas.
524
01:08:49,500 --> 01:08:54,096
Au bout de 90 jours...
525
01:08:56,060 --> 01:08:58,210
il était devenu...
526
01:09:00,260 --> 01:09:03,332
tout sec, tout blanc...
527
01:09:03,420 --> 01:09:06,457
des larmes lui coulaient
des yeux...
528
01:09:07,180 --> 01:09:10,013
Il pouvait pas les retenir.
529
01:09:10,100 --> 01:09:12,773

Vous m'aviez dit oui.
Je me suis engagé.
541
01:10:08,300 --> 01:10:11,212
La Titanus le sait.
542
01:10:11,300 --> 01:10:14,212
Si vous me foutez en rogne,
vous savez pas?
543
01:10:14,300 --> 01:10:17,212

551
01:11:42,420 --> 01:11:44,809
"Toi... tu me crois?"
552
01:11:44,900 --> 01:11:47,209
Toi... tu me crois?
553
01:11:47,300 --> 01:11:49,655
"Oui... Je te crois."
554
01:11:49,740 --> 01:11:52,618
Oui... je te crois.
555
01:12:00,780 --> 01:12:03,613
"Notre maison...
Que de fois en ai-je rêvé!"
556
01:12:03,700 --> 01:12:06,612
-Notre maison...
-Que de fois en ai-je rêvé!
557

| 563

Il avait même plus
la force de dormir.
530
01:09:13,420 --> 01:09:17,971
Mais la Princesse,
elle le regardait toujours.
531
01:09:18,460 --> 01:09:22,851
Alors, arrivé à la 99ème nuit...
532
01:09:23,020 --> 01:09:25,853
le soldat se leva...
533
01:09:26,020 --> 01:09:28,773
prit sa chaise et il se tira!
534
01:09:29,300 --> 01:09:32,292
Quoi, juste à la fin?
535
01:09:33,100 --> 01:09:35,614
Juste à la fin.
536
01:09:35,700 --> 01:09:38,533
Et me demande pas ce que
ça veut dire. J'en sais rien.
537
01:09:40,700 --> 01:09:44,090
Si toi, tu comprends...
tu me le dis.

Avec une seule copie,
je projette dans deux villages!
544
01:10:17,300 --> 01:10:20,212
Je vais vous en faire baver!
545
01:10:20,300 --> 01:10:22,689
Je suis Napolitain, et vous
allez voir Naples et mourir!

01:12:13,700 --> 01:12:16,931
-"Tonino..."
-Tonino...
558
01:12:18,020 --> 01:12:19,578
"Maman!"
559
01:12:19,660 --> 01:12:22,572
Maman!
560
01:12:22,700 --> 01:12:27,216
-"Maman!"
-Maman!
561
01:12:41,100 --> 01:12:43,853
"Fin."
562
01:12:50,780 --> 01:12:54,216
Ça ne me plaît pas...
Ça ne me plaît pas.

| 01:13:00,260 --> 01:13:03,218

J'ai coupé le générique FIN pour aller plus vite.	564 01:13:03,780 --> 01:13:06,214	Fonce, rapporte la première partie, je passe les actus.
Séquence 50 565	01:13:09,300 --> 01:13:13,498 J'appelle les carabiniers...	Une minute... une minute!
Séquence 51 566 01:13:31,580 --> 01:13:34,219	Boccia! Voilà la première partie! 567 01:13:34,300 --> 01:13:37,212	Vite, ma salle est comble!
Séquence 52 568 01:13:39,340 --> 01:13:44,209	Allez, envoie... allume tes charbons! 569	01:13:53,420 --> 01:13:56,969 C'est une honte! Silence!
Séquence 53 570 01:14:18,580 --> 01:14:21,378	Qu'est-ce qu'on fait, Tot? Ils se mettent en pétard! 571	01:14:21,860 --> 01:14:24,932 Qu'est-ce que tu veux que j'y fasse?
Séquence 54 572 01:14:27,060 --> 01:14:30,211 Qu'est-ce qu'il fout, ce cocu? 573 01:14:31,300 --> 01:14:34,212 Calmez-vous ! 574 01:14:37,700 --> 01:14:40,692 Vous savez... pour pouvoir voir ce film... 575 01:14:40,780 --> 01:14:43,852 j'ai laissé ma femme au lit,	malade. 576 01:14:43,940 --> 01:14:46,249 Et j'ai encore rien vu. 577 01:14:46,340 --> 01:14:50,379 Si dans 10 minutes le film n'est pas là, vous me remboursez, 578 01:14:50,460 --> 01:14:54,533 moi et tous les gens ou avec ce bâton je fais une boucherie! 579 01:14:59,580 --> 01:15:02,299	Du calme! Laissez-moi vous dire deux mots. 580 01:15:02,380 --> 01:15:05,611 Je vous ferai voir la première partie une autre fois. 581 01:15:11,300 --> 01:15:15,976 Silence... Silence! Moi, je l'ai vu en entier! 582 01:15:16,060 --> 01:15:19,496 Je vais vous dire comment ça finit!
Séquence 55 Partie I 583 01:16:10,700 --> 01:16:13,339 Ne me demande pas pourquoi... 584 01:16:16,460 --> 01:16:19,691 Retiens-le! 585	01:16:33,020 --> 01:16:35,659 Qu'est-ce qu'il y a? 586 01:16:35,740 --> 01:16:38,208 Mais le Saint Sacrement est exposé... 587 01:16:38,940 --> 01:16:42,216 Mon Père, j'ai un besoin	urgent de vous... 588 01:16:42,300 --> 01:16:45,770 parce que j'ai un doute qui me tourmente l'âme. 589 01:16:45,860 --> 01:16:47,816 L'âme?!
Partie II 590 01:16:53,260 --> 01:16:55,979 -Mon Père, j'ai péché... -On verra ça plus tard.	591 01:16:56,060 --> 01:16:58,620 Bouge pas! Te retourne pas! 592 01:16:58,700 --> 01:17:01,214	Tais-toi. Fais mine de rien. C'est moi, Salvatore. 593 01:17:01,300 --> 01:17:03,211 Toi ici?!
Partie III 594 01:17:06,300 --> 01:17:09,212 Mais c'est terrifiant, ce que tu me dis là! 595	01:17:09,300 --> 01:17:12,815 Je sais. Prenons le miracle... 596 01:17:12,900 --> 01:17:15,937 -des pains et des poissons.	-Le miracle?! 597 01:17:16,580 --> 01:17:20,619 -Comment est-ce possible? -Comment est-ce possible?!
Partie IV 598 01:17:20,740 --> 01:17:23,208	Il fallait que je te parle. 599 01:17:31,860 --> 01:17:35,216	-Tu es si belle, Elena. -Je voulais te le dire. 600

01:17:36,940 --> 01:17:39,818
Quand je te vois, je suis pas
fichu d'aligner deux mots,
601
01:17:41,020 --> 01:17:44,012
parce que tu me donnes
des frissons.
602
01:17:44,700 --> 01:17:48,579
Je ne sais pas ce qu'on fait
dans ces cas-là... ni ce qu'on dit.
603
01:17:48,940 --> 01:17:51,454
C'est la première fois.
604
01:17:51,660 --> 01:17:54,220
Mais je suis amoureux de toi.
605
01:17:54,300 --> 01:17:56,416
Mon Père, j'ai péché...
606

Partie V

617
01:18:49,371 --> 01:18:52,920
-Tu as compris, là?
-Oui... enfin...
618
01:18:53,491 --> 01:18:56,324

Séquence 56

622

Séquence 57

Séquence 58

623
01:24:04,851 --> 01:24:07,809
C'est ça, une voiture
qui est en rodage!

Séquence 59

627

Séquence 60

Partie I

628
01:25:08,211 --> 01:25:10,771
Plus de places assises!
629
01:25:17,731 --> 01:25:20,848
Entrez...
ça vient de commencer.
630
01:25:20,931 --> 01:25:23,320
Montrez votre billet...
votre billet...
631
01:25:53,371 --> 01:25:57,683
Salvatore, mon amour...

01:17:56,700 --> 01:18:00,056
Je t'absous, au nom du Père,
du Fils et du Saint-Esprit.
607
01:18:00,140 --> 01:18:03,018
Va en paix, ma sœur.
608
01:18:06,540 --> 01:18:09,213
Quand tu souris,
tu es encore plus belle.
609
01:18:15,940 --> 01:18:20,331
Tu es très gentil avec moi.
Je te trouve sympathique.
610
01:18:20,620 --> 01:18:23,214
Mais je ne t'aime pas.
611
01:18:27,611 --> 01:18:31,001
-Ça ne fait rien. J'attendrai.
-Quoi?

j'arrive à y voir clair.
619
01:18:59,211 --> 01:19:01,600
Et une autre fois,
oublie ces hérésies!
620
01:19:02,931 --> 01:19:06,207

01:20:44,691 --> 01:20:50,209
Plus que quinze secondes

624
01:24:12,931 --> 01:24:15,320
Comment allons-nous rentrer?
625
01:24:19,571 --> 01:24:22,324

01:24:52,811 --> 01:24:56,770
Séances en plein air,

632
01:25:57,771 --> 01:26:01,320
mes journées
n'en finissent pas.
633
01:26:01,411 --> 01:26:04,323
Je retrouve partout ton nom...
dans un livre...
634
01:26:04,411 --> 01:26:07,323
dans des mots croisés...
un journal...
635
01:26:07,411 --> 01:26:11,324
Aujourd'hui, hélas
mauvaise nouvelle.

612
01:18:31,131 --> 01:18:33,770
Que toi aussi, tu sois
amoureuse de moi.
613
01:18:33,851 --> 01:18:36,763
Écoute bien:
614
01:18:36,851 --> 01:18:39,763
Tous les soirs,
après mon travail...
615
01:18:39,851 --> 01:18:42,763
je viendrai sous ta fenêtre.
J'attendrai... tous les soirs.
616
01:18:43,731 --> 01:18:48,885
Quand tu changeras d'avis,
ouvre la fenêtre. Je comprendrai.

A l'incendie du cinéma, tu as
survécu, mais du feu éternel...
621
01:19:06,611 --> 01:19:09,603
du feu éternel,
nul ne te retirera!

avant le Nouvel An!

Mon père!
626
01:24:24,211 --> 01:24:26,964
Bonsoir, M. Mendola.

à l'Imperia.

636
01:26:11,771 --> 01:26:15,241
En octobre, on s'installera
à Palerme, pour l'université.
637
01:26:15,811 --> 01:26:18,723
Difficile de nous voir tous
les jours. Mais n'aie crainte:
638
01:26:18,811 --> 01:26:21,723
dès que je le pourrai...
639
01:26:21,811 --> 01:26:24,769
je viendrai te voir...
au Paradiso.

Partie II

640
01:27:14,011 --> 01:27:17,128
Quand finiras-tu,
été de merde?
641
01:27:17,971 --> 01:27:20,531

Dans un film,
tu serais déjà fini.
642
01:27:20,611 --> 01:27:24,320
Fondu et hop, un bel orage!
Ce serait bien, hein?
643

01:27:52,211 --> 01:27:55,328
-Elena... mais quand...?
-Aujourd'hui.
644
01:27:55,411 --> 01:27:58,562
Tu n'imagines pas
ce qu'il m'a fallu inventer.

Séquence 61

645
01:28:24,051 --> 01:28:27,680

Je vais faire mon service à
Rome. Je pars vendredi matin.
646

01:28:28,491 --> 01:28:33,121
Je viendrai te dire au revoir au
Paradiso. Jeudi, par le car de 5 h.

Séquence 62

647
01:28:38,691 --> 01:28:42,730
Ça doit être une erreur. De toute
façon... Rome, c'est beau!
648
01:28:43,011 --> 01:28:45,320
Ce soir, charge les bécanes
pour demain:

649
01:28:45,411 --> 01:28:47,322
ce sera prêt pour le remplaçant!
650
01:28:49,931 --> 01:28:52,889
Allez, du cran! Je t'attendrai.
651
01:28:53,451 --> 01:28:56,329
Ne t'en fais pas.

Ta place, je te la garde.
652
01:28:56,411 --> 01:28:59,323
Je t'attendrai, compris?
Fais pas cette tête!
653
01:28:59,411 --> 01:29:02,323
Allez, quoi!

Séquence 63

654
01:29:39,931 --> 01:29:43,719
Radio Di Vita Salvatore, 3ème
bataillon, 9ème compagnie!
655
01:29:45,891 --> 01:29:48,485

Ils ont muté son père?
C'est pas possible!
656
01:29:48,571 --> 01:29:51,404
Personne ne sait
où elle est?!
657

01:29:51,491 --> 01:29:54,324
Va te faire foutre! Tu veux
pas m'aider, sale connard!
658
01:30:03,211 --> 01:30:06,328
Destinataire inconnu.

Séquence 64

Séquence 65

659
01:31:41,371 --> 01:31:45,887
Tu as maigri.
On voit que tu en as bavé!
660
01:31:46,611 --> 01:31:50,320
On m'a dit que tu ne sors plus
et que tu ne parles à personne.
661
01:31:50,771 --> 01:31:53,046

Pourquoi?
662
01:31:53,131 --> 01:31:55,725
Tu sais...
663
01:31:55,811 --> 01:31:58,928
tôt ou tard, il y a un moment...
664
01:31:59,011 --> 01:32:03,527
ou parler ou ne rien dire...
c'est pareil.

665
01:32:05,731 --> 01:32:08,529
Alors, il vaut mieux
ne rien dire.
666
01:32:14,771 --> 01:32:17,729
Il fait chaud, ici.
667
01:32:18,091 --> 01:32:20,810
-Emmène-moi à la mer.

Séquence 66

-A Noël...
668
01:32:20,891 --> 01:32:23,325
un lieutenant pince
les fesses d'une fille.
669
01:32:23,411 --> 01:32:26,528
Elle se retourne:
c'est la fille du colonel.
670
01:32:26,811 --> 01:32:29,803
Terrorisé, le lieutenant dit:
"Si vous avez le cœur...
671
01:32:29,891 --> 01:32:32,883
aussi dur que ce que je viens
de toucher, je suis perdu!"

672
01:32:39,371 --> 01:32:42,329
Tu ne l'as pas revue?
673
01:32:42,811 --> 01:32:46,167
Non. Et personne
ne sait où elle est.
674
01:32:48,811 --> 01:32:52,042
Faut croire que
c'était son destin.
675
01:32:52,811 --> 01:32:56,724
Chacun de nous
doit suivre son étoile.
676
01:32:57,851 --> 01:33:01,810
Va-t'en. C'est la terre

du diable, ici.
677
01:33:03,211 --> 01:33:05,725
Tant que tu y vis tous les jours,
678
01:33:05,811 --> 01:33:08,371
tu te sens au centre du monde...
679
01:33:09,211 --> 01:33:12,567
tu crois que rien ne change,
jamais.
680
01:33:12,971 --> 01:33:15,804
Et puis, tu pars...
un an... deux ans...
681
01:33:16,691 --> 01:33:20,479
et quand tu reviens, tout est

changé. Le fil se casse...
682
01:33:21,771 --> 01:33:24,524
tu ne t'y retrouves pas.
683
01:33:24,611 --> 01:33:26,681
Ce qui t'appartenait
n'est plus là.
684
01:33:27,371 --> 01:33:31,842
Il faut partir très longtemps,
de nombreuses années...
685
01:33:32,531 --> 01:33:35,921
pour retrouver au retour,
les gens...
686
01:33:37,531 --> 01:33:40,648
la terre... où tu es né.
687
01:33:41,051 --> 01:33:43,406
Mais là, non,

ce n'est pas possible.
688
01:33:43,811 --> 01:33:46,325
Là, tu es plus aveugle
que moi.
689
01:33:46,411 --> 01:33:49,926
Et ça, c'est de qui? Gary Cooper,
James Stewart, Henry Fonda?
690
01:33:50,531 --> 01:33:55,844
Non, Tot.
Personne ne l'a dit, ça.
691
01:33:57,691 --> 01:34:00,330
Ça, c'est moi qui le dis.
692
01:34:01,051 --> 01:34:04,441
La vie, c'est pas
ce que tu as vu au cinéma.
693
01:34:04,931 --> 01:34:08,685

La vie... c'est plus difficile.
694
01:34:10,571 --> 01:34:14,120
Mais va-t'en!
Retourne à Rome.
695
01:34:14,731 --> 01:34:17,325
Tu es jeune.
Le monde est à toi.
696
01:34:18,931 --> 01:34:21,729
Moi, je suis vieux.
697
01:34:21,811 --> 01:34:24,530
Je ne veux plus
t'entendre parler...
698
01:34:24,611 --> 01:34:27,330
je veux juste
entendre parler de toi.

Séquence 67

Séquence 68

699
01:35:42,731 --> 01:35:45,564
Ne reviens plus...
700
01:35:45,731 --> 01:35:49,485
ne pense jamais à nous, ne
te retourne pas, n'écris pas...
701
01:35:50,611 --> 01:35:54,524
ne te laisse pas avoir par le
vague à l'âme... oublie-nous tous.
702
01:35:56,091 --> 01:35:58,651
Mais si tu n'y résistes pas,
ne viens pas me voir...

703
01:35:59,411 --> 01:36:02,687
je ne te laisserai pas
entrer chez moi. Compris?
704
01:36:09,731 --> 01:36:14,043
Merci. Pour tout ce
que tu as fait pour moi.
705
01:36:17,171 --> 01:36:20,129
Quel que soit le boulot
que tu feras... aime-le...
706
01:36:21,771 --> 01:36:24,569
comme tu aimais
la cabine du Paradiso...

707
01:36:25,771 --> 01:36:28,649
quand tu étais
un bout de chou.
708
01:36:36,211 --> 01:36:40,363
Déjà parti!
709
01:36:40,651 --> 01:36:43,848
Tot! Adieu!
710
01:36:46,691 --> 01:36:49,603
Arrivé trop tard...
quel dommage!

Séquence 69

Séquence 70

711
01:37:46,251 --> 01:37:49,209
C'est Tot... je le savais bien.
712
01:38:05,571 --> 01:38:08,324
-Tot!
-Comment vas-tu, maman?
713
01:38:21,411 --> 01:38:24,562
Tu as vu comme
la maison est belle?
714

01:38:24,651 --> 01:38:27,882
Nous avons tout fait refaire.
Grâce à toi.
715
01:38:28,011 --> 01:38:32,482
Viens. J'ai une surprise
pour toi.
716
01:38:33,291 --> 01:38:35,725
Tu dois être fatigué.
Tu veux te reposer?
717
01:38:35,811 --> 01:38:38,450

Tu peux, avant l'enterrement.
718
01:38:38,611 --> 01:38:41,330
Non... ce n'est rien,
une heure d'avion.
719
01:38:42,371 --> 01:38:45,363
Ah, ne me dis pas ça...
après toutes ces années!
720
01:38:45,931 --> 01:38:49,606
Viens. Toutes tes affaires,
je les ai mises ici.

Séquence 71

721
01:40:33,131 --> 01:40:36,089
Il doit être content
que tu sois venu, Tot.

722
01:40:37,931 --> 01:40:40,809
Il a toujours parlé
de toi... toujours.
723

01:40:42,371 --> 01:40:45,329
Jusqu'au dernier moment.
724
01:40:47,611 --> 01:40:51,763
Il t'aimait b...

il t'aimait tellement !
725
01:41:05,211 --> 01:41:07,884
Il a laissé des choses pour toi.
726
01:41:08,691 --> 01:41:12,320
Avant de partir viens me voir.
727
01:42:42,771 --> 01:42:45,410
Bonjour.
728
01:42:53,891 --> 01:42:56,769
Depuis quand
vous avez fermé?
729
01:42:56,851 --> 01:43:00,207
En mai, ça fera 6 ans.
Il n'y venait plus personne.

Séquence 72

740
01:44:01,571 --> 01:44:04,324
Ça, ce sont les choses
qu'il a laissées pour toi.
741
01:44:06,371 --> 01:44:08,566
Il n'a jamais cherché
à me rencontrer?
742
01:44:08,651 --> 01:44:10,721
Non... jamais.
743
01:44:12,491 --> 01:44:15,563
Une fois, ta mère lui a dit...
744

Séquence 73

Séquence 74

Séquence 75

752
01:48:55,891 --> 01:48:58,485
A quoi penses-tu?
753
01:49:01,451 --> 01:49:05,444
Je pensais... que j'ai toujours
eu peur de revenir.
754
01:49:08,411 --> 01:49:12,404
Et là, après tant d'années,
je croyais être devenu...
755
01:49:13,131 --> 01:49:15,770
plus fort et avoir oublié
un tas de choses.
756
01:49:16,531 --> 01:49:20,888
En fait... je retrouve tout
comme avant...
757
01:49:21,611 --> 01:49:24,683
comme si j'étais toujours
resté ici.

730
01:43:00,971 --> 01:43:03,610
Vous le savez mieux
que moi: la crise...
731
01:43:03,691 --> 01:43:06,330
la télé... les cassettes.
732
01:43:06,611 --> 01:43:09,569
De nos jours, le cinéma,
ce n'est plus qu'un rêve.
733
01:43:10,891 --> 01:43:14,122
La mairie l'a racheté
pour en faire un parking.
734
01:43:14,971 --> 01:43:18,327
Samedi, ils démolissent.

01:44:15,651 --> 01:44:18,723
que s'il le demandait, toi,
tu serais sûrement venu.
745
01:44:20,211 --> 01:44:23,726
Il s'est fâché, et il a dit: "Non."
746
01:44:23,811 --> 01:44:27,008
Tot ne doit jamais revenir
à Giancaldo. Jamais".
747
01:44:29,811 --> 01:44:33,850
Il n'a pas dit ça méchamment.
Il était bon comme le pain.
748
01:44:35,651 --> 01:44:38,324

758
01:49:26,091 --> 01:49:28,730
Pourtant, autour de moi,
je ne reconnais personne.
759
01:49:32,731 --> 01:49:37,247
Et toi, maman...
je t'ai abandonnée...
760
01:49:38,891 --> 01:49:42,725
j'ai fui comme un bandit...
sans te donner d'explications.
761
01:49:43,011 --> 01:49:46,765
Je ne t'en ai jamais demandé.
Tu n'as rien à m'expliquer.
762
01:49:47,011 --> 01:49:50,321
J'ai toujours pensé...
763
01:49:50,411 --> 01:49:53,323
que ce que tu faisais,
c'était bien.
764

Domage.
735
01:43:20,651 --> 01:43:24,883
Pourquoi vous me vouvoyez?
Avant, c'était pas comme ça.
736
01:43:25,651 --> 01:43:29,724
Dire "tu" à quelqu'un
d'important, c'est difficile.
737
01:43:30,371 --> 01:43:33,408
Mais... si tu y tiens... "Tot"...
738
01:43:37,371 --> 01:43:40,329
Excuse-moi.
739
01:43:43,251 --> 01:43:46,129
Qui aurait dit ça!

Qui sait ce qui
lui passait par la tête...
749
01:44:39,411 --> 01:44:43,324
Les derniers temps...
il disait des choses bizarres.
750
01:44:45,891 --> 01:44:48,963
Juste avant
de fermer les yeux...
751
01:44:49,971 --> 01:44:53,520
il a dit à ta mère
de ne pas te prévenir.

01:49:53,411 --> 01:49:57,484
Mais tu as eu raison de partir.
Tu as fait ce que tu as voulu.
765
01:49:59,931 --> 01:50:03,606
Quand je te téléphone, jamais
je ne tombe sur la même femme.
766
01:50:05,531 --> 01:50:08,489
Et jamais je n'entends...
767
01:50:08,571 --> 01:50:11,369
une voix où il y ait
de l'amour pour toi.
768
01:50:11,451 --> 01:50:15,569
Ça, je le sentirais. Quand
même, j'aurais bien aimé...
769
01:50:15,651 --> 01:50:19,121
te voir... marié...
770
01:50:19,931 --> 01:50:22,684
amoureux.

771
01:50:23,051 --> 01:50:27,124
Mais ta vie est là-bas. Ici,

il n'y a que des fantômes.
772
01:50:27,971 --> 01:50:29,927

Oublie tout ça.

Séquence 76
773
01:51:53,451 --> 01:51:57,330

La place est à moi!
774
01:51:58,691 --> 01:52:02,206

La place est à moi!

Séquence 77
775
01:52:26,371 --> 01:52:29,329
Vérifiez l'amorce. Dès
que c'est prêt, envoyez.
776
01:52:29,411 --> 01:52:32,448
D'accord.
Bravo pour votre film! Super!
777
01:52:32,531 --> 01:52:34,408
Merci.

Sequenza 1 (interno, casa Scuro)

MATTEO (*ride*): Angela, lo vuoi sapere perché sono contento, eh? Avanti fammi questa domanda! Come? Mi prendono per pazzo! No no a Matteo Scuro nessuno lo prende per pazzo, puoi stare tranquilla! Io lo dico a tutti di farmi le domande perché non c'ho paura di rispondere qualunque sia domanda noi ci chiamiamo Scuro ma, non ci abbiamo niente da nascondere, tutto alla luce del sole! E allora avanti, fammi la domanda: perché sono contento, eh? E te lo dico io perché sono contento, perché sento nell'aria, il profumo della zagara che viene dalla campagna, senti senti pure tu e quando la zagara è nell'aria significa che poco ci vuole e arriva l'estate, che c'entra l'estate? (*ride*) eeh c'entra, c'entra, ho affittato 5, 5, come li chiamano? Aiutami, è una parola russa, bungalow! 5 bungalow al nuovo stabilimento balneare, così ci facciamo una bella sorpresa ai ragazzi quando vengono a passare le ferie. *** Chi lo sa, forse questa volta, ci riusciamo a metterli tutti attorno a un tavolo come ai vecchi tempi! Ti piace? Sei contenta? *** Mi pare di sentire pure le cicale, zitt zitt cicale sono buon segno!

Sequenza 2 (esterno, spiaggia)

(*Grida degli operai*)

UN OPERAIO: tira, tira!

MATTEO: Lo Piparo, signor Lo Piparo. Ci restituisco le chiavi.

LO PIPARO: mi dispiace don Matteo, soldi buttati al vento!

MATTEO: e che ci volete fare signor Lo Piparo, le sorprese sono così, c'è quando riescono e c'è quando non riescono!

LO PIPARO: cchi ci potemu fare Ron Matteo, papà mio

MATTEO: grazie tante belle cose!

LO PIPARO: arrivederci Don Matteo

MATTEO: arrivederci.

LO PIPARO: arrivederci! Arrivederci. (*Agli operai*) aamunì, aamunì, aaamuunì ma chi fa durmiemuuu?

MATTEO: Lo Piparo.

LO PIPARO: oh!

MATTEO: lei non lo vuole sapere perché non sono venuti?

LO PIPARO: boh?

MATTEO: me lo domandi, me lo domandi perché non sono venuti.

LO PIPARO: ma perché non sono venuti?

MATTEO: il lavoro, troppo lavoro!

LO PIPARO: meglio così! Allora aspettiamo che arrivi la prossima estate!

MATTEO: lei sì, caro Lo Piparo, io no! Eh eh!

Sequenza 3 (interno, casa Scuro)

MATTEO: domanda: possono un padre e una madre stare in pace se hanno i figli lontani e li vedono ogni morte di Papa? Ma possono un padre una madre stare in pace se non sanno manco dove immaginarsi di questi figli, se non hanno mai visto la casa dove vivono, il letto dove dormono, il palazzo dove vanno a lavorare, il bar dove vanno a prendere il caffè. Risposta: no! Cento volte no! (*Parlando tra sé*) non ti scordare le mutande lunghe e la cravatta di cashmere che mi hai regalato tu e le gocce per la pressione che non si sa mai. E non mi fare il muso, poi ti racconto tutto ti porto pure le fotografie.

Sequenza 4 (esterno, stazione; interno/esterno, treno)

IL CAPOSTAZIONE: Matteo Scuro, Matteo Scuro. Don Matteo, don Matteo.

MATTEO: oh carissimo, comu va?

IL CAPOSTAZIONE: bbonu, bbonu a lampu vi ho rricosciuto avete un cappeddu ch'è megghiu r'un passapoittu!

MATTEO: domandami dove vado.

IL CAPOSTAZIONE: ma, dove stare andando?

MATTEO: a trovate i miei figli!

IL CAPOSTAZIONE: e con il treno? Non arrivate mai, prendevate l'aereo mangiavate in Sicilia e cacavate in continente.

MATTEO: e lo so ma io c'ho paura di volare, e poi, uè, cadono che è un piacere.

Sequenza 5 (esterno, stazione)

IL CAPOSTAZIONE (*al macchinista*): scrivimi. (*A Matteo*) buon viaggio don Matteo

MATTEO: grazie

IL CAPOSTAZIONE: don Matteo vi ricordate?

MATTEO E IL CAPOSTAZIONE (*insieme*): il vino si fa con l'uva!

MATTEO: eh è una storia vecchia! Ma tu come lo sai?

IL CAPOSTAZIONE: dai tempi del municipio, mio padre me ne parlava sempre!

MATTEO: bravissima persona tuo padre, un amico! Trent'anni di servizio assieme abbiamo fatto. Come sta?

IL CAPOSTAZIONE: è morto!

MATTEO: salutamelo! Digli che quando ritorno lo vado a trovare!

Sequenza 6 (esterno, viaggio)

Sequenza 7 (esterno, spiaggia)

(Matteo sogna)

UOMO #1: venga Matteo!

UOMO #2: venga! Ma che fai?

ALVARO: mii papà un capello bianco!

MATTEO: cerca Alvaro cerca, ti do 5 lire ogni capello bianco che trovi!

ALVARO: bravo papà!

I bambini: Alvaro, Alvaro, dai vieni qua.

ALVARO: Mincia, il papà c'ha tutti i capelli bianchi!

Sequenza 8 (interno, treno)

CAPOTRENO: signori biglietti per favore, signore? Signore il biglietto per favore, ecco a lei. Buon viaggio a tutti.

PASSEGGERA #1: grazie, buongiorno.

CAPOTRENO: buongiorno... biglietti per favore.

PASSEGGERA #1: senta, dev'essere sua, le è caduta.

MATTEO: sì, grazie. Menomale perché... c'ho solo questa copia.

PASSEGGERA #1: è bellissima, ma si occupa di teatro?

MATTEO: no, è solo un ritratto di famiglia. Vede, vede questo al centro sono io e mia moglie e sotto si sono i miei bambini: Guglielmo, come al "Guglielmo Tell" di Rossini, Alvaro, "La forza del destino" di Verdi, Norma, quella di Bellini, Tosca di Puccini che c'hanno pure fatto un fimmi e Canio di "Ridi pagliaccio": io c'ho messo tutti nomi dei personaggi dell'opera, che io sono sempre stato un fanatico della lirica e così un quattro anni addietro a carnevale mi hanno fatto la sorpresa e si sono vestiti così. (*Al passeggero accanto a lui*) la vuole vedere? Prego.

IL PASSEGGERO: beh, proprio bambini non direi.

MATTEO: eh c'ha ragione, cosa vuole, uno i figli quando sono piccoli se l'immagina... grandi, poi quando diventano grandi li vede sempre bambini. (*All'altro passeggero*) io scommetto che anche lei la vorrebbe vedere prego, prego. Ci piace? E la faccia vedere pure alla signorina.

LA SIGNORINA: bella!

MATTEO: la passi al fidanzato!

LA SIGNORINA: ma veramente non è il mio fidanzato.

MATTEO: eh va bene, lo stesso gliela faccia vedere.

PASSEGGERA #1: eh, famiglia numerosa!

MATTEO: eh se poi ci mette le nuore, i generi, i nipoti e compagnia bella un esercito diventa, un pezzo d'Italia! Guardi, non è perché sono figli miei ma mi creda sono una soddisfazione, sì, non lo so c'hanno... un qualcosa, tutti sistemati, posti importanti che contano, ma la cosa eccezionale è che non hanno – capito? – delle fesserie per la testa, sono cresciuti col sacrificio. Una confidenza: è la prima volta che li vado a trovare io, perché, solitamente sono loro che una o due volte all'anno vengono in Sicilia e... sto disturbando?

PASSEGGERA #1: eh!

MATTEO: non vuole proprio sapere che lavoro fanno, dove vivono?

PASSEGGERA #1: veramente... no, grazie.

MATTEO: come vuole. (*Ride*) eh eh ma non sa cosa si perde! (*Ride*)

Sequenza 9 (esterno, traghetto)

MATTEO: scusi, gentilmente, scusi mi farebbe una... eh! Grazie!

IL RAGAZZO: bittere zu eiglich X raglich!

MATTEO: grazie! Sa è per mia moglie, io sono siciliano, provincia di Trapani. Non lo vuole sapere dove sto andando?

IL RAGAZZO: ich verstehe X

Sequenza 10 (esterno, una piazza a Napoli)

L' UOMO SUL TETTO: sogn' napulitanu pur'iu, pur'iu sugnu napulitanu, voglio un miliardo, un miliardo, ladri! Assassini, leccaculi, leccaculi, tutti ladri, assassini e leccaculi, sì! sì assassini, leccaculi, voglio un miliardo, ladri, assassini, leccaculi! Se non mi portate un miliardo, faccio una strage europea! Leccaculi tutt' quant', tutt' quant', se entro stasera non mi portate un miliardo vi taglio tutt' l'antenne da televisioni, tutt' quanti.

(*Gli avventori ridono*)

MATTEO: ma è armato?

L'UOMO: sì!

MATTEO: bisogna chiamare i carabinieri

L'UOMO: è solo un giocattolo, noi ci siamo abituati, lo sanno pure i carabinieri!

L' UOMO SUL TETTO: leccaculi, (*sputa*) ppu, ppu se entro stasera non mi portate un miliardo vi taglio tutte l'antenni dâ televisioni.

Sequenza 11 (esterno, in strada)

UOMO #1: Marioo, Marioo, ma vuoi veni' a fatica' o no!

UOMO #2 (*al citofono*): chi è?!

MATTEO: Alvaro, indovina chi sono?

UOMO #2: no strunz!

MATTEO: eh, ma... Scuro! (*fischia*)

Sequenza 12 (esterno, università)

UN RAGAZZO (*a una ragazza*): è una cosa troppo sentimentale.

Sequenza 13 (interno, università)

L'ADDETTO: allora ritorna venerdì con le ricevute del pagamento.

IL RAGAZZO: buongiorno.

MATTEO: per cortesia dov'è che potrei trovare... non ci sente?

L'ADDETTO: parlate nel microfono...

MATTEO: dove? Ah qua

L'ADDETTO: non ci sento, parlate, parlate nel microfono.

MATTEO: dove?

L'ADDETTO: là, là

MATTEO: là dove?

L'ADDETTO: qua!

MATTEO: ah qui! Scusi dove potrei trovare il dottore Alvaro Scuro. Eh qui nell'università di Napoli, nell'amministrazione.

L'ADDETTO: un momento! Come avete detto che si chiama?

MATTEO: Scuro, Alvaro Scuro! È mio figlio ed è anche vostro collega. Ma come mai che non lo conoscete?

L'ADDETTO: guardate, Scuro Alvaro o è in ferie, o in permesso, o è in missione, o è in malattia, o è in commissione sindacale, o è fuori stanza, o è in pensione. Oppure oggi non si è presentato sul posto di lavoro; di sicuro c'è solo che esiste!

MATTEO: menomale!

Sequenza 14 (interno, università)

ALVARO (*segreteria telefonica*): "Salve, vi risponde la segreteria telefonica di Alvaro Scuro, non sono in casa, siete pregati di lasciare un messaggio con il vostro nome e il vostro numero telefonico e al mio rientro sarete richiamati. Attenzione: parlate soltanto dopo il segnale acustico, grazie."

MATTEO (*al telefono*): pronto, sono io, pr- ehm... sempre sta camurria di segreteria telefonica! Ma che ci posso fare, io non posso parlare con una voce che sembra uscita dal frigorifero, mi fa l'impressione che... si ferma il mondo!

Sequenza 15 (esterno, strada)

MATTEO: poi dicono che Napoli è una città superaffollata! Guarda qua, non c'è manc'un cane!

LA PROSTITUTA: nonno, vuoi nu pocu 'i cumpagnia! Guarda che cosce!

MATTEO: e guarda le mie!

(*Ridono*)

Sequenza 16 (esterno, davanti casa di Alvaro)

MATTEO (*canta*): "recitar, sempre preso dal delirio, non so più quel che dico e quel che faccio, e pro d'uopo alzati e sei per sempre un uomo" (*ride*) ma insomma Alvaro, io... io volevo farti un'improvvisata ma dove te ne sei andato? Sei rimasto a dormire fuori eh? Sei sempre piaciuto alle donne tu eh. Soffiati, ma guarda, hai sempre il naso lurdu, sempre il nasu lurdu ma guarda! Eh così sì, forza!

ALVARO (*bambino*): sei stanco papà?

MATTEO: un pochino.

ALVARO: mi dispiace! Ma ora dove te ne vai?

Sequenza 17 (interno, albergo)

MATTEO: senta, scusi eh la 12 c'è sempre?

L'ADDETTO: come?

MATTEO: no dico, c'è sempre la stanza numero 12?

L'ADDETTO: e dove volete che se ne sia andata, sta qua! Mah! Eccola.

MATTEO: non si può mai sapere... mi chiede perché ho voluta la stanza numero 12?

L'ADDETTO: scusate ma perché volete che mi interessi.

MATTEO: chieda, chieda senza complimenti.

L'ADDETTO: va bene, perché volete la stanza numero 12.

MATTEO: semplice: quando mi sono sposato, quarantacinque anni fa, ho fatto il viaggio di nozze fino a Napoli, abbiamo dormito in questo albergo, nella stanza numero 12!

L'ADDETTO: aah.

MATTEO: e non vuole sapere quanto abbiamo speso?

L'ADDETTO: onestamente sono intimità che io...

MATTEO: me lo domandi, me lo domandi.

L'ADDETTO: ...va beh, ditemi quanto avete speso.

MATTEO: 70 lire in due!

L'ADDETTO: niente!

MATTEO: che oggi giorno equivarrebbero a... 20.000 lire!

L'ADDETTO: e invece oggi giorno fanno 60!

MATTEO: 60 che?

L'ADDETTO: 60.000!

MATTEO: eh!

Sequenza 18 (interno, camera)

MATTEO: è cambiato tutto! Ma i mobili sono sempre gli stessi. Ti ricordi la nostra prima notte, che tu volesti dormire vestita, e io per farti dispetto venni a letto col cappello. (*Ride*)

Sequenza 19 (esterno, strada)

NETTURBINO #1: e si chiama ricorrente, sogno ricorrente... e praticamente mi sogno che io parlo in inglese perfettamente ou, penso in napoletano e parlo in inglese e a ggenti mi capisci...

LA PROSTITUTA: ciao, ci viremm!

NETTURBINO #2: a fattu fortuna puru XX ro mese, o sonno sei.

NETTURBINO #1: ...aggiu fattu sta fortuna, aggiu fattu! Guadda cca... va, guarda chi sta arrivando eh.

(*Ridono*)

NETTURBINO #2: XX

Sequenza 20 (esterno, piazza)

UN UOMO: u pazz, u pazz. È chil là ncoppa, là. Ma comm maronna â pututu fa'!

UNA DONNA: è veramente pazz!

L'UOMO: e mo chi paga?

Sequenza 21 (interno, stazione)

Alvaro (*segreteria telefonica*): *attenzione parlate soltanto dopo il segnale acustico, grazie.*

MATTEO (*al telefono*): pronto, pronto, speriamo che registra, Alvaro, Alvaro sono il papà, io sono arrivato a Napoli ma, non ti ho trovato, ma dove sei? Stai bene, eh? Eh io, i- io insomma io ti aspetterai ma se, se per ipotesi tu attivi in ritardo sei hai preso altri impegni io che faccio eh? Eh! E fatti vivo che non chiami mai! Alvaro senti, forse è meglio che vada a trovare tuo fratello Canio, eh, però tu non telefonare prima che arrivo, perché eh ci devo fare una sorpresa, capito! Mi senti? Ah, adesso io devo prendere il treno e, e, e ciao, sono sempre il papà.

Sequenza 22 (esterno, autostrada)

Sequenza 23 (interno, camion)

MATTEO: e per favore mi faccia quest'altra domanda: perché all'età di settantaquattro anni, un pensionato deve fare l'autostop sull'autostrada.

L'AUTISTA: ma che ci sta lo sciopero dei treni?

MATTEO: sì, bravo, però è stato troppo impulsivo, veda, lei mi doveva fare solo la domanda, che la risposta ce la davo io.

L'AUTISTA: siete siciliano?

MATTEO: sì, da che cosa l'ha capito?

L'AUTISTA: parlate come un fico d'india...

(*Ridono*)

L'AUTISTA: ...sentite che mestiere fa questo figlio vostro di Roma?

MATTEO: adesso vediamo se è bravo a indovinare anche questo, guardi io ci dico una cosa sola, attento eh! Quando è nato, nel '47 era il giorno delle elezioni regionali e sua madre con tutti i dolori andò a piedi a votare, da sola perché io ero scrutatore, rendo l'idea?

L'AUTISTA: eh!

MATTEO: poi, appena tornata a casa tempo mezz'ora è nato Canio. Ora, uno che è nato in queste condizioni, secondo lei che mestiere può fare, eh?

L'AUTISTA: l'ostetrico.

MATTEO: senta, mi perdoni l'espressione, ma sa quando uno piscia fuori dall'orinale?

L'AUTISTA: eh?

MATTEO: preciso!

(*Ridono*)

Sequenza 24 (esterno, Roma)

Solo immagini

Sequenza 25 (interno, cortile del palazzo)

POLIZIOTTO: scusi dove sta andando? Documenti! *** È siciliano?

MATTEO: sì!

GUERINA: nonno, nonno nonno.

MATTEO: Guerina!

GUERINA: sono qui giorno e notte, sono gli angeli custodi del giudice Brandi, l'hai mai visto in televisione?

MATTEO: ah sì! E abita qua?

GUERINA: sì! È a letto con la febbre da una settimana ma loro sono miei amici, non fanno male a nessuno.

MATTEO: eh, menomale! Vi ho portato un bellissimo regalo, però lo apriamo stasera, ma che sei sola?

GUERINA: mamma è alla moschea, papà è al partito.

Sequenza 26 (interno, sede del partito; esterno, in strada)

CANIO: ringrazio, tutti coloro, che con il proprio intervento hanno arricchito i lavori del nostro convegno, offrendo riflessioni, osservazioni, e proposte nuove di grande valore politico; io non sarò breve, anche se la circostanza lo imporrebbe e poi perché essere brevi, i tempi della nostra vita sono sempre più schiavi della velocità, dell'ansia, ma è giusto? Forse è giunto soprattutto per il nostro partito, il tempo di riconoscere nei temi del quotidiano collettivo l'essenza di una potilide, una politica... una politica giusta, moderna, che tenga conto delle istanze sociali. Una politica giusta, moderna, che tenga conto delle istanze sociali e degli inquietanti interrogativi che gli anni Novanta ci pongono.

MATTEO: Canio.

CANIO: papà!

(*Matteo ride*)

CANIO: oooou?

GUERINA: papà, papà, guarda chi c'è!

MATTEO: saluta.

CANIO (*bambino*): ciao papà, ma quando sei arrivato. (*Adulto*) ma quando sei arrivato?

MATTEO: mah che fai lì, fermo come un pupo, vieni giù, vieni giù!

Sequenza 27 (interno, moschea)

MATTEO: mii quante colonne, sembra di stare a San Pietro, piccatu ca non si possono fare fotografie? Ma non è troppo grande? Per quanti posti è?

CANIO: papà lo sai quanti musulmani ci sono a Roma? Più di cinquantamila!

MATTEO: mii, il doppio degli abitanti di Castelvetro. (*Alla nuora*) e l'hai fatto tutto tu!

LA NUORA: magari, io mi occupo solo del riscaldamento.

MATTEO: eh modesta, troppo modesta!

CANIO: eh, lasciamo stare!

MATTEO: e dov'è che guardano quando pregano?

GUERINA: lì!

MATTEO: ah!

L'OPERAIO: aoo, nn'amosene a magna'! Buon appetito!

Sequenza 28 (interno, casa di Canio)

MATTEO: buon appetito!

CANIO, la moglie e la figlia (*insieme*): buon appetito!

MATTEO (*a Canio*): ma dimmi una cosa, ora al congresso, diventi segretario del partito?

CANIO: ma come te lo devo dire? Non segretario del partito, segretario della federazione provinciale del partito.

MATTEO: eh vabbè, e che differenza fa? Sempre segretario sei!

CANIO: cambiamo argomento va. Ora finalmente l'hai vista la casa? Bella, eh?

MATTEO: sì, è bellissima, bravi.

CANIO: e allora, quando ti decidi a trasferirti qui da noi?

LA NUORA: dai, saremmo proprio contenti!

GUERINA: sì sì, nonno vieni da noi!

MATTEO: io vi ringrazio ma non è possibile, ma come facciamo io e la mamma alla nostra età, tutto in un botto, a cambiare vita, no non si può. (*Alla nuora*) che dice, eh?

CANIO: qui puoi restare quanto ti pare... ma vai a trovare anche gli altri?

MATTEO: sì ma non avvertite Tosca e i tuoi fratelli, perché... dev'essere una sorpresa.

CANIO: va beh.

MATTEO: mi raccomando. A proposito, avete notizie di Alvaro? Ma dove sta? L'ho cercato a casa e non c'è, risponde sempre la segreteria.

CANIO: è in vacanza, non lo sapevi? Ha vinto un viaggio premio.

MATTEO: ha vinto un viaggio? E hai voglia di aspettare a Napoli.

CANIO: sai mi pare che andava/// scusa, dopo dopo.

MATTEO: perché non lo staccate quando siete a tavola!

LA NUORA (*alla figlia*): mangia!

MATTEO: un viaggio premio, ma che culo che c'ha Alvaro, vince sempre!

(*Ridono*)

GUERINA: nonno, quando apriamo il regalo?

Sequenza 29 (interno, studio di Canio)

UOMO (*voce al telefono*): non dovresti avere queste preoccupazioni. E poi che c'è, non hai fiducia nel congresso? Andiamo sei appoggiato da tutti.

CANIO: lasciamo stare. Piuttosto, che mi dici di quella mia intervista? Ormai è quasi un mese.

L'INTERLOCUTORE: niente da fare, non la pubblicano, che te devo di'?

CANIO: che cosa devo fare per meritare la pubblicazione di un'intervista, devo uccidere qualcuno, eh?

L'INTERLOCUTORE: dipende da chi uccidi!

CANIO: mm!

Sequenza 30 (interno, sala da pranzo)

GUERINA: nonno Matteo, ma non c'è niente!

MATTEO: ma come non c'è niente. Eh ma tu devi cercare bene. Vedrai! No, si sono tutti rotti. Ah che peccato, questi erano dei dolci strani sai? Tu non li hai mai visti. Tuo padre se li mangiava a chili. Che sempre lo dovevamo portare dal dentista... mi dispiace!

GUERINA: io li conosco! Sono i pupi di zucchero, papà li ha comprati alla pasticceria siciliana. Guarda quanti ce ne sono! Visto nonno?

UNA DONNA (*voce alla televisione, in sottofondo*): lo scrittore varesino X ma i vincitori sono soddisfatti di questo ex-aequo? Sentiamoli.

UN UOMO (*intervistato*): a me era già successo, aa... non è la prima volta che mi è successo quindi sono abbastanza X

Sequenza 31 (interno, studio di Canio)

TOSCA (*al telefono*): pronto?

CANIO: pronto Tosca?

TOSCA: chi parla?

CANIO: sono Canio.

TOSCA: ah Canio.

CANIO: come stai?

Sequenza 32 (esterno, piazza Montecitorio)

MATTEO: miincia, è bello, è bellissimo, è un vero capolavoro! Però non so, alla televisione sembra più grande, più naturale ecco!

CANIO: papà io devo andare, non posso aspettare.

MATTEO: Sì oh, Canio, sentimi! Prima che muoio, io ti voglio vedere seduto là, dentro la, alla Camera, onorevole.

CANIO: va bene ciao. Se ti perdi prendi un taxi, oppure telefona, ok ciao.

MATTEO: sì sì! Ah Canio, Canio senti...

CANIO: che c'è?

MATTEO: ...che ne dici di riunirci tutti a pranzo, come un tempo, tutti attorno a un tavolo? Ma qui, a Roma!

CANIO: va bene! Vediamo gli impegni degli altri. Eh?

MATTEO: e va bene, vediamo, sì ciao.

CANIO: eh.

MATTEO: ciao vai, ti saluto. Vai, vai che io ti guardo da qua. (*Richiamando Canio, gridando da lontano*) Canio, fermo! (*Scatta la foto*) ora puoi andare!

Sequenza 33 (interno, Camera dei Deputati)

SPEAKER CAMERA: presenti 388, votanti 387, astenuti 1, maggioranza 194, favorevoli 22, contrari 365: la Camera respinge!

CANIO: ciao!

ONOREVOLE (*a Canio*): ciao!

CANIO: buongiorno onorevole, questo è l'intervento di oggi, e questo è per il convegno.

ONOREVOLE: è lungo?

CANIO: ventotto e trentuno secondi, ho segnato due tagli possibili, per un totale di quattro minuti e mezzo nel caso lo riterrai opportuno.

ONOREVOLE: va bene, grazie! C'è altro?

CANIO: sì, volevo chiederti, un parere sulla X.

Sequenza 34 (esterno, fontana di Trevi)

MATTEO: senta ma perché li ammazzate?

L'OPERAIO: e ch'ammazziamo noi? È già successo n sacco de volte, vedeva stamattina presto era tutto pieno, so lloro, so lloro quando passano sopra la città perdono il senso dell'orientamento, s'impazzischo boh, s'ammazzano, se buttano giù in picchiata e s'ammazzano.

MATTEO: questi si salvano, si salvano il vino si fa con l'uva

Sequenza 35 (interno, metropolitana)

UNA DONNA: qualcuno ti vuole male, qualcuno ti vuole male!

MATTEO: eh!

BORSEGGIATORE: tira fuori tutto!

MATTEO: ma quanti anni c'hai?

BORSEGGIATORE: meno di te, sbrigati i soldi! Sbrigati!

MATTEO: s- sì, sì te li do, ma no- non mi fare male.

BORSEGGIATORE: va be' va be', che c'hai in tasca?

MATTEO: ma quanti anni c'hai?

BORSEGGIATORE: quant'anni c'ho, ma lassa perdere.

MATTEO: no, questa no, per cortesia!

BORSEGGIATORE: ouuu!

MATTEO: va bene prendila, ma lasciami il rullino, non mi domandi cosa c'è nel rullino

BORSEGGIATORE: a nonno hai rotto i coglioni, hai capito? Ma che cazzo me frega a me del rullino!

Sequenza 36 (interno, caserma)

Solo immagini

Sequenza 37 (esterno, caserma)

MATTEO: se stavo in America mi davano una medaglia, qui poco ci voleva che andavo a finire in galera, ma poi io che c'ho la faccia di uno che va in giro a minacciare le signore con un coltello! Io non lo so!

MATTEO: Tosca!

(Tosca ride correndo)

MATTEO: Tosca!

TOSCA: papà! Ma che cumminasti?

MATTEO: chi cumminavu iu? Pazzi sunnu!

Sequenza 38 (esterno, in strada)

CANIO: ciao, buon viaggio, ciao

MATTEO: ciao ciao.

IL GIORNALAIO: dica dotto'!

CANIO: Messaggero, Corriere, Repubblica, Stampa, Unità, Tempo, Paese Sera, Popolo, Mattino e Manifesto e anche Il Giornale, gli inserti omaggio li tenga lei per favore!

Sequenza 39 (interno, automobile)

MATTEO: e va bene che non scrivi mai, che oggi giorno non scrive più nessuno, ma almeno telefona, non dico spesso, ma una volta alla settimana, che poi non so mai dove sei, non so mai dove cercarti che fai, mi prendi per il... in giro?

TOSCA: non so mai dove sei, non so mai dove cercarti...

MATTEO: guarda che anche se ti sei comprata la macchina nuova e guadagna un sacco di soldi io sono sempre tuo padre!

Sequenza 40 (interno, ristorante)

TOSCA: dopo la tournée estiva ho fatto una pubblicità per i giapponesi e due sfilate a Londra e a Parigi.

MATTEO: solo in Sicilia non ci vieni mai, hai perso pure l'accento!

TOSCA: per fortuna!

MATTEO: ma come!

TOSCA: ora ho finito uno spettacolo a Pescara, stavo tornando a casa ed eccomi qua.

MATTEO: a casa dove! L'ultima volta che ti ho vista abitavi a Padova!

TOSCA: no, adesso abito a Firenze, vedrai.

MATTEO: eh... dimmi una cosa, questo viaggio premio di Alvaro dov'è? Quando torna?

TOSCA: dovrebbe tornare a giorni.

MATTEO: ah, meno male.

TOSCA: beato lui...

MATTEO: eh eh

TOSCA: ...è alle Maldive, un concorso per il personale dell'Università e indovina un po' come si è classificato?

MATTEO: primo, sicuro come la morte!

Sequenza 41 (interno, automobile; esterno, autostrada)

TOSCA: una sera è venuto a vedermi a teatro, una vergogna, non te lo posso dire.

MATTEO: e perché?

TOSCA: perché? Io avevo una particina piccolissima, ogni volta che entro in scena, comincia ad applaudire a gridare: "braava"...

(Matteo ride)

TOSCA: ...trascinandosi dietro tutto il pubblico lo sai come fa lui.

(Matteo continua a ridere)

TOSCA: poi entra in scena nella prima attrice, oh non se la filava nessuno!

(Matteo ride)

TOSCA: ecco!

MATTEO: senti, quando è la tua serata a Palazzo... come si chiama?

TOSCA: come fai a saperlo?

MATTEO: l'ho letto sul giornale e l'ho domandato a Canio, un articolo così, brava!

TOSCA: già! Eh, ci mancava anche l'ingorgo!

CAMIONISTA #1: ma che è successo!

CAMIONISTA #2: non lo so! Non si vede niente!

TOSCA: c'è ancora nel giardino l'albero di ciliegio che ho piantato io?

MATTEO: e certo che c'è, è diventato alto, quest'anno ha fatto ciliegie belle dure sai, dolci come, come le ciliegie. Ma adesso basta mi pare che tu c'hai la lacrima facile, eh? Andiamo a vedere che è successo va. Come si levano queste cose?

UOMO #1: Guarda che parcheggio, non ne usciremo mai!

UOMO #2: pronto, Irene mi senti! Dove sono? Sono bloccato sull'autostrada.

DONNA #1: accidenti come facciamo?

UOMO #3: non ce la faccio più!

UOMO #4: ma che andiamo a vedere!

UOMO #5: accidenti, una macchina mi sembrava!

UOMO #6: fa freddo eh?

DONNA #2: che ore sono?

UOMO #7: ma dove siamo?

UOMO #8: e io che volevo fermarmi.

UOMO #9: avanti, scendi anche tu!

Sequenza 42 (interno, casa di Tosca)

TOSCA: eccoci qua, entra entra!

MATTEO: sì, sì.

TOSCA: c'è puzza di chiuso perché è da te settimane che sto in giro con la compagnia.

MATTEO: è bellissima.

TOSCA: c'è un po' di disordine; così la finisci di lamentarti che non ho una fissa dimora.

MATTEO: è grande eh!

TOSCA: ecco, questa è la mia casa.

MATTEO: eh

TOSCA: eh

MATTEO: è una cosa...

TOSCA: in affitto però. Papà, mi pari un commesso viaggiatore sempre con la valigia in mano.

MATTEO: ...eh volendo ma, veramente...

TOSCA: dalla a me!

MATTEO: ...mi sono sempre occupato di esportazioni e non mi pare che gli affari sono andati male io sono un esportatore di figli all'ingrosso!

TOSCA: beh all'ingrosso, in fondo sono solo 5!

MATTEO: ma come!? E i 19.882 atti di nascita che ho registrato in 36 anni di servizio all'anagrafe, eh? Dove li mettiamo? Tre quarti sono sparpagliati in giro per il mondo e forse neanche lo sanno che almeno sulla carta, sono io che li ho fatti

nascere; un esercito di figli, che se li dovessi invitare a tavola, non ci basterebbe il Tavoliere delle Puglie! Come si chiama quella chiesa?

TOSCA: Santa Croce!

MATTEO: un mare di tegole, come Castelvetrano, bello proprio cosa, cinemascope eh!

TOSCA: tu puoi dormire nel lettino lì, oppure ti do la mia stanza, come vuoi.

MATTEO: non è che devo scegliere io, è la mia artrosi che deve scegliere.

TOSCA: guarda che sarebbe meglio prenotare subito per quando devi partire, sennò rischiamo di non trovare più posto.

MATTEO: non ti preoccupare, domandami cosa ho deciso?

TOSCA: che cosa hai deciso?

MATTEO: ho deciso di rimanere fino al giorno della tua sfilata, sei contenta, eh?

TOSCA: sono contentissima!

MATTEO: eh.

Sequenza 43 (esterno, Firenze; interno, camera di Tosca e salone)

Solo immagini

Sequenza 44 (esterno, mare; interno, salone)

(*Matteo sogna*)

CANIO (*bambino*): Guglielmoo.

GUGLIELMO: Tosca, Alvaro guardate!

FABIO (*in televisione*): bugiarda, sei una bugiarda! Adesso basta, è finita io ti sbatto fuori di qui!

UNA DONNA: aspetta fammi spiegare!

FABIO: per raccontarmi altre bugie eh! No no vattene esci da questa casa!

LA DONNA: ti prego ascoltami, devi credermi se lui non stesse soffrendo, così avrei preso già mutande e spazzolino e sarei cosa da te! FABIO, questa volta me la paghi mascalzone!

MATTEO: Tosca?

LA DONNA (*in televisione*): no, non posso credere che abbiano detto questo di me, Rinaldo dimmi che non è vero!

RINALDO (*in televisione*): scusa non avrei dovuto dirtelo, mi sento veramente ridicolo, ma io ho sofferto per te, più di te!

LA DONNA: questo lo so, ma non guarisce la mia amarezza, la lingua delle persone a volte fa molto male.

RINALDO: allora, allora è vero?

LA DONNA: no, è soltanto un pettegolezzo!

MATTEO (*legge il biglietto di Tosca*): “papà non ti ho svegliato prima di uscire, il bambino è figlio di una mia amica...”

“...se lo verrà a riprendere lei più tardi” – e io aspetto! – “se piange dagli il biberon, la tua colazione è sul tavolo, io starò tutto il giorno in teatro per le prove. Un bacio Tosca.”

LA DONNA (*in televisione*): vedrai che con il tempo mi dimenticherai, incontrerai un'altra donna, ti innamorerai.

RINALDO: questo non è vero! X e per sempre.

MATTEO (*fischia*): picciriddu (*ride*) eh eh eh

LA DONNA (*in televisione*): ... a innamorarmi di te!

RINALDO: e allora lasciati andare, giuro cercherò di renderti felice.

MATTEO: piripiripiri, è bello vero?

RINALDO: X dimenticare quello che è successo tra noi, non puoi dimenticare quella notte d'estate a Bahia!

LA DONNA (*in televisione*): non l'ho mai dimenticata Rinaldo!

RINALDO: non era solo passione, desiderio, era X e se tu vorrai, tutto tornerà come prima!

LA DONNA: è questo il punto, non lo voglio! Non voglio più sopportare la tua morbosa gelosia!

RINALDO: te lo giuro, non accadrà più!

LA DONNA: no, non giurare Rinaldo!

RINALDO: e invece sì e se un giorno X tu crederai X

MATTEO: una volta i bambini piangevano sempre che era una cosa d'ammazzarli, senti adesso che silenzio.

Sequenza 45 (interno, studio fotografico)

IL FOTOGRAFO: va bene dai dai ancora va bene, dai su con... ancora dai su il mento vabbè tira su quelle braccia e dai ancora va bene va bene dai non va bene lo vuoi capire o no che la faccia non mi interessa, devo vedere il culo devo vedere dai dai dai va bene ancora su il mento su il mento dietro la pancia, cambio dai avanti altre due forza muovetevi dai vai avanti va bene così, tira indietro la pancia tira indietro la pancia tira giù il mento il mento dai dai dai ancora X.

UN RAGAZZO: Debora, oh Debora ma dove vai? Dai vieni qua, unn'è successo nulla, ci parlo io, che si aggiusta tutto!

LA FOTOGRAFA: perfetto iniziamo allora, dai mettiti nella vasca grazie; (*a un collaboratore*) senti per favore mi prendi un attimo un po' più di schiuma ah ecco, me lo riempi lì vicino a lei, no ecco, però X.

TOSCA: Stefano che ci fai qui? Come stai?

STEFANO: male, ma non ha importanza! Senti Tosca io non so come dirtelo non mi fraintendere scusa, ma entro questa settimana io vorrei la mia auto, e anche la casa, forse per me sarà meglio e anche per te!

Sequenza 46 (interno, camerino)

UN UOMO: oh belle creaturine siete pronte?...

UNA RAGAZZA: eccolo!

L'UOMO: ... allo studio due cercano la protagonista per un grosso film americano, dollari, dollari, potete andare!

UNA RAGAZZA: sì americano, americano americano un cazzo! Un altro porno!

L'UOMO: è americano, è americano potete andare, è americano, è americano pure per te. (*Rivolgendosi a Tosca*) beh? E tu non vai?

TOSCA: non mi interessa!

L'UOMO: hai bisogno di qualcosa?

Sequenza 47 (interno, casa di Tosca)

(*Il bambino piange*)

UNA DONNA (*alla televisione*): ed eccoci arrivati al momento nostro nuovo spot...

MATTEO: che succede picciriddu? Eh? Perché piangi? Ah ho capito, si futtieru la telenovella, ora ci pensu iu, dove stanno i bottoni? (*parla con la televisione e la colpisce*) Eeh, quadro quadro! Ecco ecco il latte buono latte buono...

LA DONNA (*alla televisione*): ... questa è stata girata in Venezuela.

UOMO #1 (*alla televisione*): sprofondato nelle tenebre dell'universo, c'è un pianeta governato da un essere diabolico; solo un uomo può sfidarlo, sarà una battaglia fino alla morte, per la conquista del potere eterno, fermatevi! Una battaglia che li condurrà XX

MATTEO: ...abbiamo inventato una nuova televisione!

UN POLIZIOTTO (*alla televisione*): polizia che nessuno si muova!

UOMO #1 (*alla televisione*):...una battaglia che alla fine X anche sulla terra.

L'AMICA DI TOSCA: buongiorno signor Scuro.

MATTEO: buongiorno.

L'AMICA DI TOSCA: sono l'amica di Tosca, sono venuta a prendermi il bambino!

MATTEO: ah brava venga si accomodi!

Sequenza 48 (interno, passerella e cabina di regia)

MATTEO (*alla signora di fianco*): scusi, per favore, mi chiede chi è quella ragazza col vestito giallo arancio?

LA SIGNORA: chi è?

MATTEO: è mia figlia, eh?

LA SIGNORA: si vede!

MATTEO: grazie!

(*In cabina di regia*)

IL REGISTA: ecco vai con la 1, seguila in primo piano, ecco sì, ecco qua il solito stronzo che saluta!

(*Dal pubblico si sentono vari "bravo"*)

DONNA #1: bravo!

DONNA #2: bravo!

MATTEO: brava!

(*Matteo immagina che Tosca sia la migliore, dal pubblico si sentono dei "brava"*)

DONNA #3: brava!

DONNA #4: brava!

UOMO #1: brava!

DONNA #5: brava!

UOMO #2: bravo!

Sequenza 49 (esterno, stazione)

MATTEO: sono orgoglioso di te! Ho visto che sei felice, hai successo, brava! Ora ti manca solo un buon marito, eh?

TOSCA: e quando mai!

MATTEO: ci vediamo tutti a Roma! Va bene?

TOSCA: stai tranquillo!

MATTEO: aah, mi scordavo non lo avvertire a Guglielmo che sto arrivando, ci facciamo una bella sorpresa!

TOSCA: va bene, ti servono soldi? Soldi?

Sequenza 50 (interno, treno)

CONTROLLORE: signori, biglietti per favore. Oh, ma non è il biglietto!

MATTEO: come?

CONTROLLORE: mi scusi, non me ne sono proprio accorto!

L'ANZIANA SIGNORA (*attaccando i due cerchi alla foto*): ecco! Non è proprio com'era prima ma può andare.

MATTEO: non so come ringraziarla, è venuta benissimo, non si vede niente, è stata bravissima.

L'ANZIANA SIGNORA: sarebbe stato un peccato perderla.

MATTEO: eh sì!

L'ANZIANA SIGNORA: di che spettacolo si tratta?

MATTEO: no no, è solo una foto di famiglia, vede, questo sono io e questi sono i miei bambini, Guglielmo, Alvaro, Norma, Tosca e Canio, loro hanno i nomi dei personaggi dell'opera perché, io sono stato sempre un patito della lirica!

DONNA #1: anch'io!

MATTEO: vuole vedere?

DONNA #1: sì grazie!

MATTEO: anche agli altri!

DONNA #1: bei colori!

MATTEO: eh, loro sono parenti?

L'ANZIANA SIGNORA: oh, non proprio, ma stiamo viaggiando tutti insieme siamo pensionati.

MATTEO: ah, anch'io sono un pensionato.

L'ANZIANA SIGNORA: davvero?

MATTEO: e anch'io viaggio in treno, sa? Vado in giro per l'Italia a trovare i miei figli ora vado a Milano, sì voglio vedere come stanno.

L'ANZIANA SIGNORA: ah! E non vuole sapere dove stiamo andando noi?

MATTEO: ehm?

DONNA #1: eh Signore? Complimenti!

MATTEO: grazie!

DONNA #1: hm?

MATTEO: io non vorrei essere invadente.

L'ANZIANA SIGNORA: ma sì immagini me lo chieda pure! *** Avanti, me lo chieda!

MATTEO: dove state andando?

Sequenza 51 (esterno, spiaggia)

MATTEO: non ditelo in giro eh, ma l'Italia è bella!

L'UOMO: è vero, sante parole!

MATTEO: mi perdoni signora, ma voi le fate spesso queste gite?

L'ANZIANA SIGNORA: due volte all'anno!

MATTEO: ah!

L'ANZIANA SIGNORA: ultimamente siamo stati alle terme di... Fiuggi e a quelle di Saturnia in Toscana.

MATTEO: bello!

VOCE DI DONNA (*dall'altoparlante*): benvenuti a Rimini! Ringrassiamo l'associazione pensionati per aver selto la nostra città, la spiaggia di Rimini ospita il più grande numero di villeggianti del mondo. Possiede tutte le attrezzature più moderne, un bagnino di 10 metri sorveglia la vita dei bagnati, se si perde un bambino è garantito il suo ritrovamento in pochi minuti.

MATTEO: eeh, dalle parti mie non li ritrovano mai e se ne perdono eh!

LA VOCE: nell'augurarvi una piacevole permanenza e buon divertimento vi lassio alla magia di un luogo che vi farà sognare!

TUTTI (*in coro*): grazie!

Sequenza 52 (interno, balera)

PRESENTATORE: va benissimo e adesso una polka per le coppie più scatenate

MATTEO: ah la polka. Signora, mi chiede cosa sto pensando?

L'ANZIANA SIGNORA: cosa sta pensando?

MATTEO: se se la sente di fare quest'altro ballo.

L'ANZIANA SIGNORA: mi vuole offendere?

MATTEO: no, per carità!

L'ANZIANA SIGNORA: Matteo cosa ha? È stanco?

MATTEO: no no.

L'ANZIANA SIGNORA: ma lei si sente poco bene!

MATTEO: no no

L'ANZIANA SIGNORA: forse è meglio sedersi!

L'ANZIANA SIGNORA: si sente meglio?

MATTEO: sì!

L'ANZIANA SIGNORA: ha bisogno di qualcosa?

MATTEO: no! (*Ansimando*) erano tanti anni che non ballavo; certo che per un ex bersagliere//// mi perdoni!

L'ANZIANA SIGNORA: ooh, è brutto quando ci si sente male e non si è a casa propria, e si è soli!

MATTEO: lei, non ha figli?

L'ANZIANA SIGNORA: sì, ne ho due! Ma sa a una certa età, i figli si staccano, hanno bisogno di staccarsi! Ma hanno anche ragione perché... devo dire che noi siamo noiosi!

(*Matteo annuisce*)

L'ANZIANA SIGNORA: i miei si sono messi d'accordo, mi hanno trovato una casa di riposo, tenerissima per la verità, un ex convento in mezzo agli ulivi, si sta bene! Mah, non vengono mai! Telefonano! Giulio l'altro giorno non ha riconosciuto neanche la mia voce, ho riattaccato!

MATTEO: ma perché non ce lo diceva che era lei, spesso le linee sono disturbate, capita, capita spesso sa?

L'ANZIANA SIGNORA: vede Matteo, talvolta, è... molto più facile fare, fare finta di niente, di non capire e di non cercare chiarimenti; può essere anche divertente (*ride*) altrimenti bisogna aspettarsi di tutto, anche di essere rifiutati dai propri figli!

Sequenza 53 (esterno, in strada)

MATTEO: signora, non me lo chiedo perché sono triste.

L'ANZIANA SIGNORA: non glielo chiedo, perché lo sono anch'io! Ci ripensi, non contiene il suo viaggio, lasci perdere!

MATTEO: no non posso, e se devo essere sincero, non voglio! L'ho promesso a mia moglie che mi aspetta giù in Sicilia, e poi vede, con i miei figli, abbiamo un'intimità forte, noi non ci staccheremo mai! Comunque, è stato meraviglioso!

L'ANZIANA SIGNORA: anche per me!

MATTEO: signora, io io non ho mai baciato la mano a una donna, la prego mi permetta! (*Prendendo la mano dell'anziana signora*) che gelida manina!

L'ANZIANA SIGNORA: lei ha un animo nobile, non la dimenticherò!

MATTEO (*immaginando di parlare alla moglie*): ma stai tranquilla che non ti tradisco!

Sequenza 54 (esterno, treno)

Sequenza 55 (esterno, Milano stazione centrale)

Sequenza 56 (esterno, strada)

UN UOMO (*a Matteo*): senta, mi scusi, io ho tre figli.

MATTEO: ah ah, complimenti, io ce n'ho cinque! Eh... scusi, senta, signor lei, ma, forse voleva l'elemosina?

L'UOMO: ma va' a caga'.

Sequenza 57 (interno, sala prove)

IL DIRETTORE D'ORCHESTRA: ma lei che fa? È sempre in ritardo! I piatti sono ancora in ritardo! Di nuovo grazie! Misura 32.

GUGLIELMO: papà, ma chi ti ci porta qua?

MATTEO: che non ti fa piacere?

GUGLIELMO: ma che cosa vai pensando.

MATTEO: mi pareva! Guglielmo ma, tu non suoni?

GUGLIELMO (*bambino*): pa' la grancassa non è come i violini, suona ogni tanto!

MATTEO: eeh, ma quando è il momento suo bum!

GUGLIELMO: potevi avvisarmi che arrivavi, e ora come faccio io? (*Adulto*) Finita la prova, eh devo correre in aeroporto, vado a Londra, eeh il lavoro eeh.

MATTEO: ma io non////

GUGLIELMO: sccc dopo dopo!

Sequenza 58 (esterno, in strada)

(*Guglielmo ride*)

GUGLIELMO: oh, è la prima volta che sbaglio in dieci anni, e proprio il giorno che arrivi tu, ah ah ah che c'è papà? Perché mi guardi così? Ti dispiace che parto eh?

MATTEO: certo che per la famiglia scuro ormai vedersi è diventato un lusso! Ma non è questo! È che non mi piace la tua risata io non ti ho mai visto ridere così.

GUGLIELMO: e come rido, rido come sempre, andiamo pa'!

MATTEO: no Guglielmo io ti conosco troppo bene, tu non stai partendo, tu mi stai facendo fesso io l'ho capito

GUGLIELMO: papà ma che dici? Io sto andando a fare i miei concerti in giro per l'Europa, ma poi perché ti dovrei dire una bugia?

MATTEO: eh, il perché mi piacerebbe sentirtelo dire a te! Io già lo so!

GUGLIELMO: che sai, che sai?

MATTEO: niente! Ma io sono sicuro che tu mi nascondi qualcosa, io te lo leggo in faccia!

GUGLIELMO: è vero, ti ho nascosto una cosa!

MATTEO: ah!

GUGLIELMO: io lo sapevo già del tuo arrivo a Milano! Sì, mi ha telefonato Tosca.

MATTEO: ah sì? Ma come io mi ero raccomandato di non dire niente, che doveva essere una sorpresa!

GUGLIELMO: però, io ti aspettavo tre giorni fa!

MATTEO: a me?

GUGLIELMO: anche tu ci nascondi qualcosa!

MATTEO: ma cosa dici?! Ma, che cosa////?

GUGLIELMO: dove te ne sei andato?

MATTEO: io?

GUGLIELMO: eh?!

MATTEO: mah, ma dove vuoi che me ne sono andato.

GUGLIELMO: dove te ne sei andato, eh?

MATTEO: ma che...?

GUGLIELMO (ride): ah ah ah

MATTEO: ma non so...

(Tutti e due ridono)

MATTEO: ...ecco vedi questa è una bella risata!

GUGLIELMO: sì, sì gira la frittata!

MATTEO: ma non ho frittata da girare, figlio mio ma cosa vuoi? Ah ah ah ah ma vai va'!

(Tutti e due ridono)

L'ARTISTA DI STRADA: ehi signori, non vorrei essere indiscreto, ma o fate ridere anche me oppure se avete finito io quasi quasi andrei avanti, eh...

MATTEO E GUGLIELMO: ooh!

L'ARTISTA DI STRADA: ...mi rovinare tutto, eh!

GUGLIELMO: scusi eh!

L'ARTISTA DI STRADA: scusi un par de balle!

Sequenza 59 (esterno, in strada sulla moto)

GUGLIELMO (*voce nel registratore del figlio*): ciao Antonello, sono papà, scusami se ho dovuto cancellare la tua musica preferita, ma volevo essere certo che sentissi il mio messaggio, vuol dire che ti ricomprerò la cassetta, io sto per partire e la mamma viene con me solo per pochi giorni, ascoltami bene c'è una sorpresa per te!

Sequenza 60 (interno, casa di Guglielmo)

ANTONELLO: e ricordatevi?

MATTEO: il vino si fa con l'uva!

ANTONELLO: il vino si fa con l'uva! ah ah ah, Matteo!

MATTEO: ah Antonello! Fatti vedere, fatti vedere!

ANTONELLO: ma da dov'è che salti fuori?

MATTEO: come sei diventato grande!

Sequenza 61 (esterno, in strada sulla moto)

ANTONELLO: nonno, ma cosa vuol dire la storia del vino e dell'uva? è roba forte, ma non l'ho mai capita!

MATTEO: c'era un contadino che era diventato ricchissimo producendo vino, in tutta la sua vita non aveva fatto altro che produrre vino, e anche i suoi figli che lavoravano con lui erano diventati ricchi; in punto di morte, questo contadino fece chiamare tutti i figli a torno a letto e ci disse: "Figli miei prima di morire vi devo confidare un grandissimo segreto: il vino si può fare anche con l'uva!"

(Tutti e due ridono)

MATTEO: eh eh non ridere troppo, attento che mi fai cadere sai?

Sequenza 62 (interno, ristorante fast-food)

RAGAZZO #1: ah basta eh, stai sempre lì a lamentarti! Cosa fai il romantico?

RAGAZZO #2: sei insopportabile! Non è che mi lamento, è che sono stufo!

DONNA #1: Andrea vieni qua che c'è una sedia libera!

RAGAZZO #3: mi prendi un'aranciata?

VOCE DI DONNA (*all'altoparlante*): un'insalata mista di mais, due hamburger e un filetto di pesce!

RAGAZZO #4: guarda chi c'è, siamo tutti insieme questa sera.

RAGAZZO #5: c'è anche la Monica!

MATTEO: sti così a vederli così sembrano fatti di plastica...

ANTONELLO: eh, è vero!

MATTEO: ...ma poi a mangiarli scopri che, minchia plastica è!

(Tutti e due ridono)

MATTEO: però, sapore buono!

ANTONELLO: nonno, ma... com'è che sei sempre allegro! Non sembri mica un vecchio!

MATTEO: in primisi, primisi non sono un vecchio, come, come certuni che stanno qua dentro...

ANTONELLO: beh!

MATTEO: ...in secondo in secondo come ti posso dire, io alla morte ci faccio un culo così!

(Tutti e due ridono)

LA VOCE *(altoparlante)*: due succhi di pompelmo, due super-burger e un filetto di pesce.

MATTEO: ora però le domande le faccio io dimmi una cosa che c'ha tuo padre, eh? Io ho avuto l'impressione che lui c'ha un qualche cosa sicuro, con tua madre comu va?

ANTONELLO: va abbastanza bene, cioè, sai... boh io con le mie cose lavoro in palestra, gli amici, lo studio finisce che il papà e la mamma non li vedo mai, più che altro ci incrociamo però, si parliamo ma insomma si parla zero!

MATTEO: ma come è possibile?

Sequenza 63 (esterno, terrazza casa di Guglielmo)

ANTONELLO: vieni vieni che ti faccio vedere una roba da sballo!

MATTEO: non è possibile...

ANTONELLO: ti piace?

MATTEO: ...le lucciole!

ANTONELLO: bello eh?

MATTEO: a Milano! Ma come dice che non ce n'erano più?!

ANTONELLO: eh!

MATTEO: mi sembra di sognare, madonna quante, guarda! Ma io tante cose non le ho viste manco quando c'avevo l'età tua.

ANTONELLO: nonno?

MATTEO: eh!

ANTONELLO: quando avevi la mia età ce l'avevi già una, sì insomma una con cui stavi?

MATTEO: ma io non è che stavo, io mi innamoravo, era la figlia del carbonaio e mi ricordo ancora si chiamava Rosa, e tu con chi stai, ehm?

ANTONELLO: si chiama Linda, non so che cosa fare.

MATTEO: ah, stai allegro, guarda una sola cosa ti posso dire, con le donne non essere mai timido, vai e dici tutto quello che ti passa per la testa, però stai attento, quando una donna ti dice che non può vivere più senza di te, vuol dire che ti sta per lasciare. Satti regolare!

ANTONELLO: e se è vero?

MATTEO: se è vero non te lo dice!

(Antonello sospira)

MATTEO: Ma qual è il tuo problema?

ANTONELLO: l'ho messa incinta!

MATTEO: minchia nuovo? Ma come hai fatto?

ANTONELLO: dai nonno non mi dire che non lo sai è successo!

MATTEO: ma se sei ancora un bambino!

ANTONELLO: ma come guarda eh! Li vedi! Li vedi? Ho già i capelli bianchi, tre!

MATTEO: eh, fanno 15 lire!

ANTONELLO: come?

MATTEO: niente niente! E questa ragazza come pensa... che succede? Eh? Ma, ma allora era un trucco, mi hai imbrogliato!

ANTONELLO: sì è una stupidata! L'ho inventata io vedi?

MATTEO: ah ho capito c'è, c'è un vetro, aah.

ANTONELLO: ma Linda è veramente incinta e questa non è una stupidata, vabbé andiamo a letto va.

MATTEO: una bambina incinta! Cose da pazzi!

Sequenza 64 (esterno, piazza Scala)

MATTEO: La Scala! Angela quante volte l'abbiamo detto che ci dovevamo andare a vedere una Traviata, e poi restava lettera morta, mah.

Sequenza 65 (interno, teatro alla Scala)

L'ADDETTA ALLE PULIZIE: ma io gliel'ho detto, ma ho insistito sono settimane, ma, ma prova con le verdure, prova con la verdura.

L'ADDETTO: e lui?

L'ADDETTA: e lui niente, niente non mi vuole dare retta!

MATTEO: maestro, Traviata! Preludio all'atto terzo. Grazie.

Sequenza 66 (interno/esterno, centro telefonico e cabina telefonica/automobile)

MATTEO *(al telefono)*: Alvaro, sono il papà, eh non sei ancora tornato, divertiti bravo bravo! Mi raccomando, appena arrivi chiamami, mi troverai a Torino da Norma, ti abbraccio, sono sempre il papà ciao!

MOGLIE DI GUGLIELMO: non so se hai fatto bene Guglielmo, lo inseguì da due giorni e stai male e non hai risolto nulla! Non serve a niente nascondersi, dovevamo rimanere con lui!

GUGLIELMO: forse hai ragione anche tu! Ma lui con me è stato sempre così! Basta che mi guarda negli occhi, e capisce, se fossi rimasto con lui avrebbe scoperto tutto! Mi vergogno, di essermi nascosto, ma non potevo fare altrimenti!

Sequenza 67 (esterno, treno)

Sequenza 68 (interno, stazione)

VOCE (*altoparlante*): diretto 2005 proveniente da Bardonecchia delle ore 13.50 è in arrivo al binario 19 (x 2).

NORMA: papà!

MATTEO: Norma! Ma a voi le sorprese non si possono fare sapete sempre tutto!

MARITO DI NORMA: ciao papà!

MATTEO: ehi Milo!

NORMA: Milo!

MATTEO: dai un bacetto al nonno!

MILO: no!

MATTEO: vieni qua, dammi un bacetto.

NORMA: Milo! Ma non lo dai un bacio al nonno?

MILO: il nonno puzza!

Sequenza 69 (interno, bagno)

(*Norma ride*)

MATTEO: minchia ancora ridi! Capita quando uno viaggia che si lava poco! Anche per non disturbare a lor signori!

NORMA: eh!

MATTEO: dimmi una cosa...

NORMA: mm

MATTEO: ...ma a tuo marito pure ce le strofini le spalle?

NORMA: eh certo!

MATTEO: e parlate?

NORMA: eeh (*sospira*) certe volte!

MATTEO: ai nostri tempi io e tua madre parlavamo più nel bagno che a letto! C'aveva certe mani così callose che non c'era manco bisogno della spugna! Imbrogliona allora non è vero!

NORMA: eeh quello lo uso per me, tu ce le lavavi le spalle alla mamma?

MATTEO: no!

NORMA: ecco! E nemmeno mio marito, sbrigati!

MATTEO: ma che schifo sta schiuma moderna!

Sequenza 70 (esterno, in strada)

MATTEO: si può venire a trovarti in ufficio?

NORMA: sì ma in questi giorni è impossibile! Sono sempre riunione.

MATTEO: che peccato peccato mi piaceva vederti e al posto di comando.

NORMA: se ti perdi prendi un taxi.

MATTEO: sì sì va bene.

NORMA: e non andare troppo in giro, eh!

MATTEO: buon lavoro direttore buon lavoro! E falle aggiustare questi telefoni che ogni tanto ci hanno la malinconia.

MATTEO: andiamo andiamo a scuola che sei già in ritardo, naso fino!

MILO: ti sei offeso ieri nonno?

MATTEO: oh tra noi galantuomini non ci offendiamo mai!

Sequenza 71 (interno, ufficio)

LA COLLEGA DI NORMA: sei in ritardo?

NORMA (*sospirando*): ehh!

(*In sottofondo si sentono voci e bip*)

UOMO #1: il codice di avviamento postale.

UOMO #2: il primo treno parte da Porta Nuova alle 8:25, il secondo alle 9:00.

NORMA: telegrammi buongiorno, mi ripete il numero?

Sequenza 72 (esterno, in strada; interno, ufficio)

MILO: corri nonno, corri nonno, corri nonno, corri nonno!

MATTEO: Milo !

MILO: corri nonno.

MATTEO: no, non ce la faccio!

MILO: corri nonno corri nonno!

MATTEO: aspetta!
NORMA: inadempienza pagamento stop. Costretto a sospendere forniture.
MILO: nonno corri, nonno corri, nonno corri.
MATTEO: Milo! Fermati!
NORMA: esprimo le più sentite condoglianze, Mauro. Va bene?
MILO: nonno corri nonno corri.
MATTEO: aspettami!
NORMA: infiniti auguri di tanta felicità, Vincenzo Grossi.
MILO: nonno corri, nonno corri.
MATTEO: Milo!
NORMA: può ripetere?
MATTEO: Milo!
NORMA: pronto.
MILO: nonno corri!

Sequenza 73 (esterno, spiaggia; interno, camera da letto)

(Matteo sogna)

BAMBINI: no! Aiuto!
MARCO: ti prego, fallo per me!
NORMA: Marco, è assurdo! Dopo otto anni, otto anni mica settimane! Non riesci a rassegnarti?!
MARCO: io sono sicuro che possiamo ancora stare insieme!
NORMA: ma perché i momenti in cui siamo costretti a vederci devono essere sempre così nauseanti?! Ogni volta quando arrivano le feste di Natale, e poi l'estate, per me è una tragedia, andare giù e recitare sempre con la paura di fare un passo falso e scoprire il gioco. Odio le vacanze!
MARCO: e allora finiamola con questa messa in scena! Tu e i tuoi fratelli: le famiglie felici e potenti ad uso e consumo di tuo padre!
NORMA: zitto! Sta' zitto! Sta' zitto, parla piano!
MARCO: ogni volta che lo vedo mi fa sempre più pena, beato lui che non sa ed è contento!
NORMA: non possiamo mica dirglielo proprio ora! Con quello che è successo!
MARCO: io gli voglio bene, ma non vedo l'ora che se ne ritorni a casa e ci lasci in pace!

Sequenza 74 (esterno, in strada)

MATTEO: per favore non mi domandare che ci faccio io qui, non lo so! Oh, eh!
POLIZIOTTO: che ci fa lei in giro a quest'ora? Faccia vedere i documenti! È siciliano?
MATTEO: è grave?
UN SENZA-TETTO: oh, amigo! Niente taxi, tardi! Vieni! Vieni, amico! Fa freddo, quello è libero! Grande, comodo, di fronte a te, vai a dormire amico, vai!
(Matteo fischia)
MATTEO: Norma! Che è successo con tuo marito?
(Matteo sogna)
NORMA *(bambina)*: non sono innamorata di lui e non andiamo d'accordo, però non abbiamo divorziato, tu sei troppo attaccato al matrimonio, soffriresti! Divorzieremo dopo, tanto non ho ancora incontrato una persona che mi capisce, vivo da sola, con mio figlio!
(Tutti i suoi figli da bambini si avvicinano fischiando il solito motivo)
MATTEO *(ai figli)*: pure voi mi avete imbrogliato, ma perché?
CANIO: la verità è che non volevamo darti dispiacere, ora che sei vecchio, ammalato e ti resta poco!
MATTEO: Tosca, quel bambino è tuo vero?
TOSCA: sì, avevo paura a dirtelo, perché non so chi è il padre, non sapevo come l'avresti presa, ci sono tante altre cose che non ti abbiamo mai detto!
MATTEO: ma perché?
GUGLIELMO: perché tu volevi che fossimo sempre i più brava e gridavi gridavi! Te lo sei scordato? E ci picchiavi!
MATTEO: io, io lo facevo per il vostro bene, perché crescevate forti. Alvaro dove sei! Ma quanto devo aspettare, per rivederti! Nella testa, c'ho un pensiero brutto, io ti vedo... in un posto in cui finisce la gente disonesta.
ALVARO *(ride)*: ma anche se fosse, è pieno di innocenti, ma non posso dirtelo dove sono.
MATTEO: di te a casa mi rimasta solo la fionda, la brucio!
(Tutti i bambini ridono)
MATTEO: ora, che volete che faccio?
GUGLIELMO: fai finta di niente, papà, fai finta di niente!
TOSCA: è meglio per tutti!
MATTEO: ma cosa?... cosa ci racconto a vostra madre?
I BAMBINI *(insieme)*: boh!

MATTEO: almeno la soddisfazione di stare ancora una volta ancora tutti insieme, attorno a un tavolo, come ai vecchi tempi... almeno questo! Ci venite al pranzo, a Roma?

I BAMBINI (*insieme*): sì, sì.

Sequenza 75 (interno, ristorante)

MATTEO: avanti un brindisi un brindisi tutti assieme, salute!

IL CAMERIERE: Signore attendiamo ancora?

MATTEO: ma cosa attendiamo?! Non vede che siamo tutti pronti! Dodici bocche affamate! Ah ah ah, (*a Guglielmo*) avanti non bevi tu? Milo a ttia, la salvietta, la salvietta!

GUGLIELMO: papà non fare così! Per favore, la gente ci guarda.

MATTEO (*ride*): Canio, allora, come andò al tuo Congresso? Con quanti voti sei stato eletto?

CANIO: bene, è andata bene! Ho preso quasi l'ottanta per cento dei voti.

MATTEO: ma è un trionfo! Ah ah ah, e bravo l'onorevole. (*A Guglielmo*) maestro, e i tuoi concerti in giro per l'Europa, un grande successo, ne ero sicuro sono fiero sono fiero!

GUGLIELMO: te lo dovevi aspettare che era praticamente impossibile averci tutti qui!

MATTEO (*ride*): eeh, eeh.

VOCE DI UOMO (*all'altoparlante*): il signor Barbini e desiderato al telefono il signor Barbini al telefono, grazie!

MATTEO: buon appetito.

CANIO: buon appetito.

GUGLIELMO: buon appetito.

MATTEO: eeh, certo che è un brutto segno, quando agli appuntamenti, si presentano solo i maschi! Beh certo, Tosca, avrà avuto la prima di grande spettacolo eh? Norma, avrà dovuto partecipare a una riunione al vertice; e Alvaro...

CANIO: papà Alvaro...

MATTEO: ...non voglio sapere cosa ha fatto! In quale carcere sta rinchiuso? Voglio solo sapere quando esce!

GUGLIELMO: papà, Alvaro è morto!

LA VOCE (*altoparlante*): attenzione il proprietario dell'autovettura parcheggiata in doppia fila targata Roma 00121T, Roma 00121T è pregato urgentemente di spostarla grazie!

GUGLIELMO: è successo quest'estate, a luglio... io l'ultima volta che l'avevo visto era stato sei mesi fa, era stanco, soffriva di solitudine, ne abbiamo parlato a lungo, ma io... non credevo che arrivasse a tanto!

CANIO: ...si è suicidato, ancora oggi, non so se abbiamo fatto bene, ma avevamo deciso di non dirtelo! I giornali non ne avevano parlato, solo due righe! Ma avevano scritto il nome sbagliato

MATTEO: dov'è?

GUGLIELMO: sembra che... ha preso una barca, è andato al largo... e poi... non è stato possibile trovarlo, è come se non fosse da nessuna parte, il mare è grande!

MATTEO: imbroglioni, imbroglioni bugiardi! Il nome sbagliato, la solitudine, ma che vuol dire? Morire di solitudine, oggi! Ma che significa, mm? La solitudine? Con i giornali? La televisione che vi controllo pure il buco del culo, solo due righe e il nome sbagliato, minchiate! Se muore Alvaro, giovane, 39 anni, forte, il più intelligente di tutti! In prima pagina, lo mettono! Non c'è il corpo? Vuol dire che vivo! Ma quanti ce ne sono che un bel giorno si rompono i coglioni e scompaiono per un mese, due e poi ritornano, e lui deve essere così, ci avrà avuto un qualche cosa, forse... una delusione d'amore... Alvaro è troppo sensibile. Ora lasciatemi solo!

Sequenza 76 (interno, metropolitana)

L'UOMO (*canta*): "Nannarè perché perché ti sei innamorata de sta musica americana", ma che nun se canta più qua? E cantate! Qui non canta nessuno! "Ma perché, te s'è scordata che sei romana Nannarella non canti più..." cantate cantate! "E li fiori a la loggetta..."

LA DONNA: ao, famme vede'!

L'UOMO: ...cantate, cantate! "...c'era una volta tutto quel che c'era, povera Roma nostra forestiera. Nannarè, perché perché te sei innamorata de sta musica americana, ma perché ti sei scordata che sei romana li stornelli non canti più, mo te porto in carrozzella a ballare sta tarantella///"

(*Il canto continua in sottofondo*)

ALVARO (*bambino*): ma che c'hai papà? Non stai bene? Ma quand'è che mi darai le mie 140 lire? Ti ricordi quando ti levavi i primi capelli bbianchi, tu mi promettevi che mi davi 5 lire per ogni capello bianco, te n'ho levati ventotto, 140 lire!

Sequenza 77 (interno, treno)

CAPOTRENO: signore, il biglietto, grazie.

LA RAGAZZA: scusi le è caduta per terra.

MATTEO: grazie.

LA RAGAZZA: bellissima foto! Lei si occupa di spettacolo?

MATTEO: sì, spettacolo sì!

Sequenza 78 (esterno, saline)

(Matteo sogna)

LA MADRE DI MATTEO: Matteo, ma quante volte te l'ho detto, i soldi nella mano, i soldi nella mano, non te lo ricordi più? Quando nascono i figli, la prima volta che si cci tagliano le unghie ci devi fare stringere i soldi in mano, pure che è un centesimo, così crescono forti e fortunati, ma quante volte te lo devo dire?!

MATTEO: hai ragione mamà, me lo sono scordato!

LA MADRE: Matteo, che c'è?

MATTEO: mi credevo che i miei figli fossero felici, invece non è così! I sacrifici non sono serviti a niente, né tuoi mamà e manco i miei, le raccomandazioni che ho dovuto cercare, gli onorevoli che ho dovuto pregare, per gli esami, la laurea, i concorsi, i trasferimenti... i prestiti in banca, le case.

LA MADRE: te l'avevo detto Matteo, i soldi in mano ci devi mettere quando ci tagli le unghie la prima volta, pure che è un centesimo! Maschio è! Allora, si chiama Matteo!

Sequenza: 79 (interno, treno)

Sequenza 80 (interno, ospedale)

IL MEDICO: adesso è fuori pericolo ma è stato molto grave, praticamente un miracolo! Mi raccomando non affaticatelo!

MATTEO: ci sono riuscito a mettervi tutti assieme, con tutto che, non siamo proprio attorno a un tavolo!

LA MOGLIE DI GUGLIELMO: ha una forza incredibile!

MATTEO (*ad Antonello*): senti a me tu e la tua ragazza, il bambino tenetevelo, c'avrete dei problemi con le famiglie prima, ma poi s'aggiusta tutto; e quando nasce, la prima volta che ci tagliate le unghie, metteteci un milione in mano, hai capito? Così cresce forte e fortunato! Non te lo scordare!

ANTONELLO: va bene!

MATTEO: e un'altra cosa, non educatelo a diventare qualcuno, insegnategli a diventare uno qualsiasi! (*A tutti*) io nella mia vita avevo viaggiato poco, anzi quasi mai, non so fare niente solo i certificati di nascita e da giovanottino volevo diventare ferroviere, mi piacevano i treni, mi facevano impazzire quando li vedevo... (*tossisce*) al cinematografo. Nella mia ignoranza però, una cosa me la posso dire ricordatevi, il vino si fa pure con l'uva, ed è il migliore! Ditecelo ad Alvaro quando ritorna!

Sequenza 81 (esterno, stazione)

VOCE DI DONNA (*altoparlante*): è in partenza dal binario 2 il treno locale 3860 per Alcamo diramazione e via Castelvetro.

Sequenza 82 (esterno, cimitero)

MATTEO (*alla moglie defunta*): adesso che sono tornato, fammi per favore questa domanda, com'è andata? Angela, ma che fa hai paura a chiedermelo? E io ti rispondo lo stesso: è stato un viaggio importante, mi dispiace, che non posso farti vedere le fotografie, ho camminato assai, ho scoperto tante cose, per esempio: che la nostra terra non è bella di per sé come dicono tutti, è bella perché standoci dentro, le cose lontano sembrano migliori, sì! Ehm come? I nostri figli! I nostri figli, stanno tutti bene, sì! Sì, si fanno onore nel continente, e noi, possiamo camminare a testa alta, e anche tutta la Sicilia può essere orgogliosa! Che dici? Certo, e anche loro ti salutano e ti mandano tanti baci, stanno tutti bene!

ILS VONT TOUS BIEN !

Séquence 1

MATTEO (*rit*) : Angela tu veux savoir pourquoi je suis content, hein! Allez, pose-moi cette question, comment! Ils me prennent pour un fou! Non non Matteo Scuro personne ne le prend pour un fou, tu peux être tranquille! Moi je dis à tout le monde me poser des questions, parce que j'ai pas peur de répondre, tous les questions qu'on veut, nous on s'appelle Scuro mais, y a rien d'obscur chez nous, rien à cacher, tout au grand jour. Bon allez, pose-moi la question : pourquoi je suis content, hein! Et bien je vais te le dire pourquoi je suis content, c'est parce que je sens dans l'air le parfum de la fleur de citronnier qui vient de la campagne, sens, sens toi aussi et quand on sent la fleur du citronnier ça veut dire que bientôt, bientôt l'été sera là! Quel rapport avec l'été! Il y en a un, il y en a un je viens de louer cinq, cinq comment ça s'appelle, aide-moi, c'est un mot russe, ah bungalow, cinq bungalow au nouvel établissement balnéaire, comme ça on leur fera une belle petit surprise aux enfants quand ils viendront passer leurs vacances *** et qui sait, peut-être que cette fois on arrivera quand même à les réunir tous autour d'une table, comme à la belle époque, ça te plaît ? Tu es contente ! *** Il me semble qu'on entend aussi les cigales, zit zit zit, les cigales sont là bon signe ! (*Il rit*)

Séquence 2

LES OUVRIERS : allez, eh bon, vas-y et voilà.

MATTEO : Lo Piparo, monsieur Lo Piparo, je vous rend les clés.

LO PIPARO : ah monsieur Matteo, c'est bête, c'est l'argent jeté par les fenêtres !

MATTEO : et qu'est-ce que vous voulez M. Lo Piparo, les surprises c'est comme ça, des fois il y en a qui marchent et des fois elles marchent pas.

LO PIPARO : qu'est-ce que j' peux bien y faire, hein ! Bonne mère, mon pauvre monsieur.

MATTEO : merci et bonne continuation !

LO PIPARO : au revoir don Matteo et merci hein ! Au revoir. (*Aux ouvriers*) allons-y, allons-y, forza ragazzi andiamo, forza allez !

MATTEO : Lo Piparo ?

LO PIPARO : quoi ?

MATTEO : vous voulez pas savoir pourquoi ils sont pas venus ?

LO PIPARO : non !

MATTEO : vous pouvez me le demander ! Demandez-le-moi pourquoi ils sont pas venus.

LO PIPARO : pourquoi ils ne sont pas venus ?

MATTEO : le travail, ils avaient trop de travail.

LO PIPARO : tant mieux pour eux. Alors vous et moi on n'a plus qu'attendre l'été prochain.

MATTEO : vous oui, mon cher Lo Piparo ! Moi, non !

Séquence 3

MATTEO : question : c'est une vie pour des parents d'avoir leurs enfants au loin et de ne les voir que chaque fois qu'un pape meurt ? Non, mais c'est une vie pour des parents de ne même pas pouvoir imaginer la vie de leurs enfants de n'avoir même jamais vu leurs maisons, le lit où ils dorment, le bureau où ils travaillent, le bar où ils prennent leur café, réponse : non ! Cent fois non ! (*À lui-même*) n'oublie pas mes caleçons longs, et la cravate de cachemire que tu m'as offert et les gouttes pour ma tension, on sait jamais ! Fais pas une tête pareille, puisque je te raconterai tout, je te rapporterai même des photos !

Séquence 4

OUVRIER #1: attention devant, attention ! Laissez passer!

GARÇON #1 : tu me prends pour un con !

GARÇON #2: avec tes bêtises ...

GARÇON #1 : quoi, me répètes !

LE CHEF DE GARE : Matteo Scuro, Matteo Scuro, monsieur Scuro...

MATTEO : eh ami, comment ça va ?

LE CHEF DE GARE : ...bien bien merci du premier coup je vous ai remis, vous avez un chapeau qui vous sert de passeport vous.

MATTEO : demandez-moi moi où je vais là.

LE CHEF DE GARE : bah où vous allez là ?

MATTEO : je veux voir mes enfants !

LE CHEF DE GARE : et en train ? Vous y arriverez jamais, prenez plutôt l'avion non ! Vous mangez en Sicile et vous chier sur le continent !

MATTEO : oui je sais, mais moi j'ai peur en avion alors et puis eh ça dégringole que c'est un plaisir !

Séquence 5

LE CHEF DE GARE (*au machiniste*) : écris-moi ! (*À Matteo*) bon voyage monsieur Scuro.

MATTEO : merci.

LE CHEF DE GARE : et puis rappelez-vous que le vin ça c'est fait avec du raisin

MATTEO : le vin ça c'est fait avec du raisin, c'est une vieille histoire, mais, comment ça se fait que tu connais ça ?

LE CHEF DE GARE : c'est quand mon père dans la mairie, mon père il avait que ça à la bouche !

MATTEO : un bien brave homme ton père, un ami aussi, on a fait trente ans de service ensemble, ça fait comme un bail hein ! Comment il va ?

LE CHEF DE GARE : il est mort !

MATTEO : donne-lui le bonjour, dit-lui que dès que je serai de retour, j'irai le voir !

Séquence 6

Séquence 7

HOMME #1 : venga Matteo !

HOMME #2 : ma che fai ?

ALVARO : regarde papa un cheveux tout blanc là !

MATTEO : cherche alors, cherche bien, à chaque cheveu blanc papa te donne cinq lires

ALVARO : super papa !

LES ENFANTS : Alvaro viens, viens allez.

ALVARO : les enfants papa il a rien que des cheveux blancs !

Séquence 8

LE CHEF DE TRAIN : messieurs et dames vos billets s'il vous plaît ! Monsieur, monsieur votre billet s'il vous plaît ! Eh voilà monsieur et bon voyage.

PASSAGÈRE #1 : merci au revoir !

LE CHEF DE TRAIN : vos billets s'il vous plaît !

PASSAGÈRE #1 : dites cette photo doit être à vous, elle est tombée.

MATTEO : hein ! Ah oui, merci heureusement parce que c'est la seule que j'ai.

PASSAGÈRE #1 : belle photo monsieur vous vous occupez de théâtre ?

MATTEO : non, c'est juste un portrait de famille, voyez là les deux au milieu c'est ma femme et moi et de chaque côté c'est tous mes enfants Guglielmo, comme Guillaume Tell de Rossini, Alvaro « La force du destin » de Verdi, Norma d'après Bellini, Tosca de Puccini, ils ont fait même un film et Canio « Ridons Paillasse » mes enfants ont tous des prénoms de personnages d'opéra, voyez j'étais toujours un fanatique du lyrique et, et alors il y a quatre ans à carnaval ils m'ont fait cette surprise ils se sont déguisés comme ça, vous voulez regarder ! Prenez !

LE PASSAGER : bah, vous appelez ça des enfants ? Si on peut dire hein ?

MATTEO : vous avez raison mais, que voulez-vous, les enfants quand ils sont petits on les imagine déjà grands, et, quand ils deviennent grands on les voit toujours comme des petits, et (*à l'autre passager*) je parie que vous aussi, vous voulez la regarder, prenez elle vous plaît ! Faites-la voir aussi à la demoiselle.

LA DEMOISELLE : belle !

MATTEO : vous avez vu ça ! Passez-la à votre fiancé.

LA DEMOISELLE : mais faut pas croire, ce n'est... ce n'est pas mon fiancé.

MATTEO : ça fait rien, c'est pareil, montrez.

PASSAGÈRE #1 : famille nombreuse dis donc !

MATTEO : eh si on met avec belles-filles, gendres et petits-enfants et toute la smalla ça devient un escadron, tout un bout d'Italie ! Vous savez, c'est pas parce que c'est mes enfants, mais moi je vous le dis, c'est une satisfaction...

PASSAGÈRE #1 : eh !

MATTEO : ...oui, je n'sais pas, ils ont un petit quelque chose, tous ils ont des postes importants, à mont de l'échelle, mais c' qui est exceptionnel c'est qu'ils n'ont pas, vous comprenez, ne sont pas des têtes brûlées ! Pour les élever on s'est sacrifiés nous, je vous fais une confiance, c'est la première fois que je vais leur rendre visite, parce que généralement c'est eux que une ou deux fois par an ils viennent en Sicile, et...je vous dérange ?

PASSAGÈRE #1 : eh !

MATTEO : vous voulez pas savoir c' qu'ils font comme travail, où il vivent ?

PASSAGÈRE #1 : franchement, non merci !

MATTEO : comme vous voulez ! Eh eh, mais vous savez pas c' que vous perdez ! Eh eh eh.

Séquence 9

MATTEO : excusez-moi, auriez-vous la gentillesse, je m'excuse vous pourriez me, une... tenez ! Merci !

LE GARÇON : bittere freundlich... raglich !

MATTEO : merci ! Vous savez, c'est pour ma femme, moi je suis sicilien de la province de Trapani, vous ne voulez pas savoir où je vais ?

LE GARÇON: ich verstehe nicht !

Séquence 10

L'HOMME SUR LE TOIT : je suis napolitain moi aussi, moi aussi je suis napolitain ! Je veux un milliard de lire, un milliard, voleurs assassins lèche-cul lèche-cul, tous des voleurs, assassins, lèche-cul, oui bande d'assassins, tous des sales lèche-cul, moi je veux un milliard de lire, voleurs, assassins, tous des sales lèche-cul oui, si vous m'apportez pas un milliard je fais un carnage européen, des sales lèche-cul, oui toute une bande, toute une bande de lèche-cul. Si d'ici ce soir on m'apportez pas un milliard de lire, je vous rase toutes vos antennes de télévision, toutes toutes toutes !

MATTEO : il est armé dis donc ?

HOMME #1: oui !

MATTEO : eh alors faut appeler les carabinieri !

HOMME #1: vous savez c'est un joué, ça risque rien, nous on a l'habitude ici, et les carabinieri pareil.

L'HOMME SUR LE TOIT : viles lèche-cul (*il crache*) si vous m'apportez pas un milliard, je vous rase vos antennes de télé.

Séquence 11

UN HOMME (*arrière-plan*) : Marioo, Marioo, ma vuoi veni' a fatica' o no!

L'HOMME (*interphone*) : qui c'est ?

MATTEO (*après avoir sifflé*) : Alvaro, devine qui est là ?

L'HOMME (*interphone*) : un connard !

MATTEO : eh, mah... Scuro !

(*Matteo siffle*)

Séquence 12

UN GARÇON (*à une fille*) : ouais, moi je reviens... non, je peux.

Séquence 13

MATTEO : s'il vous plait, où je pourrais trouver, on n'entend rien ?

L'EMPLOYÉ : parlez dans le micro, maintenant

MATTEO : où ça ! Ah bon là !

L'EMPLOYÉ : je n'entends rien, parlez là, parlez dans le micro, qui est là là.

MATTEO : là où ! Ah ici ! Excusez-moi, où je pourrais trouver monsieur Alvaro Scuro, il est ici à l'université de Naples, à l'administration.

L'EMPLOYÉ : un instant ! Comment vous avez dit qu'il s'appelle ?

MATTEO : Scuro, Alvaro Scuro, c'est mon fils. C'est donc aussi votre collègue, vous devriez le connaître non ?

L'EMPLOYÉ : bon voilà, Scuro Alvaro, il est ou en vacances, ou il a pris le jour, ou il est en mission, ou il est malade, ou il est en permission syndicale, ou hors de son service, ou même à la retraite, ou alors il est pas venu travailler aujourd'hui.

Mais c'qu'y a de sûr, c'est qu'il existe.

MATTEO : au moins ça !

Séquence 14

ALVARO (*répondeur automatique*) : « Bonjour, vous êtes branchés sur le répondeur d'Alvaro Scuro, je n' suis pas là, mais vous pouvez me laisser un message avec votre nom et votre numéro de téléphone et je vous rappellerai dès mon retour.

Attention : ne parlez qu'après le bip sonore. Merci. »

MATTEO : Allô, voilà c'est moi ! Allô, toujours ce foutu répondeur, oh là là ! Mais qu'est-ce que je peux bien faire ? Je puis pas parler à une voix qui a l'air de sortir d'un frigo. C'est l'impression que la Terre ne tourne plus rond !

Séquence 15

MATTEO : et on dit qu'à Naples, ça grouille de monde. Regarde-moi ça, pas âme qui vive.

PROSTITUÉE : grand-père tu veux qu' j' t' tienne compagnie, hein ? Regarde un peu mes cuisses !

MATTEO : eh regarde un peu les miennes !

(*Ils rient tous les deux*)

Séquence 16

MATTEO (*chante*) : “recitar, sempre preso dal delirio, non so più quel che dico e quel che faccio, e pro d'uopo alzati e sei per sempre un uomo” (*il rit*) ah ah ah, bon enfin Alvaro je voulais te faire, je voulais te faire une petite surprise, où est-ce que tu es allé, hein ! Tu n'as pas dormi à la maison, eh eh toi les femmes, t'as toujours su les séduire, pas vrai? Eh eh eh (*Alvaro rit*)

MATTEO : allez, mouche-toi ! Mais regarde-moi ça, t'as toujours le nez qui coule, hein ! Toujours le nez plein, qui coule !

ALVARO (*souffle*) : sffff !

MATTEO : eh oui, tu ris, vas-y. Ah, ah !

ALVARO : t'es fatigué papa ?

MATTEO : un p'tit peu oui !

ALVARO : je m'excuse.

MATTEO : mm

ALVARO : mais là où tu vas ?

Séquence 17

MATTEO : dites, je m'excuse eh, la la 12 elle existe toujours ?

RÉCEPTIONNISTE : comment ?

MATTEO : je disais, la chambre numéro 12 elle est toujours là ?

RÉCEPTIONNISTE : eh où vous voulez qu'elle soit allée ! Elle est là ! Regardez, la voilà !

MATTEO : eh, on ne peut jamais savoir... demandez-moi pourquoi j'ai voulu la chambre 12 ?

RÉCEPTIONNISTE : oh je m'excuse mais qu'est-ce que vous voulez///

MATTEO : demandez-le-moi, faites pas de manières !

RÉCEPTIONNISTE : bon alors, très bien, pourquoi vous voulez la chambre numéro 12 ?

MATTEO : tout simple ! Quand je me suis marié il y a quarante-cinq ans de ça, nous sommes venus en voyage de nocces jusqu'à Naples et ma femme et moi on avons dormi ici, dans la chambre numéro 12 !

RÉCEPTIONNISTE : aah !

MATTEO : vous voulez pas savoir combien on a dépensé ?

RÉCEPTIONNISTE : eh, très franchement c'est un peu intime là !

MATTEO : demandez-moi, demandez-moi !

RÉCEPTIONNISTE : bon très bien alors combien avez-vous dépensé ?

MATTEO : 70 litres à deux !

RÉCEPTIONNISTE : oh là !

MATTEO : aujourd'hui ça oh ça représenterait dans les 20.000 litres.

RÉCEPTIONNISTE : nous aujourd'hui on la fait à 60.000 !

MATTEO : 60 quoi ?

RÉCEPTIONNISTE : 60.000 !

MATTEO : ah... eh !

Séquence 18

MATTEO : tout a bien changé, mais les meubles c'est toujours les mêmes. Tu te souviens de notre première nuit ici ! Toi, tu as voulu dormir toute habillée et moi par défi, je me suis couché avec mon chapeau. (*Il rit*) eh eh eh !

Séquence 19

BALAYEUR #1 : ouais qui parle anglais, comme un vrai XX

BALAYEUR #2: ah c'est bien ça.

BALAYEUR #1: ah c'est bon, la petite clientèle XX

PROSTITUÉE : bonsoir, à bientôt !

BALAYEUR #2: eh oui ! C'est sûrement mieux que le balaie !

BALAYEUR #1: en tous cas on a d'jà ça on va pas s'plaindre, y'en a qu'ont rien.

BALAYEUR #2 : ah je sais je sais !

BALAYEUR #1 (*vers les prostituées*) : dis ces deux là !

(*Les deux hommes rient*)

BALAYEUR #1: good morning !

Séquence 20

FEMME #1 : regarde, c'est pas vrai ! Ah là là.

FEMME #2: mon dieu !

BALAYEUR #1 : c'est l' fou qui a fait ça.

BALAYEUR #2 : ma tour ?

BALAYEUR #1 : mais comment il a pu faire ça, oh le con !

FEMME #3: tu t' rends compte ?

BALAYEUR #1 : c'est pas vrai !

FEMME #1 : il a tout mis en tas !

BALAYEUR #2 : qui sait qui va payer !

BALAYEUR #1 : un homme malade !

Séquence 21

ALVARO (*répondeur automatique*) : Attention : ne parlez qu'après le bip sonore. Merci.

MATTEO : allô allô, que ça enregistre, Alvaro, Alvaro c'est moi, papa, je suis arrivé à Naples mais, je t'est pas trouvé, où est-ce que tu es ? Tout va bien, hein ? Et je je... écoute-moi je t'attendrais bien, tu sais mais supposons que tu arrives très en retard et que tu as plein de rendez-vous de... qu'est-ce que je fais moi, hein ? Et et donne tes nouvelles, tu n'appelles jamais ! Alvaro écoute il vaut mieux peut-être que j'aille voir ton frère Canio, eh ! Mais toi, tu lui téléphones pas avant que j'arrive parce que, je tiens lui faire la surprise, t'as compris ? Tu m'entends dis ? Bon, main- je, maintenant il faut que je prends le train, ehm et, salue-toi, et je suis toujours ton petit papa chéri.

Séquence 22

Séquence 23

MATTEO : je vous en prie posez-moi aussi cette question, pourquoi à l'âge de 74 ans un petit retraité il doit faire de l'autostop sur l'autoroute.

LE CHAUFFEUR : c'est à cause de la grève des trains !

MATTEO : oui, bravo ! Mais vous eh vous allez trop vite en besogne parce que voyez...

LE CHAUFFEUR : trop vite en besogne ?

MATTEO : ...la question vous devez juste me la poser, et la réponse c'est moi qui la donne !

LE CHAUFFEUR : eh, vous êtes sicilien ?

MATTEO : oui, en quoi vous avez vu ça ?

LE CHAUFFEUR : parce que votre accent, il est pas vraiment de la région.

(Les deux hommes rient)

LE CHAUFFEUR : dites au fait, quel métier il fait votre fils-là qui est à Rome ?

MATTEO : là je veux voir si vous pouvez répondre à ma devinette voilà : je ne vous dis qu'une seule chose attention hein ?

LE CHAUFFEUR : ah oui.

MATTEO : quand il est né, en '47, c'était le jour des élections régionales, et sa mère qui était dans les douleurs a été à pied voter et toute seule puisque moi j'étais au dépouillement ce jour-là, vous me suivez ? Après elle est rentrée et au bout de vingt minutes, est né Canio ! Alors quelqu'un qui est né dans ces conditions à votre avis quel métier il peut faire hein ?

LE CHAUFFEUR : un accoucheur !

MATTEO : ehm, dites-vous me passerez l'expression, eh, vous voyez celui qui pisse à côté de son pot de chambre, hein ?

(Le chauffeur rit)

MATTEO : votre portrait craché !

LE CHAUFFEUR : et vous alors ?

Séquence 24

Séquence 25

POLICIER : et là où allez-vous comme ça ! Vos papiers ! *** Vous êtes sicilien ?

MATTEO : oui !

GUERINA : grand-père, grand-père grand-père. Ils sont là jour et nuit, c'est les gardes du corps du juge Brandi, tu l'as déjà vu à la télévision ?

MATTEO : ah oui et il habite là ?

GUERINA : oui, il est au lit avec de la fièvre depuis une semaine.

MATTEO : ah !

GUERINA : et eux-là c'est mes amis ils font mal à personne !

MATTEO : ah heureusement ! Je t'ai apporté un super cadeau mais on n' l'ouvrira que ce soir, dis donc t'es toute seule ?

GUERINA : maman est à la mosquée papa est au parti.

Séquence 26

CANIO : je remercie tous ceux qui auront de par leur propre intervention enrichir l'ensemble des travaux de notre convention, avançant soit des réflexions, soit des observations, soit des propositions nouvelles d'une immense valeur politique. Moi, je n' serais pas bref, même si les circonstances l'imposent, d'ailleurs pourquoi être brefs, notre vie est de plus en plus asservie à un rythme effréné et angoissant, mais est-ce bon ! Voici sans doute venu, et bien entendu pour notre parti surtout, le moment de reconnaître dans les thèmes du quotidien collectif le sens d'une politique... surtout bien scandé d'une po-li-ti-que... d'une po-li-ti-que de justice moderne qui tienne compte du consensus social ; d'une politique de justice moderne qui tienne compte du consensus social et de l'inquiétant défi auquel nous confronte ces dix années qui marqueront la planète.

MATTEO : Canio.

CANIO : papa !

GUERINA : papa, regarde qui est là !

MATTEO : fais coucou !

CANIO *(petit)* : salut papa ! Mais depuis quand t'es arrivé ? *(Adulte)* et depuis quand t'es arrivé ?

MATTEO : pourquoi, pourquoi tu restes là, comme une souche viens avec nous, mais descends ! Eh eh.

Séquence 27

MATTEO : oh là là, toutes ces colonnes on se croirait à St Pierre ! Dommage qu'on puisse pas faire des photos, mais c'est pas trop grand ? Y a combien de places ?

CANIO : papa, tu sais combien y a de musulmans à Rome ? Plus d' cinquante mille !

MATTEO : oh bon sang, un village en Sicile, on est deux fois mille ! C'est toi qui a fait tout ça ?

LA FEMME DE CANIO : ah ah tu sais, moi je m'occupe juste du chauffage

MATTEO : trop modeste, trop modeste.

CANIO : papa je t'en prie.

MATTEO : mais où est-ce qu'ils regardent quand ils prient ?

GUERINA : là !

MATTEO : ah.

L'OUVRIER : oh, allez à la soupe ! Bon appétit !

Séquence 28

MATTEO : bon appétit !

LES TROIS : bon appétit !

MATTEO (à Canio) : mais dis-moi une chose, là à ce congrès tu vas devenir secrétaire du parti ?

CANIO : mais enfin tu l' fais express ou quoi ? Pas secrétaire du parti, je t'ai dit, secrétaire de la fédération départementale du parti.

MATTEO : eh ben, jouons pas sur les mots, n'empêche t'es secrétaire !

CANIO : ouf, changeons de sujet, je préfère. Ça y est, t'as enfin vu comme c'est chez nous, hein c'est beau ?

MATTEO : oui, c'est vraiment superbe ! Bravo !

CANIO : bon alors, quand est-ce que tu décides à venir ici chez nous ?

LA FEMME DE CANIO : Ça nous ferait vraiment plaisir, vous savez !

GUERINA : oui, oui ça serait bien, allez viens !

MATTEO : ehm, je vous remercie mais c'est pas possible comment voulez-vous qu'on fasse maman et moi à notre âge, tout d'un coup changer de vie, non on ne peut pas, qu'est-ce qu'elle dit, hein ?

CANIO : tu peux rester autant que tu veux mais va voir aussi les autres !

MATTEO : oui, oui et mais ne préviens pas Tosca et tes frères parce que ça doit être une surprise.

CANIO : bon.

MATTEO : à propos, tiens, vous avez des nouvelles d'Alvaro ! Où il est ! Je suis allé chez lui, il est pas là il y a que son répondeur.

CANIO : il est en vacances, tu n'le savais pas ! Il a gagné un, un voyage.

MATTEO : il a gagné un voyage ! Je pouvais poireauter à Naples !

CANIO : tu sais je crois qu'il devait aller à//// excuse-moi, je viens je viens !

MATTEO : mais pourquoi vous décrochez pas que vous êtes à table ! Gagné un voyage il a un de ces culs, il gagne sur tous les tableaux, eh eh eh.

GUERINA : et mon cadeau papi on l'ouvrira quand ?

Séquence 29

L'HOMME AU TÉLÉPHONE : faudrait pas t'en faire à ce sujet et puis quoi tu n'as pas confiance dans le congrès ! Allons tu es soutenu de partout !

CANIO : mais je t'en prie arrête ! Par contre, je voudrais bien savoir c' qu' devient mon interview y a quand même un mois ça ?

L'INTERLOCUTEUR : rien à faire, ils refusent de la publier, un point c'est tout.

CANIO : alors qu'est-ce qu'il faut je fasse moi pour mériter de voir publiée cette malheureuse interview que j'ai donnée, il faut que je tue quelqu'un, c'est ça, hein ?

L'INTERLOCUTEUR : ça dépend qui.

CANIO : mm.

Séquence 30

GUERINA : oh regarde papi y a rien du tout.

MATTEO : comme y a rien du tout ! C'est parce que tu cherches pas bien, tu vas voir. Ah ah, eh oh ils se sont tous cassés ! Quel dommage ; c'était une spécialité qui venait de chez nous, tu as jamais vu toi ! Ton père il en mangeait des kilos et après il fallait l'emmener vite vite chez le dentiste... je m'excuse Rina.

GUERINA : moi je les connais déjà, c'est de p'tites figurines en sucre, papa m'en achète plein à la pâtisserie sicilienne, là tu vois sur l'armoire j'en ai des tas, t'as vu papi ?

(On entend des personnes à la télé parler en italien)

Séquence 31

TOSCA : allô.

CANIO : bonsoir Tosca.

TOSCA : qui est à l'appareil ?

CANIO : c'est Canio.

TOSCA : ah Canio.

CANIO : comment vas-tu ?

Séquence 32

MATTEO : eh bien dis donc, le Parlement il est superbe un chef d'œuvre moi je te le dis, mais je sais pas à la télévision il fait plus grand, plus naturel voilà !

CANIO : papa, il faut j'y aille, j'ai pas une minute à perdre !

MATTEO : oui, dis Canio écoute-moi bien, avant de mourir je veux te voir assis là-bas, dans la, à la Chambre, monsieur le député.

CANIO : oui, très bien salut. Si tu t'perds prends un taxi ou bien tu téléphones, ok ?

MATTEO : oui.

CANIO : salut.

MATTEO : ah Canio, Canio écoute...

CANIO : quoi ?

MATTEO : ...ça te dirait qu'on fasse un grand repas de famille comme au bon vieux temps tous à la même table mais ici à Rome ?

CANIO : très bien, et il faut voir avec les autres aussi

MATTEO : et oui ! Et bon très bien on verra ça salut salut file.

CANIO : salut

MATTEO : vas-y, sauve-toi, vas-y vas-y je te regarde. Canio, bouge plus ! Maintenant tu peux y aller !

Séquence 33

(Le chroniqueur parle en italien)

CANIO : bonjour.

DÉPUTÉ : bonjour Canio.

CANIO : mes respects, monsieur le député, votre intervention d'aujourd'hui, et ceci c'est votre discours pour le congrès.

DÉPUTÉ : oui, il est long ?

CANIO : trente-et-une minutes vingt-et-une secondes, j'ai signalé deux coupes aussi qui se monteraient à quatre minutes et demi en tout, si vous jugez que c'est opportun.

DÉPUTÉ : ehm très bien merci, autre chose ?

CANIO : oui, je voulais vous demander votre impression quant à ma candidature, dans le cadre du congrès, vous avez l'oreille du président...

DÉPUTÉ : oui !

CANIO : vous savez certaines choses X.

Séquence 34

UN HOMME : y en a d'autres là-bas. Et hautes sur nous, regarde !

MATTEO *(à un ouvrier)* : excusez-moi, pourquoi vous les tuez ?

L'OUVRIER : ah on les tue pas, c'est pas notre faute, ça s'est déjà produit en tant de fois, étonné si vous aviez vu ce matin de bonne heure, oh y en avait plein ! Non c'est eux qui, c'est eux je sais pas moi quand ils survolent la ville, eh ils perdent le sens de l'orientation eh, ils deviennent comme fous bah et, ils s' bousillent, ils s' foutent en piqué et il s' bousillent.

MATTEO : ceux-là ils vont s'en tirer, ils vont s'en tirer hein ! Le vin ça se fait avec du raisin !

Séquence 35

UNE FEMME : qualcuno ti vuole male, qualcuno ti vuole male!

MATTEO : euh euh !

VOLEUR : file-moi tout !

MATTEO : mais quel âge as-tu ?

VOLEUR : moins qu'toi , magne ! Le fric dépêche-toi !

MATTEO : oui oui, oui je t' le donne mais, ne me fais pas de mal.

VOLEUR : eh ça va ça va, t'as quoi dans la poche là ?

MATTEO : mais quel âge tu as ?

VOLEUR : quel âge ah eh ! Que ça peut t' foutre ?

MATTEO : non non, ah ça non, s'il te plaît.

VOLEUR : aah !

MATTEO : très bien prend-le mais laisse-moi la pellicule ! Tu me demandes pas c' qu'il y a dessus ?

VOLEUR : eh dis papy, tu commences à faire chier ! Rien à foutre de la péloche !

Séquence 36

Séquence 37

MATTEO : si j'étais en Amérique on m'aurait décoré ! Ici pour un peu je finissais en taule, mais enfin quoi, j'ai la tête du monsieur qui menace les femmes avec un couteau ? Franchement !

MATTEO : Tosca !

(*Tosca rit en courant vers Matteo*)

MATTEO : Tosca !

TOSCA : papa, mais qu'est-ce que t'as fabriqué ?

MATTEO : qu'est-ce que j'ai fabriqué moi ? Tous des dingues par ici !

Séquence 38

CANIO : au revoir et bon voyage, au revoir !

MATTEO : ciao ciao.

LE VENDEUR DE JOURNAUX : oui monsieur !

CANIO : Messaggero, Corriere, Repubblica, Stampa, Unità, Tempo, Paese Sera, Popolo, Mattino et Manifesto et aussi Le Giornale mais gardez les suppléments gratuits s'il vous plaît.

Séquence 39

MATTEO : je veux bien que t'écrives jamais, de toute façon aujourd'hui les lettres c'est fini, mais au moins téléphone, je dis pas souvent mais tu peux une fois par semaine ! Je n' sais jamais où tu es, je n' sais jamais où te trouver...

TOSCA : sais jamais où tu es, sais jamais où te trouver!

MATTEO : non mais tu te foutes de mac- de moi ?! Tu sais même si tu t'es payé une voiture neuf, même si tu gagnes gros hein ! Mais moi je reste quand même ton père !

Séquence 40

TOSCA : après la tournée d'été j'ai fait une pub pour le japonais et deux défilé à Londres et à Paris.

MATTEO : il n'est qu'en Sicile que tu viens jamais ! T'as même plus l'accent sicilien.

TOSCA : c'est pas un mal !

MATTEO : ah je t'en prie !

TOSCA : là j'ai fini un spectacle à Pescara, je rentrais tranquillement chez moi et me voilà !

MATTEO : chez toi mais où ? La dernière fois que je t'ai vue, t'habitais à Pavie !

TOSCA : non, j'habite à Florence ! Ehm tu vas voir.

MATTEO : ah ! Dis-moi Tosca, ce voyage qu'a gagné Alvaro c'est où ! Il rentre quand ?

TOSCA : il rentre dans quelques jours.

MATTEO : j'aime mieux ça !

TOSCA : uhm, p'tit veinard il est aux Maldives...

MATTEO : eh eh.

TOSCA : ...un concours pour le personnel de l'université et devine un peu quelle place il a eu Alvaro.

MATTEO : premier, sûr comme la mort !

Séquence 41

TOSCA : un soir, il est venu me voir au théâtre, il a foutu XX pas possible.

MATTEO : et pourquoi ?

TOSCA : et pourquoi ! J'avais un p'tit rôle moi dans la pièce et à chacune de mes entrées en scène voilà qu'il s'met à m'applaudir et à hurler bravo ! Il a entraîné derrière lui tout le public, tu sais comment il est Alvaro.

MATTEO : eh eh !

TOSCA : bon, la d'ssus la tête d'affiche fait son entrée, ouhh XX noir.

MATTEO (*rit*) : eh eh eh !

TOSCA : voilà !

MATTEO : écoute, mais c'est quand ton défilé au palais de, comment ça s'appelle?

TOSCA : qui est-ce t'en a parlé?

MATTEO : je l'ai lu sur les journaux, j'ai demandé à Canio, un article comme ça ! Bravo !

TOSCA : oui, ah, un bouchon ! Manquait plus qu' ça !

CHAUFFEUR DE CAMION #1 : mais qu'est-ce qu'il y a encore ?

CHAUFFEUR DE CAMION #2 : on n'en sait rien !

TOSCA : il y a encore le p'tit cerisier que j'ai planté dans le jardin ?

MATTEO : bien sûr qu'il y est, c'est devenu un cerisier géant, cette année il a fait des cerises belles et fermes tu sais sucrées comme... comme des cerises ! Eh eh eh. Mais ça suffit, je me rappelle que toi tu as la larme facile, hein ? Allons voir c' qui se passe ! Comment s'enlève ce truc ?

HOMME #1 : regarde-moi ce travail !

FEMME #1 : il y en a des kilomètres !

HOMME #1 : on ne sortira jamais !

HOMME #2 : allô, Irène tu m'entends ! Comment où j' suis ! J'uis bloqué sur l'autoroute !

FEMME #2 : oh là là, mais c'est pas vrai !

HOMME #3 : mais comment on va s' dégager ?

HOMME #4 : X on s'ra jamais à l'heure !

HOMME #5 : mais ben, tant pis qu'est-ce que tu veux ?

HOMME #6 : regarde ça !

HOMME #7 : mais qu'est-ce qu'il y a eu, y a eu un accident ?

HOMME #8 : mais je n' sais rien, hein ?

FEMME #3 : il est quelle heure ?

HOMME #9 : Ben faut peut-être aller téléphoner X

HOMME #10 : est-ce qu'il y a une cabine ?

Séquence 42

TOSCA : voilà ça y est, on y est ! Entre entre !

MATTEO : oui, oui.

TOSCA : ça sent le renfermé parce que pendant trois semaines j'ai été en tournée avec la compagnie !

MATTEO : non non, c'est superbe !

TOSCA : c'est un peu en désordre ! Comme ça tu plaindras plus j'ai pas d' domicile fixe !

MATTEO : c'est grand hein ?

TOSCA : voilà, c'est mon p'tit chez moi !

MATTEO : ah ah ! Dis donc c'est une chose...

TOSCA : loué remarque ! (*Elle rit*) oh eh eh papa...

MATTEO : hein ?

TOSCA : ...t'as l'air d'un commis voyageur avec ta p'tite valise à la main.

MATTEO : eh tout ça mais au fond tu sais...

TOSCA : donne-la-moi !

MATTEO : ...moi je me suis toujours occupé d'export, et il me semble pas que mes affaires aient mal marchées je suis dans l'export d'enfants et je le fais même en gros, hein ?

TOSCA : en gros ! On n'est jamais que cinq !

MATTEO : mais comment, et les 19.882 actes de naissance que j'ai enregistrés en trente-six ans de service à l'état civil hein ! On les oublie ! Les trois quarts sont dispersés aux quatre coins du monde et peut-être même qu'ils ne savent pas qu'au moins sur le papier c'est bien moi qui les a faits naître. Un bataillon d'enfants, eh s'il fallait les inviter à table ils tiendraient même pas dans la plaine du Po ! Eh eh eh. Comment s'appelle cette église ?

TOSCA : Santa Croce !

MATTEO : un océan de tuiles, comme chez nous au village magnifique, vraiment c'est du cinémascope hein ?

TOSCA : tu peux dormir dans le p'tit lit ou dans ma chambre, moi ça m'est égal ! Tu choisis !

MATTEO : c'est pas tellement moi qui choisis, c'est mon arthrose qui commande !

TOSCA : tu sais il vaudrait mieux qu'on réserve dès maintenant pour ton départ, sinon on risque de n' plus avoir d' place.

MATTEO : mais t'inquiète pas ! Demande-moi c' que j'ai décidé hein ?

TOSCA : qu'est-ce que t'as décidé ?

MATTEO : j'ai décidé de rester avec toi jusqu'au jour de ton défilé. Tu es contente hein ?

TOSCA : oh, j'uis super contente !

MATTEO : eh.

Séquence 43

Séquence 44

(*Matteo rêve*)

CANIO : Gugliemoooo.

GUGLIELMO : Norma, Tosca, Alvaro regardez !

FABIO (*à la télé*) : menteuse, t'es une menteuse ! Mais cette fois-ci, j'en ai marre, c'est fini ! Je te fous à la porte !

UNE FEMME (*à la télé*) : attends, je vais t'expliquer.

FABIO : pour me raconter d'autres mensonges hein ? C'est ça ! Allez, va-t'en ! Sors d'ici eh, t'entends ?

LA FEMME : je t'en prie écoute-moi, il faut que tu m'crois ! Si lui souffrait pas autant j'aurais déjà pris mes clics et mes clacs et j'rais venue chez toi ! Fabio tu es un salaud cette foi, tu me l' paiera, tu n'es qu'un fumier, une ordure !

MATTEO : hm Tosca ?

LA FEMME (*à la télé*) : je peux pas croire qu'on ait dit une chose pareille. Rinaldo, dis-moi que c'est pas vrai !

RINALDO (*à la télé*) : excuse-moi, je n'aurais pas dû te l' dire. Je me sens complètement ridicule, mais j'ai souffert pour toi, plus que toi.

LA FEMME : oh ce je l' sais ! Mais ça m' guérit pas mon amertume, certaines remarques peuvent être très blessantes.

RINALDO : alors, alors c'est vrai !

LA FEMME : non, ce n'est pas vrai ! Ce n' sont qu' des ragots, c'est tout !

MATTEO (*lit le billet de Tosca*) : « papa, je n'ai voulu te réveiller en partant, le bébé est le fils d'une de mes amies »...

LA FEMME (*à la télé*) : je n'ai rien à cacher ! Il faut que je m'en aille !

RINALDO : je n'arrive pas à me faire à l'idée que je n' te verrai plus !

MATTEO : ...« elle viendra le reprendre plus tard » – et moi j’attends – « s’il pleure donne-lui son biberon »...

LA FEMME (à la télé) : ...une autre femme.

MATTEO : ...« ton petit déjeuner est sur la table, je serais toute la journée au théâtre pour répéter, bisous Tosca ».

RINALDO : X de vivre sans toi !

LA FEMME (à la télé) : mais tu vas voir que tu m’oublieras, tu rencontreras une autre femme, tu seras amoureux.

MATTEO : eh eh !

RINALDO : non non, c’est toi que j’aimerai à jamais !

MATTEO (siffle) : p’tit bout d’ chou...

LA FEMME (à la télé) : peut-être mais moi, je ne t’aime plus !

MATTEO : eh ! Eh eh eh.

RINALDO : laisse-moi, j’essaierai de te rendre heureuse, je te l’ promets.

MATTEO : bidibidibidi c’est beau, eh ?

RINALDO : tu peux pas oublier tout c’ qu’il y a eu entre nous, tu peux pas oublier la folle nuit d’amour et nos caresses.

LA FEMME (à la télé) : je ne l’ai jamais oubliée Rinaldo.

RINALDO : ce n’était pas qu’une flambée des sens, ou que le désir c’était... et si tu voulais, tu redeviendrais comme avant.

LA FEMME : oui, mais justement, moi je n’veux pas, je n’veux plus supporter ton épouvantable jalousie !

MATTEO : ah, ahh.

RINALDO : ça n’arrivera plus !

LA FEMME : non, je n’ crois plus à tes promesses.

RINALDO : pourtant je suis sincère, je te promets que...

MATTEO : dans le temps passé les bébés ça pleuraient tellement que des fois on les aurait tués,...

RINALDO : tu n’auras plus rien à reprocher...

MATTEO : ...eh là écoute-moi ce silence !

RINALDO : ...parole d’honneur !

Séquence 45

LE PHOTOGRAPHE : allez allez, encore, très bien, allez toi tu tournes toi tu relèves le menton très bien, les bras en l’air, allez encore, très bien, très bien, allez allez non non ça c’est pas très bien, je te répète c’est pas ta gueule qui m’intéresse, que je veux voir c’est ton cul c’est ça que je veux voir allez, allez allez oui très bien très bien encore, pointe le menton, sors le menton rentre le ventre on change, allez allez-y vous deux vite vite dépêchez-vous ; allez on y va, oue c’est bien ça rentre là un peu l’ ventre voilà, rentrez le ventre et sortez-moi le menton.

UN GARÇON : Deborah, oh Deborah où tu vas ! Allez viens là, il s’est rien passé, je leur parlerai moi, j’arrangerai l’coup moi tu verras !, allez viens Deborah viens !

LE PHOTOGRAPHE : dites-donc vous y êtes pas allés de main morte avec la mousse ! Faut qu’on m’voit quand même ! Non écrase là encore un peu.

TOSCA : qu’est-ce que tu fais là Stefano ! Comment ça va ?

STEFANO : mal, mais ça n’a pas d’importance. Écoute Tosca, je sais pas comment dire ça, je veux pas tu prennes une balle, mais d’ici la fin de la semaine j’aimerais que tu m’donnes la voiture et l’apart. aussi, sera-t-il mieux pour moi, pour toi aussi.

Séquence 46

L’HOMME : oh les belles créatures, vous êtes prêtes ? Allez, au studio 2 ils cherchent une bonne comédienne pour un gros film américain, ils ont des dollars, ils ont des sous, vous pouvez aller, c’est américain, vous pouvez y aller, c’est américain, ah beh c’est américain pour toi aussi.

FEMME #1 : eh oui américains, eh c’est ça.

FEMME #2 : les américains non plus, c’est encore le porno !

L’HOMME (à Tosca) : et toi ? T’y vas pas ?

TOSCA : j’ vois pas l’intérêt.

L’HOMME : t’as besoin de quelque chose ?

Séquence 47

(L’enfant pleure)

UNE FEMME (à la télé) : ed eccoci arrivati XX

MATTEO : qu’est-ce qu’il t’arrive, qu’est-ce qu’il y a petit bout de chou, hein ? Pourquoi tu pleures hein ! Ah j’ai compris ! Eh eh, eh merde t’as plus ton feuilleton ! Je vois ça, où sont les boutons, hein ? Eh c’est flou, c’est flou eh !

(Vers l’enfant) le biberon voilà le biberon, attrape, tiens-le attrape, bon ça lo lo bon, allez !

LA FEMME (à la télé) : XX questa è stata girata in Venezuela.

HOMME #1 (à la télé) : sprofondato nelle tenebre dell’universo, c’è un pianeta governato da un essere diabolico; solo un uomo può sfidarlo, sarà una battaglia fino alla morte, per la conquista del potere eterno, fermateli! Una battaglia che li condurrà...

MATTEO : nous avons inventé une nouvelle télévision!

UN POLICIER (à la télé) : polizia che nessuno si muova!

HOMME #1 (*à la télé*) : ...una battaglia che alla fine ...anche sulla terra.

(*Sonnette à la porte*)

L'AMIE DE TOSCA : bonjour monsieur Scuro

MATTEO : bonjour,

L'AMIE : je suis l'amie de Tosca et je viens prendre le bébé.

MATTEO : ah bon très bien, entrez entrez !

Séquence 48

MATTEO (*à la dame à côté*) : excusez-moi, je vous en prie, demandez-moi qui est ce mannequin avec la robe jaune et orange.

LA FEMME : qui est-ce ?

MATTEO : c'est ma fille.

LA FEMME : ça se voit.

MATTEO : merci.

LE DIRECTEUR : voilà voilà sur la une ! Suit-les en premier plan. Voilà bien, y a toujours le même connard qui dit bonjour !

(*Du public on entend plusieurs « bravo » vers le styliste*)

FEMME #1 : bravo !

FEMME #2 : bravo !

MATTEO : brava !

FEMME #3 : brava !

FEMME #4 : brava !

HOMME #1 : brava !

FEMME #5 : brava !

HOMME #2 : bravo!

Séquence 49

MATTEO : je suis très fier de toi, j'ai vu que tu es heureuse et que tu as réussi, bravo ! Eh ne te manque plus qu'un bon mari hein ?

TOSCA : mais oui, un mari !

MATTEO : alors on se reverra tous à Rome, promis ?

TOSCA : on sera tous là !

MATTEO : oh Tosca, j'oubliais tu le préviens pas Guglielmo que je vais venir, je veux lui faire une petite surprise.

TOSCA : promis ! Tu as besoin d'argent ! D'argent ?

Séquence 50

CHEF DU TRAIN : messieurs et dames billets s'il vous plaît. Oh, mais c'est pas le billet ça !

MATTEO : comment ?

CHEF DU TRAIN : je m'excuse. J'ai pas fait attention.

LA VIEILLE DAME : voilà, c'est pas tellement bien réussi, hein ?

MATTEO : je n' sais pas comment vous remercier, c'est vraiment très bien fait, on ne voit rien, vous êtes formidable !

LA VIEILLE DAME : ça aurait été dommage de la perdre !

MATTEO : eh oui !

LA VIEILLE DAME : mais de quel spectacle s'agit-il ?

MATTEO : non non, c'est une photo de famille, vous voyez ça là c'est moi et eux sont mes enfants : Guglielmo, Alvaro, Norma, Tosca e Canio, ils ont tous des noms de personnages d'opéra parce que, j' - j'ai toujours été un vrai fanatique du lyrique !

FEMME #1 : moi aussi !

MATTEO : vous voulez voir ?

FEMME #1 : oui, merci !

MATTEO : passez aux autres aussi.

FEMME #1 : belles les couleurs !

MATTEO : eh, vous êtes parents ?

FEMME #1 : regardez, c'est bien !

LA VIEILLE DAME : non, pas exactement mais nous voyageons ensemble, nous sommes des retraités.

MATTEO : ah, moi aussi je suis à la retraite, et moi aussi je voyage en train voyez ! Je me promène dans toute l'Italie pour voir mes enfants, j' vais à Milan, je vais voir comme ils vont.

LA VIEILLE DAME : et vous n' voulez pas savoir où nous allons ?

MATTEO : hein ?

FEMME #1 : monsieur. Félicitations !

MATTEO : merci ! Mais, je ne voudrais pas être indiscret !

LA VIEILLE DAME : ah c'est fou ! Posez-moi la question, posez-moi la question.

MATTEO : ou est-ce que vous allez ?

Séquence 51

MATTEO : eh, ne le criez pas sur les toits hein ! Mais l'Italie est belle !

UN HOMME : c'est bien vrai vous parlez d'or !

MATTEO : je m'excuse madame, mais vous les faites souvent ces excursions ?

LA VIEILLE DAME : deux fois par an.

MATTEO : ah,

LA VIEILLE DAME : nous sommes aussi allés à la ville d'eau de Fiuggi et aussi aux termes de Saturnia.

MATTEO : ah ! Merveilleux !

LA VOIX (*au hautparleur*) : bienvenus à Rimini ! Nous remercions l'association des retraités d'avoir choisi notre ville, la plage de Rimini accueille le plus grand nombre de vacanciers au monde, elle possède les équipements les plus modernes, un maître-nageur tous les dix mètres surveille les baigneurs, si un enfant y vient se perdre nous garantissons qu'il est retrouvé en quelques minutes.

MATTEO : eh eh, chez moi là-bas on les retrouve jamais et ils s'en perdent pourtant !

LA VOIX : en espérant vous revoir Rimini, la ville natale de Federico Fellini, vous souhaite à tous et à toutes un agréable séjour !

TOUS (*ensemble*) : merci !

Séquence 52

ANIMATEUR : c'était super ! Et maintenant une polka pour les couples les plus endiablés !

MATTEO : ah une polka ! Chère madame, demandez-moi quoi je pense, voulez-vous ?

LA VIEILLE DAME : à quoi pensez-vous ?

MATTEO : vous sentiriez-vous d'attaque pour cette polka ?

LA VIEILLE DAME : vous me vexez ?

MATTEO : non, jamais !

LA VIEILLE DAME : ça va ! Vous êtes sûr qu'on n'est pas trop fatigué ?

MATTEO : non non.

LA VIEILLE DAME : qu'est-ce que vous avez ?

MATTEO : rien, non !

LA VIEILLE DAME : peut-être que, si on s'assye ! Ça va mieux ?

MATTEO : oui !

LA VIEILLE DAME : voulez-vous quelque chose ?

MATTEO : non ! Il y a si longtemps que je n'ai pas dansé, c'est sûr que, que pour un ex bersagliere... voulez-vous me pardonner !

LA VIEILLE DAME : ohh, c'est terrible se sentir mal quand on est loin de chez soi, et qu'on est seuls.

MATTEO : vous, vous n'avez pas d'enfants ?

LA VIEILLE DAME : si, j'en ai deux. Vous savez qu'à partir d'un certain âge, les enfants se détachent de vous, ils ont besoin de se détacher, ils ont raison d'ailleurs parce que, il faut le reconnaître nous sommes barbants.

(*Matteo est d'accord*)

LA VIEILLE DAME : les miens se sont mis d'accord et ils ont trouvé une maison de retraite, charmante d'ailleurs, un ex-couvent au milieu des oliviers, c'est très bien ! Mais, ils n'viennent jamais ! Ils m' téléphonent ! L'autre jour il y en a un qui n'a même pas reconnu ma voix, j'ai raccroché !

MATTEO : mais, mais pourquoi vous n'avez pas dit que c'était vous ! Souvent les lignes sont en dérangement, ça ça se produit, ça se produit souvent vous savez !

LA VIEILLE DAME : vous m' comprenez Matteo, parfois, il est plus facile de faire comme si de rien n'était, de n' pas chercher à s'expliquer, c'est peut-être même amusant. Autrement, il faut s'attendre à tout ! Même à être jetés par ses propres enfants !

Séquence 53

MATTEO : madame, ne me demandez pas pourquoi je suis triste.

LA VIEILLE DAME : je n' vous l' demanderai pas parce que je l'sais déjà ! Pensez-y, ne poursuivez pas votre voyage, laissez tomber !

MATTEO : non, je n' peux pas et – même si je dois être sincère – je ne veux pas, j'ai promis à ma femme qui m'attend là-bas en Sicile et puis voyez-vous, avec mes enfants nous sommes très proches, très liés, rien ne nous séparera jamais ! Enfin, ça était merveilleux !

LA VIEILLE DAME : pour moi aussi !

MATTEO : madame je... je n'ai jamais baisé la main d'une femme, je vous en prie, vous me permettez ? (*En prenant la main de la vieille dame*) Que cette main est froide !

LA VIEILLE DAME : votre cœur est noble je n' l'oublierai pas !

MATTEO (*à sa femme*) : sois tranquille, je ne te tromperais pas !

Séquence 54

Séquence 55

Séquence 56

UN HOMME : monsieur je m'excuse, moi j'ai trois enfants.

MATTEO : je vous félicite, moi j'en ai cinq ! Eh... dites écoutez, monsieur eh, mais, peut-être vous voulez l'aumône ?

L'HOMME : va chier !

L'OUVRIER : allez vas-y, monte monte !

Séquence 57

LE DIRECTEUR : mais enfin qu'est-ce que vous faites ?! Vous êtes toujours en retard, les instruments avant sont encore en retard, on recommence, mesure 32 !

GUGLIELMO : papa, qu'est-ce que tu fais ici ?

MATTEO : quoi ? ça te fait pas plaisir ?

GUGLIELMO : mais qu'est-ce que tu vas imaginer !

MATTEO : eh il me semblait ! Guglielmo mais toi tu joues pas ?

GUGLIELMO (*petit*) : pa, la grosse caisse n'est pas comme les violines, ça joue de temps en temps !

MATTEO : oui mais quand c'est le moment de jouer bum !

GUGLIELMO : pourquoi tu m'as pas dit que tu venais me voir ! Qu'est-ce que je vais faire moi ? Après la répétition eh je fonce à l'aéroport, je vais à Londres. Eh boulot !

MATTEO : mais moi je ne////

GUGLIELMO : scc après, après !

Séquence 58

GUGLIELMO (*rit*) : ah ah ah, c'est la première fois que je me plante en dix ans et il faut vraiment que ce soit le jour où tu arrives ! Ah ah ah. Qu'est-ce qu'il y a papa ! Pourquoi tu me regardes comme ça ? ça t'plaît pas que je parte hein ?

MATTEO : il faut bien dire que pour les Scuro se voir c'est devenu un véritable luxe ! Mais en fait c'est pas ça qui est... il est que j'aime pas ta façon de rire, je ne t'ai jamais vu rire comme ça !

GUGLIELMO : et comment je ris ! Je ris comme d'habitude, de quoi tu parles ?

MATTEO : non, Guglielmo je te connais trop bien mon fils, mm toi tu ne pars pas à Londres, toi tu m' prends pour un con, ça je l'ai compris hein ?

GUGLIELMO : papa, mais qu'est-ce que tu racontes ?! Je suis sur le départ pour une tournée de concerts en Europe, et puis pourquoi je devrais te mentir ?

MATTEO : eh pourquoi, il me semble que c'est à toi de me le dire, moi je le sais déjà !

GUGLIELMO : qu'est-ce que tu sais ! Qu'est- ce que tu sais ?

MATTEO : rien rien, mais je suis sûr que tu me caches quelque chose, Guglielmo, moi je le lis sur ton visage.

GUGLIELMO : c'est vrai ! Je te cache une chose.

MATTEO : ah !

GUGLIELMO : je l' savais déjà que tu viendrais à Milan, oui Tosca m'a téléphoné.

MATTEO : ah oui ?! Mais comment, je lui avais bien recommandé de ne rien dire, je voulais te faire une surprise ?

GUGLIELMO : n'empêche, je t'attendais d'puis trois jours moi !

MATTEO : qui, moi ?

GUGLIELMO : toi aussi t'es un cachottier.

MATTEO : qu'est-ce que tu racontes ! Mais, je cache quoi ?

GUGLIELMO : où est-ce que tu étais ?

MATTEO : moi ?

GUGLIELMO : eh !

MATTEO : mais, mais enfin où tu veux que je sois allé !

GUGLIELMO : où est-ce que tu étais hein ?

MATTEO : mais qu'est-ce que//// ?

GUGLIELMO : eh eh eh.

MATTEO : moi je sais pas quoi !

(*Ils rient tous les deux*)

MATTEO : ah alors voilà, ça tu vois j'appelle ça rire, ça me connaît !

GUGLIELMO : ouais, noyez le poisson vas-y !

MATTEO : mais je n'ai pas de poisson à noyer ! Mon pauvre fils arrête quoi mais ?

(*Ils rient ensemble*)

MATTEO : ah bon bon !

L'ARTISTE : messieurs, je n' voudrais pas être indiscret, mais ou bien vous me faites rigoler moi aussi ou alors si vous avez fini, vous voyez je je continuerais bien, vous m'avez tout salopé maintenant !

MATTEO ET GUGLIELMO : ohh !

GUGLIELMO : je m'excuse !

L'ARTISTE : ah ouais ouais je m'excuse! Mon cul oui excuses !

Séquence 59

GUGLIELMO : salut Antonello, c'est papa, excuse-moi j'ai dû effacer ton morceau préféré, mais je voulais être sûr que tu aies bien mon message, et t'en fais pas je t' rachèterai la cassette. Moi je vais partir et maman vient avec moi juste pour quelques jours ; écoute-moi bien, il y a une surprise pour toi

Séquence 60

ANTONELLO : et rappelez-vous bien ?...

MATTEO : le vin ça se fait avec du raisin !

ANTONELLO : ça se fait avec du raisin !, papi, ah ah ah !

MATTEO : Antonello ! Ah ah ah. Fais voir, fais voir !

ANTONELLO : Mais où est-ce que tu débarques !

MATTEO : mais qu'est-ce que tu es devenu grand !

Séquence 61

ANTONELLO : papi, qu'est-ce que ça veut dire ton histoire du vin et du raisin ? ça a l'air génial mais moi j'uis largué.

MATTEO : il était une fois un paysan qui était devenu très riche en produisant du vin, pendant toute sa vie il n'avait fait que produire du vin et ses enfants aussi, qui travaillaient avec lui, étaient devenus très riches. À leur de sa mort, donc, ce paysan, fit appeler tous ses enfants à son chevet et leur dit : « mes enfants, avant de mourir, il faut que je vous confie en très grand secret : le vin ça peut se faire même avec du raisin ! »

(Ils rient tous les deux)

MATTEO : eh oh ne ris pas comme ça ! Attention tu me fais tomber, tu sais ?

Séquence 62

GARÇON #1 : oh ça suffit arrête, t'es toujours là en train d' te plaindre, qu'est-ce que tu fous, tu joues la victime ?

GARÇON #2 : t'es insupportable ! J'me plains pas mais j'en ai ras le bol.

FEMME #1 : Andrea, tu m'apportes X

FEMME #2 (*hautparleur*) : et on enlève deux hamburgers et deux poissons frites.

MATTEO : ces trucs à les voir là, tu jurerais du plastic...

ANTONELLO : eh c'est vrai !

MATTEO : ...et puis tu commences à les manger et c'est du plastic !

(Ils rient)

MATTEO : remarque, c'est pas mauvais !

ANTONELLO : papi comment tu fais ! T'es toujours gai ! T'as vachement pas l'air vieux !

MATTEO : d'abord primo et d'une, moi je ne suis pas un vieux, comme, comme certains qu'on voit ici hein ? Et secondo comment je te dirais ça, moi à la mort je lui en colle une comme ça !

(Ils rient)

LA VOIX (*hautparleur*) : deux jus de pamplemousse, deux oranges à la sept, trois Ricard.

MATTEO : eh là maintenant c'est moi qui pose les questions, dis-moi Antonello qu'est-ce qu'il a ton père, hein ? J'ai comme l'impression, qu'il y a quelque chose qui ne va pas. C'est sûr ! Avec ta mère comment ça va ?

ANTONELLO : eh ça va pas trop mal, enfin disons, moi, moi j'ai mes trucs, je travaille et j'ai ma salle de gym, les copains et les études, finalement papa et maman je les vois jamais, bon d'accord des fois on se croise, je dis pas mais... on se parle même mais, c'est comme si l'on parlait dans l' vide !

MATTEO : mais comment c'est possible !

Séquence 63

ANTONELLO : viens viens, je vais te fais vois un truc géant !

MATTEO : c'est pas possible !

ANTONELLO : ça t' plaît ?

MATTEO : les lucioles !

ANTONELLO : super hein ?

MATTEO : à Milan, et on dit qu'il y en a plus !

ANTONELLO : eeh, eh !

MATTEO : c'est comme un rêve, mais qu'est-ce qu'il y en a, regarde ! Autant que ça, j'en ai même pas vu quand j'avais ton âge !

ANTONELLO : papi ?

MATTEO : eh !

ANTONELLO : quand t'avais mon âge, t'en avais déjà une de... ehm je veux dire tu sortais quoi ?

MATTEO : ehm moi, je ne sortais pas, je tombais amoureux ! C'était la fille du charbonnier, je m'en souviens encore, elle s'appelait Rosa, et toi, avec qui tu sors, hein ?

ANTONELLO : elle s'appelle Linda et je sais plus quoi faire !

MATTEO : laisse venir les choses, écoute, je te donne un bon conseil moi, avec les femmes ne sois jamais timide, tu fais et tu dis ce qui passe par la tête, mais quand même attention, quand une femme te dit qu'elle ne peut plus vivre sans toi, ça veut dire qu'elle va te quitter, à toi de t'arranger !

ANTONELLO : et si c'est vrai ?

MATTEO : mais si c'est vrai, te le dit pas eh, eh eh eh.

ANTONELLO : pff !

MATTEO : qu'est-ce que c'est ton problème ?

ANTONELLO : eh bon elle est enceinte !

MATTEO : merde ! Eh comment, comment t'as fait ton compte ?

ANTONELLO : bon écoute, me dis pas que tu sais pas comment on fait !

MATTEO : mais t'es encore qu'un enfant !

ANTONELLO : mais tu pas t'as vu là ? Regarde, tu les vois ? Tu les vois ? J'ai déjà des cheveux blancs, trois !

MATTEO : et y en a pour 15 lire !

ANTONELLO : quoi ?

MATTEO : ah, rien rien ! Et cette jeune fille comment pense-t-elle... qu'est-ce qui se passe, hein ! Mais, alors y a un truc tu m'as filouté !

ANTONELLO : eh oui, c'était une vanne ! Une de mes inventions, tu vois ?

MATTEO : ah, j'ai compris il y a, il y a une vitre, eh eh eh.

ANTONELLO : mais Linda vraiment elle enceinte et sache toujours c'est pas une vanne ! On va se coucher, viens !

MATTEO : une gamine enceinte, histoire de fous !

Séquence 64

MATTEO : La Scala ! Angela, combien de fois nous nous sommes dit que nous devrions aller voir la Traviata, et puis ça restait lettre morte ! Boh.

Séquence 65

LA FEMME DE MÉNAGE : je lui en ai fait à Marco, et encore la semaine dernière, il aime pas les légumes, c'est bon pourtant les légumes.

L'HOMME : et alors.

LA FEMME : ça va finir par déborder comme d'habitude.

MATTEO : maestro, Traviata, prélude du troisième acte ! Merci.

Séquence 66

(On entend des voix de personnes qui parlent au téléphone et qui n'ont pas été doublées)

MATTEO : Alvaro, c'est papa ah t'es pas encore pas rentré ! Amuse-toi c'est bien, c'est bien ! Surtout, dès que tu es là, appelle-moi ! Je serai à Turin chez Norma, je t'embrasse ! Je suis toujours ton petit papa. Ciao.

La femme de GUGLIELMO : j'ai pas si t'as bien fait Guglielmo ! Tu le suis depuis trois jours, tu souffres ! Ça résout rien ! T'as rien à lui cacher toi ! On aurait dû rester avec lui !

GUGLIELMO : voyez, peut-être que toi t'as aussi raison, mais avec moi il a toujours été comme ça ! Il suffit qu'il me regarde dans les yeux et il comprend tout ! Si j'étais resté avec lui, il aurait tout découvert. Moi j'ai honte, honte d' m'être caché ! Mais je pouvais pas faire autrement

Séquence 67

Séquence 68

VOIX (*hautparleur*) : diretto 2005 proveniente da Bardonecchia delle ore 13.50 è in arrivo al binario 19 (x 2).

NORMA : papa!

MATTEO : Norma! Norma!

NORMA : papa.

MATTEO : on peut pas vous faire des surprises à vous, vous savez toujours tout !

MARI DE NORMA : bonjour papa!

MATTEO : eh Milo!

NORMA : Milo.

MATTEO : fais un bisou à papi! Viens là!

MILO : non!

MATTEO : donne-moi un bisou!

NORMA : Milo! Tu fais pas un bisou à papi?

MILO : il sent mauvais papi!

Séquence 69

MATTEO : ça te fait encore rire ?! Ça peut arriver quand on voyage, on se lave pas souvent ! Et puis on ne dérange pas à vos seigneuries, hein ?

NORMA : eh !

MATTEO : dis-moi Norma...

NORMA : oui ?

MATTEO : ...ton mari c'est pareil ? Tu lui frottes le dos comme moi ?

NORMA : bien sûr !

MATTEO : eh vous parlez ?

NORMA : quelque fois.

MATTEO : tu sais ta mère et moi, on se parlait plus dans notre salle de bain que dans notre lit, et elle avait des mains tellement calleuses qu'il n'y avait pas besoin d'une éponge. Ah, canaille et ça c'est quoi ?

NORMA : ah ça là c'est pour moi ! Toi, tu lui frottais l' dos à maman ?

MATTEO : non !

NORMA : tu vois ! Mon mari non plus ! Dépêche-toi !

MATTEO : ah c'est un vrai poison leur mousse moderne !

Séquence 70

MATTEO : on peut venir te voir au bureau ?

NORMA : oui mais ces jours-ci c'est impossible je suis toujours en réunion !

MATTEO : dommage j'aurais bien voulu te voir commander tous tes subalternes !

NORMA (*à Milo*) : pas de bêtises avec papi, hein ? (*À Matteo*) bonne promenade et si tu t' perds prends un taxi !

MATTEO : oui, t'en fais pas !

NORMA : et ne traîne pas trop surtout, hein ?

MATTEO : madame le directeur, bon travail ! Et fais-les réparer ces foutus téléphones, ils ont des accès de déprime !

NORMA : ah ah !

MATTEO : à l'école, tu vas être en retard, toi qui as un fleur de chien de chasse !

MILO : ça t'a vexé hier papi ?

MATTEO : ah entre hommes du monde on peut pas se fâcher !

Séquence 71

LA COLLÈGUE DE NORMA : fan de l'oreiller hein ?

NORMA : oui !

UNE FEMME : Ennio che è quello strumento ?

NORMA : télégrammes bonjour, vous répétez le numéro ?

Séquence 72

MILO : cours papi allez, cours papi...

MATTEO : Milo !

MILO : ...cours papi allez, cours!

MATTEO : Mais j'en peux plus moi !

MILO : cours papi, papi allons ...

MATTEO : une minute !

MILO : ...cours !

NORMA : pour défaut de paiement stop. Forcé de suspendre les fournitures.

MILO : allez cours, cours allez !

MATTEO : Milo, arrête-toi !

NORMA : j'exprime mes très sincères condoléances, Mauro. C'est bien ça ?

MILO : allez cours papi allez !

MATTEO : attends-moi un peu !

NORMA : et tous nos vœux chaleureux de bonheur, Vincenzo Grossi.

MILO : cours papi, papi viens !

MATTEO : Milo !

NORMA : vous répétez...

MATTEO : Milo !

NORMA : ...votre texte.

MILO : allez cours !

Séquence 73

MARCO : je t'en prie, fias-le pour moi, hein ?

NORMA : Marco, c'est grotesque ! Au bout de huit ans, huit ans pas huit semaines ! Tu t'es pas fait une raison !

MARCO : moi, je suis sûr qu'on peut vivre ensemble.

NORMA : oh, pourquoi chaque fois qu'on doit s'voir il faut que ce soit toujours sordide!

MARCO : chaque année au moment de Noël, et puis chaque été, pour moi c'est un drame ! Descendre en Sicile, jouer la comédie, avec l'angoisse du faux pas et d'être découverts !

NORMA : je hais les vacances !

MARCO : alors finissons-on avec cette mise en scène ! Toi, tes frères, ta sœur, les comédiens du bonheur, de la réussite de la réussite devant le papa !

NORMA : ss, tais-toi, tais-toi ! Et parle moins fort !

MARCO : chaque fois que je le vois, il me fait de plus en plus peine ! Ah il lui vient de la chance, il sait rien et il est content !

NORMA : mais comme on peut lui dire maintenant, après c' qui s'est passé !

MARCO : moi je l'aime bien, mais vivement, qu'il rentre chez lui et qu'il nous faut que la paix !

Séquence 74

MATTEO : je t'en prie, ne me demande pas c' que je fais ici, je n' sais pas ! Eh !

LE POLICIER : et vous qu'est-ce que vous faites à roder ici à cette heure-ci ! Faites-moi voir vos papiers ! Vous êtes sicilien ?

MATTEO : c'est grave ?

UN SANS-ABRI : eh là ami ! Pas de taxi, trop tard ! Viens, viens ami ! Il fait froid, y en a un libre là, le grand suit là confortable, bon temps est pour toi, va dormir mon vieux, vas-y vas-y !

(Matteo siffle)

MATTEO : Norma ! Qu'est-ce qui s'est passé avec ton mari, hein ?

NORMA : je n' suis pas amoureuse de lui. En plus, on n'est pas d'accord, mais c'est qu'on n'a quand même pas divorcé, parce que toi papa tu tiens trop au mariage, tu souffrirais ! On divorcera après, de toute façon j'ai pas encore rencontré celui qui pourrait me comprendre. Je vis toute seule avec mon fils.

(Les enfants s'approchent en sifflant)

MATTEO : même vous, vous m'avez raconté des histoires, mais pourquoi ?

CANIO : la vérité ! C'est qu'on voulait pas te faire de la peine, c'est pour ça ! Surtout que t'es vieux et que puis t'es malade et t'en as plus pour longtemps.

MATTEO : Tosca, le bébé là, c'est le tien, n'est-ce pas ?

TOSCA : oui, j'ai eu peur de te dire la vérité, parce que je n' sais pas qui est le père. Je savais pas comment tu aurais pris ça et il y a tant d'autres choses que nous t'avons jamais raconté !

MATTEO : mais, mais pourquoi ?

GUGLIELMO : parce que tu voulais qu'on soit toujours les meilleurs partout et tu criais, tu criais, toi tu as oublié tout ça ? Tu me tapé dessus !

MATTEO : je, je le faisais pour votre bien, pour que, pour que vous soyez forts dans la vie ; Alvaro où es-tu ! Combien de temps il faut que j'attende avant de te revoir, hein ! Tu sais j'ai un, j'ai un vilain pressentiment, je te vois dans, je te vois là où finissent les plus malhonnêtes !

ALVARO : même si c'est vrai ça, c'est plein d'innocents. Mais je peux pas te l' dire où j'uis.

MATTEO : de toi, il ne me reste plus que ta fronde, je la fiche au feu !

(Les enfants rient)

MATTEO : là qu'est-ce que vous voulez que je fasse ?

GUGLIELMO : tu fais semblant de rien papa, fais semblant de rien !

TOSCA : c'est mieux pour tout le monde !

MATTEO : mais qu'est-ce que, qu'est-ce que je vais lui dire à votre mère ?

Tous ensemble : booh !

MATTEO : donnez au moins la satisfaction d'être encore une fois tous réunis autour d'une table, comme au bon vieux temps... au moins ça, non ! Vous viendrez tous manger, à... Rome ?

LES ENFANTS *(à tour)* : oui !

Séquence 75

MATTEO : allez levons nos verres levons nos verres levons-les tous ensemble et santé !

Le serveur : monsieur nous attendons encore ?

MATTEO : attendre quoi, je vous le demande, vous voyez pas on est tous prêts ? Douze bouches affamées ! Ah ah ah.

Allez tu ne bois pas toi, ça te plait pas, hein ? Milo regarde, la serviette, la serviette !

GUGLIELMO : papa, ne fais pas ça, je t'en supplie, les gens nous regardent !

MATTEO : ah ah ah, Canio dis donc toi, comment ça a marché ton congrès ! Combien de voix tu as eu à ton élection ?

CANIO : bien !

MATTEO : ahhh.

CANIO : ça a bien marché. Je peux ainsi dire quatre-vingts pour cent des votants.

MATTEO : oh mais quel triomphe ! Là bravo monsieur le député. (*À Guglielmo*) maestro, et tes concerts toi en tournée partout en Europe ça a dû être un grand succès. J'en suis sûr ! Je suis fier, je suis fier ! Eh eh eh.

GUGLIELMO : il fallait y attendre, il était pratiquement impossible de nous avoir tous ici !

MATTEO : ehhh, ahh, ah ah ah.

UN HOMME (*hautparleur*) : on demande monsieur Barbini au téléphone, Barbini au téléphone merci.

MATTEO : bon appétit !

CANIO : bon appétit.

GUGLIELMO : bon appétit.

MATTEO : eeh c'est toujours un très mauvais signe quand un rendez-vous familial, il n'y a que les hommes qui se présentent. Eh bien sûr Tosca elle doit être à la première d'un grand spectacle, non hein ? Norma elle a dû participer à une réunion au sommet, et Alvaro...

CANIO : papa Alvaro...

MATTEO : je ne veux pas savoir c' qu'il a fait, dans quelle prison il est enfermé, je veux juste savoir quand il sortira !

GUGLIELMO : papa, Alvaro est mort !

L'HOMME (*hautparleur*) : attention le propriétaire du véhicule qui est en double file, immatriculé Rome 00121T, je répète Rome 00121T est prié de bien vouloir le déplacer, merci !

GUGLIELMO : c'est arrivé en plein été, en juillet, moi la dernière fois que je l'ai vu c'était, c'était six mois avant, il était fatigué, il supportait très mal la solitude, nous avons beaucoup parlé de tout ça, mais je... je n' croyais pas qu'un jour il en arriverait là.

CANIO : il s'est suicidé, et encore aujourd'hui, je sais pas si c'est bien ou mal, mais nous avons décidé de ne rien te dire, les journaux ils n'en ont pas fait mention, si ce n'est en deux lignes, en plus l'orthographe du nom était fautive.

MATTEO : où est-il ?

GUGLIELMO : il paraît que, il a pris un bateau, est allé au large, et puis... on l'a jamais retrouvé. C'est comme s'il était nulle part, la mer c'est grande !

(*Des voix de personnes qui saluent s'entendent en arrière-plan et elles parlent en italien*)

MATTEO : espèce de menteurs, espèce de sales menteurs ! L'orthographe fautive, et la solitude mais ça veut dire quoi, mourir de solitude ! Aujourd'hui qu'est-ce que ça veut dire ! Hm ! La solitude, avec les journaux, la télévision qui te surveille partout même le trou du cul hein ! Que deux lignes le nom mal écrit mais je dis merde ! Si un Alvaro meurt, un homme jeune de trente-neuf ans, fort et, le plus intelligent de nous tous, eh, c'est en première page et gros qu'on le met. Le corps on l'a pas ? C'est qu'il est vivant ! Combien y en a-t-il qui un beau jour en ont plein le cul de leur vie, ils disparaissent pendant un mois ou deux et puis reviennent ? Il a dû faire ça lui aussi ! Il est arrivé quelque chose, peut-être un chagrin d'amour, Alvaro il est bien trop sensible. Maintenant laissez-moi seul !

Séquence 76

HOMME #1 (*chante*) : Nannarè perché perché ti sei innamorata de sta musica americana, eh alors on chante plus ici ! Allez chantez, y a personne qui chante dans cette tôle ? Ma perché, te s'è scordata che sei romana Nannarella non canti più chantez quoi, chantez ! E li fiori a la loggetta...

UNE FEMME : oh laisse-moi voir !

HOMME #1 : chantez tous, chantez tous ! Y a personne qui chante, y a plus personne qui chante c'est ça qui est grave ! Y a plus personne qui chante povera Roma nostra forestiera. Nannarè, perché perché te sei innamorata de sta musica americana, ma perché ti sei scordata che sei romana li stornelli non canti più, mo te porto in carrozzella a ballare sta tarantella///

ALVARO : qu'est-ce que t'as pas ? Tu t' sens pas bien ? Mais dis donc quand est-ce que tu me donneras mes 140 lires ? Tu te rappelles ? Quand je t'ai enlevé tes premiers cheveux blancs, tu sais ? Tu m'avais promis que tu me donnerais, 5 lires pour chaque cheveu blanc, je t'en ai enlevé vingt-huit déjà, ça fait 140 lires !

Séquence 77

CHEF DE TRAIN : monsieur votre billet, merci.

LA JEUNE FILLE : excusez-moi vous avez perdu ça.

MATTEO : merci.

LA JEUNE FILLE : c'est une très belle photo ! Vous êtes dans le spectacle ?

MATTEO : oui le spectacle, oui !

Séquence 78

(*Matteo rêve*)

LA MÈRE DE MATTEO : Matteo, combien de fois je te l'ai dit, l'argent dans la main, l'argent dans la main, tu t'en souviens plus ! Quand un enfant est né, la première fois qu'on va lui couper les ongles il faut qu'il ait de l'argent dans sa menotte, même un centime ça suffit, ça lui donnera la santé et la richesse, combien de fois il faut te l' dire ?

MATTEO : tu as raison maman, ça m'est sorti de la tête !

La mère : Matteo, qu'est-ce qu'il y a ?

MATTEO : moi qui croyais que mes enfants étaient heureux, au fond ils le sont pas du tout les sacrifices ils n'auront servi à rien, ni les tiens maman ni même les miens, les recommandations que j'ai dû solliciter, les députés que j'ai dû supplier, pour les examens, la faculté, les concours, l'avancement... les prêts à la banque, les traites.

LA MÈRE : je te l'avais toujours dit Matteo, l'argent dans la main il faut lui mettre, quand on lui coupe les ongles la première fois, même un centime ça suffit ! Un garçon ! Alors il s'appellera Matteo !

Séquence 79

Séquence 80

LE MÉDECIN : maintenant il est hors de danger, mais ç'a été très grave. Ça tient presque du miracle, surtout ne le fatiguez pas !

MATTEO : j'ai réussi à vous avoir enfin tous ensemble, l'ennui c'est que, on n'est pas vraiment autour d'une table !

LA FEMME DE GUGLIELMO : il a une force incroyable !

MATTEO (à Antonello) : écoute-moi, ta copine et toi, le bébé, tu vois, gardez-le bien, ça va faire des problèmes avec vos familles mais bon, tout s'arrange toujours ! Une fois qu'il sera né, la première fois que vous lui couperez les ongles, mettez-lui un million dans la main, t'as compris ? ça lui donnera la santé, et la richesse. Souviens-toi de ça !

ANTONELLO : très bien !

MATTEO : et autre chose, ne lui apprenez pas à devenir quelqu'un, apprenez-lui à devenir comme tout le monde ! (Aux autres) moi, dans ma vie je n'avais pas beaucoup voyagé, et même presque jamais, je n'sais rien faire, juste des actes de naissance, quand j'étais jeune je voulais devenir cheminot, hein, j'adorais les trains, je devenais fou quand les voyais... (il tousse) au cinéma du village, je suis pas très instruit mais, il y a une chose que je peux vous dire, souvenez-vous bien, le vin ça se fait même avec du raisin ! Et c'est le meilleur ! Dites ça à Alvaro quand il reviendra !

Séquence 81

LA VOIX D'UNE FEMME (*hautparleur*) : è in partenza dal binario 2 il treno locale 3860 per Alcamo diramazione e via Castelvetrano.

Séquence 82

MATTEO : maintenant que je suis rentré, pose-la-moi je t'en prie cette question, comment ça s'est passé ? Angela, mais enfin tu as peur de me le demander ? Je vais te répondre quand même, ç'a été un voyage important tu sais, mais tu m'excuses je ne peux pas te faire voir les photos de tout ça, j'ai beaucoup marché, et j'a' appris des tas de choses aussi, par exemple que notre terre elle n'est pas belle en elle-même comme tout le monde dit, elle est belle parce que pour nous qui y vivons tout c' qui est au loin, nous paraît plus beau, hein ? Comment ? Et nos enfants ? Nos enfants, ils vont tous très bien, oui, on les respecte là-haut sur le continent, et nous, nous pouvons marcher la tête haute, et toute la Sicile aussi peut être fière d'eux ! Qu'est-ce que tu dis ? Bien sûr, et eux aussi ils t'envoient le bonjour et ils m'ont dit de t'embrasser bien fort ; ils vont tous très bien !

Sequenza 1 (interno, tendone)

JOE: profilo destro, profilo sinistro, profilo centro, parla!

PRIMO RAGAZZO: “vitti ‘na crozza supra nu cannuni, fui curiusu e, e cci vosi spiari, idda, idda m’arrispuunnu ccu gran duluri, mossi senza ‘n toccu di campani; s’innienu, s’innienu li me’ anni, e s’innienu nun sacciu unni, e uora ca sugnu arrivatu a l’uttant’anni, lu vivu chiamu e motti m’arrispuunni: cunsatimi, cunsatimi lu lettu, ca già li vermi mi manciaru tuttu, ch’eu siputtura cu rispettu cu russi çiri gialli e russi”.

JOE: bravo!

Sequenza 2 (esterno, paesaggio siciliano)

(Immagine paesaggio siciliano)

JOE: ihh, porca X! *(Ai contadini)* oh c’è un morto, morto sparato, ma ‘n l’avete visto?

(Il contadino risponde negativamente con il tipico verso implorivo: con le labbra che assumono la forma simile al voler dare un bacio, la lingua preme sui denti e poi se ne distacca rapidamente andando indietro. Il mento si alza)

JOE: Chi cazzo poteva esse?

CONTADINO: e ccu voli ca poteva essiri, o era ‘n sindacalista, o era ‘n carabbinieri, o era ‘n banditu, oppuri era ‘n grannissimu figghiu ‘i buttana!

JOE: ammazza che faccia ao!

Sequenza 3 (esterno; Realzisa)

JOE *(all’altoparlante)*: cittadini di Realzisa, la Universalia cinematografica di Roma porge un caloroso saluto a questa vostra bella terra di Sicilia. Uomini, donne, giovani, vecchi, bambini, ragazzini, attento bimbo non farti male – ...

RAGAZZINO: curriti, curriti, viniti cca!

LA DONNA *(all’altra)*: Rosa c’è musica!

JOE: ...la Universalia cinematografica di Roma è qui per offrirvi...

RAGAZZINI: minchia u cinematografu c’è!

JOE: ... una carriera sicura, uscite dalle vostre case, il successo è arrivato. *(Al ragazzino)* oh ma lo capite l’italiano qua?

Cittadini di Realzisa è arrivata la grande fortuna e ricordate arriva una volta sola, e certe volte manco quella!

RAGAZZA: cchi foittuna cchi foittuna cchi fuittuna!

Sequenza 4 (interno, municipio)

JOE: buongiorno!

GLI UOMINI: buongiorno!

CONSIGLIERE COMUNALE: X di manodopera è il problema principale del mezzardato nostro di Realzisa, sindaco...

JOE: buongiorno, buongiorno.

CONSIGLIERE COMUNALE: ...lei non può continuare il gioco delle tre carte! Metta ai voti l’ordine del giorno del nostro partito e di tutti i lavoratori!

SINDACO: e va bbene, vediamo chi ha ragione cu avi torto! Per alzata di mano: favorevoli? Conçrari?

VOCE *(dal pubblico)*: ah viri viri!

SINDACO: Due a favore, sedici conçrari. Il consiglio respinge!

Sequenza 5 (interno, ufficio)

IMPIEGATO: suolo pubblico, allaccio corrente.

(In sottofondo)

ASSESSORE SCIACCHITANO: sindaco, io ho ascoltato l’intervento del capogruppo comunista X e devo dire signor sindaco che questa è un’offesa a tutto il consiglio e all’amministrazione comunale!

SINDACO: assessore Sciacchitano per favore! Ormai la votazione ha avuto luogo, è inutile fomentare altre polemiche.

UN CONSIGLIERE: signor sindaco chiedo la parola!

XX

SINDACO: ...o sarò costretto a sospendere la seduta!

JOE *(all’impiegato)*: che faccia! Lei c’ha un grande futuro. Nun c’ho sa!

Sequenza 6 (esterno, piazza)

UN BAMBINO: talia che bello, sta bbunciannu comu ‘n palluni!

UOMO #1: ma cchi è sta cosa ora ccani?

UOMO #2: ma cchi ni sacciu pari che stannu unciannu câ pumpa!

Sequenza 7 (esterno, piazza)

JOE: cittadini di Realzisa, la Universalia cinematografica di Roma invita a partecipare alla grande selezione “volti nuovi per il cinema”, “new faces for cinema”, uomini, donne vecchi, bambini, ragazzini il successo vi aspetta, con una semplice

prova di recitazione i nostri produttori vi offriranno una carriera sicura! Ma lo sapete fino a quanto può guadagnare un attore del cinema? Lo sapete? 100 milioni l'anno! Chi vi parla è Joe Morelli, scopritore di talenti in Italia e in America: Fosco Giachetti, Annamaria Pietrangeli, Lex Baxter, non faccio per vantarmi ma l'ho scoperti io, se non era pe' me stavano ancora a puli' per terra, Amedeo Nazzari lo conoscete? Si chiama Angelo Buffa, viene da' Sardegna, e chi l'ha detto che un sardico può essere un divo del cinema è un siciliano no? Amici di Realzisa oggi voi siete dei sconosciuti, ma domani, le vostre belle facce siciliane, faranno più grande, il cinema italiano internazionale e per la simbolica somma di 1500 lire a solo rimborso spese, pellicola e attrezzatura, il vostro provino cinematografico sonoro sarà visionato dai migliori registi della capitale, cambiate il vostro destino, un miracolo vi aspetta! Aiutate la vostra fortuna, partecipando alla grande selezione "nuove stelle per il cinema"!

SORELLA DI SANTINA: io se mi facevate graziosa, ci provavo subito!

JOE: la Universalia cinematografica di Roma vi offre la grande occasione della vostra vita...

LA MADRE: Santina forse ci potesse fare la prova!

SORELLA DI SANTINA: Santina c'ha paura dell'ombra sua! Poi non sapi né leggiri né scriviri!

JOE: ...e ricordatevi quanto può guadagnare un attore del cinema, milioni, milioni e milioni e milioni. Gente di Realzisa, con una semplice prova di recitazione i nostri produttori della capitale.

Sequenza 8 (esterno, piazza)

JOE: per prendere bene la luce, bisogna scurire le guance, così! Sennò sembrano gonfie! Sembra che c'ja mar de denti.

RAGAZZO: mettiamo che fanno un film in Sicilia, hanno già la tua faccia e ti prendono magari per una piccola parte.

RAGAZZA: e ti guadagni 100, 200 anche 350 mila lire.

JOE: adesso proviamo la recitazione!...

L'UOMO: sì però bisogna sapere arrecitare!

JOE: ma lei l'ha mai visto "Via col vento"?

RAGAZZA: sì!

JOE: mo gl'imparo la battuta finale di "Via col vento"! La battuta è:

SANTINA: "dopotutto domani è un altro ggiorno"?

JOE: questa è vocazione signori, la ragazza è brava funziona!

La sorella di SANTINA: la sapevo pure io!

LA MADRE: zitta tu ca sempri â parrari!

JOE: prego dentro.

LA MADRE: perché se la porta sola là dentro?

JOE: perché ora giriamo, signora! E quando si gira, bisogna stare in silenzio e...

LA MADRE: ...â mattri!

JOE: ...concentrati! Signora non me rovini il trucco eh? (*A Santina*) prego. E chi vuole tentare la fortuna impari a memoria queste due battute di "Via col vento", quella azzurra è pell'uomo, quella rosa è pe la donna va bene? Joe Morelli è qui per voi, eh? A disposizione!

VOCI (*dal pubblico*): fozza fozza, pigghia!

Sequenza 9 (interno, tendone)

JOE: D'Acquisto prima, profilo destro, profilo sinistro, profilo centro, battuta.

SANTINA: dopotutto domani, domani, domani m'ammazzo! M'ammazzo! Scappo, faccio l'attrice, la cameriera, basta che scappo!

JOE: zitta ma perché? Zitta!

SANTINA: m'ha lasciata! M'ha lasciata come Brad a Rossella, è scappato via nel nord, e come ce lo dico ora a casa?

(*Piange*)

JOE: oh oh, ma il... il fatto, è successo?

SANTINA: sì!

JOE: eh madonna mia! Senta, senta! Ascolta, piagna piano, piano! Lei c'ha temperamento, lei c'ha temperamento, capace che fra un mese o due lei sta a Roma, a Cinecittà!

SANTINA: ma allora non ci dico niente a casa?

JOE: tranquilla, zitta! Tranquilla! Sì, va bene!

Sequenza 10 (interno/esterno, casa, sala da barba, strada)

Parte I

UOMO #1: "Rossella, ti ho atteso con la santa pazienza di cui sono stupito, sono un soldato del sud che vi amo, mandatemi incontro alla morte con un dolce ricordo, baciarmi, Rossella, ti ho atteso..."

RAGAZZA #1: "Tara a casa, a casa mia! E ttroverò un modo per riconquistarlo! Tutto sommato, ogni giorno è un'altra domenica."

RAGAZZA #2: ma che domenica e sabato, scimunita, così è: "dopotutto un giorno vale l'altro!"

UOMO #1: "Rossella con tutto che vado incontro alla morte, vi siete avversata contro di me!"

UOMO #2: unn'è accussi cucuzzuni!

UOMO #3: sto andando militare Rossella, am'a aspittari u cuncieru ppi na vasata ah?

UNA DONNA: Jancilinu, cci riçi ca prima ca sù mietti, cci runa na scupittiatu!

Parte II

CLIENTE: “poi quando non lo volete o no, Rossella, o prima o dopo sarete mia, del sud sono e un mi ferma manco la morte, baciarmi!” È bbuona?

BARBIERE: mii, se Rossella era ju, astura fussi mat̃rimoniù!

CLIENTE: muack, XX

(Gli altri ridono)

Parte III

BAMBINO: “Rossella ti ho atteso con una pazienza che mi stupisce, sono un soldato del sud e vi amo! Mandatemi in contro...”

IL SORDOMUTO: “Rossella, amooore!”

Parte IV

DONNA #1: idđu riçi c’avvissa paittiri suiddato e voli un bacio, e lei dice che “dopo tutto domani è al̃ro ggiorno!”

DONNA #2: chieca rissi?

RAGAZZA (di spalle): rissi ca “dopotutto domani è un al̃ro ggiorno!”

L’UOMO (sul carretto): e cettu ca domani è un al̃ro ggiorno, cchi scuperta ca facisti!

Parte V

UOMO #1: atteso atteso!

UOMO #2: “Rossella, io ti ho aspettato////”

UOMO #1: attonna “atteso”!

UOMO #2: “Rossella io ti ho atteso con la santa pazienza////”

Parte VI

UOMO #1: idđa Rossella ci riçi ar’idđu ca ‘n t’avviliri tantu, tanto ddomani agghiorna d’accapu! E ppuoi a cosa nunn’era accussi urgenti!

UOMO #2: e l’omu cci rispunni: “niente chiacchiere Rossella, nenti ieri, nenti oggi, nenti domani, nenti dopodomani, basta Rossella nun ne posso più, non ce la faccio! Dammillu Rossella, dammillu ti prego, dammillu, si nun mû vuoi rari vai a morire ammazzata luntanu ri l’uocchi miei!”

UOMO #3: Rossella ci risponde:...

UOMO #4: “Rossella ti ho atteso...”

UOMO #3: “...questo non me lo dovevi dire...”

UOMO #4: “...con una pazienza di cui sono stupito!”

UOMO #3: “...vigliacco! Fango! Ma ringrazia a ddiu ca sugnu fimmina, picchí altrimenti t’avissi r̃ricamato la faccia!”

VENDITORE AMBULANTE: a talia ccà, u pit̃rusinu, u basilicu.

Sequenza 11 (interno, tendone)

NONNO: mi scusi, questo che fa, attira?

JOE: attira attira!

NONNO: minchia! Mio nipote Filippo è il più bel ragazzo del paese, come ero io alla sua età d’altronde. Senta, se lei me lo fa diventare un Rodolfo Valentino, io ci faccio un bel regalo!

JOE: amico mio io non posso promette gniente perché il cinema è crudele, io non voglio da’ illusioni a nessuno! (Al ragazzo) mettiti a sede! Ma c’ho pure diciannove anni di esperienza sulle spalle, una sicurezza gliela posso dare, che se dietro la faccia ci sta il talento, quello nò ferma manco il padreterno!

NONNO: ci sta, ci sta!

JOE: Bordonaro prima! Profilo destro, profilo sinistro, profilo centro, parla!

FILIPPO: “Rossella, ti ho atteso con una pazienza di cui sono stupito, è un soldato del sud che vi ama, mandatemi incontro alla morte con un dolce ricordo, baciarmi!”

JOE: bravissimo! Bravo! Adesso fammi la faccia di quanno c’hai paura!

FILIPPO: ah.

JOE: no, meno, un po’ meno!

FILIPPO di nuovo si porta le mani sul viso

JOE: ecco! Famme l’orgasmo!

FILIPPO inizia con timidezza e il nonno lo incoraggia mimando il gesto della masturbazione.

JOE: parla, parla di quello che te pare!

FILIPPO: “Rossella, ti ho atteso con una pazienza di cui sono stupito, è un soldato del sud, che vi ama, mandatemi incontro alla morte, ah, ah con un dolce ricordo...”

NONNO: bravo!

FILIPPO: ...baciarmi!

Sequenza 12 (interno, tendone)

JOE: fratelli Nasca prima! Profilo destro, profilo dall'artra parte, profilo dritto.

FRATELLO #1: domandiamo scusa signor Morelli.

FRATELLO #2: non rammentiamo la scritta!

JOE: e vabbè 'n fa gniente, dite qualcos'altro! Parlate dà vostra famiglia!

FRATELLO #1: di questioni della nostra famiglia, possiamo dire poco!

FRATELLO #2: solo, che i noștri genitori si sono sposati nel millenovecentoventitře.

FRATELLO #1: e l'anno di ddopo sono nato io, nella data del 18 febbraio.

FRATELLO #2: l'anno appressu c'è nato un auțru fratellino, dove hanno posto il nome Benito.

FRATELLO #1: in gennaio del 1925 i noștri genitori, hanno nato un alțro fratellino, la quale hanno posto il nome Francesco.

FRATELLO #2: il giugno del 1927...

FRATELLO #1: 26!

FRATELLO #2: 26, i noștri genitori hanno nato n'auțru fratellino, dove hanno posto il nome Calogero.

JOE: ma quanti fratellini hanno nato i vostri genitori?

FRATELLO #1: diciotto fratellini.

FRATELLO #2: e una sorellina!

Sequenza 13 (interno, tendone)

SPARACINO: a zza monaca, all'acqua ju, e zzu monucu appressu c'ju, vinni lu ventu, alzò la tonica, che beđđu culu c'avia a zza monaca!

(Il pubblico ride)

Sequenza 14 (interno, tendone)

JOE: profilo destro, profilo sinistro, profilo dritto, "Vai con vento"

L'UOMO: "Rossella, sta' pattiennu suiddato, cc'ama spittari u cuncieru ppi ddarimi na vasata ah?" L'a' ddiri arrieri?

Sequenza 15 (interno, tendone)

RAGAZZA: "Tara, a casa, a casa mia, e troverò un modo per riconquistarlo, dopotutto domani è un altro giorno!" Devo fare pure la musica?

Sequenza 16 (interno, tendone)

L'UOMO: Rossella in un modo o in un altro mia sarete mia. A me non si resiste, perché come faccio godere la donna io, senza chiacchiere, non la fa godere nessun altro! Modestamente con me, a đđu coippa e 'un c'è cchiu niente!

JOE: guardi che 'nse capisce niente!

L'UOMO: modestamente con me, ru coippa e nun c'è cchiù niente! Dottore Morelli l'ha presente il fulmine? Zzz!

Sequenza 17 (interno, tendone)

JOE: profilo destro, profilo sinistro, profilo dritto.

UOMO col cappello: popolo di Sicilia, tu senti che l'atmosfera è cambiata! Tu senti che i giorni delle umiliazioni sono passati, tu senti che oggi lo stile è nuovo! Tu senti che la posizione dell'Italia è migliorata, non ci vergogniamo più di essere italiani, ne abbiamo l'orgoglio!

(Gli spettatori fanno una pernacchia)

JOE: eh basta! Allora ancora non vi siete stufati, eh? Nnamo! Non ci facci caso cavaliere!

Sequenza 18 (interno, tendone)

L'UOMO: mandatemi incontro alla morte con un dolce ricordo, baciami!

JOE: bravissimo! Adesso però ne facci una allegra!

L'UOMO: mi dispiaci, nun sacciu essiri allegru!

Sequenza 19 (interno, tendone)

LA MADRE: Anna facci virri ô signor Morelli che belle gambe che c'hai! Ecco!

JOE: ferma, eh?!

LA MADRE: girati, e girati â matřri! Girati! Brava accusi! Ha visto? Guardi, no perché è mia figlia, ma non c'è paragone con certe ballerine del varietà che viene il rovescio!

JOE: bravissima!

LA MADRE *(alla figlia)*: brava! Che cos'è?

JOE: la ricevuta signora!

LA MADRE: la ricevuta? Anna aspetta fuori!

JOE: signora, la ragazza i numeri ce l'ha, sì, è brava, espressiva, c'ha un bel fisico, io vedrò quello che posso fare, ci metterò una buona parola, però, capisce che non prometto gniente! Questa è la ricevuta lei la mantiene tra un mese le arriva una risposta da Roma, va bene?

LA MADRE: grazie!

JOE: prego! 1500 lire.

LA MADRE: non ho una lira!

JOE: signora io so' 'n professionista serio, a me certi scherzi nun se fanno, ha capito?

LA MADRE: mio marito è in carcere da 11 mesi e 8 giorni!

JOE: e quando esce?

LA MADRE: lassamu stari!

JOE: e a me mo le spese chi m'è paga signo'?

Sequenza 20 (interno, osteria)

JOE: è piccante questo? *(Al cameriere)* basta!

CAMERIERE: io lo potessi fare l'attore?

JOE lo esamina e annuisce con il capo.

CAMERIERE: veramente?

UOMO #1 (senza un braccio): picchí iu nun sugnu bbonu ppi fari cinematofugu?

(Gli altri ridono)

JOE: sì! Attenzione, no attenzione, il cinema non è una cosa per tutti eh? Però basta che uno solo è preso, fa i soldi, e la fortuna arriva per tanti!

UOMO #2: come l'emigrazione?

JOE: bravo! Come l'emigrazione! Faccio un esempio: uno di voi va in America, s'arricchisce? Manda i soldi qui â famiglia, â famiglia se compra 'n pezzo de tera, poi 'n so decide de costrucce na casa, allora chi dovete chiamare, chiamate 'n operaio e chi chiama? Chiama a te, chiama a te, chiama pure a te, no? È un giro, capito? è una catena! Me fa il conto per favore? Scusate signori ma si è fatto tardi io c'ho ancora da lavorare! Buonasera.

TUTTI: buonasera.

OSTE: grazie signor Morelli, è stato un onore per noi! Offre la ditta.

JOE: grazie! Mamma mia, lei sì che può fare il cinema, guardate questa bella faccia da imperatore romano. Eh, si merita un provino in omaggio!

(Tutti applaudono)

UOMO #3: u ʔe tonna, ʔitonna u ʔʔe !

Sequenza 21 (interno, retro furgone)

LA MADRE: pigghiala, pigghiala, pigghiala a picciridda, nun deve fare la fine mia! Idđa ci deve riuscire, io una volta ci provai, a Palemmu, facevanu na pellicola di pirati, ero ggiovane, mi pigghiarunu, ma nun fici mai na scena, solo cazzi vidi, ma no come il tuo, no come il tuo! Il tuo è bello! Che dovevo fare? La ggente parlava, ah, scappai qua, scappai qua da uno ziano mio ca mi toccava ri quann'era picciridda, schifiu! Però mi maritò!

JOE: sì, troia girati, girati!

LA MADRE: sì, comu vuoi tu sì! Sfonnamì, sfonnamì, sfonnamì! Ma pigghiatilla a picciridda mia! Pigghiala, tâ fazzu sverginare!

JOE: aaaaah!

Sequenza 22 (esterno, in strada)

JOE: mo questo che vuole?

BRIGADIERE: patente e libretto di circolazione.

JOE: vengo da Realzisa, sono della Universalia////

BRIGADIERE: lo so!

JOE: ma che è, brigadiere, cercate... che////

BRIGADIERE: senta Morelli...

JOE: dica!

BRIGADIERE: ...dove e quando la sviluppa la pellicola dei provini che gira?

JOE: ah ma lei si intende di cinema?

BRIGADIERE: per l'appunto!

JOE: ah, che piacere con le persone competenti, jè spiego, io ogni settimana spedisco il negativo girato a Roma, dove c'è un mio collega della Universalia, il dottor Mario Cotone, che li manda agli stabilimenti di sviluppo e stampa pee fa' a lavorazione.

BRIGADIERE: e poi?

JOE: ehm, e poi fatta una prima selezione, il materiale viene messo a disposizione di produttori, registi, che...

BRIGADIERE: che che cosa?

JOE: eh che stanno a fa' i film.

BRIGADIERE: pure De Sica?

JOE: si capisce! Anzi De Sicaaa, guardi c'ho anche una foto con dedica di Vittorio.

BRIGADIERE: sì! Guardì, che io qui rappresento la legge,

JOE: non lo metto in dubbio brigadiere, ma io che c'entro?

BRIGADIERE: e non lo deve sapere nessuno!

Sequenza 23 (esterno, teatro antico)

JOE: brigadiere Mastropaolo ventisettesima.

BRIGADIERE: di cca si vannu a la città dulenti, di cca si vannu all'eternu duluri, di cca si va tra la perdita ggenti. È ggiustu cca lassari ogni suspettu, ogni viltà bisogna ca sia morta, semu arrivati unni 'un c'è risettu. Viddrai cca ggenti di l'aspetto stranu, ca perseru lu sensiu e l'intellettu! Dante Alighieri, "La Divina Commedia". L'ho tradotta io in siciliano e sempre in siciliano sto traducendo l'Otello di Shakespeare.

JOE: geniale brigadiere, geniale! Però dica anche quarcosa in italiano, na cosa spontanea che jè viene dar core, su!

BRIGADIERE: cari Rossellini, Visconti, caro De Sica, io faccio il carabiniere solo perché mio padre era carabiniere, ma vi ggiuro che questa vita non è fatta per me, io vorrei puntare in alto, ma qui a che punto, è più facile che uno di questi giorni, un brigante punterà a me, e addio Michele Mastrapaolo.

JOE: stop! Brigadiere nun jè dico gniente, c'ho le lacrime all'occhi!

Sequenza 24 (esterno, caverna)

JOE: ammazzali che tera sta Sicilia de mmerda oh! Cce mancano solo i pellirossa pe facci i western!

BANDITO #1: amuninni, camina, camina!

JOE: oh, ma ma che volete da me?

BANDITO #2: leva sta minchia ri mmienzu, piruocchiu!

BANDITO #3: caccia fuori i piccioli!

JOE: io sono un lavoratore solo del cinema...

BANDITO #1: spogghiti â nura!

JOE: ...vâ pijiate con 'n poveraccio!

BANDITO #3: continentale?

JOE: sì, di Roma!

BANDITO #1: tutti la'ri, tuttu n'arrubati a noat'ri.

JOE: e se vede!

BANDITO #1: poco babbiu continentali, che cosa c'è in'tra ô camioncinu?

JOE: quale, quale camioncino?

BANDITO #1: u camioncino cchi c'è?

JOE: ah, niente!

BANDITO #1: cchi c'è in'tra ddu camioncinu?

JOE: mamma mia che facce! Che occhi! Ma che siete fratelli?

BANDITO #1: perché che fa si vede? Nesci i piccioli sennò ti fazzu 'n pittusu 'n tiesta!

JOE: quali piccioli, voi state seduti su una montagna de sordi e non lo sapete! Che fortuna, che grande carriera!

BANDITO #1: nesci i piccioli!

JOE: ma lascia perde i piccioli, la grana!

BANDITO #1: cchi mi nni futti ra grana, ha' nesciri i piccioli!

JOE: no i piccioli, le palanche, i sordi! I dollari, hai capito i dollari?

BANDITO #1: i dollari? I piccioli.

JOE: i dollari, i piccioli a stessa cosa!

BANDITO #1: ah i dollari su ccomu i piccioli? Nuaut'ri semu assittati 'ncapu 'na muntagna ri piccioli!

JOE: hai capito?!

Sequenza 25 (interno, grotta)

JOE: profilo destro, profilo sinistro, profilo centro, parlate.

BANDITO #1: c'ama ddiri?

JOE: inventateve qualcosa, quarsiasi cosa, pure finta.

BANDITO #1: e io mi posso inventare che noi fratelli Badalamenti eramo sette, u primu, Michelangelo è morto a Palemmo sotto i bombardamenti dei tedeschi!

BANDITO #2: un aut'ru Giovanni, è morto sotto i bombardamenti d'americani!

BANDITO #3: Mariano, i mafiusa l'hanno sparato a lupare e ce l'hanno fatto trovare con la testa scavazzata rintra un pagghiaru a Grissi!

BANDITO #1: Giacomino ca è u cciù nicu, c'hanno pensato i carabbinieri, e noat'ri che siamo ancora vivi, ni schiffenu tutti, mafia, chiesa, polizia, monarchici, fascisti, socialisti, separatisti, democristiani, comunisti e libberali!

JOE: tutti!

BANDITO #1: quasi tutti, ma noi lo sappiamo quello che dobbiamo fare! C'ama tagghiaru i cannarozza a tutti! Fino a oggi ne abbiamo ammazzati quarantacinque, chissu è tantu p'accuminciari dottore Morelli!

JOE: stop! Ammazza che fantasia!

BANDITO #1: sì, a fantasia 'i 'sta minchia, chista è sacrosanta verità!

BANDITO #2: cci ù ricissi a chiddi 'i Roma ca se c'è ddi fari pelliculi 'i sparatini, spadaccini, cutiddati e ammazzatini, come li sappiamo fare noi fratelli Badalamenti, nessuno!

BANDITO #3: picciuotti canciamu vita!

BANDITO #1: dottore Morelli, u signuri cci ù paga!

JOE: no! No no!

BANDITO #1: come no?

JOE: non ci siamo capiti, siete voi che dovrebbe pagare a me! (i banditi gli puntano contro le armi) vi faccio uno sconto! Tremila lire, un forfait!

BANDITO #2: minchia, un sulu nu ci stamu arrubbannu nienti, un stamu rannu mancu na coltellata e bboli puri i piccioli!

JOE: per sviluppare la pellicola ci vonno i sordi, io di tasca mia non c'ho na lira. E fatto così, il provino non serve a 'n cazzo! Va bene. Comunque volete spara'? Sparate, tanto a me numero 46 va benissimo, sparate! Restate a fa' i banditi tutta a vita però! Tutta a vita!

BANDITO #1: picciuotti, fuossi u dutturi Morelli c'avi raggione, u pani è ppani, però, milliecincucientu liri ccî peiddi lei e milliecincucientu liri cci peiddu iu! Picciutti nisciemu i picciuli!

Sequenza 26 (esterno, camioncino)

JOE (*parla con se stesso*): ah More', te sei dato n'artra sarvata! Sei come l'aquila fenice, a risorgi sempre, sempre! Tiè, eccone n'artro va! Ma sempre in mezzo alla strada stanno sti siciliani?!

PIO: senta? Per cortesia!

JOE: che faccia! Lei non lo sa, ma in America i vorti come i suoi vanno forti! Io sono della Universalia cinematografica di Roma...

PIO: guardi che con me non attacca! Non c'ho una lira, e l'America non mi piace!

JOE: e che vordi? Ah, scusi lei che mestiere fa?

PIO: sono il funzionario di zona del Partito Comunista!

JOE: e allora? Guardi che la Universalia e i comunisti sono un tutt'uno, noi amo fatto a *Tera trema*!

PIO: ah sì?

JOE: ah no?

PIO: quella sui pescatori?

JOE: esatto!

PIO: quella ispirata a Giovanni Verga!

JOE: preciso!

PIO: la pellicola sostenuta dal compagno Togliatti?

JOE: a *Tera trema*, una ce n'è, quella!

PIO: piacere, Pio Li Fusi.

JOE: Joe Morelli, onoratissimo!

PIO: allora sei un compagno anche tu?!

JOE: ss sì!

PIO: se mi dai 2000 lire ti faccio la tessera sostenitore!

JOE: ah, e te pare che io non sono già tesserato der PC a Roma! Ah!

Il funzionario: ah!

JOE: eh!

PIO: allora prendi un bollino da 500 lire! E l'appiccichi sulla tessera. Così forse oggi riesco a pagarmi una minestra!

JOE: ma se po fa'?

PIO: si deve fare!

UOMO #1: settanta e quaranta!

UOMO #2: ma n'erunu vinti?!

UOMO #1: e succiriu u fini munnu!

UOMO #3: se arruau!

UOMO #4 (*a Pio*): comu jamu?

JOE (*con se stesso*): mortacci sua sto fijo de na mignotta, mâ messa ar culo cor sorrisetto, se nun te fregano câ farce, t'accoppiano cor martello questi! Bah, in fondo famo o stesso mestiere, damo na mano â gente a fasse n futuro! È na catena!

Sequenza 27 (esterno, piazza)

JOE: profilo destro, profilo sinistro, profilo centro, parla! Allora D'Azzò, dimmi quello che te pare! (*Rivolgendosi al pubblico*) davanti a questa potete parlare tutti in libertà eh!

TUTTI: parla!

D'AZZÒ: io faccio il pastore, questo ci posso dire.

(*Tutti ridono*)

JOE: perfetto! Parla dà pastorizia!

D'AZZÒ: la cosa bella di essere pastore, è che con le stelle ci ragiona, i paesani non li talieno mai alle stelle, invece il pastore in campagna, di notte è diverso! Io dalle volte guardo le stelle e parlo, ma vero c'è il mondo? Non ci credo che c'è il mondo, sono farfanterie, lo penso pure quanno taliu un coniglio ammazzato, l'occhio pare sempre vivo, e mi talia, come quando si talia un quatru, io una volta l'ho visto un quatru, eppure che mi muovevo di una parte e dall'altra, taliava sempre a me!

Sequenza 28 (esterno, piazza)

BAMBINO: Cottone prima.

COTTONE: parlo dell'8 settembre del 1943, l'ammistizio, io mi trovo a Sebenico, Sebenico si trova in Dalmazia, eramo circa una sessantina di marinari, all'improvviso il 10 settembre i tedeschi sbarcano nella batteria perché tredici miei compagni marinari sono fuggiti e dovevano fucilare altri dieci di noi. C'hanno meso a tutti in fila, ché canne di mitragliatrici piazzate, pe ucciderci a tutti! Loro ci hanno chiesto, vabbè, se noi voleamo commattere affianco a loro, noi abbiamo risposto tutti: "no!"

JOE: e gliel'hanno data qualche medaglia?

COTTONE: io ce n'ho vabbene d- due vabbè due medaglie, una quasi d'oro vabbene, una è quasi d'oro, e due della brigata Garibaldi.

Sequenza 29 (esterno, piazza)

BAMBINO: Lo Coco prima.

LO COCO: a prima vota ca mi manciai na fedda e canni avea ventitrè anni, a ma vita è fatta sulu ri travagghiu e basta! Sacciu zappari e sacciu ricamari, i ma manu pari ch'enu sissant'anni e invece n'â ffari trenta a maggiu. Cca nun mi spusa nuddu pirchi ricunu ca iu a statu cu l'americani.

(Il pubblico mormora sempre di più)

LO COCO: nunn'è vveru nenti! Ma a munnizza avi puru u sa ddirittu 'i parari, ma ma'ri lavava i vistita è surdati e quannu vinienu mi ririeunu, "very good", "bedda picciotta", accusse! Na vota era sula, e vinni n'americano a ritirarsi i rrobbi, you very nice girl mi rissi, I love you e mi nfilau a manu ammenzu è jammi, iu scappai ma nun ci fu nenti, ma nun ci criri nuddu pirchi quannu l'americani partieru, iddu lassau ô parrucu na busta china ri dollari pi mmia!

JOE: e fatela finire, ma che devo chiude' a tenda? Fateme lavorà so ddu ore che ve lo sto a chiede. E basta no? Ma state a fa' piagne!

LO COCO: è vveru, u corredu m'â fattu tuttu iò, uòttu linzola, e siei tuagghi ri rurici, e siei ri siei ricamati a manu. Tutta ma vuogghiu virri a rucazioni re mo paisani!

JOE *(urlando)*: stop! Scusi ma lei vuol fare l'attrice o cerca marito?

LO COCO: o l'unu o l'atru, 'u stissu! Basta ca mi ni vaju ri stu cacaturi! *(I paesani le urlano contro)* "Dopotutto domani è un altro ggiorno!"

UNA DONNA: a mmia nu mmî resunu i soddi!

JOE *(riferendosi all'uomo vestito di nero)*: chi è quello?

LO COCO: è l'unico ca si fa i fatti so! Nuddu c'ha sintutu riri mai na parola, e sapi tuttu, piccatu ca è vecchiu!

JOE: ah sì, perché se no t'ò sposavi?

UN UOMO *(grida)*: u zziu Leonardu, u zziu Leonardu, curriti!

JOE *(gridando)*: a... attenti al materiale!

Sequenza 30 (esterno, piazza)

UN RAGAZZO: cci facissi a pellicola ô zziu Leonardu, hjavi centururici anni, così cci resta il ricordo! 'U sapi era ccoi mille, cci ficimu a colletta, avà cci facissi u cinema, cci façissi u cinema! Avà dai, cci façissi u cinema, cci façissi u cinema, taliassi cchè beddu! Taliassi cchè beddu u zziu Leonardu, taliassi cchè beddu, taliati cchè beddu u zziu Leonardu!... zziu Leonardu, zziu Leonardu? Zziu Leonardu!

LEONARDO: mm?

RAGAZZO: zziu Leonardu? Cchi cci rissi Garibbardi a Nino Bixio?

LEONARDO: con le budella dell'ultimo papa impiccheremo l'ultimo re.

JOE: stop! *(Al bambino)* oh, ma è muto quello?

BAMBINO: no, la voce ce l'ha, un tempo era professore, poi andò in una guerra e al ritorno non ha parlato più!

JOE: perché?

BAMBINO: non lo sa nessuno. Ma è bravo, nun ti scantari!

Sequenza 31 (esterno, casa chiusa)

UOMO #1: bbona sira dutturi.

UOMO #2: bbona notti!

UNA DONNA *(in lontananza)*: Turuzzu, Turuzzu unni si? Acchiana â mat'ri, veni acchiana tu!

(Si sentono in sottofondo voci alla radio)

UOMO #3: ou, ma chissu cu è? Chiddu ca veni di Roma ppi fari u cinematografu?

UOMO #4: eh!

UOMO #3: Ah iddu è, chiddu ca misi a tenna nâ chiazza!

PROSTITUTA: amunì, spirugghiamini ca è taiddu!
UOMO #5: a Cicciu, tocca a Cicciu!
UOMO #6: ma quantu siemu?
PROSTITUTA: ma c'avemu visiti stasira, ah?
UOMO #7: Ti vinniru a tirari u cinematografu 'nto sticchiu, Catari!
(*Tutti gli altri ridono*)
PROSTITUTA: ma va rumpitivi i cuoinna!

Sequenza 32 (esterno, piazza; interno, tendone; esterno, piazza)

JOE: tiè, pijate questi, puoi anna'!
BAMBINO: Joe, che fa domani parti?
JOE: sì!
BAMBINO: non giramu cchiù?
JOE: chi lo sa?

Sequenza 33 (interno, tendone)

(*In sottofondo si sentono delle pubblicità in italiano*)

L'UOMO IN NERO (*bisbigliando*): hay quinto, hay quinto, hay quinto; hay quinto, hay quinto, hay quinto, hay quinto regimiento, hay quinto regimiento... de mi vida, hay quinto regimiento... de mi muerte, el 18 de julio, en el patero di un convento, el pueblo madrileño unto a quinto regimiento. Con Lister y el Campesino, con Galan y con Modesto, con el comandante Carlos, no hay milicianos con miedo, anda haleo haleo, sueno una ambatailladora, y Franco se va a paseo. Con los quatro, bataillones, que Madrid van defendiendo, se va lo mejor de España, la flormas roja del pueblo, con el quinto, quinto, quinto, con el quinto regimiento madre, io me voj al frente, panalas dineas, de fuego anda haleo haleo, sueno una ambatailladora, y Franco se va, y Franco se va a paseo.

(*In sottofondo si sente il canto di un uomo*)

JOE (*rutta*): hai capito er muto? Ma questi so' matti! So' proprio matti! Nun li sarva nessuno eh?! Spagnolo, era spagnolo sicuro, guarda che casino, ma câ detto, c'avrà detto?! Guarda qua, eccâ llà, guarda che bell'insalata va, tiè! A spagnolo ce stai pure te nel mucchio co l'artri va, vattene va! Poi a me quando piagnono me stanno così sui cojoni guarda, (*buttando la giacca sulla cinepresa*) tiè buonanotte! Sti burini, burini, ignoranti e cafoni! Eh, jé piacerebbe fare il cinema, come jé piacerebbe, aahh, pure a me me piacerebbe, se saprei come cazzo si fa!

Sequenza 34 (esterno, in strada; interno, furgone)

DOTT. MISTRETTA: buongiorno sono il dottor Mistretta, ho un ammalato grave a San Vincenzo, me lo darebbe un passaggio?

JOE: ma ci mancherebbe, salisca!

DOTT. MISTRETTA: grazie! Purtroppo succedono nelle ore più impensate.

JOE: e lo so quando il lavoro è una missione!

DOTT. MISTRETTA: missionaria pure lei, la guardi, la guardi, arriva da Palermo tutti i martedì, scapoli, braccianti, zolfatari, aspettano tutta la settimana, lei arriva e in una notte li fa tutti! La mattina riparte e la sera ricomincia in un altro paese.

JOE: poracci!

DOTT. MISTRETTA: eh sì, poveri ingannati, ingannati da tutto, da Dio, dallo stato, dagli uomini, e se mi permette ingannati anche da lei, dottor Morelli.

JOE: ma come se per... che intende di dire dottore scusi, sa ma io so un professionista serio, io...

DOTT. MISTRETTA: lo so, che lei è un professionista del cinema...

JOE: eh!

DOTT. MISTRETTA: io non volevo offenderla, ma mettiamolo sul piano morale e sociale, le pare giusto promettere ricchezza e gloria a questa povera gente che ha bisogno lavoro, pane, tranquillità, progresso, giustizia?

BANDITO #1: dottore Morelli, ni viriemu a Roma, tempu sei misi e ammazzamu a tutti! Poi XX Badalamenti nesci XX tà!

JOE: saranno tutti poveri e ingannati, dottore mio, ma io da quando sto qui ho visto solo pazzi come quello eh?! E banditi, e fanatici, e poliziotti, e criminali, e spie, e rivoluzionari e che è?! E nun stanno mai fermi no, c'hanno sempre na cosa da fa' e ne vonno fa' n'artra, ma che cazzarola vonno fa' – scusi se mi esprimo così eh – ma che è sta Sicilia, ma che è un pentolone che bolle, ribolle, e 'n se capisce perché scusi, mô dica lei perché!

DOTT. MISTRETTA: caro amico, la storia la si capisce sempre quando ormai è troppo tardi, io non so cosa bolle nel pentolone; però, non vorrei che pochi uomini venditori di sogni come lei, stessero preparando una gran bella festa per pochi invitati. *Che fa ci vogliamo ammazzare?*

JOE: ma nun era grave il suo ammalato? Scusi eh!

DOTT. MISTRETTA: vada piano! Tanto quel disgraziato muore lo stesso!

Sequenza 35 (esterno, cortile; interno, grotta)

JOE: mi sa tanto che ce ne possiamo tornare indietro no?

DOTT. MISTRETTA: no, io devo fare il certificato di morte! Altrimenti a me non mi paga nessuno! La ringrazio e la saluto.

Sequenza 36 (esterno, in strada; interno, convento)

JOE (*voce all'altoparlante*): ... porge un caloroso saluto a questa nostra bella terra di Sicilia, uomini...

L'altro uomo (*all'altoparlante*): vota e fai votare...!

JOE: cittadini di Scalmisi, la Universalia cinematografica di Roma porge un caloroso saluto a questa bella vostra terra di Sicilia.

SUORA #1: ma cchi è sta vucciria?

SUORA #2: iu capi "cinematografica".

SUORA #3: eh u cinematografo.

SUORA #4: u cinematografo.

SUORA #5: suor Bianca u cinematografo!

SUORA #6: u cinematografo, u cinematografo!

SUOR BIANCA: Beata figghia di Ddiu, m'abbanunasti, mòviti, che ancora devi fare il bagno ô zziu Stefano, che tra malattia e scirocco feti comu na crapa!

BEATA: cca sugnu, ca!

SUOR BIANCA: nun mi tagghiari â mattri!

BEATA: la Universalia cinematografica di Roma, è qui per offrirvi la grande occasione della vostra vita!

Sequenza 37 (interno, tendone; esterno piazza)

JOE: Vito Stràzzeri prima.

VITO: Štrazzèri! Â guaddari il cristallo?

JOE: ma che c'ha pure il rossetto?

VITO: credevo ca u truccu ci vuleva ppò cimena!

JOE: signore mio, c'è trucco e mascherata, eh!

VITO: guaddi che se cci faccio schifu me lo può ddire, tanto ci sono abituato, non m'offendo!

JOE: ma nun è questione de fa' schifo, io attori come lei, com... un po' mm? Ne ho conosciuti tanti! Ma non si fanno accorgere, eh!

VITO: davvero?

JOE: e 'nnamo?

VITO: allura cchi fa mi n'a' gghiri?

JOE: eh ma nun è cosa, se risparmi i sordi! Guardi vado contro l'interesse mio, si risparmi i sordi, eh!

VITO: no guaddassi ca iu ci ll'aju... ci ll'aju i soddi ah che cosa si crede? Io di provini ci ni pozzu pavari macari deci, ha capito? Vadassi che cosa mi ficinu a mmia i tedeschi, vaddassi per quello che sono, no mi vaddassi!

JOE: yabevabevabevabe, facci se stesso, vadi!

VITO: tutto perdonano, a tutti disgraziati! Banditi, curnuti, buttani, e loro sono... valoorosi, mischini, nicissari! Il rusu no! Il rusu non lo puoi essere, il rusu in questo paese non lo puoi essere picchí si na medda! Fai schifu! Mm, ma deve vedere, appena venunu ni mia ppi farisi i capiđdi, ah Vituzzu m'arraccumannu a pemmanenti comu la sai fari tu che dura na simana, Vituzzu i basetti cò smecculu, Vituzzu 'a sfumatura jautu, e Vituzzu fa! Vituzzu è bravu! Ma appena posa l'occhi supra 'n giovanottu, eh, ti ferisciunu pâ štrata, ti fanu i pirita, mi fanu il verso, me ne voglio andare, me ne voglio andare, ah, menomale che ho incontrato a lei dottore Morelli, è la mia fortuna, la mia fortuna...

JOE: guardi che io non le ho promesso niente eh!

VITO: ...no dottore Morelli, lei m'ha fatto capiri, c'è un munnu fora di cca, ca a ggenti comu a mmia 'a capisciunu.

JOE: stop. Bravo! Bella recitazione!

VITO: allora cchi fa, me ne patto?

JOE: ma 'ndo vai?! Ma che vai a fa'? Venga qua che jé faccio a ricevuta, so' mille e cinque!

(*Dall'esterno del tendone si sentono rumori di ragazzi che fanno versi di peti*)

UN UOMO (*fuori dal tendone*): a bossetta ta preparasti?

Altri: Vito, Vito! Avanti va...

VITO: li sente, li sente?

JOE: eh!

BEATA: fatevi gli affari vostri! Scimuniti! Signor lei...

JOE: che c'è? Aspetti!

BEATA: signor lei sintissi a mmia!

JOE: aspetti n'attimo! (*Verso Beata*) chi è?

BEATA: mi fa 'n provinu ri triccientu liri?

JOE: sì, de che?

UN UOMO: ora assicuta!

BEATA: triccientu liri!

JOE: ma trecento carci ner sedere te do, ma vedi d'anna' ma che m'ha' preso per uno stracciarolo?

BEATA: scustumatu!

JOE: signori, il tempo stringe essere timidi Joe Morelli è qui per voi...

BEATA (*a un ragazzo*): ma va fanculu!

JOE: ...per immortalizzare le vostre belle facce!

SIG. COMISO: signor Morelli, non è che c'ha bisogno ô cinema l'omo cchiù fotti dô munnu?

JOE: come no?

SIG. COMISO: niscissi fora a machina, ca dđoca inġra stamu ştritti! Fozza picciotti, fozza picciotti!

JOE (*gridando*): questa nemmeno nel *Quo vadis* s'era mai vista! Lei sarà il nuovo Maciste signor Comiso, s'impari l'inglese lei mi diventa miliardario in dollari!

(*Tutti applaudono e dicono 'bravo'*)

JOE: eh!

Sequenza 38 (esterno, strada; interno, ufficio don Gino)

DON GINO: cu è?

BEATA: ssâ bbenedica don Gino.

(*In sottofondo il canto di un uomo di cui non si capiscono le parole*)

VOCE DI DONNA (*alla radio, sottofondo*): musiche del buongiorno.

DON GINO: cchi vuoi babba? Lavasti stamatina?

BEATA: mi dessi milleecincucientu liri!

DON GINO: e che ti devi commprare? Un vestito da sera?

BEATA: quando vengo a lavari vossia me ne da triccentu!

DON GINO: e centu liri di mancia perché ti fai taliare le minne, eh?!

BEATA: va bene!

DON GINO: se ti fai vedere tutta, eh...

BEATA: tutta... tutta nura?

DON GINO: o tutta o niente!

BEATA: no!

(*Dall'esterno si sente la voce di Joe*)

JOE: affrettatevi, domani ultima giornata di lavoro!

BEATA: tutta?!

DON GINO: cuminciamu!

BEATA: prima i picciuli!

DON GINO: ah, ti chiamanu babba, ma si na figghia di bbottana! Vieni! Piano, piano! Tutta! Cristo di Dio! Sei na statua!

Girati di dietro, (*la afferra*) ti voglio fottere, ti voglio fottere quanto vuoi? Ahi!

BEATA: vastasu! U tiaġru finiu!

Sequenza 39 (interno, tendone; esterno, piazza/fontana; interno, tendone; esterno, piazza)

BEATA: si lavassi i manu prima!

JOE: ma li mort... (*fuori alla fontana*) certo che più so' affamati, più so' stronzi! Sti morti de fame! (*Al passaggio delle coccarde funebri*) aho!

JOE: Beata prima.

BEATA: devo fare i profili?

JOE: sì!

BEATA: destro, sinistro, centro.

JOE: "Beata", ma com'è che c'hai sto nome così religioso? Ma mamma e papà 'n ce n'aveano n'artro?

BEATA: io sono figlia della Madonna, sono nata dalle monache.

JOE: abbiamo capito! Quanti anni c'hai?

BEATA: nun lu sacciu, oppure quindici, oppure diciotto. La mia età non me la ricordo, sacciu cuntari solo fino a ddeci!

JOE: fidanzato, marito, parenti?

BEATA: tc tc! Non ho nessuno, dormo al convento.

JOE: e come hai trovato i sordi?

BEATA: da don Gino, l'esattore. Mi taliò nuda e m'ha pagato!

JOE: mi? Tagliò? Che vuol dire "tagliò"?

BEATA: mi guardò, mi ha guardato!

JOE: t'ha guardato nuda? T'ha costretta?!

BEATA: no! Io lavo per terra, nelle case, nelle botteghe, lavo pure i malati, e sempre quando mi pagano, mi domandano di taliare, o le gambe, o il petto, tutta, ma non gli faccio toccare mai!

JOE: allora perché stamattina da me 'n te sei fatta guarda', che 'n c'avevi i sordi?

BEATA: vossia non me l'ha domandato!

JOE: famme la faccia de quanno c'hai paura va!

BEATA: paura?

JOE: sì! E tu vorresti diventare attrice no?

BEATA: se vossia m'aiuta, sì! "Dopotutto domani è un altro giorno!"

JOE: e ar cinema che pellicole te piaciono?

BEATA: a me mi piaciono le pellicole dell'amore, dove tutti si baciano e alla fine sono felici e contenti!

JOE: tu a sapresti fare na bella scena dell'amore?

(Beata fa di no con la testa)

JOE: stop.

BEATA: accussì finiu?

JOE *(facendo il verso)*: accussì finiu! Che volevi fa' "A carica dei seicento" a prima botta?! Eh! Comunque tu sei fotogenica!

BEATA: e che veni a ddire?

JOE: e vengo a dire che sei bella, puoi esse' bella. Ammazza che c'hai na cesta de capelli, eh? Te sulla pellicola puoi veni' bellissima, t'ò dico io! *(disgustato)* ahh, ahh

BEATA: che ho?

JOE: te lo dico io che c'hai! Ferma!

BEATA: cchi fai?

JOE: 'n te preoccupa'!

BEATA: ahi!

JOE: bbona!

BEATA: ahi!

JOE: 'n te n'anna', te faccio n'artro pezzettino! *(Pensa tra sé)* ma che sto a fa'! Vattene va, 'n ce bisogno!

BEATA: allora non ero brava?

JOE: bravissima, mo però vattene va!

BEATA: e soldi non ne vuole?

JOE: vattene! Fra 'n mese t'arriva na risposta da Roma, vattene!

BEATA: grazie assai!

Sequenza 40 (esterno, piazza)

UOMO #1: che bedda!

UOMO #2: eh quantu si bedda!

UOMO #3 *(davanti al circolo)*: Beata, ma u sai ca si na bidizza, quannu vieni ô circlu?

IL DIRETTORE DELLA BANDA: sprugghiamini ca è taddu!

UN MUSICISTA: puttròppu ma mughieri s'antisi mali, chi ci puozzu fari!

IL DIRETTORE: XX 'u sapiti tutti XX

UOMO ELEGANTE #1 *(di spalle)*: dutturi Morelli! Dutturi Morelli se permette c'avissimu â ddiri na priera!

(Uomo elegante #2 si avvicina a Joe e gli parla all'orecchio)

JOE: ma io veramente non so se!!!

UOMO ELEGANTE #1: che è comunista?

JOE: ma che sta a scherza'? Guarda che la mia ditta e la democrazia cristiana stanno così eh?! Non pe fa' i complimenti!

(Uomo elegante #2 si avvicina di nuovo all'orecchio di Joe)

Sequenza 41 (esterno, spiazzo; interno, casa del defunto)

DONNA #1: 'giorno.

(Joe annuisce)

DONNA #2: cu jè chistu?

UOMO ELEGANTE #1: pemnesso! Fate passare!

UOMO ELEGANTE #2: ou cansietti!

UOMO FIDATO *(di don Mariano)*: un grande uomo di rispetto, il più grande! Don Mariano Guarneri in vita sua mai, mai si fece fotocrafare! Mancu nu ritrattu ni lassau! A lei, a lei solo quest'onore!

JOE: però io non faccio fotografie, farei il cinema.

UOMO FIDATO: e non si vede?

JOE: no no sì!

UOMO FIDATO: e allora? E allora Santo Dio esegui, esegui!

JOE: devo ripijà anche i congiunti?

UOMO FIDATO *(fa segno di no con la mano)*: mai! A lui, a lui solo sempre a lui, di faccia, di corpo, di vicino, di lontano, sempre a lui! A lui solo! Avanti susemini, amininni signorini!

SINDACO *(all'anziana)*: donna Maria, dopo torniamo!

DONNA Maria: pare che dorme!

(All'esterno la banda suona)

JOE: c'è poca luce, non si potrebbe apri' un po'?

(L'uomo fidato risponde di no con la testa)

JOE: vi viene brutto però eh?

(L'uomo fidato dopo essersi consultato con il sindaco fa segno di aprire un po' la finestra.)

Uomo delle pompe funebri dà ordine di aprire.

Joe fa segno di poter aprire un altro po'.

L'uomo fidato si consulta e acconsente.

Uomo delle pompe funebri ordina.

Joe sta per chiedere di nuovo.

L'uomo fidato nega categoricamente)

JOE: motore. Che faccia mortacci tua!

UOMO FIDATO: questa è la più bella pellicola, che lei farà per tutta la sua vita, quant'è il suo disturbo?

JOE: facci lei!

UOMO FIDATO: vabbè! Vo ddire che il fimmi lei lo spedirà al signor sindaco di Scardizzi! Riservato e ci raccomandando con ceralacca, con ceralacca!

JOE: non dubiti! Grazie!

UOMO FIDATO: che cosa XX che perdita, che perdita, che perdita!

JOE: nun mô dica a me!

Sequenza 42 (interno, circolo)

UOMO #1 (*seduto al tavolo*): no sbagghiau, iddu, no sbagghiau!

DON GINO: oh dottor Morelli, venga venga si accomodi, si faccia un giretto con noi forza!

GIOCATORE #1: una mezz'oretta e poi lo mandiamo a dormire; una cosetta leggerina!

DON GINO: cip di cinquecento?

(Joe fa cenno di sì con l'espressione del volto)

JOE: apro di mille.

GIOCATORE #1: gioco!

GIOCATORE #2: gioco!

DON GINO: tre volte!

GIOCATORE #3: gioco le tre volte!

GIOCATORE #1: no!

GIOCATORE #2: no!

MAZZIERE: carte!

JOE: due!

DON GINO: servito!

MAZZIERE: due carte. Parola al servito.

DON GINO: piatto!

MAZZIERE: leggo, passo!

JOE: per tre.

DON GINO: gioco!

JOE: *Fanciulla del west!*

DON GINO: bbono!

GIOCATORE #1: ma questo full è! Chi c'entra "Fanciulla del west"?!

JOE: nella "Fanciulla del west" la giovane protagonista si gioca a poker la vita del suo amante cow-boy, e vince...

GIOCATORE #1: niente ri meno!

JOE: ...con tre assi e due donne!

MAZZIERE: eh dottor Morelli, chi piglia il primo piatto va a casa nudo!

(Ridono)

JOE: ammazza che faccia che c'hai!

MAZZIERE: eh anche la sua non scherza!

(Ridono)

UOMO #2: cchi facemu rapemu 'n pocu?

TUTTI (*in coro*): sì apri apri!

MAZZIERE: e vediamo!

JOE: colore!

GIOCATORE #1: mancu co fullu? Ma vai ppi ddaveru va!

JOE: mi dispiace signori, se posso concedere il colpaccio?

Sequenza 43 (interno, furgone; esterno, in strada)

JOE (*ridendo*): ah ah ah si faccia 'n gire... tò faccio vede' io n' giretto! Ah posso concedere il colpaccio? Ah ah ah.

BEATA (*nascosta nel retro del furgone*): ahi!

JOE: e tu che cce fai qua?!

BEATA: vossia l'altro ggiorno m'ha detto che ero foto- fotografica!

JOE: fuori! Fuori via!

BEATA: vengo con vossia a Roma!

JOE: dai fuori!

BEATA: e non devo aspettare un mese per fare l'attrice del cinematografo!

JOE: sì, esci de qua vattene a casa!

BEATA: ti giuro che non la disturbo, cci do na mano, cci lavo la roba, e cci faccio il mangiare, vossia è sulu!

JOE (*gridando*): vattene a casa che te frega che sto solo?

BEATA: e se vossia vole, la faccio pure taliare!

(*Si sente in sottofondo il canto di un pastore*)

JOE: ma che sei scema, aho!

BEATA (*dirigendosi con la mano verso i genitali di Joe*): e ci facciu nesciri u latti!

JOE: ma nun te vegogni? Se cominci così altro che attrice, o so io che vai a fa' te!

BEATA: mi perdunassi, non l'ho fatto per male!

JOE: se è destino diventi attrice! Se no fai a lattaiola! Eh? No fa' più sa? No fa' più!

BEATA: allora mi ci porta a Roma?

Sequenza 44 (interno, furgone)

JOE: ma come nun te ce porto?! Parola di Joe Morelli, s'il provino va bene e il provino va bene perché te lo dico io, io torno giù eh? E te vengo a pija', ok [okappa]? Ecco mo scenni qua, che è meglio che 'n ce vedono assieme, vai!

BEATA: s'affrunta?!

JOE: ma come parli, ma nun s'acchiappa na parola, dammi 'n bacetto, vie' qua! Eh? Posso esse' tu zio, vattene va!

BEATA: comu voli vossia!

JOE: vai vai te faccio diventare na grande attrice. Nun te preoccupa'! Te vengo a pija' 'n Cadillac! Â capito a figlia dâ Madonna sì? Jé piace er gatto all'orfanella!

BEATA: tunnassi prestu!

JOE: sì!

BEATA: iu l'aspettu!

JOE: aspetta aspetta!

BEATA: fazzu chiđđu ca mi riçi vossia!

JOE: nun te preoccupa'!

BEATA (*gridando*): nun mi lassassi ccà!

JOE: però io so' stronzo, so' troppo bbono, na botta jà potevo pure da' no?

Sequenza 45 (esterno, portone d'ingresso convento)

BEATA: aprite, iù sugnu!

MADRE SUPERIORA: finiscila e vattinni ca è megghiu ppi ttia!

BEATA: madre superiora, ma dove me ne devo andare?

MADRE SUPERIORA: vattini cu chiđđu dô cinematografu svergognata!

Sequenza 46 (esterno, in strada)

JOE: ppuh, furgone de merda! Proprio adesso te dovevi ferma'?! S'è sfragnato tutt- vaffanculo te e tutta a Fiat!

UNA DONNA: signore, signore ha bisogno di una mano?

Sequenza 47 (interno, furgone e auto)

JOE (*gridando*): scusi signora, ma dove me sta a porta'? qui non c'è nessuno!

PRINCIPESSA: stia tranquillo, ci penserà Antonio alla sua macchina.

JOE: ho capito ma chi sarebbe questo?... (*A se stesso*) ma che cazzo se sonano questi!

PRINCIPESSA: il furgone del signor Morelli mi raccomanda!

ANTONIO: certamente signora, ci penso io!

JOE: me perdoni la curiosità, ma chi è?

PRINCIPESSA: è il principe di Montejuso, mio marito.

JOE: mi dispiace!

PRINCIPESSA: questo paese è suo, una volta al mese viene qui e ci rimane tutto il giorno. Per il resto non esce mai dal castello di Montejuso.

JOE: che bisteccone, 'mmazza!

Sequenza 48 (interno, vecchio oleificio)

JOE: Saranno nobili, ma 'n se sa mai!

PRINCIPESSA: Antonio quando pensi che sarà pronta?

ANTONIO: tra un paio d'ore signora!

PRINCIPESSA: signor Morelli?

JOE: sì?

PRINCIPESSA: ho parlato con mio marito e mi piacerebbe averla a cena al castello stasera.

JOE: stasera veramente... io mo devo parti'!

PRINCIPESSA: peccato! Allora buon viaggio! Lei ha viaggiato molto, è bello viaggiare!

JOE: lei non viaggia più da tanto tempo!

PRINCIPESSA: purtroppo! Lei ha veramente conosciuto tutte queste donne?

JOE: sì!

PRINCIPESSA: com'è Rita Hayworth?

JOE: arta! Lei non è di queste parti vero? Da quanto tempo è sposata?

PRINCIPESSA: rimanga con noi, risponderò a tutte le sue domande!

JOE: ma il principe...

Sequenza 49 (esterno, spiazzo)

JOE: principe di Montejuso prima. Principe dica qualcosa! Prego principe. (*Alzando il tono della voce*) principe!

PRINCIPE: beva qualcosa! Beva alla mia salute! Scusi ma lei che cos'è, un *metteur en scène*? Ecco la nuova aristocrazia, il cinema, i ciarlatani! Io e mia moglie siamo orgogliosissimi di non aver mai messo piede in un cinematografo!

JOE: no principe scusi eh io non sono proprio un der cinema, no! Io cerco solo facce è un lavoro duro, lei non può capi' perché non c'ha bisogno.

PRINCIPE: sì qui è tutto mio, era tutto mio, la guerra ha distrutto ogni cosa, della Sicilia ne hanno fatto carne di porco, e anche del mio patrimonio, l'unica cosa che mi rimane è lei (*mandandole un bacio*) la mia sola unica ggioia e le mie illusioni! Ecco dove sono andati a finire i miei ultimi soldi ecco! Lei non lo crederà e d'altra parte non c'ha mai creduto nessuno. Questo l'ho comprato da un architetto finlandese, un genio! Volevo fare il ponte di Messina, sullo stretto, che unisce la Sicilia con l'Italia, ma ho trovato solo porte chiuse, ignoranza e sfiducia. Un sogno secolare ma nessuno vorrà mai realizzarlo! Solo una cosa, si può realizzare: questa!

JOE: oohh, ma che stamo a scherza'?!?

PRINCIPE: minchia, non mi rinesci mai!

Sequenza 50 (esterno, in strada; interno, furgone)

BEATA: è luntana Messina?

UOMO (*sul carretto*): nun è tantu luntana, carusa, ma iu mi fermu a Mussari. Cchi cci vai a fari a Roma?

BEATA: vâ ttrovo u fidanzatu!

L'UOMO: beatu iddu!

BEATA: Joe, Joe, Joe!

L'UOMO: ma unni vai?!

BEATA: Si fimmassi! Joe! Aspittassi Joe! Aspittassi! Joe iu sugnu iu Joe, Joe Joe!

PRINCIPE: cchi voi figghia!

Sequenza 51 (esterno, spiazzo)

JOE (*gridando*): oh, ma che stamo a scherza'?

Sequenza 52 (esterno, in strada)

JOE (*gridando*): Rotti in culo, criminali, cornutacci, ladri, troie, vigliacchi, morti de fame, puttaroni, fraciconi! 'ndo cazzo state! Aaiuuutooo! Prima ve faceva comodo Joe Morelli, jé stavate tutti a scartavetra' le palle, e adesso che Joe Morelli c'ha bisogno, 'ndo cazzo state? Imparateve l'educazione a fiji de na mignotta!

Sequenza 53 (interno, corriera)

JOE: X più a gniente X a li mortacci vostri!

UOMO #1: X che belle zolfare che ci sono, queste sono zolfare famose, famosissime sono!

FOTOGRAFO: il paesaggio è veramente fantastico! Lo vo a fotografare subito!

UOMO #1: chistu è un feudu di chiddu anticu! Ma veramenti anticu!

FOTOGRAFO: interessantissimo!

UOMO #1: voglio fotografare quello, ha una faccia interessante!

FOTOGRAFO: Bella faccia, bella faccia! Ci facissi 'na bella fotografia va!

JOE: che stai a fa'?!?

FOTOGRAFO: sto facendo un servizio sui siciliani!

JOE: e che me frega, che so' siciliano, so' romano, che cazzo me frega!

FOTOGRAFO: ma guardi che lei ha una faccia veramente interessante.

JOE: ah sì allora fotografa sta cippa, va bene così?

UOMO #1: mii, sti siciliani siemu tutti 'ncazzusi!

JOE: tu che parli, ma che stai a parla', che sto a parla' cu te?

FOTOGRAFO: mah!

VITO: dutturi Morelli!

JOE: ah ma è na congiura questa allora eh!

VITO: patri che bellu, è destinu u sapi è destinu, è destinu dutturi Morelli, unni sta gghiennu dutturi Morelli eh?

JOE: a Mussari vado, Mussari!

VITO: ah Mussari, io invece grazie a lei, dutturi Morelli, ho trovato il coraggio di iramminni! E ssa dove vado? Vado a Missina e poi da Missina a Busto Assizzio!

JOE: bello, bello!

VITO: eh, e cca nun si po stari, eh, un si po stari. Ha vistu ccu c'è là diètru? 'u taliassi, 'u taliassi! Quello è Bonocore l'archivista del comune di Realzisa, aveva un figlio mongolo, vinticinque anni di martiriu mischinu, ieri mattina si è svegliato, gli ha dato un bacio, e c'ha sparato un colpo in bocca, mm. E ora capace che lo pigliano pee pazzo, mm!

Sequenza 54 (interno, deposito)

CARABINIERE: che c'è signor Morelli? Le hanno trafugato qualche cosa?

JOE: no no 'n manca gniente! 'n manca gniente, è che so' un po' stanco, ha capito allora.

CARABINIERE: meglio così! In questura li hanno riconosciuti subito sa? Professionisti della truffa! Altro che cinematografo, voi non ci crederete ma quelli con le macerie dei bombardamenti si sono fatti denari a palate, il principe e la principessa! Dottor Morelli non siamo mai stati capaci di acchiapparli e se non era per il benzinaio e la vostra fidanzata, quelli... (*fa roteare la mano*) beh poverina, l'hanno un po' così maltrattata, va beh però no grave!

BEATA: Joe!

Sequenza 55 (esterno, spiazzo)

JOE: beh? Artri ladri? Via aria aria!

UOMO MASCHERATO #1: che è proibito taliari?

JOE: è proibito sì, nun se guarda e nun se tocca! Va bene così?

UOMO MASCHERATO #1: noi non siamo ladri, siamo della democrazia cristiana!

JOE: meglio me sento va bene? Ladri e ladroni!

UOMO MASCHERATO #2: ooh, vossia ni sta affinniennu!

JOE: a chi?

BEATA: lassatulu stari ca u me fidanzatu avi a' frevi nevvosa!

JOE (*a Beata*): mâ lascia' in pace hai capito?! Vattene!

Sequenza 56 (esterno cortile di un edificio)

Beata (*piangendo*): io già per Roma avevo partito!

JOE: pe Roma? A fa' cche?

BEATA: sì a circari a vossia per fare l'attrice del cinematografo!

JOE: sta santa pupa che cazzo mi doveva capita' oggi!

BEATA: io l'ho fatta la denuncia ai carabinieri, se non era per me vossia perdeva l'automobile, le macchine del cinema, io, m'hanno picchiata, questo è il ringraziamento?

JOE (*le dà uno schiaffo*): oh, questo è il ringraziamento per chi non si fa i cazzi sui, hai capito? I cazzi sui!

(*Beata continua a piangere*)

JOE: mo che cazzo di male ho fatto io! E basta falla finita, asciugati la faccia! Soffia, soffia! Oh!

(*Beata tenta di baciare Joe*)

JOE: ma che sei scema sei, ma che fai? (*Joe fa per baciare Beata*) ma che te fa schifo? 'N sai bacia'! 'N sai bacia'? (*Beata fa di no con il capo*) t'emparo?

(*Beata annuisce*)

Sequenza 57 (interno, deposito)

JOE: quanto sei bella!

BEATA: puru vossia è bellu!

JOE: 'n me chiama' più vossia! Me fai senti' un vecchio! Apri, apri le gambe! Non te faccio male, apri! Apri! Bbona bbona, bbona nun te faccio male! Te piace, eh? (*Beata gli morde la mano*) ahhh!

Sequenza 58 (esterno, strada)

JOE (*all'altoparlante*): gente di Treportoni, la Universalia cinematografica di Roma porge un caloroso saluto a questa vostra bella terra di Sicilia, uomini, donne, giovani, vecchi, bambini, regazzini accorrete, la fortuna vi aspetta, uscite dalle vostre case, aprite le vostre finestre, (*a Beata*), aho questi hanno risorto er problema, se so' suicidati in massa!

BEATA: talè!

JOE: che è?

BEATA: c'è unu che ci chiama, li!

L'UOMO (*seduto in carrozzina*): viniti cca, tutti cca sunu, nuḍḍu c'è ô paisi! Nuḍḍu c'è ô paisi, tutti cca sunu! Viniti cca! Ccà sunu! Nuḍḍu c'è ô paisi, cca sunu! Cca sunu, viniti cca!

JOE: ma che stanno a fa' a rivoluzione?

L'UOMO: peggio, la terra pigghiunu, la terra si pigghiunu!

BEATA: Joe, tiraci un colpo di cinepresa!

Sequenza 59 (interno-esterno, laboratorio-strada)

JOE: pescatori di Collemare è arrivata la fortuna...

L'UOMO (*disabile*): ou chiḍḍu rô cinema c'è!

JOE: ... sicura! Il miracolo della ricchezza! Lo sapete fino a quanto può guadagnare un attore, lo sapete? Cento milioni l'anno!

Sequenza 60 (esterno, banchina)

BEATA: Calogero Destino, prima!

JOE: profilo destro, profilo sinistro, profilo centro, battuta!

CALOGERO: sono un po' emozionato!

JOE: non si deve preoccupa', lei c'ha talento! E quando dietro la faccia ci sta il talento, non ci sono problemi! Si rilassi!

CALOGERO: Rossella, sono... eh, Rossella, non...

(Il pubblico lo incoraggia)

CALOGERO: Rossella... sono un po' emozionato! *(Il pubblico lo incoraggia ancora)* sono un soldato del sud, e non!!!

BEATA: avanti Calogero!

CALOGERO: mi scusi professore, fermi la macchina, mi so' pisciato addosso!

(Gli altri ridono)

CALOGERO: Fu l'emozione, fu l'emozione!

JOE: ma do' cacchio vai, vieni qua, devi pagare, vieni qua mi devi da pagare!

CARABINIERE: il maresciallo ci deve parlare!

JOE: ah non è che pure ar maresciallo jé piacesse fa' er cinema no?...

(Il pubblico ride)

JOE *(al carabiniere)*: ...jò dica ar maresciallo, appena ho finito jò faccio fare, 'n se preoccupi! Continuiamo, avanti! A chi tocca?

MARESCIALLO MASTROPAOLO: se è per questo è già finito!

JOE: chi è? Bentrovato brigadiere!

MARESCIALLO: maresciallo prego, sono stato promosso! Tu invece sei stato bocciato! Joe Morelli, in nome della legge, ti dichiaro in arresto!

JOE: ma che sta a scherza?!

BEATA: Joe che è successo, Joe?

MARESCIALLO: Giuseppe Morelli, fu Romolo, nato ad Albano il 18 agosto 1906...

JOE *(a Beata)*: vai, vai, allontanati, vattene!

MARESCIALLO: ...pregiudicato per i reati di furto semplice, furto aggravato con scasso, truffa, X con arma impropria...

JOE: no no!

MARESCIALLO: gioco d'azzardo...

JOE: Ma non è vero!

MARESCIALLO: anni 7 e mesi 4 di reclusione già scontati, emigrato clandestinamente negli Stati Uniti nel 1947...

JOE: eh 'mbe so' annato en America e allora?

MARESCIALLO: ...espulso per sfruttamento della prostituzione, successivamente assunto come aiuto attrezzista, silenzio!

Dalla produzione del film *Quo vadis? E* licenziato per contrabbando di sigarette e stupefacenti...

La gente esplose di rabbia e gli uomini colpiscono Joe con i loro baschi mentre i carabinieri lo portano via.

JOE *(a Beata)*: vattene viaa!

BEATA: Joe nun mi lassari, Joe! Joe! Joe! Joe, Joe nun mi lassari, Joe! *(Agli uomini)* annati via, via!

Sequenza 61 (interno, caserma)

MARESCIALLO: all'Universalia cinematografica non sanno nemmeno chi sei! Tutta la tua attrezzatura risulta rubata, e la tua pellicola è scaduta da chissà quanti anni! *(Al carabiniere)* vai!

CARABINIERE: comandi!

MARESCIALLO: firma qua!

JOE: a quattr'occhi marescia', eh? In privato parliamo meglio, no?

MARESCIALLO *(schiaffeggia Joe)*: questo è privato, per il provino mio!

JOE: e che tò chiesto io de fa' r provino? Mâ chiesto te de fallo!

MARESCIALLO: dammi del lei Morelli!

JOE: m'ha pregato lei! Va bene così?

MARESCIALLO: è vero, hai ragione, facciamo tutti pena, ragazze, contadini, studenti e pure i carabinieri! Basta che qualcuno ci promette successo e ricchezza e ci caschiamo subito.

JOE: qua ragazza a rimanni a casa, per favore, è na brava fija nun c'entra gniente! Io so' 'n poveraccio marescia', me faccio pena da solo!

MARESCIALLO: tu fai pena perché sei un cretino Morelli.

JOE: che se n' approfitta marescià che c'ho e manette?

MARESCIALLO: no no, Morelli, tutti si sono confessati con te, ti hanno dato la loro sincerità, e forse non lo faranno più per tutta la loro vita, e tu? Non hai capito niente, sono stati veri Morelli, pure io sono stato vero e tu hai pensato solo a rubarti quei quattro soldi!

JOE: me pensavo che er mestiere suo era de... de cerca' a verità, no? No de fa' er predicozzo!

MARESCIALLO: la verità! La gente è più disposta a dire più verità davanti a una macchina fotografica, piuttosto che davanti a un paio di manette, maa se la macchina fotografica è vuota eh? Morelli!

Sequenza 62 (esterno, strada)

PROCURATORE: maresciallo vada a vedere! Ma che vogliono questi!

MARESCIALLO: che è sta pagliacciata! Sgombramu prestu!

UOMO #1: 'ssa benarica maresciallo, c'avissimu a ddiri na parola.

MARESCIALLO: sintemu sta parola. Mi volete cunsumare?

PROCURATORE: ff, che caldo, sembra ritornata l'estate!

MARESCIALLO (al prefetto): eccellenza, qua dietro c'è un bar, se lo viene a prendere un caffè freddo con me?

PROCURATORE: però una cosa svelta Mastropaolo, andiamo!

UOMO #1: minchia l'uomo non dovrà scappare!

UOMO #2 (*a Joe che cerca di scappare*): figghi î buttana unni scappi!

UOMO #3: acchiappalo!

UOMO #4: facci nesciri i renti mm'ucca!

BEATA: Joe Joe! Joe Joe lassatulu, no! Lassatulu! Noo!

UOMO #3: accussi t'ansigni a gghiucari cu l'onore de' morti!

BEATA: noo!

UOMO #3: amuni!

Sequenza 63 (interno, carcere)

GUARDIA #1: arrusbignemuni, rapemu stu cancellu!

GUARDIA #2: moviti Turiddu c'haju suonnu!

TURIDDU: minchia camurria!

Sequenza 64 (interno, carcere; esterno, vicolo)

DETENUTO #1: beatu a ttia ca ti facisti sulu du anni Joe!

DETENUTO #2: salutami u sticchiu Joe!

JOE: a chi o devo da'?

GUARDIA: chista al magazziniere! Bbona fortuna, romano!

JOE: grazie!

Sequenza 65 (interno, magazzino)

MAGAZZINIERE: Morelli, Morelli Giuseppe, Giuà?

GIOVANNI: cchi c'è?

MAGAZZINIERE: accumpagnalo!

GIOVANNI: bu bu va bene così! (*A Joe*) chista è?

(*Joe annuisce*)

GIOVANNI: tè, fimma ccà!

Joe (*a un uomo lì vicino a lui*): c'avete fatto dormire a animali dentro ar furgone mio!

UOMO #1: vuoi che ti paghiamo l'affitto? Vuo- vuo- vuole essere pagato l'affitto, ah ah ah!

GIOVANNI: l'affitto fattelo pagare da quella c'ha dormito e mangiato ppi siei misi, dentro il furgone tuo!

JOE: quella chi è?

L'UOMO (*lì vicino*): come si chiamava quella l'attrice?

GIOVANNI: papà, come si chiamava l'amica tua?

MAGAZZINIERE: e chi ni sacciu iu chiđda sapia riri sulu ca o furgone era suou e basta!

(*Ridono*)

GIOVANNI: aveva la bbocca chiusa!

UOMO #1: bocca piena, bocca piena aveva! Ah ah ah!

Sequenza 66 (esterno, Scalmisi; interno, officina)

MECCANICO: desidera qualche cosa?

JOE: scusi ma fino a un paio d'anni fa, qui c'era un convento.

MECCANICO: non ce n'è più convento, niente ormai avi più di un anno!

JOE: ah!

Sequenza 67 (esterno, ingresso cinema)

UNO SPETTATORE: mincia chi ssa quali, i soddi mi futtistru!

BIGLIETTAIO: ah cchi bbuliti? Chiđdu 'i rumani è miegghiu! (*Rivolgendosi a Joe*) ma lei, non è il dottor Morelli?!

JOE: no, non so' dotto'!

BIGLIETTAIO: che vuole?

JOE: sto a cerca' Beata la ragazza del convento, quella che veniva sempre qui al cinema 'a sera.

BIGLIETTAIO: ah sì, la figlia della Madonna, e chi lo sa! Se n'andò quando lei, insomma, allora! E nessuno l'ha più vista!
JOE: lei non ne sa proprio niente?
BIGLIETTAIO: nientissimo! E se pure lo sapevo, di certo non venivo a dirlo a lei!
JOE: ma che cazzo sto a fa'!

Sequenza 68 (esterno, piazza, tavoli taverna)

UOMO #1 (*poco distante*): finiemula cu stu buddiellu! Va tâ stari muti!
JOE (*all'oste*): guardi che non c'ho una lira!
OSTE: assa mancia e ss'arricria, Signor Morelli, ca tantu 'n postu 'n paraddisu c'è ppi tutti rui!
UOMO #2 (*poco distante*): cciù 'u sacciu!
UOMO #3: finitila!
(*Tutti reclamano silenzio*)
UNA BAMBINA (*si avvicina a Joe*): Beata è dove sono i pazzi!

Sequenza 69 (esterno; cortile del manicomio)

INFERMIERA (*a Joe*): amuni! Un amico ha capito?! Non combini altri guai! E ringrazi il direttore, se era per me non gliela facevo vedere!
UN DISABILE (*in sottofondo*): maria maria maria maria!
JOE: Beata so' Joe!
BEATA: Joe è morto!
JOE: non è vero, guardami so' io! Ti porto con me? Nn'amo a Roma?
BEATA: io a Roma ci sono stata, anni e anni, quando ero ricca e fotogenica, c'avevo tanti anelli, collane, vestiti, la macchina americana, l'America... pure lui ci mancava, la villa mia c'era il bagno troppo grande, Joe lo chiamava piscina, andavamo sempre nel mondo io e Joe, poi c'hanno spartiti e Joe è morto.
JOE: c'hai ragione, non so' Joe, però, io so' il migliore amico suo, m'ha mannato lui da te!
BEATA: c'avete da fumare?
JOE: câ preso i vizi? So' contento! Vor di' che stai mejio!
BEATA: volete fumare?
JOE: senti, io c'ho parlato a Joe prima de mori', ha detto che te dovevo veni' a cercare perché te dovevo di' na cosa, che tu sei l'unica donna che, l'ha fatto innamorar' veramente, m'ha detto de ditte, che quanno stavate insieme nun lo sape' perché era lento a capi' certe cose! Joe, poraccio!
BEATA: era bello Joe.
JOE: era 'n fijo de na mignotta Joe! Era mejo se nô conoscevi!
BEATA: chi lo sa, chi sarà la nostra fine.
INFERMIERA (*a Joe*): basta r'accussì, via!
JOE (*a Beata*): Senti, sentime bene, io mo me ne devo anna', eh? Ma se ti fa piacere ogni tanto de parla' con qualcuno, de di' quello che pensi, eh hai capito? Eh? Io te posso veni' pure a trova', torno e stamo n'artro pochetto assieme, se te fa piacere!
BEATA: grazie!
JOE: eh!

Sequenza 70 (esterno, stretto di Messina; interno, furgone)

(*Joe ascolta al registratore le tracce audio dei provini*)
PRIMO RAGAZZO: "s'innienù, s'innienù li me' anni, e s'innienù nun sacciu unni, e uora ca sugnu arrivatu a l'uttant'anni, lu vivu chiamu e motti m'arrispuuni".
SPARACINO: a zza monaca, all'acqua ju, u zzu monucu appressu c'ju, vinni lu ventu, alzò la tonica, che beddu culu c'avia a zza monaca!
SANTINA: dopotutto domani, domani, domani m'ammazzo!
L'UOMO: "Rossella, sta' pattiennu suiddato, cc'ama spittari u cuncieru ppi ddarimi na vasata ah?"
FRATELLO NASCA #2: i nostrì genitori si sono sposati nel millenovecentoventitre.
FRATELLO NASCA #1: e l'anno di ddopo sono nato io, nella data del 18 febbraio.
BANDITO #3: Mariano, i Matusa l'hanno sparato a lupare e ce l'hanno fatto trovare con la testa scavazzata rintra un pagghiaru a Grissi!
RAGAZZA: "dopotutto domani è un altro giorno!" Devo fare pure la musica?
COTTONE: ché canne di mitragliatrici piazzate, pe ucciderci a tutti! Loro ci hanno chiesto, vabbè, se noi voleamo commattere affianco a loro, noi abbiamo risposto tutti no!
FILIPPO: "è un soldato del sud che vi ama, mandatemi incontro alla morte con un dolce ricordo".
UOMO #1: Perché come faccio godere la donna io, senza chiacchiere, non la fa godere nessun altro! Modestamente con me, a ddu coippa e nun c'è cchiu nienti!
LEONARDO: con le budella dell'ultimo papa impiccheremo l'ultimo re.
BANDITO #1: e noattri che siamo ancora vivi, ni schifienu tutti, mafia, chiesa, polizia, monarchici, fascisti, socialisti, separatisti, democristiani, comunisti e libberali!

LO COCO: i ma manu pari ch'enu sissant'anni e invece n'â ffari trenta a maggiu. Ccà nun mi spusa nuđđu pirchí ricunu ca iu ha statu cu l'americani.

IMPIEGATO COMUNALE: mi dispiaci, nun sacciu essiri allegru!

UOMO IN NERO: hay quinto rejimiento de mi vida, hay quinto rejimiento de mi muerte.

UOMO COL CAPPELLO: non ci vergogniamo più di essere italiani, ne abbiamo l'orgoglio!

PRINCIPE: Volevo fare il ponte di Messina, sullo şretto, che unisce la Sicilia con l'Italia, ma ho trovato solo porte chiuse, ignoranza e sfiducia.

BRIGADIERE: Viddrai cca ggenti di l'aspettu ştranu, ca perseru lu sensiu e l'intellettu.

VITO: me ne voglio andare, me ne voglio andare, me ne voglio andare!

D'AZZÒ: Io dalle volte guardo le stelle e parlo, ma vero c'è il mondo? Non ci credo che c'è il mondo, sono farfanterie.

BEATA: a me mi piacciono le pellicole dell'amore, dove tutti si baciano e alla fine sono felici e contenti!

Séquence 1

JOE : profil droit, profil gauche, profil centre, parle !

PREMIER GARÇON : j'ai vu un crâne sur l'affût d'un gros canon, comme j'étais curieux je l'ai abordé, et ellu il m'a répondu avec una grande tristezza, moi sans qu'on sonne les cloches je suis mort, elles ont fui ; elles ont fui mes années, oui elles ont fui vers je n' sais où, eh aujourd'hui que j'arrive à 80 ans, les vivants je les appelle et les morts me répondent. Allongez-moi allongez-moi su un lettu, car déjà la vermine mi mangia tuttu corpu, je demande une sépulture cu rispettu et dei fiori rouges et des fleurs jaunes et, et rossi !

JOE : Bravo !

Séquence 2

JOE : ah ah putain, bon dieu ! (*Aux paysans*) oh, y a un mort ! (*En indiquant le corps*) Il a pris une balle, mais vous l'avez pas vu ? Et qui est-ce qui ça pouvait bien être ?

Le paysan : et qui voulez-vous que ça soit ?! C'était ou un syndicaliste, ou un carabinier, ou un bandit de chez nous, ou même un sacre fumier figlio di puta !

JOE : ah bordel, il a une foutue gueule !

Séquence 3

JOE (*hautparleur*) : citoyens de Realzisa, la Universalia Cinemtaografica di Roma présente ses chaleureuses salutations à votre belle terre de Sicile, hommes, femmes, jeunes et vieux, petites filles et petits garçons – attention à pas te faire mal toi – ...

LE PETIT GARÇON : venez, venez qui.

FEMME #1 : mais qu'est-ce qu'il veut ... là-bas ?

FEMME #2 : écoute écoute qu'est-ce qui ... là-bas ?

JOE : ... la Universalia Cinematografica di Roma est venue...

FEMME #2 : eh bah écoute, regarde sur le X qui est là-bas !

FEMME #1 : oh mais quoi qu'est-ce qu'il a ? Oh !

JOE : ...une carrière assurée, gens sortez de chez vous, le succès est à votre porte (à l'enfant) oh, comprenez c'que je dis dans votre bled ? Citoyens de Realzisa, votre jour de chance est enfin arrivé, eh rappelez-vous : cela se produit une seule fois ! Et que quelque fois ça arrive jamais !

LA FILLE (*à voix basse*) : les poux apportent bonheur, les poux apportent bonheur, les poux apportent bonheur !

Séquence 4

JOE : bonjour !

L'HOMME : bonjour !

CONSEILLER : disons que la question posée par la main-d'œuvre est le problème majeur de nos ouvriers agricoles ici à Realizza ! ...

JOE : messieurs, bonjours !

CONSEILLER : ... M. le maire, vous ne pouvez pas continuer à piper les dés ! Mettez aux voix l'ordre du jour de notre parti et de tous les travailleurs !

MAIRE : bon, très bien, voyons qui a raison et qui a tort, vote à main levée, ce qui sont « pour », les « contre », il y a deux votes « pour » et il y a treize « contre », le conseil rejete la motion !

Séquence 5

EMPLOYÉ : terrain communal et branchement de ligne.

UN HOMME (*arrière-plan*) : XX Rappazzi.

ADJOINT (*arrière-plan*) : M. le Maire, vous X !

MAIRE (*arrière-plan*) : X-vous !

ADJOINT (*arrière-plan*) : X radical, le parti des travailleurs X de travailler et de gagner ! XX

JOE : quelle belle tête ! Vous avez un très grand avenir, et vous n'en savez rien !

ADJOINT (*arrière-plan*) : X s'il vous plaît !

Séquence 6

UN JEUNE GARÇON : Talia che bello, sta bbunciannu comu 'n palluni !

HOMME #1 : cchi è ?

HOMME #2 : cchi ni sacciu pari che stannu unciannu câ pumpa !

Séquence 7

JOE : citoyens de Realzisa la Universalia Cinemtaografica di Roma vous invite à participer à sa grande sélection, « visages nouveaux pour le cinéma » « new faces for the cinema », hommes, femmes, vieillards, petites filles, petits

garçons, le succès vous attend, après un simple essai de diction devant une caméra, nos producteurs vous offriront à coup sûr une grande carrière ! Et vous savez combien ça peut gagner un acteur de cinéma ? Vous savez ? Cent millions de lires par an ! Moi qui parle, je suis Joe Morelli, découvreur de nouveaux talents en Italie et Amérique, Fosco Giachetti, Annamaria Pietrangeli, Lex Baxter, c'est pas pour me vanter, mais c'est moi qui les ai découverts, si j'avais pas été là ils passaient encore la serpillière ! Amedeo Nazzari, vous le connaissez ? Il s'appelle Angelo Buffa, il vient de Sardaigne, et qui oserait dire qu'un sarde peut être une star de cinéma et pas un sicilien ?! Amis de Realzisa aujourd'hui vous êtes des inconnus, mais demain, ce sont vos magnifiques visages de siciliens qui vont prendre le flambeau du cinéma italien et international, pour une somme symbolique de 1500 lires, juste de quoi rentrer dans mes frais de pellicule et de matériel, votre bout d'essai cinématographique parlant sera visionné par les plus grands réalisateurs de la Capitale, changez votre destin, un miracle vous attend, donnez un coup de pouce à votre chance, en participant à la grande sélection « nouvelles stars de cinéma ».

SANTINA : moi, si le bon Dieu m'avait faite jolie fille, (a) j'aurais fait un petit essai.

JOE : ... (a) sortez de chez vous...

LA MÈRE : (b) Santina peut-être qu'elle pourrait le faire, il provino.

JOE : ... (b) participez à la grande sélection...

LA SŒUR DE SANTINA : (c) Santina a peur de son ombre et puis elle ni sait ni lire ni écrire !

JOE : (c) et puis vous savez combien... peut gagner un acteur de cinéma ? Des milliers de lires, des millions, des millions et millions ! Alors donnez votre chance, après un simple essai de diction, nos producteurs à Rome.

Séquence 8

JOE : pour bien accrocher la lumière, il faut creuser le milieu des joues, comme ça, sinon elles paraissent enflées, comme quand on a mal aux dents.

HOMME #1 : mettons qu'ils tournent un film en Sicile, ils ont déjà ta tête et ils te prennent pour un p'tit rôle.

LA FILLE : et tu gagnes 100, 200, (a) même 350000 lires !

JOE : (a) maintenant (b) on fait un essai pour la diction.

HOMME #2 (devant elle) : (b) ouais mais il faut aussi savoir jouer attention !

JOE : Vous avez vu « Autant en emporte le vent » ?

SANTINA : oui.

JOE : je vais vous apprendre la réplique finale d'"Autant en emporte le vent", elle dit :

SANTINA : « après tout demain est un autre jour » ?

JOE : ça voyez c'est la vocation ! Elle est bien cette petite, elle ira loin, hein ?

LA SŒUR DE SANTINA : ça je le savais moi aussi !

JOE (à Santina) : Je vous en prie !

LA MÈRE : tais-toi donc, toujours à rabâcher. Pourquoi vous l'amenée toute seule là-dedans ?

JOE : parce que là on tourne madame, et quand on tourne, on a besoin d'avoir du silence et de la concentration, n'esquintez pas l' maquillage, eh, je vous en prie ! Que ceux qui veulent tenter leur chance apprennent pas cœur ces deux répliques d' « Autant en emporte le vent », la feuille bleue pour les hommes et la rose pour les femmes, compris ? Joe Morelli est ici pour vous, à votre disposition.

Séquence 9

JOE : D'Acquisto, première ! Profil droit, profil gauche, profil centre, action !

SANTINA : Après tout demain... demain, demain je me suicide là ! Je me suicide ! Je parts, je serai actrice, je serai camériste, je serai caméléon pourvu que je parte.

JOE (l'invite plusieurs fois à se taire) : eh pourquoi ? Qu'est-ce qu'il vous arrive ?

SANTINA : parce qu'il m'a lâché, m'ha lasciato, comme Rhett ha lasciato Scarlett, et il est monté dans l'nord, comment je vais rembourser ça chez nous ?

JOE : oh, mais vous, mais vous l'avez fait la chose ? C'est arrivé ?

(On comprend que Santina veut dire oui sans pourtant le dire)

JOE : vierge Marie ! Écoutez, écoutez, écoutez pleurez moins fort, moins fort, vous avez du tempérament, vous avez du tempérament, il se peut que dans un mois ou deux vous soyez à Rome, à Cinecittà !

SANTINA : mh, mais alors surtout segreto a casa nostra ?

JOE : tranquillité, silence, tranquillité. Oui ça va, ça va !

Séquence 10

Partie I

HOMME #1 : Scarlett, je vous ai attendue avec une patience dont je m'étonne, c'est un soldat du sud qui vous aime, envoyez-moi à la mort avec un doux souvenir, baciami !

FILLE #1 : à Tare, j'irai à Tare, j'irai chez moi, et je trouverai un moyen pour sa reconquête, car on sommes chacun de nos jours est un autre dimanche...

FILLE #2 : d'où tu sors ce dimanche ou samedi, espèce d'andouille ? Faut dire : « après tout un jour en vaut bien un autre ! »

HOMME #2 : « chère Scarlett, alors que je vais à la rencontre de la mort, vous vous auriez fâchée contre moi ? »

HOMME #3 : c'est pas du tout ça !

HOMME #4 : je vais partir faire le service, Scarlett, faut attendre la quille pour s'embrasser oh !

Partie II

CLIENT : pourtant que vous le vouliez ou non, Scarlett, je vous promets que tôt ou tard vous serez mienne, je suis du sud et même la mort ne m'arrêtera pas Scarlett, embrasse-moi ! J'étais bien non ?

BARBIER : putain, si moi je m'appelais Scarlett, je t'aurais déjà épousé depuis longtemps.

CLIENT : smack ! Dammi nu baçiu !

Partie III

L'ENFANT : Scarlett, eh, je vous ai attendue avec une patience qui m'étonne, je suis un soldat du sud et je vous aime, envoyez-moi à la mort...

LE SOURD-MUET : Rossella amoore !

Partie IV

FEMME #1 : il lui dit : « je suis un soldat du sud, je pars à la guerre, je veux un baiser ! », et elle, elle dit : « après tout demain est un autre jour ! »

FEMME #2 (*à la fenêtre*) : qu'est-ce qu'elle a dit ?

FEMME #3 : elle a dit après ça tuttu dumani è un altru jornu !

HOMME #1 (*sur la charrette*) : bien sûr que domani est un autre jour !

HOMME #2 : ma che fai ?!

Partie V

HOMME #1 : atteso atteso !

HOMME #2 : « Rossella, io ti ho aspettato »...

HOMME #1 : attonna « atteso » !

HOMME #2 : « Rossella io ti ho atteso con la santa pazienza... »

Partie VI

HOMME #1 : X pouvait dire, elle la Scarlett, elle lui dit [dzi] comme ça : « non faut pas être trop amer, d'ailleurs demain il fera jour d'nouveau ! Et puis tout ça, c'est pas tellement la seule »

HOMME #2 : et le p'tit puis il lui répond : « assez tchatcheris Scarlett hein ? Déjà rien hier, rien aujourd'hui, nunda dumani, nunda dupudumani, basta Scarlett, non posso più, je ne tiens plus l' coup, donne-le-moi Scarlett ou quoi, donne-le-moi je t'en prie, donne-le-moi ce baiser, si tu veux pas me le donner tu iras pourrir, pourrir loin de ma vue, la gueule ouverte !

HOMME #3 : et Scarlett lui a répondu : « ça tu vois il fallait pas me le dire, vieille ordure, stronzo, remercie bien sûr que je sois une femme, parce qu'autrement je t'aurais fait la croix des vaches sur la gueule !

VENDEUR : celeru, menta, petrugelu, basilu, basilu, menta !

Séquence 11

GRAND-PÈRE : vous m'excusez ? Là ça, ça fait quoi ? ça attire les gens ?

JOE : ça attire, ça attire !

GRAND-PÈRE : putain ! Mon petit-fils Filippo c'est le plus beau garçon du village, comme moi à son âge d'ailleurs !

Sentite, si vous m'en faites le nouveau Rudolph Valentino, vous aurez une belle part du gâteau !

JOE : mon cher ami, je peux rien vous promettre moi, parce que l' cinéma c'est cruel et que je veux laisser d'illusions à personne ! (*Au garçon*) asseyez-vous ! Savez j'ai bien les 19 ans d'expérience derrière moi, et s'y a une chose que j' peux vous dire, c'est que quand un visage a du talent, y a rien qui l'arrête même pas le bon Dieu !

GRAND-PÈRE : il en a, il en a de talent !

JOE : Bordonaro, première ! Profil droit, profil gauche, profil centre, action !

FILIPPO : Scarlett, je vous ai attendue avec une patience d'ange, une patience qui m'étonne, je suis un soldat du sud et je vous aime, envoyez-moi à la mort, avec un doux souvenir, baciami !

JOE : magnifique, bravo ! Et là tu me fais la tête de quelqu'un qui a peur. Non, moins que ça, un peu moins que ça. Voilà ! Joue-moi un orgasme !

GRAND-PÈRE (*simule la masturbation*) : eh oh !

JOE : parle, parle dis-moi c'qui te passe par la tête !

FILIPPO : oh Scarlett, ah je vous ai attendue avec une patience, une patience qui m'étonne, c'est un soldat du sud, eh, qui vous aime, envoyez-moi à la mort, ah ah ah, avec un doux souvenir suce-moi !

Séquence 12

JOE : les frères Nasca, première ! Profil droit, profil de l'autre côté, profil face.

FRÈRE #1 (*avec le chapeau*) : non !

FRÈRE #2 : démarre-toi !

FRÈRE #1 : allez !

FRÈRE #2 : on vous présente nos excuses M. Morelli.

FRÈRE #1 : on se rappelle pas bien c'qu'y a d'écrit !

JOE : ça fait rien, dites, dites quelque chose d'autre ! Parlez-moi de votre famille !

FRÈRE #2 : pour ce qui est de la question familia, possiamo dire poco !

FRÈRE #1 : juste que, juste que nos parents ils se sont, il se sont mariés en 1923.

FRÈRE #2 : et juste un an après, moi je suis né, natu à la date du 18 février.

FRÈRE #1 : et l'année d'après y a eu un autre des petits frères, qui est né lui et l'ont baptisé et nommé Benito.

FRÈRE #2 : et alors en janvier 1925, nos parents donc ils nous ont fait, enfin ils auront fait un petit frère, laquelle a été baptisé et nommé Francesco.

FRÈRE #1 : et c'est en juin mille-neuf-cents-ventisette...

FRÈRE #2 : ventisei !

FRÈRE #1 : eh vintisiei que nos deux parents, ils nous ont refait encore un autre petit frère qui a été baptisé et nommé Cologero !

JOE : mais combien ils vous ont fabriqué de p'tits frères vos parents ?

FRÈRE #2 : c'est qu'on a 18 p'tits frères !

FRÈRE #1 : et une p'tite sœur !

Séquence 13

SPARACINO : ah une bonne sœur va se baigner, et un moine veut l'espionner, voilà le vent qui vient, soulève la robe de la bonne sœur et le moine voit le bonheur !

(Le public rit)

Séquence 14

JOE : profil droit, profil gauche, profil face, « Autant en emporte le vent » !

L'HOMME : Scarlett, là je pars pour être soldat, et il va falloir attendre la quille pour pouvoir t'en rouler une ? » Je vous la refais ?

Séquence 15

LA FILLE : « Tara, à Tara j'irai chez moi, et je trouverai un moyen pour faire sa reconquête, après tout demain est un autre jour ! Il faut que je fasse aussi la musica ?

Séquence 16

L'HOMME : Scarlett, sache que d'une façon ou d'une autre c'est à moi que tu seras, avec moi nul ne peut résister, parce que comme je fais jouir la femme – je te dis ça sans vantardise – il n'en a pas un qui m'arrive à la cheville, je dis ça en toute modestie, avec due colpi et l'affaire est faite !

JOE : eh là personne ne va rien comprendre, hein ?!

L'HOMME : moi je me comprends moi ! Deux je leur en mets et crac-boum ça y est ! Monsieur Morelli si je vous dis l'éclair vous me suivez gzzzt !

Séquence 17

JOE : profil droit, profil gauche, profil face.

HOMME AVEC LE CHAPEAU : peuple de la grande Sicile, tu sens en toi que l'atmosphère n'est plus pareille, tu sens en toi que les jours de l'humiliation sont du passé, tu sens en toi qu'aujourd'hui le style est nouveau, tu sens en toi que la position de la nostra Italia s'améliore encore, mais nous n'avons plus vergogna désormais de être des italiani, nous en avons même de l'orgueil !

(Le public fait un bruit vulgaire avec la bouche que l'on fait en signe de mépris ou de dérision)

JOE : assez, ça suffit, vous n'en avez pas encore marre non ?! Oh, allez partez ! N'y faites pas attention cher monsieur !

Séquence 18

EMPLOYÉ : Scarlett envoyez-moi à la mort, avec un doux souvenir, embrasse-moi !

JOE : bravo, superbe ! Est-ce que vous pourriez me faire une un peu plus gaie ?

EMPLOYÉ : monsieur m'excusera, je n'sais pas être gai !

Séquence 19

LA MÈRE : Anna, fais voir à monsieur Morelli les belles jambes que tu as, ah.

JOE : reste comme ça !

LA MÈRE : tourne-toi, allez tourne-toi ma chérie ! Tourne-toi ! C'est bien ça ! Vous avez vu ? Vous savez, c'est pas parce que c'est ma fille, mais y a pas de comparaison avec les danseuses de variété, cette filleule-là est sangu miu !

JOE : stop ! Bravo, superbe !

LA MÈRE : brava ! Et qu'est-ce que c'est ?

JOE : ça c'est votre reçu madame.

LA MÈRE : vous me donnez un reçu ?

JOE : ouais !

LA MÈRE : Anna, sors !

JOE : savez madame, elle est très douée votre p'tite Anna, ouais, elle est bien faite et expressive ! Elle a un bon physique. Je verrai c' que je peux faire, je peux toujours en glisser un mot, mais quand même je vous promets rien attention ! Bon ça c'est votre reçu, conservez-le bien, dans un mois vous aurez une réponse de Rome, ça vous va ?

LA MÈRE : merci !

JOE : pas de quoi !

LA MÈRE : merci !

JOE : mais sans sous, rien n' se fait !

LA MÈRE : ah, j'ai pas d'argent !

JOE : madame je suis un professionnel fort sérieux, les plaisanteries les plus courtes sont les meilleures, vous savez !

LA MÈRE : mon mari est en prison depuis 11 mois et 8 jours !

JOE : ah ! Et quand il sort ?

LA MÈRE : peut-être jamais !

JOE : et qui va me l' payer à moi les faux frais hein ?

Séquence 20

JOE : au piment hein ? Mm, merci !

GARÇON : est-ce que je pourrais être acteur moi, hein ?

JOE fait oui avec la tête.

GARÇON : ah c'est vrai ça ?

HOMME #1 : cher monsieur, dites-moi monsieur, moi je suis pas fait pour faire le cinéma, comme grand-père ?

JOE : ouais, mais attention, faites bien attention le cinéma c'est pas pour tout le monde hein ? Mais il suffit qu'un d'entre vous soit pris et gagne des sous et c'est la belle vie pour les autres !

HOMME #2 : comu l'emigrazione !

JOE : bravo ! Comme l'émigration, je prends un exemple, un de vous va en Amérique, il s'enrichit et il envoie des sous à la famille, la famille s'achète un bout de terrain et puis, je sais pas, elle décide de faire bâtir, alors qui elle doit appeler ? Elle doit appeler des ouvriers, et qui elle appelle ? Elle appelle toi, elle t'appelle toi, elle t'appelle toi aussi, là c'est un cercle vous comprenez, c'est une chaîne, bon vous me faites l'addition s'il vous plaît ? Excusez-moi messieurs mais il s' fait tard et j'ai encore pas mal à faire, bonsoir à tous !

LES AUTRES : buonasera, buonasera !

PATRON : grazie signor Morelli, un onore è per noi ! Offert par le patron !

JOE : Merci ! Bonne mère, vous oui vous pourriez faire du cinéma , regardez cette magnifique tête d'empereur romain, non ? Ah vous méritez une petit bout d'essai gratuit bon là X.

HOMME #3 : le Re il reviendra, il reviendra le Roi !

Séquence 21

LA MÈRE : prends-la, prends-la, prends-la ma petite, qu'elle ne finisse pas comme moi ! Allez, il faut qu'elle réussisse !

Moi, j'ai fait un essai, à Palerme, ils tournaient un film de pirates, j'étais jeune, ils m'ont prise, mais j'ai jamais tourné de scène, j'ai jamais vu que des bites. Mais pas comme la tienne, la tienne elle est belle la tienne, qu'est-ce que je pouvais faire, les gens se sont mis à parler, j'ai fiché le camp, j'ai fiché le camp chez un de mes oncles, qui me touchait déjà quand j'étais petite. Un dégueulasse ! Mais il m'a épousée !

JOE : tourne-toi, arrête pute, tourne-toi tourne-toi !

LA MÈRE : oui, comme tu veux ! Oui ! Défonce-moi, défonce-moi ! Défonce-moi ! Ah ah, mais prends-la ma petite, prends-la, je te la fais dépuceler !

Séquence 22

JOE : merde, qu'est-ce qu'il veut ce ?

BRIGADIER : patente et permis de conduire.

JOE : je viens de Realzisa, je suis la Universalialia////

BRIGADIER : je sais !

JOE : et monsieur le brigadier vous cherchez quelque chose, je peux vous aider ?

BRIGADIER : dites-moi Morelli.

JOE : ah oui monsieur.

BRIGADIER : où et quand vous développez la pellicule des essais que vous tournez ?

JOE : ah vous vous y connaissez dans le cinéma !

BRIGADIER : oui justement !

JOE : ah quel plaisir de parler à quelqu'un de compétent, je vous explique, moi chaque semaine j'expédie tous les négatifs que j'ai tournés à Rome, à un collègue de la Universalialia, monsieur Mario Cotone, qui les envoie au laboratoire qui assure à la fois le développement et le tirage.

BRIGADIER : et puis ?

JOE : mm, et puis quand ils ont fait la première sélection le matériel est alors mis à la disposition des producteurs, réalisateurs qui...

BRIGADIER : quoi, qui quoi ?

JOE : qui sont en train de faire leurs films !

BRIGADIER : même De Sica ?

JOE : et bien sûr que oui, même De Sica, eh ! Regardez, j'ai d'ailleurs une photo dédicacée de Vittorio oui.

BRIGADIER : oui ! Écoutez, io qui je représente la loi !

JOE : je discute pas ça brigadier, mais qu'est-ce que je à voir là d'dans ?

BRIGADIER : il y a que personne ne doit le savoir, nessuno !

Séquence 23

JOE : brigadier Mastropaolo 27^{ème} !

BRIGADIER : par là on va dans la cité dolente, par là on va à l'éternelle douleur, par là on va parmi la gente perdue ! Ici, il faut laisser vos moindres soupçons, toutes les lâchetés il faut les laisser pour mortes, nous voilà arrivés en cet endroit où je déclare que tu verras ceux qui n'ont plus le respect d'eux-mêmes et qui ont perdu le sens du bien tout comme l'intellect. Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, transcrite dans mon dialecte natal. Et en patois régional je vais aussi transcrire L'Othello de Shakespeare ! [scekspir]

JOE : génial brigadier, génial ! Mais là dites-moi un truc comme dans la vie, une chose spontanée qui vous vient du cœur, allez !

BRIGADIER : très chers Rossellini, Visconti, caro De Sica, si moi je suis carabinier, c'est parce que le père était carabinier, mais je vous jure que cette vie-là n'est pas faite pour moi ! Moi je vise plus haut dans la vie, mais au pays qu'est-ce que je peux viser ? ! Ce qui va m'arriver oui, c'est qu'un de ces jours un bandit va me viser moi et ad-di-o Mi-che-le Ma-stro-pa-o-lo !

JOE : stop ! Brigadier, je reste sans voix, j'en ai les larmes aux yeux !

Séquence 24

JOE : putain, quel beau pays cette Sicile de merde ! Il manque juste des Peaux-Rouges pour tourner un western !

BANDIT #1 : avanti, cammina, cammina !

JOE : oh là vous là qu'est-ce que vous me voulez ?

BANDIT #2 : d'abord tu planqueras ta queue, connard !

BANDIT #3 : et tu sors ton fric !

JOE : j'uis un travailleur mais j'suis dans le cinéma.

BANDIT #1 : Mets-toi à poil !

JOE : vous, vous en prenez un pauvre mec !

BANDIT #1 : X ?

JOE : oui, de Rome !

BANDIT #1 : tutti ladri, vous nous tout piquez à nous !

JOE : c'est c'que je vois oui !

BANDIT #2 : chiudi la bocca continentale ! Qu'est-ce que tu te déballes dans ton camion ?

JOE : quel, quel camion ?

BANDIT #1 : dans ce camion qu'est-ce qu'il y a ?

JOE : rien !

BANDIT #1 : y a quoi dans la camionnette ?

JOE : oh bonne mère quelles belles têtes ! Et quels yeux ! Mais vous êtes frères ou quoi ?

BANDIT #1 : perché si vede ? Envoie la monnaie sinon je te fais un buco entre les yeux !

JOE : mais quelle monnaie, vous êtes assis sur une vraie montagne d'or et vous n'en savez rien ! Oh quelle chance, mais quelle grande carrière !

BANDIT #1 : envoie la monnaie ridicco !

JOE : mais qu'est-ce que tu me parles de monnaie, il s'agit de l'oseille.

BANDIT #1 : je m'en fous de l'oseille, envoie la monnaie je t' dis !

JOE : pas la monnaie, le pognon, la cagnotte, les dollars, t'as compris les dollars ?

BANDIT #1 : les dollars, la monnaie !

JOE : oui dollars, monnaie c'est la même chose !

BANDIT #1 : ah i dollari sono come i soldi ? Alors tu me dis qu'on est assis sur une montagne de soldi ?

JOE : eh voilà !

Séquence 25

JOE : profil droit, profil gauche, profil centre, parlez !

BANDIT #1 : et on dit quoi ?

JOE : inventez quelque chose, n'importe quoi, vous faites semblant.

BANDIT #1 : alors iu posso inventare che nous les frères Badalamenti on était sept ! Le premier Michelangelo est mort à Palermo sous les bombardements des Allemands !

BANDIT #2 : un autre, Giovanni, est morto sous les bombardements Ammericani !

BANDIT #3 : Mariano, i mafiosi l'ont abattu et ils m'ont fait savoir qu'il avait la tête fracassée dans la meule à Grissi !

BANDIT #1 : Giacòmino, l'ultimo c'était lui qui était par les carabinieri, et nous trois on est encore vivants mais tout le monde nous en veut, mafia, église, policiers, monarchistes, fascistes, socialistes, séparatistes, démocrates, communistes et libéraux !

JOE : tout le monde !

BANDIT #1 : quasi tutti, mais nous on sait bien ce qu'il faut qu' l'on fasse, mais il faut qu'on leur tagliato la gola à tous, là pour le moment on a abouti quarante-cinq, mais attention ça fait que commencer monsieur Morelli !

JOE : stop ! La vache quelle imagination !

BANDIT #1 : ouais, imagination miu culu ! è la verità quella che dico !

BANDIT #2: t'as qu'à le leur dire à Rome, s'ils veulent tourner des films où y a des fusillades, des bagarres, des coups de couteau, des meurtres, y a personne qui fait ça comme les frères Badalamenti ! T'entends ?

BANDIT #3 : pisciutti è la nouvelle vie !

BANDIT #1 : monsieur Morelli, il faut nous payer !

JOE : non, non non !

BANDIT #2 : comment ça non ?

JOE : non c'est mal compris là ! C'est vous qui devez me payer à moi ! Je vous fais une ristourne, 3000 liras un forfait !

BANDIT #3 : putain de dieu, non seulement on te vole rien du tout et on t'a même mis un seul coup de couteau et tu veux qu'on te file la monnaie ?!

JOE : pour développer la pellicule il me faut de l'argent, moi on n' peut, j'ai pas une lire, en plus comme ça un bout d'essai ça vaut pas un clou très bien vous voulez m' buter ? Butez-moi, je serai le numéro 46, moi ça m' va très bien, butez-moi ! Mais vous seraient que des bandits toute votre vie je vous l' dis, toute votre vie !

BANDIT #1 : fratelli, p't-être que monsieur Morelli a raison après tout, u pani è pani ! Mais quand même, y a 1500 liras d'éperdues pour vous, et y a 1500 liras d'éperdues pour moi, fratelli faites passer la monnaie !

Séquence 26

JOE : sacré Morelli, tu t'en es encore tiré, cette fois aussi ! T'es comme le phénix toi, tu renaiss toujours, toujours debout. Et ça y est en voilà un autre, ils passent leur temps au milieu de la rue dans ce patelin.

PIO : aspetta, s'il te plaît !

JOE : quelle belle tête ! Vous n'en savez rien, mais en Amérique des visages comme le vôtre, ça marche fort ! Je suis de la Universalia cinematografica di Roma.

PIO : avec moi vous perdez votre temps ! J'ai pas un sou, et l'Amérique j'aime pas ça.

JOE : on dit ça, on dit ça ! Et quel métier vous faites ?

PIO : je suis le délégué du district du Partitu comunista !

JOE : et alors ? Je vous signale que la Universalia et les communistes c'est cul et chemise hein ?! Et c'est nous qui avons fait « La terre tremble » !

PIO : ah oui ?!

JOE : et oui !

PIO : le truc sur les pêcheurs là ?

JOE : tout à fait.

PIO : u cosu inspiré de Giovanni Verga ?

JOE : précisément !

PIO : le film qui a été parrainé par Togliatti ?

JOE : « La terre tremble » c'est unique, il n'y a pas deux !

PIO : piàce, Pio Li Fusi !

JOE : Joe Morelli très honoré et ravi !

PIO : alors tu es un camarade toi aussi.

JOE : oui !

PIO : si tu me donnes 2000 liras, je te fais la carte du soutien régional.

JOE : eeh tu imagines bien que j'uis déjà inscrit au PSI à Rome, eh!

PIO : ah !

JOE : eh !

PIO : ah alors, prends-moi un timbre de 500 liras. Tu pourras le coller sur ta carte, comme ça peut-être qu'aujourd'hui je m'paierai un bol de soupe.

JOE : et c'est possible ça ?

PIO : tu dois le faire !

HOMME #1 : sittanta e quaranta !

HOMME #2 : ma n'erunu vinti ?!

HOMME #1 : se succiriu 'u fini munnu !

HOMME #3 : se arruau !

HOMME #4 (*salue Pio*) : comu jamu ? (*Le volume plus bas*)

JOE : putain d'enfoirés, eh va tu parles d'une pourriture, il me l'a mis dans le cul avec son sourire, à la con s'ils baissent pas à coups de faucille , ils t'assomment à coups de marteau ! Ah remarque au fond on fait l' même métier, on aide les gens à s' bâtir des lendemains qui chantent. C'est, c'est une chaîne !

Séquence 27

JOE : profil droit, profil gauche, profil centre, action ! Alors D'Azzò ! Dis-moi c' que tu veux. Devant cet appareil vous pouvez parler en toute liberté hein ?

LES AUTRES (*ensemble*) : parle ! Parle !

D'AZZÒ : je fais le berger, ça oui je peux le dire !

(*Les autres rient*)

JOE : parfait alors, parle-nous un peu de l'élevage.

D'AZZÒ : ce qu'y a de beau quand on est berger c'est, c'est qu'on peut raisonner avec les étoiles, les paysans ils les regardent jamais les étoiles, alors que le berger, lui, dans campagne la nuit ça c'est autre chose. Moi y a des fois je regarde les étoiles et je parle tout haut : c'est vrai que ça existe le monde ? Je crois pas que ça existe le monde, ça fait semblant d'exister. Je pense pareil quand je regarde un lapin que j'ai tué, l'œil a l'air toujours bien vivant, il me regarde, comme quand on regarde un portrait [pot:ré], et une fois j'en ai vu un de portrait, et même quand je bougeais, même quand je passais d'un côté au l'autre, il avait toujours l'œil fixe sur moi.

Séquence 28

L'ENFANT : Cottone, première !

COTTONE : je vous parle du 8 septembre 1943, jour de l'armistice n'est-ce pas ? Je me trouve à Serbinico, je vous rappelle que Serbinico se trouve en Dalmatie, nous étions environ une soixantaine de fusiliers marins, et subitement le 10 septembre les Allemands débarquent dans notre batterie, parce que treize de mes camarades marins avaient fuis et qu'ils devaient donc fusiller treize d'entre nous. Ils nous ont faits mettre tous en rang en face aux mitrailleuses postées là, pour nous faucher à coups de rafales. Là ils nous ont demandé, n'est-ce pas, si nous voulions combattre avec eux à leur côté, nous avons répondu : « non ! »

JOE : et vous avez aussi quelque médaille ?

COTTONE : moi j'en ai, n'est-ce pas, oui moi j'en ai deux, n'est-ce pas, je, j'ai eu deux, deux médailles, une qui est presque, n'est-ce pas, ça qui est presque en or, n'est-ce pas presque en or, et la deux de la brigade Garibaldi.

Séquence 29

L'ENFANT : Lo Coco, première !

LO COCO : la première fois que j'ai mangé un morceau de viande j'avais vingt-trois ans, dans ma vie je n'ai fait que travailler un point c'est tout ! Je sais piocher, je sais aussi broder, et mes mains là elles ont l'air d'avoir 60 ans, alors que j'aurai 30 ans en mai prochain. Personne ne veut m'épouser parce qu'on dit que j'ai couché avec des americani !

(*Le public murmure*)

LO COCO : è mica vero ! Mais au village tout le monde a le droit de dire n'importe quelles conneries. Mama lavait les affaires des soldats et quand ils venaient et ils me faisaient des sourires, very good you, bella acciuga, des trucs comme ça. Une fois, j'étais toute seule, un americano qui est venu reprendre ses affaires, « you very nice girl, I love you » et il m'a filé sa main en plein entre le gambe. Iu me suis scappatu et ne s'est rien passé. Mais ici personne ne me croit, parce que quand les américains ils sont partis de chez nous, ce soldat a laissé au curé une enveloppe piena di dollari.

JOE : c'est pas bientôt fini, non ? Sinon je me ferme la tente ! Et on a marre à la fin, merde vous la faites pleurer !

LO COCO : è vero, mon trousseau c'est moi qui l'ai fait : 8 draps, 6 nappes pour douze, et 6 pour six, brodées à main.

Alors, j'aimerais bien voir si sont courageux les hommes di stu paese !

JOE : stop. Excusez-moi vous voulez être actrice ou vous cherchez un mari ?

LO COCO : l'un ou l'autre, ça m'est égal pourvu que j'arrive à sortir de la merde ! (*Le public lui hurle contre*) « après tout demain est un autre jour ! »

JOE : qui c'est celui-là ?

LO COCO : è il muto, il ne se mêle de rien, on l'a jamais entendu dire un mot , jamais rien, et en plus il sait tout, peccato que c'est un maint too aged!

JOE : ah oui, pourquoi sinon tu l'épousais toi ?

UN GARÇON : l'oncle Leonardo, l'oncle Leonardo, vite vite !

JOE : attention au matériel !

Séquence 30

LE GARÇON : faudrait faire un essai pour Leonardo , il a déjà cent-douze ans, comme ça il nous restera un souvenir, un des Milles de Garibaldi, on a fait une petite collecte, vas-y fais-lui faire le cinéma ! Fais-lui faire le cinéma ! Alors vas-y ! Fais-lui faire le cinéma ! Regarde-le qu'il est beau, mais regarde l'oncle Leonardo, il est beau non ? Oncle Leonardo.

UN HOMME : oncle Leonardo, oncle Leonardo, oncle Leonardo, oncle Leonardo dites-nous c' qu'il a dit Garibaldi à Nino Bixio !

LEONARDO : « avec les boyaux du dernier pape, on pendra le dernier roi. »

JOE : stop. (*À l'enfant*) oh mais c'est muet celui-là ?

L'ENFANT : non, la voix il en a. Il y a une époque où il était professeur. Et puis il est allé faire une guerre et au retour il a plus jamais parlé.

JOE : pourquoi ?

L'ENFANT : ah ça personne le sait ! Mais il est bien brave... n'aie pas peur de lui !

Séquence 31

UNE FEMME (*arrière-plan*): Turuzzu unni si ? Acchiana â mat̄tri, veni acchiana tu!
(*On entend en arrière-plan des voix parler en italien à la radio*)

HOMME #1 : ma chissu cu è ? Le type du cinéma ?

HOMME #2 : oui celui qui a monté une tente sur la place... a tenna nâ chiazza !

LA PROSTITUÉE : le suivant, dépêchons-nous qu'il est tard ! Aoh !

HOMME #3 : a Cicciu, tocca a Cicciu !

HOMME #4 : ma quantu siemu ?

LA PROSTITUÉE : on a de la visite ce soir !

HOMME #5 : oui là, il est venu te filmer la chatte, Catà- !

(*Les autres rient*)

LA PROSTITUÉE : ah ah vafanculo stronzi !

Séquence 32

JOE : tiens, prends ça, tu peux rentrer maintenant.

L'ENFANT : Joe [joui], paraît que tu pars demain ?

JOE : eh oui.

L'ENFANT : alors, on te reverra plus ?

JOE : eh qui sait ?

Séquence 33

(*On entend des publicités en arrière-plan*)

L'HOMME EN NOIR : (*en chuchotant*) hay quinto, hay quinto, hay quinto ; hay quinto, hay quinto, hay quinto, hay quinto regimiento, hay quinto regimiento... de mi vida, hay quinto regimiento... de mi muerte, el 18 de julio, en el pateo di un convento, el pueblo madrileño unto a quinto regimiento. Con Lister y el Campesino, con Galán y con Modesto, con el comandante Carlos, no hay milicianos con miedo, anda heleo heleo, sueno una ambatalladora, y Franco se va a paseo, con los cuatro, bataillones, que Madrid van defendiendo, se va lo mejor de España, la flormas roja del pueblo, con el quinto, quinto, quinto, con el quinto regimiento madre, io me voj al frente, panalas dineas, de fuego anda heleo heleo, sueno una ambatalladora, y Franco se va, y Franco se va a paseo.

(*En arrière-plan on entend le chant d'un homme*)

JOE (*il rote*) : tu parles d'un muet ! Ah ils sont dingues les gens d'ici, vraiment dingues ! Mais c'est des irrécupérables.

Ah pour l'espagnol oui, c'est de l'espagnol pur jus ! Regarde-moi c' bordel ! Mais qu'est-ce qu'il a bien pu dire, qu'est-ce qu'il a pu dire ? Regarde-moi ça là c'travail, mais tu parles d'insalada ! Et tiens ! Espagnol pauv' mec t'es dans la merde comme les autres, va putain, fais chier ! Et puis, mais quand ils pleurent je les trouve d'un chiant mais d'un chiant, pas vrai comme ça ! Eh tiens, bonne nuit. De vraies ploucs, mais des ploucs ignorants, des péquenots, ah ça leur plairait d faire du cinéma hein, un peu qu'ça leur plairait. Ah moi aussi, ça me plairait bien, putain si je savais comment m'y prendre !

Séquence 34

DOCTEUR MISTRETTA : bonjour, je suis le docteur Mistretta, j'ai une urgence à San Vincenzo, pourriez-vous m'emmener en voiture ?

JOE : mais bien sûr que je peux, allez montez !

DOCTEUR MISTRETTA : merci ! Malheureusement, ça arrive toujours à des heures pas possibles !

JOE : et comme le travail est une mission !

DOCTEUR MISTRETTA : missionnaire cette femme aussi, r'gardez-la 'gardez-la ! Elle arrive de Palerme tous les mardis soirs. Célibataires, paysans, ouvriers des souffrières, ils attendent toute la semaine et elle, elle arrive et en une seule nuit se les fait tous. Le matin elle repart et le soir elle recommence dans un autre village.

JOE : pauvres types !

DOCTEUR MISTRETTA : ah ça oui ! Pauvres et escroqués, escroqués par tout le monde, par Dieu, par l'État, par, par les hommes ! Et si [sci] vous permettez, escroqués par vous aussi Monsieur Morelli.

JOE : mais comment pa... qu'est-ce que vous voulez dire, docteur ? Excusez-moi, mais je suis un professionnel, je suis sérieux !

DOCTEUR MISTRETTA : je sais, je sais que vous êtes un professionnel dans le cinéma. Je voulais pas vous offenser . Mais plaçons-nous sur un plan moral et social, eh il vous paraît correcte de promettre l'accès à la richesse et la gloire à tous ces pauvres gens qui ont besoin de travail, de pain, de tranquillité, de progrès, de justice ?

BANDIT #1 : monsieur Morelli, ci [si] vedremo a Roma, dans six mois on aura tué tout le monde, et nous les fratelli Badalamenti, on retrouvera XX.

JOE : et oui, c'est peut-être tous des pauvres p'tits, mais qui sont escroqués ? Mais depuis que j'uis là, j'ai vu que des sangliers comme ceux-là et des bandits, des fanatiques, des flics, des criminels, des espions, des révolutionnaires, et avec ça ils tiennent pas en place, ils auraient pas fini une connerie qu'il faut qu'ils en commencent une autre, putain mais pourquoi toutes ces conneries, je m'excuse si j'uis vulgaire, mais qu'est-ce que c'est que ce pays, qu'est-ce que c'est une bouilloire qui bout, qui bouillonne, et avec ça on sait même pas pourquoi, c'est vrai quoi, vous vous savez pourquoi ?
DOCTEUR MISTRETTA : mon cher monsieur, l'histoire on la comprend souvent que quand il est un peu trop tard ; je n'sais pas ce qui bout dans la bouilloire ; pourtant, je n'voudrais pas qu'une poignée d'hommes, des vendeurs de rêves, comme vous, préparent une grande et belle fête pour un public sélect. Doucement, vous voulez notre mort ou quoi ?
JOE : eh c'était pas une urgence, votre malade ? Je m'excuse.
DOCTEUR MISTRETTA : et votre temps. Malheureusement, ce pauvre homme il mourra de toute façon !

Séquence 35

JOE : eh je crois qu'on est arrivé trop tard, on peut faire demi-tour alors ?
DOCTEUR MISTRETTA : non ! Moi, il faut que je délivre le permis d'inhumer. Sans ce document je toucherai pas un sou !
Merci encore et au revoir.

Séquence 36

JOE (*hautparleur*) : la Universalialia cinematografica di Roma est venue vous présenter ses salutations, sortez de chez vous, n'hésitez pas à vous présenter...
HOMME #1 (*hautparleur*) : cittadini di Scalmissi XX pour la démocratique chrétienne...
JOE : la Universalialia cinematografica...
HOMME #1 (*hautparleur*) : ...votez et faites voter Démocratique chrétienne.
JOE : ... de Scalmissi, la Universalialia cinematografica di Roma...
SŒUR #1 : mais qu'est-ce que c'est ce raffut ?
SŒUR #2 : j'ai compris « cinématographie ».
SŒUR #3 : ah le cinéma !
SŒUR #4 : le cinéma ?
SŒUR #5 : sœur Bianca c'est le cinéma, le cinéma !
SŒUR #6 (*avec le balai*) : y a le cinéma, y a le cinéma !
SŒUR BIANCA : Beata ma fille au dieu tu m'as abandonnée ! Dépêche-toi il faut encore que tu laves l'oncle Stefanu, entre sa maladie et le sirocco il pue comme un bouc ! Ne me coupe pas, hein ? Mon enfant !
BEATA : là comme ça alors, la Universalialia cinematografica de Roma, est venue vous offrir à tous l'occasion réaliser vos rêves.

Séquence 37

JOE : Vito Stràzzeri, première !
VITO : Strazzèri. Je, je dois regarder la lentille alors ?
JOE : vous vous êtes mis du rouge ou quoi ?
VITO : mm je croyais qu'on devait se maquiller pour le cinéma.
JOE : mais mon cher ami, maquillage oui, mascarade non, hein !
VITO : vous savez, si je vous dégoûte vous pouvez me l'dire j'y suis tellement habitué, ça me vexe plus !
JOE : mais non, il s'agit pas de me dégoûter ou pas, et les acteurs comme vous, un peu... mm ? J'en ai connu des tas. Mais ils se font jamais remarquer, mm ?
VITO : c'est vrai ça ?
JOE : allez, sans tout ça.
VITO : alors vous me faites tourner ?
JOE : non, non pas la peine. Dépensez pas vos sous, voyez je vais contre mon intérêt, mais dépensez pas vos sous hein ?
VITO : mais faut pas croire j'en ai des sous, j'en ai de l'argent, et qu'est-ce que vous croyez ? Moi, de bouts d'essai je peux m'en offrir dix, qu'est-ce que vous imaginez ? Regardez c' que m'ont fait à moi les Allemands, regardez, à cause de ce que j'uis ! Non venez, venez me regarder !
JOE : non non non non ! Soyez vous-même, allez.
VITO : on leur pardonne tout, à tous les autres ces voyous, bandits, cocus, putains ! Eux ils sont, ils sont, ils sont, ils sont courageux, pétouchards, nécessaires ! Les pédés non, les pédés n'ont pas l' droit d'exister, être pédé dans c' foutu pays c'est pas possible parce que t'es de la merde, tu dégoûtes les gens ! Mais il faut les voir, quand ils viennent chez moi pour se faire couper les cheveux, « ah Vituzzu je t'en supplie fais-moi un des tes fameux brushing qui me tienne une semaine », « Vituzzu, fais-moi aussi un brûlage de pointes », « Vituzzu tu me fais une coupe dégradée » et Vituzzu l' fait, Vito est un vrai pro ! Mais si jamais je pose mon r'gard sur un joli jeune homme, ah je me fais insulter dans la rue, traiter plus bas que terre, ils me font enrager. Je veux partir, je veux partir, moi je veux partir, aah (*il inspire*). Heureusement que je vous ai rencontré monsieur Morelli, c'est ma chance, t'rends compte ma grande chance.
JOE : mais je vous ai rien promis, attention hein ?
VITO : non, monsieur Morelli, vous, vous m'avez ouvert les yeux. Il y a un monde loin d'ici, où les gens comme moi sont compris eux.

JOE : stop. Bravo, excellente prestation.

(On entend des pets dehors de la tente)

VITO : alors, qu'est-ce que je fais, je peux partir ?

JOE : et où irez-vous ? Et pour quoi faire ? Et venez là je vais vous faire votre reçu, ça fait 1500 liras.

UN HOMME *(en dehors de la tente)* : a bossetta ta riparasti ?

DES AUTRES : Vito, Vito ! Avanti va X

VITO : vous les entendez, vous les entendez ?

JOE : eh !

BEATA : faites-vous vos affaires, scimunitti !

JOE : attendez...

VITO : je peux partir ?

BEATA : dites vossia...

JOE : (a) attendez monsieur...

BEATA : (a) ...dites vossia (b) est-ce que je peux...

JOE : (b) attendez deux secondes ! *(Vers Beata)* qu'est-ce qu'y a ?

BEATA : tu peux faire un essai pa tricientu liri ?

JOE : ouais, de quoi ?

UN HOMME *(en dehors de la tente)* : ora assicuta !

BEATA : pour 300 liras ?

JOE : 300 coups de pied au cul oui, je vais t' donner, XX tu t'endors ou quoi ?, XX

BEATA : vaffanculo !

JOE : moi, j'uis un professionnel ! Joe Morelli, c'est un professionnel sérieux.

BEATA *(vers un garçon)* : va te faire foutre !

M. COMISO : monsieur Morelli, vous n'auriez pas besoin de l'homme le plus fort du monde ?

JOE : si si, bien sûr !

M. COMISO : eh sortez là votre caméra, chez vous on est serré comme des sardines, allez, tirez ! Allez-y !

JOE : c'est super ! Cette attraction même dans « Quo vadis » on l'a jamais vue ! Vous serez le nouveau Maciste monsieur Comiso. Apprenez l'anglais et vous pourrez devenir un milliardaire en dollars.

JOE : eh eh.

Séquence 38

DON GINO : qui c'est ?

BEATA : Dieu vous bénisse don Gino.

(On entend en arrière-plan le chant d'un homme, dont on ne comprend pas les mots)

(À la radio on entend une voix de femme qui salue : musiche del buongiorno)

DON GINO : qu'est-ce que tu veux p'tite bécasse t'as fait toutes tes ménages, ça y est ?

BEATA : faut m'donner 1500 liras.

DON GINO : pour t'acheter quoi hein ? Petite salope une robe du soir, c'est ça ?

BEATA : quand je viens faire du ménage vous m'donnez 300 liras !

DON GINO : et 100 liras de plus pour qu' tu t'laisses regarder les nichons, hein ?

BEATA : très bien !

JOE *(en arrière-plan)* : la Universalina cinematografica di Roma...

DON GINO : et si tu me faisais tout voir hein ?

JOE *(en arrière-plan)* : ...grande sélection qui a pour but de découvrir parmi vous les nouveaux talents du cinéma de demain...

BEATA : tout voir, tutta nuda ?

DON GINO : ouais toute nue, ou alors rien !

BEATA : non !

JOE *(en arrière-plan)* : ...dépêchez-vous, sortez de chez vous, XX sont parmi vous !

BEATA : nuda ?!

DON GINO : eh commence ça-ci !

BEATA : dammi i soldi !

DON GINO : eh tu vas le savoir, mais tu es une vraie fille de pute ! Et viens ! Piano, piano ! Tutta ! Bordel de Dieu, mais t'es une statue ! Montre-moi ton cul tourne, je vais t'baiser, je veux t'baiser, combien tu veux ?

BEATA : porco ! Finita la commedia !

Séquence 39

BEATA : allez-vous laver les mains d'abord !

JOE : mais elles sont propres... *(à la fontaine)* mais ces pauvres, plus ils sont affamés, plus ils sont cons (registre vulgaire), ces crevards enfin. Oooh le croque-mort ! *(Dedans)* Beata, première.

BEATA : je vous fais les profils ?

JOE : oui.

BEATA : droite, gauche, centre.

JOE : Beata, mais comme ça se fait que t'as un prénom si religieux, ta maman et ton papa, eux en avaient pas d'autres ?

BEATA : moi je suis la fille de la Madonne, je suis née chez les bonnes sœurs.

JOE : bon bon, j'ai compris. Et quel âge tu as ?

BEATA : qu'est-ce que j'en sais ! Peut-être quinze ans ou peut-être dix-huit, il me revient plus l'âge que j'ai, jusqu'à dix j'sais compter c'est tout !

JOE : t'es fiancée, t'es mariée, la famille ?

BEATA : tc, tc, tc, tc ! Je n'ai personne, je couche au couvent.

JOE : alors comment t'as trouvé l'argent ?

BEATA : par don Gino, le percepteur, mi taliò tutta nura et il m'a payée ducon !

JOE : mi... taliò ? Qu'est-ce que ça veut dire « taliò » ?

BEATA : il me regarde, il m'a regardée nue.

JOE : il t'a regardée toute nue ? Il t'a forcée oui ?

BEATA : non ! Je lave par terre moi, chez les gens, dans les magasins, je lave même les malades, une fois qu'ils m'ont payée, ils me demandent tous de taliari, ou c'est les jambes, ou la poitrine, partout, mais attenzione toucher jamais !

JOE : eh alors pourquoi ce matin tu m'as rien montré à moi ? Puisque t'avais pas d'argent !

BEATA : monsieur ne m'a pas demandé de le faire !

JOE : fais-moi la tête de quelqu'un qui a peur.

BEATA : paura ?

JOE : ouais. Et toi, tu voudrais devenir actrice alors ?

BEATA : si monsieur peut m'aider, oui. « Après tout, demain est un autre jour », non ?

JOE : et au cinéma c'est quoi les films qui t'plaisent ?

BEATA : à moi, il me plaît beaucoup les films où y a de l'amour, où tout le monde s'embrasse et où à la fin y a du bonheur partout.

JOE : eet par hasard tu saurais me la faire une scène où y a de l'amour ?

BEATA fait « non » avec la tête.

JOE : stop.

BEATA : quoi, c'est déjà fini votre truc ?

JOE : quoi c'est déjà fini votre truc ? Tu veux faire « La Charge de la Brigade Légère » du premier coup, hein ? De toute façon t'es photogénique.

BEATA : ça veut dire quoi ?

JOE : ça veut dire que t'es belle ! Tu peux être belle ! La vache quelle grande taille, t'as une forêt de cheveux, hein ? Toi, sur la pellicule, tu peux devenir bellissima, c'est moi qui t'le dis ! Aah, aah ! *(Avec dégoût)*

BEATA : quoi ?

JOE : je vais t'dire qu'est-ce qu'y a, bouge pas !

BEATA : qu'est-ce que vous faites ?

JOE : tu, laisse faire !

BEATA : ah !

JOE : ah beuh !

BEATA : ah !

JOE : Reste là, je te filme encore. *(Il se dit à lui-même)* mais qu'est-ce que j'uis en train de faire moi ? Va-t'en, va, c'est pas la peine !

BEATA : alors ça veut dire que j'étais pas bien ?

JOE : bravissima ! Mais va-t'en quand même.

BEATA : et l'argent vous le voulez pas ?

JOE : va-t'en je t'ai dit ! Dans un mois tu auras une réponse de Rome, va-t'en !

BEATA : merci quand même !

Séquence 40

GARÇON #1 : oh tu es belle, qu'est-ce que tu es belle !

GARÇON #2 : tu sais bella eh ?!

HOMME #1 *(devant le cinéma)* : Beata, tu sei na bellezza ! Tu viens quand au cinéma ?

LE DIRECTEUR : on y va, allez vite vite allez, on est en retard, dépêchez-vous, il y a une XX allez montez !

HOMME #2: on y va.

HOMME ÉLEGANT #1: monsieur Morelli ? Monsieur Morelli, permesso. Je voulais vous demander une faveur.

JOE : mais alors là vraiment je sais pas si...

HOMME ÉLEGANT #1 : quoi vous êtes communiste ?

JOE : vous rigolez ou quoi, figurez-vous que ma boîte et la démocratie chrétienne on est cul et chemise, voyez pas que je fais pas des manières.

Séquence 41

(Joe fait « oui » avec la tête)

UNE FEMME : cu jè chistu ?

HOMME ÉLEGANT #1 : permettez, laissez passer.

HOMME DE CONFIANCE : un grand homme d'honneur monsieur, le plus grand ouais ! Don Mariano Guarnera, de son vivant mais, mai il ne s'est jamais fait photographe, pas même un portrait il nous a laissé , c'est vous, vous seul qui avez cette honneur.

JOE : mais moi je fais pas de photos, je ferais plutôt du cinéma.

HOMME DE CONFIANCE : mais c'est pareil ?

JOE : beh si.

HOMME DE CONFIANCE : eh alors, alors santo Dio, exécutez-vous, exécutez-vous, ou quoi !

JOE : il faut que je prenne aussi les parents ?

HOMME DE CONFIANCE : non mai ! Que lui, que lui solo, jamais que lui, sa faccia, sa dépouille, tout près de lui, au loin de lui, mais toujours lui et lui solo ! Je vous en prie tout le monde debout, tout le monde !

MAIRE : donna Maria, nous reviendrons tout à l'heure.

DONNA MARIA : on dirait qu'il dort.

(Dehors la fanfare sonne)

JOE : y pas assez de lumière, on pourrait pas ouvrir un peu ?

(L'homme fait « non » avec la tête)

JOE : comme ça, il va être moche. Là c'est bon, ça tourne ! Quelle salle tronche putain, nom de dieu.

HOMME DE CONFIANCE : basta, basta, assez, assez.

HOMME #1 : mes respects oncle Pino.

HOMME #2: mes respects oncle Pino.

HOMME DE CONFIANCE : ça c'est le plus beau film que vous aurez jamais fait de toute votre vie, je vous l'assure.

Combien pour le dérangement ?

JOE : c'est vous qui voyez.

HOMME DE CONFIANCE : va bene. Quand il sera prêt le film vous l'expédiez à monsieur le maire de Scardizzi, marqué « personnel », là j'insiste bien et cachez-le à la cire, cachez-le à la cire.

JOE : n'avez crainte !

HOMME DE CONFIANCE : oh !

JOE : merci.

HOMME DE CONFIANCE *(en pleurant)* : un être [ettr] irremplaçable, une perte énorme, una perdita, una perdita !

JOE : hein vous m'dites ça à moi.

Séquence 42

DON GINO : eh monsieur Morelli, venez, venez approchez, hein ? Venez donc faire un p'tit pok avec nous allez venez !

JOUEUR #1 : juste une demi-heure, après tout le monde va dormir, d'accord ? Une bricole, trois fois rien !

DON GINO : le chip à 500 !

(Joe fait oui avec sa tête)

JOE : j'ouvre à 1000.

JOUEUR #1 *(à côté)* : je suis.

JOUEUR #2 : je suis.

DON GINO : trois fois.

JOUEUR #3 *(à côté)* : 3000.

JOUEUR #1 *(à côté de Joe)* : non !

JOUEUR #2: non.

DONNEUR *(entre Joe et don Gino)* : cartes ?

JOE : deux.

DONNEUR : cartes ?

DON GINO : j'uis servi.

DONNEUR *(à lui-même)* : deux cartes.

JOE : la parole au servi.

DON GINO : 3500.

DONNEUR : le temps, je passe.

JOE : trois fois.

DON GINO : je suis.

JOE : « La Fille du Far West »

DON GINO : parfait.

JOUEUR #1 : mais là c'est un full non ? Qu'est-ce que c'est que cette histoire de « La Fille di Far West ?

JOE : dans l'opéra de Puccini, la jeune protagoniste joue au poker la vie de son amant cow-boy et elle gagne...

JOUEUR #1 : ah c'est pas vrai !

JOE : ... avec trois as et deux dames !

DONNEUR : dites monsieur Morelli, celui qui ramasse le pot rentre chez-lui sans rien sur le dos.

(Ils rient)

JOE : ah putain vous avez une de ces têtes.

DONNEUR : oui votre tronche c'est pas mal non plus !

(Ils rient)

UN HOMME : y a trop de fumée, on ouvre un peu ?

(Tout le monde répond que oui)

(Plus tard)

DONNEUR : oh voyons ça.

JOE : couleur.

JOUEUR #1 : même une carte ne gagne pas ! Ah qui sait X .

JOE : je suis un peu embêté, si je peux vous offrir de vous refaire un p'tit coup.

Séquence 43

JOE : ah ah ah on se fait un p'tit pok allez, t'as vu le p'tit pok que j't'ai mis où j'pense, ah ah je peux vous offrir de vous refaire un p'tit coup, ah ah ah.

BEATA : ahi !

JOE : nom de Dieu ! Qu'est-ce que tu fais là ?

BEATA : monsieur l'autre jour m'ha detto que j'étais photo..., photographique.

JOE : sors de là, va, file !

BEATA : je viens avec monsieur à Roma.

JOE : pas d'question, fous l' camp !

BEATA : non attention, je veux pas aspettare un mese pour être actrice de cinéma.

JOE : sors de là, je t'dis tu vas bien rentrer chez toi !

BEATA : je vous jure, je vous dérangerai pas, je vous aide meme, je vous lave vos affaires, je vous ferai da mangiare, et il signore è solo [zolo] !

JOE : va-t'en chez toi, qu'est-ce que t'en as à faire que j'uis seul ?

BEATA : et si monsieur a envie il pourra me taliare.

(On entend le chant d'un berger en arrière-plan)

JOE : mais t'es pas un peu malade ?

BEATA : et je vous tirerai le lait !

JOE : t'as pas honte non ? Si tu commences comme ça, jamais tu seras actrice, je sais c' que tu vas devenir moi !

BEATA : mi perdonasse, je fais sans penser à mal !

JOE : si c'est ton destin tu deviendras actrice, sinon tu seras laitière, hein ? Ne le fais plus hein ? Ne le fais plus !

BEATA : alors vous m'emmenez à Rome ?

Séquence 44

JOE : mais oui je vais t'emmener à Rome, parole de Joe Morelli. Si le bout d'essai est bon, et ton essai il sera bon parce que c'est moi qui te l'dis, je viens t'chercher ici et je reviens te prendre, c'est tout là compris ? Bon là, vaut mieux que tu descendes parce que je veux pas qu'on nous voie ensemble, file !

BEATA : ça vous gêne c'est ça ?

JOE : qu'est-ce que tu racontes, mais tu dis vraiment n'importe quoi. Donne-moi un bisou, viens. Eh je pourrais être ton oncle, va-t'en, file !

BEATA : comme il signore voudra !

JOE : file ! Va-t'en je ferai d'toi une grande actrice, t'en fais pas comme ça, je passerai, je passerai même en Cadillac ! Ah si ça que toi appris les bonnes sœurs eh la petite orpheline elle est gourmande de la bite en plus !

BEATA : revenez vite surtout !

JOE : ouais.

BEATA : j'attends votre retour.

JOE : attends ! Attends !

BEATA : je ferai tout c'que le signore me dira de faire.

JOE : eh t'en fais pas !

BEATA : non mi dimenticate !

JOE : ah j'suis vraiment le roi des cons, j'uis trop bon trop con mais j'aurais pu me la faire merde.

Séquence 45

BEATA : ouvrez, c'est moi !

MÈRE SUPÉRIEURE : arrête, et fiche-moi le camp, ça vaut mieux pour toi !

BEATA : mais supérieure où vous voulez que j'aille ?

MÈRE SUPÉRIEURE : va-t'en avec ton type du cinéma, espèce de petite dévergondée !

Séquence 46

JOE : ptuh fourgon de merde ! Et maintenant qui faut qui tombes en panne ! Et tout est foutu là-dessus... bordel de moteur, va te faire foutre !

PRINCESSE : monsieur, monsieur vous voulez un coup de main ?

Séquence 47

JOE : excusez-moi madame mais où est-ce que vous m'emmenez là ? Y a personne par ici.

PRINCESSE : soyez tranquille, la réparation sera effectuée par Antonio.

JOE : ouais, je vais bien mais qui c'est ce Anto-. Et qu'est-ce que c'est cette musique à la con.

PRINCESSE (à Antonio) : le fourgon de monsieur Morelli, prenez bien soin.

ANTONIO : bien sûr madame, je m'en occupe !

JOE : vous pardonnerez ma curiosité, mais, mais qui c'est ?

PRINCESSE : c'est le Prince de Montejuso, mon mari aussi.

JOE : pardonnez-moi !

PRINCESSE : et ce village est à lui. Une fois par moi il vient ici et il y passe toute la journée. Sinon il ne sort jamais de son château de Montejuso.

JOE : putain quelle femme bordel !

Séquence 48

JOE : c'est des nobles, on sait jamais.

PRINCESSE : Antonio, quand pensez-vous qu'il sera prêt ?

ANTONIO : dans deux heures madame.

PRINCESSE : monsieur Morelli ?

JOE : oui ?

PRINCESSE : j'ai parlé de vous avec mon mari et il me plairait beaucoup de vous avoir à diner au château ce soir.

JOE : ah ce soir, en fait je... je dois partir.

PRINCESSE : dommage ! Alors bon voyage. Vous avez beaucoup voyagé, c'est beau, les voyages.

JOE : il y a longtemps que vous ne voyagez plus ?

PRINCESSE : malheureusement. Vous avez vraiment connu toutes ces femmes ?

JOE : oui.

PRINCESSE : comment est Rita Hayworth ?

JOE : grande ! Vous n'êtes pas du pays, n'est-ce pas ? Depuis quand vous êtes mariée ?

PRINCESSE : restez avec nous, je répondrai aux questions que vous posez.

JOE : mais le... monsieur le prince ?

Séquence 49

JOE : Price de Montejuso, première. Prince dites quelque chose ! Je vous en prie Prince. Prince, je vous en prie !

PRINCE : buvez, buvez quelque chose, buvez à ma santé ! Excusez-moi, mais qui êtes-vous ? Un regista ? La voilà la nouvelle aristocratie ! Le cinéma, les saltimbanques ! Ma femme et moi, nous nous enorgueillissons de n'avoir jamais mis le pied dans un cinématographe.

JOE : non prince ! Excusez-moi je n'suis vraiment dans le cinéma non ! Je cherche seulement des visages, c'est un vrai labeur. Vous n'avez pas compris, vous en avez pas besoin.

PRINCE : oui, tout cela est à moi. Enfin, il était à moi. La guerre a absolument tout détruit. Dans ce paradis, ils ont fait un véritable enfer. C'est la même chose pour mon patrimoine, la seule chose sauvée du naufrage, c'est elle, (*il lui envoie un baiser*) ma seule et unique joie et toutes mes illusions. Tenez, voilà où sont passés les derniers vestiges de ma fortune, voilà ! Vous n'en croirez rien, d'ailleurs, personne n'y a jamais cru, personne ! Tout cela je l'ai payé à un architecte finlandais hein ? Un génie, je voulais bâtir le pont de Messine, sur le détroit, qui unit la Sicilia all'Italia, mais je n'ai trouvé que portes closes ignorance et méfiance. C'était le rêve du siècle que personne ne voudra jamais réaliser. La seule chose qu'on peut réaliser c'est ça !

JOE : oh ! Mais vous débloquez ou quoi ?

PRINCE : mon dieu, ça ne marche jamais !

Séquence 50

BEATA : est-ce que c'est encore loin ?

L'HOMME : c'est pas si loin que ça ma poulette, mais moi, je m'arrête à Mussari ! Qu'est-ce que tu vas faire à Rome ?

BEATA : je vais retrouver mon fianzat !

L'HOMME : et bien de la chance celui-là !

BEATA : Joe, Joe !

L'HOMME : que tu fais, reviens !

BEATA : Joe ! Arrête ! Joe ; aspetta Joe ! Attends ! So iò io Joe, Joe, Joe Joe !

PRINCE : qu'est-ce que tu veux petite ?

Séquence 51

JOE : ah, on déconne ou quoi là ?

Séquence 52

JOE : bande d'enculés, de criminels, de cons, de cocus, de voleurs, putes, salopards, espèce de crèves la faim, aristocrates de merde ! Voyous de mes couilles, où vous êtes bordel de dieu ? Au secouuuurs ! Ah vous auriez été bien pratiques le Joe Morelli, vous étiez tous là à lui lécher les couilles, et maintenant, que Joe Morelli il est dans l' besoin, où vous êtes bordel de dieu ? Il vient vous les apprendre bon les bonnes manières, bande de fils de pute !

Séquence 53

JOE : sacré putain, fourrés de merde, ...

PHOTOGRAPHE : vois qu'est-ce que, qu'est-ce que je peux photographier là, par la région là.

HOMME #1 : l'église.

PHOTOGRAPHE : ouais ça m'intéresse les églises.

JOE : putain, c'est pas vrai !

PHOTOGRAPHE : je veux photographier celui-là, nah, il a un visage intéressant hein ?

HOMME #1 : un beau visage, bien un beau visage. Fais une belle photo de lui, vas-y !

JOE : eh qu'est-ce que tu fais ?

PHOTOGRAPHE : je fais un reportage-photos sur cette île !

JOE : qu'est-ce que ça peut me foutre, tu m'crois du con, j'uis de la Capitale, alors j'en ai rien à branler !

PHOTOGRAPHE : mais vous avez quand même un visage vraiment très intéressant !

JOE : ah oui, alors photographiez-moi la bite, ça t'va comme ça !

HOMME #1 : nous insulaires on est tous super !

JOE : pourquoi tu m'parles ? Qu'est-ce que t'as à m'parler ? Je te parle à toi ?

PHOTOGRAPHE : boh.

VITO : monsieur Morelli !

JOE : ils se sont donné l'mot ! C'est incroyable !

VITO : aah, mais c'est l'destin, le destin, y a pas c'est l'destin, c'est l'destin monsieur Morelli. Où vous, vous allez comme ça monsieur Morelli ?

JOE : à Mussari, je vais à Mussari.

VITO : ah Mussari. Moi, en revanche et grâce à vous, monsieur Morelli, j'ai enfin trouvé l'courage de partir, et savez-vous où je vais là ? à la Capitale, et puis à partir de là, dans la banlieue milanaise !

JOE : ah bravo, bravo !

VITO : ah oui, ici vous voyez on peut pas y rester ! On peut pas y rester ! Vous avez vu qui est au fond, vous avez vu ? Regardez pas, regardez pas ! Lui là c'est Bonocore, l'employé de mairie à Realizza. Il avait un fils mongolien, vingt-cinq ans de martyre, le pauvre. Hier matin, il s'est réveillé, il l'a embrassé, et lui a tiré une balle dans la bouche. Et maintenant, ils sont capables de l'faire passer pour fou.

Séquence 54

CARABINIER : qu'est-ce qu'il y a signor Morelli ? Ils vous ont piqué quelque chose ?

JOE : non, il ne manque rien, ça va ! Il manque rien, y a que j'uis un peu crevé, vous comprenez alors.

CARABINIER : meglio così ! La police les a reconnus tout de suite ça, professionnels de l'escroquerie ! Autre chose que le cinéma ça, eh eh, même pas croyable, mais ceux deux-là avec les ruines du bombardement ils ont fait de la grana à la pelle, le prince de merdeux ! Monsieur Morelli nous on a jamais été foutus de les attraper, et s'il n'y avait pas eu le pompiste et votre fianzata, eh ces deux-là... poverina, ils l'ont un peu... disons maltraitée. Quand même y a rien de grave.

BEATA : Joe !

CARABINIER : eh eh.

Séquence 55

JOE : quoi ? Encore des voleurs ? Bah allez-vous dégager de l'air, de l'air !

HOMME DÉGUISE #1 : quoi c'est interdit de taliari ?

JOE : ouais, interdit voilà, on regarde pas et on touche pas ! Ça va c'est clair ?

HOMME DÉGUISE #1 : on est pas des voleurs, on est de la démocratie chrétienne.

JOE : ça m'fait une belle jambe, votre truc de voleurs et X !

BEATA : vieni Joe, vieni, lasciatelo ! Laissez-le tranquille !

HOMME DÉGUISE #2 : là monsieur vous êtes agressif.

BEATA :

JOE : ouais agressif quoi ?

BEATA : mon fiancé là, fevre nervosa, la fièvre nerveuse il a !

JOE (*à Beata*) : eh oh tu fous la paix, t'as compris la paix ! Va-t'en via !

Séquence 56

BEATA (*en pleurant*) : io per Roma j'étais déjà partie !

JOE : pour Rome y faire quoi ?

BEATA : j'allais te chercher pour faire l'actrice de cinéma, ecco perché.

JOE : ah sainte vierge, c'est pas vrai, c'est ma journée

BEATA : je suis allée porter plainte chez les carabinieri, si j'avais pas été là monsieur perdait l'automobile, la machine de cinéma, et oh ils m'ont tapée dessus et c'est vos remerciements.

JOE : eh voilà comme remercie ceux qui sont des casse-couilles, t'as compris ? T'es une casse-couilles ! mais qu'est-ce que j'ai fait au bon Dieu... arrête-toi, mouche-toi ! Souffle, souffle ! Oh !

(Beata l'embrasse)

JOE : non mais oh ça, ça va pas, mais mais qu'est-ce qui t'prend ? Pourquoi ça te dégoûte ? Tu sais pas embrasser ? Tu sais pas embrasser ? *(Beata fait non avec sa tête)* je te montre ?

(Beata fait oui avec sa tête)

Séquence 57

JOE : qu'est-ce que t'es belle !

BEATA : monsieur aussi il est beau !

JOE : me dis pas tout l'temps monsieur, j'ai l'impression d'être vieux ouvre, écarte les jambes, je te ferai pas mal, ouvre ! Ouvre ! Ouvre ! Doucement, doucement, doucement, je te fais pas mal, t'aimes bien hein ?

Séquence 58

JOE (*hautparleur*) : habitants de Treportoni, la Universalìa cinematografica di Roma présente ses chaleureuses salutations à votre belle terre ! Hommes, femmes, jeunes, vieux, garçons, venez vite ! La chance vous attend ! Sorte-vous de chez vous ! Ouvrez vos fenêtres ! Tu vois ici ils ont résolu le problème, ils se sont suicidés en masse.

BEATA : talè !

JOE : qu'est-ce qu'y a ?

BEATA : il y a quelqu'un qui nous appelle là !

L'HOMME : tutti qui ! Tutti qui, sont tous là ! Y a personne au village, ils sont tous là ! XX y a personne au village, ils sont tous là. XX venez là !

JOE : eh qu'est-ce qu'ils font la révolution ?

L'HOMME : pire que ça, les terres, ils reprennent les terres, ils les reprennent !

BEATA : Joe, gira un colpo di cinema, filme ça !

Séquence 59

JOE : pêcheurs de Collemare, è arrivata la fortuna, la chance va vous sourire.

LE GARÇON (*invalide*) : ou chiddu rô cinema c'è !

JOE : le succès vous attend, après un simple assai de diction, nos producteurs vont offrir... une carrière assurée. Le vrai miracle de la richesse ! Vous savez combien ça peut gagner un acteur, vous le savez ? Cent millions de liras par an !

Séquence 60

BEATA : Calogero Destino, première !

JOE : profil droit, profil gauche, profil centre, action. ['ækfən]

CALOGERO : je suis un peu émotionné !

JOE : faut pas vous en faire pour ça, vous avez du talent. Et lorsque derrière un visage il y a du talent alors là, pas de problèmes ! Relaxez-vous.

CALOGERO : Scarlett je suis euh, Scarlett non non ! Euh... Scarlett, je suis un peu émotionné, j'uis un soldat du sud et je vais, je... ah

BEATA : avanti coraggio !

CALOGERO : je m'excuse professore, faut arrêter la machine, j'ai pissé dans mon froc !

(Le public rit)

CALOGERO : j'uis émotionné, j'uis émotionné !

JOE : eh là, il faut me payer viens !

CARABINIER : le maréchal des logis veut vous parler.

JOE : ah j'savais pas que le maréchal aime ouais bien du cinéma !

(Le public rit)

JOE (*au carabinieri*) : dites-lui au maréchal que dès qu'ai fini avec eux je lui fais faire un bout d'essai, vous en faites pas !

Allez on reprend les essais, à qui l'tour ?

MARÉCHAL : on arrête tout, c'est terminé !

JOE : qui c'est ? Bienvenu brigadier.

MARÉCHAL : maréchal, tu veux bien ? J'ai eu de l'avancement moi ! Toi au contraire tu as été rétrogradé. Joe Morelli, aux termes de la loi, tu es en état d'arrestation !

JOE : mais on déconne ou quoi ?

BEATA : Joe che è successo Joe ?

MARÉCHAL : Giuseppe Morelli, fils de Romolo, né à Albano le 18 août 1913...

JOE (*à Beata*) : va-t'en, va-t'en n'écoute pas ça, va-t'en !

MARÉCHAL : ...fait l'objet d'inculpation pour vol au premier degré, vol aggravé avec effraction, (a) escroquerie, vol à main armée...

JOE : (a) non non !

MARÉCHAL : ...défaut de port d'arme, (b) jeux clandestin !

JOE : (b) c'est complètement faux !

MARÉCHAL : 7 ans et 4 mois de réclusion déjà effectués, émigration clandestine aux États-Unis (c) en 1947...

JOE : (c) eh alors j'uis allé en Amérique et alors là ?

MARÉCHAL : ...expulsé pour avoir tiré des revenus de la prostitution, subséquemment engagé comme assistant accessoiriste, silenzio ! Par la production du film « Quo vadis » et licencié après contrebande de cigarettes et de stupéfiants au profit de l'équipe technique.

(Les gens explosent de rage)

JOE (*à Beata*) : va-t'en, va-t'en !

BEATA : Joe non mi lasciare Joe, Joe non ! Non, Joe nun mi lassari ô nomi i ddiu, Joe ! (*Aux hommes*) andate via via !

Séquence 61

MARÉCHAL : aux Studios de Rome ils ne savent même pas qui tu es ! Tout ton équipement est du matériel volé, et ta pellicule est périmée depuis une éternité. (*À l'autre carabinier*) vai !

CARABINIER : à vos ordres !

MARÉCHAL : allez signe-moi ça !

JOE : entre quat'z'yeux, maréchal, hein ? On s' parlera mieux en privé non ?

MARÉCHAL (*après avoir giflé Joe*) : ça c'est privé, pour le bout d'essai que j'ai fait.

JOE : c'est pas moi qui t'ai demandé de faire un bout d'essai ? C'est toi qui a tenu à l'faire !

MARÉCHAL : tu me vouvoies Morelli !

JOE : vous m'en avez prié. Ça vous va comme ça ?

MARÉCHAL : c'est vrai, oui. Tu as raison, nous sommes tous à plaindre. Les filles, les paysans, les étudiants aussi et même les carabinieri. Parce qu'il suffit qu'on nous promette le succès et la richesse et plouf tout le monde plonge.

JOE : et renvoyez la gosse chez elle, faites-moi ce plaisir, c'est une brave fille et elle n'y est pour rien. J'uis un pauvre type maréchal. Je me fais pitié.

MARÉCHAL : tu te fais pitié parce que t'es un roi des cons, Morelli !

JOE : vous en profitez parce que j'ai les menottes ?

MARÉCHAL : non, Morelli... tous ces gens se sont mis à nu devant toi, ce qu'ils t'ont donné c'est leur sincérité, ils ne le referont peut-être plus, plus jamais dans la vie, et toi, t'as rien compris à tout ça. Eux ils ont été vrais Morelli. Moi aussi j'ai été vrai avec toi, alors que toi tu n'as pensé qu'à nous manipuler.

JOE : moi, je pensais que votre métier c'était là, la recherche de la vérité mais, pas de faire votre prêchi prêcha.

MARÉCHAL : la vérité, les gens acceptent toujours de se livrer au p'tit jeux de la vérité devant une caméra, beaucoup plus volontiers que devant une paire de menotte. Mais, quand cette fameuse caméra de prise de vue est vide, hein, Morelli ?

Séquence 62

PROCUREUR : maréchal allez donc voir ça ! Qu'est-ce qu'ils veulent ?

MARÉCHAL : qu'est-ce que c'est que ce travail, dégagez presto !

HOMME #1 : scusate maresciallo on voudrait vous dire due parole !

MARÉCHAL : je vous écoute parlez. Vous voulez me griller ?

PROCUREUR : ouff, quelle chaleur, c'est l'été qui revient ?

MARÉCHAL : monsieur le Procureur, dans le coin il y a un bar, vous venez à prendre un café glacé avec moi ?

PROCUREUR : bon beh alors en vitesse Mastropaolo, on y va !

HOMME #1 : pigghiatulu presto allez !

HOMME #2 : figghiu î buttana unni scappi !

HOMME #3 : acchiappalo !

BEATA : Joe Joe ! Non ! Laissez-le tranquille, non. Laissez-le ! Non !

HOMME #1 : ça, ça t'apprendra à jouer avec l'onneur dî morti !

BEATA : non !

Séquence 63

GARDIEN DE PRISON #1 : svegliati dio santu, ouvre-moi cette grille !

GARDIEN DE PRISON #2 : magne-toi Turiddu, j'ai sommeil !

TURIDDU : ah putain, et qu'est-ce courir ?

Séquence 64

PRISONNIER #1 : t'as du pot d'avoir tiré que deux ans Joe !

PRISONNIER #2 : bonne bourre de ma part Joe !

JOE : à qui je dois donner ça ?

GARDIEN DE PRISON : file-le au magasinier. Bonne chance l'artiste !

JOE : merci.

Séquence 65

MAGASINIER : Morelli, Morelli Giuseppe, Giuà ?

GIOVANNI : qu'est-ce qu'y a ?

MAGASINIER : accompagne-le !

GIOVANNI : bon ça va comme ça ! (*À Joe*) c'est ça ?

(*Joe fait oui avec sa tête*)

GIOVANNI : tiens, signe-moi ça !

JOE (*à un homme près de lui*) : vous avez fait dormir des bêtes dans mon fourgon ?

HOMME #1 : tu voudrais pas qu'on t'paie le loyer hein ? (*En riant, et en élevant le volume de sa voix pour s'adresser aux autres*) ah ah ah il voudrait, il voudrait, il voudrait qu'on lui paie le loyer du fourgon ah ah ah !

GIOVANNI : le loyer il faut te l'faire payer par celle qui a dormi et mangé pendant six mois-là, dans ton sacré fourgon ah ah !

JOE : qui c'est elle ?

HOMME #1 : comment elle s'appelait celle-là l'actrice...

MAGASINIER : ah l'actrice ?

GIOVANNI : comment elle s'appelait ta copine ?

MAGASINIER : qu'est-ce que j'en sais moi, elle a juste dit que le fourgon il était à elle et basta ah ah!

(*Ils rient*)

GIOVANNI : elle a pas desserré les dents !

HOMME #1 (*en riant*) : ça dépend encore, une fois elle avait la bouche pleine, la bouche pleine ah ah ah !

Séquence 66

MÉCANICIEN : il vous faudrait quelque chose ?

JOE : excusez-moi mais, jusqu'à, jusqu'à y a deux ans, y avait un couvent ici.

MÉCANICIEN : y a plus de couvent, fini ! Y a rien, y a bien, plus d'un an de ça.

JOE : ah !

Séquence 67

UN SPECTATEUR : voulez que je vous dise, c'est du vol !

GUICHETIER : qu'est-ce que je peux moi, revenez demain revenez ! (*À Joe*) mais dites-moi vous êtes bien monsieur Morelli ?

JOE : Morelli n'est pas un monsieur !

GUICHETIER : qu'est-ce que vous voulez ?

JOE : je recherche Beata, la fille qui était au couvent. Celle qui venait toujours ici au cinéma le soir.

GUICHETIER : ah si, la fille de la Vierge Marie, dieu sait où elle est ? Elle est partie quand vous... enfin bref l'histoire quoi, eh non l'ho mai più vista.

JOE : vous savez vraiment rien alors ?

GUICHETIER : rien de rien. Et si même je savais des choses, c'est pas à vous que je les dirais.

JOE : mais qu'est-ce que je me fiche ?

Séquence 68

HOMME #1 (*de loin*) : finiemula cu stu buddiellu ! Va tâ stari muti !

JOE (*au patron*) : il faut que je vous dise que j'ai pas un sou.

PATRON : allez, mangez et soignez-vous, monsieur Morelli. Il y a assez d'place au Paradis pour deux bourres comme nous deux !

HOMME #2 (*de loin*) : cciù 'u sacciu!

HOMME #3: finitila !

(*Tout le monde réclame le silence*)

LA PETITE FILLE (*à Joe*) : Beata elle est là où il y a les fous !

Séquence 69

INFIRMIÈRE (*à Joe*) : allez-y ! Vous êtes un ami de Joe. Compris ? Ne combinez pas d'autres ennuis ! Et remerciez le directeur, si ce n'avait unique à moi, elle, vous ne l'auriez pas vue !

UN INTERNÉ (*de loin*) : maria maria maria maria !

JOE : Beata, c'est Joe.

BEATA : Joe est mort.

JOE : c'est pas vrai, regarde-moi ! C'est moi ! Je t'emmène avec moi. Viens, on va à Rome.

BEATA : moi à Rome, j'y suis allée, des années et des années. C'était quand j'étais riche, et photogénique. J'avais tas de bagues et de colliers aussi, une voiture américaine. L'Amérique ! Manque plus qu'il vienne lui ! j'avais une villa, avec

une salle de bain des fois trop grande. Joe, lui l'appelait la piscine. Et on a voyagé partout dans le monde, Joe et moi. Puis, on s'est séparés un jour, et Joe est mort.

JOE : T'as raison ! Je suis pas Joe. Mais je... moi je suis le meilleur amis de Joe, il m'a envoyé auprès d'toi.

BEATA : vous avez une cigarette ?

JOE : t'as c' défaut maintenant ? J'uis content. Ça veut dire que tu vas mieux !

BEATA : vous voulez fumer ?

JOE : écoute, je lui ai parlé moi à Joe avant sa mort ; il m'a d'mandé de te retrouver pour te dire quelque chose : que tu es la seule femme, dont il a été amoureux. Il m'a dit aussi d' te dire que quand vous étiez ensemble, il le savais pas, parce qu'il est lent à comprendre certaines choses. Joe est un pauvre type !

BEATA : il était beau Joe.

JOE : c'était un beau fils de pute oui ton Joe. Il aurait mieux valu pas le rencontrer.

BEATA : qui sait comment tout ça va finir ?

INFIRMIÈRE : ban ça suffit, venez !

JOE : écoute, écoute-moi bien, là tu vois il faut que j'aille, hein ? Mais, mais si ça te fait plaisir de temps en temps parler à quelqu'un et de dire... de dire à quoi tu penses, tu comprends, hein ? Moi je, je peux toujours revenir te voir, je reviens et on passera un petit moment ensemble, si ça t'fait plaisir.

BEATA : grazie.

JOE : eh.

Séquence 70

(Joe écoute les enregistrements des pistes audio des bouts d'essai)

PREMIER GARÇON : elles ont fui, elles ont fui mes années, oui elles ont fui vers je n' sais où, aujourd'hui que j'arrive à 80 ans, les vivants je les appelle et les morts me répondent.

SPARACINO : ah une bonne sœur va se baigner, et un moine veut l'espionner, voilà le vent qui vient, soulève la robe de la bonne sœur et le moine voit le bonheur !

SANTINA : après tout demain... demain, demain je me suicide là ! Je me suicide !

L'HOMME : « Scarlett, là je pars pour être soldat, et il va falloir attendre la quille pour pouvoir t'en rouler une ? »

FRÈRE NASCA #2 : juste que, juste que nos parents ils se sont, il se sont mariés en 1923.

FRÈRE NASCA #2 : et juste un an après, moi je suis né, natu à la date du 18 février.

BANDIT #3 : Mariano, i mafiosi l'ont abattu et ils m'ont fait savoir qu'il avait la tête fracassée dans la meule à Grissi !

LA FILLE : « après tout demain est un autre jour ! » Il faut que je fasse aussi la musica ?

COTTONE : Ils nous ont faits mettre tous en rang en face aux mitrailleuses postées là, pour nous faucher à coups de rafales. Là ils nous ont demandé, n'est-ce pas, si nous voulions combattre avec eux à leur côté, nous avons répondu : « non ! »

LE JEUNE : je suis un soldat du sud et je vous aime, envoyez-moi à la mort, avec un doux souvenir.

L'HOMME : parce que comme je fais jouir la femme, moi je te dis ça sans vantardise, il n'en a pas un qui m'arrive à la cheville, je dis ça en toute modestie, avec due colpi et l'affaire est faite !

LEONARDO : « avec les boyaux du dernier pape, on pendra le dernier roi. »

BANDIT #1 : mais tout le monde nous en veut, mafia, église, policiers, monarchistes, fascistes, socialistes, séparatistes, démocrates, communistes et libéraux !

LO COCO : et mes mains là elles ont l'air d'avoir 60 ans, alors que j'aurai 30 ans en mai prochain. Personne ne veut m'épouser parce qu'on dit que j'ai couché avec des americani !

EMPLOYÉ : monsieur m'excusera je n' sais pas être gai !

HOMME EN NOIR : hay quinto regimiento... de mi vida, hay quinto regimiento... de mi muerte.

HOMME AVEC LE CHAPEAU : mais nous n'avons plus vergogna désormais de être [de etr] des italiani, nous en avons même de l'orgueil !

Prince : je voulais bâtir le pont de Messine, sur le détroit, qui unit la Sicilia all'Italia, mais je n'ai trouvé que portes closes ignorance et méfiance.

BRIGADIER : que tu verras ceux qui n'ont plus le respect d'eux-mêmes et qui ont perdu le sens du bien tout comme l'intellect.

VITO : Je veux partir, je veux partir, moi je veux partir.

D'AZZÒ : Moi y a des fois je regarde les étoiles et je parle tout haut : c'est vrai que ça existe le monde ? Je crois pas que ça existe le monde, ça fait semblant d'exister.

BEATA : à moi, il me plaît beaucoup les films où y a de l'amour, où tout le monde s'embrasse et où à la fin y a du bonheur partout.

Séquence 1

1
00:00:06,230 --> 00:00:07,458
Profil droit !
2
00:00:12,590 --> 00:00:14,103
Profil gauche !
3
00:00:18,990 --> 00:00:20,343
Profil centre !
4
00:00:25,310 --> 00:00:26,504
Parle !
5
00:00:30,430 --> 00:00:32,864
"J'ai vu un crâne
au-dessus d'un canon.
6
00:00:33,310 --> 00:00:36,427

"Curieux, je l'ai interrogé.
7
00:00:37,790 --> 00:00:40,258
"Il m'a répondu
avec une grande tristesse :
8
00:00:40,710 --> 00:00:43,019
"Je suis mort
sans qu'on sonne le glas.
9
00:00:44,030 --> 00:00:46,828
"Mes années ont fui... fui...
10
00:00:47,110 --> 00:00:49,943
"fui vers je ne sais où.
11
00:00:50,670 --> 00:00:52,979
"Et maintenant que j'ai 80 ans,
12

00:00:53,590 --> 00:00:56,707
"j'appelle les vivants
et les morts répondent.
13
00:00:59,150 --> 00:01:01,789
"Préparez mon lit,
14
00:01:02,590 --> 00:01:05,787
"car les vers ont déjà commencé
à me manger.
15
00:01:06,510 --> 00:01:10,105
"Je veux être enterré avec respect,
16
00:01:10,270 --> 00:01:14,786
"avec des... fleurs rouges... jaunes,
17
00:01:16,190 --> 00:01:17,748
"et rouges."

Séquence 2

18
00:02:51,430 --> 00:02:52,624
Putain de Dieu !
19
00:02:57,470 --> 00:02:59,745
Il y a un mort !
20
00:03:03,430 --> 00:03:04,579

Vous ne l'avez pas vu ?
21
00:03:11,590 --> 00:03:12,659
Qui ça peut être ?
22
00:03:13,270 --> 00:03:15,181
Qui veux-tu que ce soit ?
23
00:03:15,350 --> 00:03:18,899

Soit un syndicaliste,
soit un carabinier, soit un bandit !
24
00:03:19,070 --> 00:03:20,901
Ou alors, un fieffé fils de pute !
25
00:03:21,870 --> 00:03:23,588
Ça, c'est une tête !

Séquence 3

26
00:03:30,310 --> 00:03:32,301
Citoyens de Realzisa !
27
00:03:32,710 --> 00:03:35,588
Les Studios Universalia de Rome
28
00:03:35,870 --> 00:03:38,543
saluent chaleureusement
29
00:03:38,830 --> 00:03:40,866
votre belle terre de Sicile !
30
00:03:41,470 --> 00:03:44,746
Hommes, femmes, jeunes et vieux,
enfants, filles et garçons...
31
00:03:44,910 --> 00:03:46,263

Ne te fais pas mal, petit.
32
00:03:46,790 --> 00:03:49,668
La Universalia de Rome
33
00:03:49,830 --> 00:03:53,220
est là pour vous offrir
un fantastique avenir,
34
00:03:53,550 --> 00:03:55,029
une carrière assurée !
35
00:03:55,190 --> 00:03:57,465
Sortez de chez vous !
36
00:03:57,630 --> 00:03:59,860
Le succès vous attend !
37
00:04:01,750 --> 00:04:03,422

Vous comprenez l'italien,
par ici ?
38
00:04:03,830 --> 00:04:05,980
Citoyens de Realzisa !
39
00:04:06,150 --> 00:04:09,187
Votre jour de chance est arrivé !
40
00:04:09,430 --> 00:04:13,025
Rappelez-vous :
ça n'arrive qu'une fois !
41
00:04:13,190 --> 00:04:16,068
Ou alors... jamais !
42
00:04:18,310 --> 00:04:20,460
Les poux, ça porte bonheur...

Séquence 4

43
00:04:21,030 --> 00:04:23,863
La main-d'oeuvre est le problème majeur
44
00:04:24,030 --> 00:04:26,942
des ouvriers agricoles de Realzisa.
45
00:04:27,990 --> 00:04:31,221
M. le Maire, ne continuez pas
à jouer en pipant les dés !

46
00:04:31,790 --> 00:04:35,499
Mettez aux voix l'ordre du jour !
Celui du Parti, et des travailleurs !
47
00:04:37,950 --> 00:04:39,702
Voyons qui a raison ou tort.
48
00:04:40,390 --> 00:04:42,950
Levez la main. Les "pour" ?
49

00:04:44,030 --> 00:04:45,463
Les "contre" ?
50
00:04:47,550 --> 00:04:49,029
Deux "pour"...
51
00:04:49,190 --> 00:04:50,543
Treize "contre".
52
00:04:50,710 --> 00:04:51,984
Rejeté par le Conseil !

Séquence 5

53
00:04:54,990 --> 00:04:57,345
Terrain communal...
branchement de ligne.

54
00:05:29,190 --> 00:05:30,509
Quelle tête !
55
00:05:32,430 --> 00:05:34,580

Vous avez un fantastique avenir.
56
00:05:35,590 --> 00:05:37,228
Et vous n'en savez rien !

Séquence 6

Séquence 7

57
00:05:55,470 --> 00:05:57,381
Citoyens de Realzisa !
58
00:05:57,550 --> 00:06:00,269
La Universalia de Rome
59
00:06:00,430 --> 00:06:03,627
vous invite à participer
à son opération "Tests" :
60
00:06:03,790 --> 00:06:06,224
"Les Nouveaux Visages du Cinéma" !
61
00:06:09,390 --> 00:06:11,904
Hommes, femmes,
jeunes et vieux !
62
00:06:12,070 --> 00:06:14,061
Le succès vous attend !
63
00:06:14,230 --> 00:06:17,381
Vous faites un simple essai
de diction,
64
00:06:17,590 --> 00:06:21,868
et nos producteurs vous offrent
une carrière assurée !
65
00:06:23,710 --> 00:06:27,180
Vous savez combien ça gagne,
un acteur de cinéma ?
66
00:06:28,190 --> 00:06:29,418
Vous le savez ?
67
00:06:31,550 --> 00:06:34,018
Cent... millions de liras... par an !
68
00:06:36,550 --> 00:06:38,029
Moi, c'est Joe Morelli !
69
00:06:38,430 --> 00:06:41,547
Découvreur de talents,
en Italie et en Amérique...
70
00:06:42,670 --> 00:06:44,308

Fosco Giachetti,
71
00:06:44,470 --> 00:06:46,267
Annamaria Pietrangeli,
72
00:06:46,430 --> 00:06:48,022
Lex Baxter.
73
00:06:48,390 --> 00:06:50,620
Sans me vanter,
c'est moi qui les ai découverts !
74
00:06:50,790 --> 00:06:53,304
Sinon, ils passeraient encore
la serpillière !
75
00:06:53,830 --> 00:06:55,707
Amedeo Nazzari, vous connaissez ?
76
00:06:55,870 --> 00:06:58,065
Son vrai nom, Angelo Buffa.
77
00:06:58,310 --> 00:06:59,868
C'est un Sarde !
78
00:07:00,510 --> 00:07:05,220
Un Sarde pourrait être une star,
et pas un Sicilien ?!
79
00:07:06,470 --> 00:07:09,701
Amis de Realzisa !
Aujourd'hui, vous êtes inconnus.
80
00:07:10,030 --> 00:07:11,429
Mais demain,
81
00:07:11,950 --> 00:07:15,340
vos si beaux visages siciliens
82
00:07:15,510 --> 00:07:20,345
rehausseront les cinémas
italien et international !
83
00:07:20,710 --> 00:07:23,827
"Pour la somme symbolique
de 1500 liras,
84
00:07:23,990 --> 00:07:26,709

de quoi payer
la pellicule et le matériel,
85
00:07:26,870 --> 00:07:29,384
votre bout d'essai
86
00:07:29,550 --> 00:07:33,384
sera vu par les plus grands
réalisateurs de Rome !
87
00:07:33,550 --> 00:07:36,018
Changez votre destin !
88
00:07:36,430 --> 00:07:38,261
Un miracle vous attend.
89
00:07:38,430 --> 00:07:40,990
Donnez un coup de pouce
à votre chance
90
00:07:41,150 --> 00:07:43,869
en participant à l'opération :
91
00:07:44,030 --> 00:07:46,590
"Nouvelles Stars de Cinéma" !
92
00:07:47,470 --> 00:07:49,984
Moi, si j'étais née belle,
93
00:07:50,150 --> 00:07:52,027
je ferais tout de suite un essai.
94
00:07:52,390 --> 00:07:54,904
Santina pourrait peut-être
en faire un, elle aussi.
95
00:07:55,070 --> 00:07:57,140
Elle a peur de son ombre !
96
00:07:57,550 --> 00:07:59,825
Vous savez combien ça gagne,
une vedette ?
97
00:08:00,510 --> 00:08:04,503
Des millions ! Des millions !
Des millions !

Séquence 8

98
00:08:15,630 --> 00:08:17,621
Pour bien accrocher la lumière,
99
00:08:18,550 --> 00:08:21,269
il faut ombrer les joues.

100
00:08:24,270 --> 00:08:27,182
Sinon, elles ont l'air enflé
comme quand on a mal aux dents.
101
00:08:27,350 --> 00:08:31,343
On te filme en Sicile. On voit ta tête,

et on te prend pour un petit rôle.
102
00:08:31,510 --> 00:08:33,466
Tu gagnes dans les 350000 liras.
103
00:08:33,630 --> 00:08:36,827
Oui, mais il faut savoir jouer.

104
00:08:37,070 --> 00:08:38,583
T'as vu
"Autant en emporte le vent" ?
105
00:08:40,070 --> 00:08:42,186
Je vais t'apprendre
la dernière phrase.
106
00:08:42,390 --> 00:08:44,187
"Après tout,
demain est un autre jour" ?
107
00:08:44,430 --> 00:08:47,422
Ça, c'est le talent !
Elle est bien. Elle ira loin.
108
00:08:47,590 --> 00:08:49,182

Séquence 9

118
00:09:18,750 --> 00:09:19,739
D'Acquisto, première !
119
00:09:21,750 --> 00:09:23,229
Profil droit.
120
00:09:24,310 --> 00:09:25,868
Profil gauche.
121
00:09:27,150 --> 00:09:28,629
Profil centre.
122
00:09:29,870 --> 00:09:31,064
Action !
123
00:09:31,230 --> 00:09:33,027
Après tout, demain...
124
00:09:34,790 --> 00:09:36,109
demain...
125
00:09:37,150 --> 00:09:38,902
demain, je me suicide !
126
00:09:39,430 --> 00:09:41,625

Séquence 10

Partie I

143
00:10:30,310 --> 00:10:33,905
Scarlet, je vous ai attendue
avec une patience dont je m'étonne.
144
00:10:34,070 --> 00:10:35,822
Je suis un Sudiste,
et je vous aime !
145
00:10:35,990 --> 00:10:39,300
Envoyez-moi à la mort
avec un doux souvenir.
146
00:10:39,470 --> 00:10:40,664
Embrasse-moi !
147

- J'en étais sûre.
- Tais-toi !
109
00:08:49,350 --> 00:08:50,544
Je vous en prie, entrez.
110
00:08:52,070 --> 00:08:54,265
- Pourquoi vous entrez seul ?
- Parce que je tourne.
111
00:08:54,510 --> 00:08:56,148
Quand on tourne :
112
00:08:56,310 --> 00:08:58,585
silence et concentration.
113
00:08:58,750 --> 00:09:00,627
N'esquintez pas le maquillage.

Je me tue ! Je fous le camp !
127
00:09:41,790 --> 00:09:43,746
Je serai actrice, serveuse
pour foutre le camp !
128
00:09:43,910 --> 00:09:44,945
Pourquoi ?
129
00:09:45,110 --> 00:09:46,304
Il m'a plaquée !
130
00:09:46,470 --> 00:09:49,064
Comme Rhett
a plaqué Scarlet !
131
00:09:49,470 --> 00:09:51,267
Il est monté dans le Nord !
132
00:09:51,430 --> 00:09:53,580
Qu'est-ce que je vais dire
à la maison ?
133
00:09:57,990 --> 00:10:00,663
Mais... la chose...
134
00:10:01,070 --> 00:10:02,583

00:10:41,110 --> 00:10:44,102
Tara...
Chez moi, j'irai chez moi.
148
00:10:44,270 --> 00:10:46,625
Et je trouverai
un moyen de le reconquérir.
149
00:10:46,790 --> 00:10:49,623
Après tout,
chaque jour est un autre dimanche.
150
00:10:49,790 --> 00:10:52,020
D'où tu sors ce dimanche, idiot ?
151
00:10:52,190 --> 00:10:53,100
Faut dire :
152

114
00:09:00,950 --> 00:09:03,225
Que ceux qui veulent
tenter leur chance
115
00:09:03,470 --> 00:09:05,188
apprennent
"Autant en emporte le vent".
116
00:09:05,350 --> 00:09:08,660
Les bleus pour les hommes,
les roses pour les femmes.
117
00:09:08,910 --> 00:09:12,141
Joe Morelli est là !
A votre service !

a été faite ?
135
00:10:04,510 --> 00:10:06,785
Sainte Vierge !
136
00:10:08,390 --> 00:10:09,425
Ecoutez...
137
00:10:12,110 --> 00:10:14,499
Pleurez doucement.
138
00:10:14,670 --> 00:10:16,547
Vous avez de la personnalité.
139
00:10:16,710 --> 00:10:20,225
Dans un mois ou deux, vous serez
peut-être à Rome, à Cinecittà !
140
00:10:22,470 --> 00:10:24,620
Alors, je ne dis rien chez nous.
141
00:10:24,870 --> 00:10:27,338
On reste calme. Pas un mot. Calme.
142
00:10:29,350 --> 00:10:30,100
Oui, ça va.

00:10:53,270 --> 00:10:55,500
"Après tout,
un jour en vaut un autre."
153
00:10:57,550 --> 00:11:00,587
Chère Scarlet,
alors que je vais à la mort,
154
00:11:00,750 --> 00:11:03,264
- ...vous êtes fâchée contre moi ?
- Mais non, crétin !
155
00:11:03,430 --> 00:11:04,863
Je pars à l'armée, Scarlet.
156
00:11:05,030 --> 00:11:07,260
Faut attendre la quille
pour s'embrasser ?

Partie II

157
00:11:21,590 --> 00:11:23,740
Que vous le vouliez ou pas
158
00:11:23,910 --> 00:11:27,425
tôt ou tard, vous serez à moi.

159
00:11:27,710 --> 00:11:31,339
Je suis Sudiste,
et même la mort ne m'arrêtera pas !
160
00:11:31,510 --> 00:11:33,262
Embrasse-moi.

J'étais bien ?
161
00:11:33,430 --> 00:11:37,309
Si j'étais Scarlet,
je t'aurais déjà épousé !

Partie III

162

00:11:39,510 --> 00:11:43,344
Scarlet ! Je vous ai attendue

avec une patience dont je m'étonne.

Partie IV

163
00:11:43,670 --> 00:11:45,865
Je suis un Sudiste
et je vous aime.
164
00:12:01,070 --> 00:12:03,664
Il part à la guerre

et il veut un baiser.
165
00:12:03,830 --> 00:12:06,708
Elle dit : "Après tout,
demain est un autre jour."
166
00:12:06,870 --> 00:12:08,303
Qu'est-ce qu'elle dit ?

167
00:12:08,470 --> 00:12:11,064
"Après tout,
demain est un autre jour."
168
00:12:11,230 --> 00:12:14,427
Bien sûr que demain est un autre jour !
Quelle découverte !

Partie V

Partie VI

169
00:12:33,310 --> 00:12:36,825
Elle, Scarlet, elle lui dit :
"Ne sois pas trop amer."
170
00:12:36,990 --> 00:12:39,106
"Demain, il fera à nouveau jour."
171
00:12:39,270 --> 00:12:41,261
Alors, il n'y a pas le feu.
172
00:12:41,430 --> 00:12:43,022
Et l'homme dit :
173
00:12:43,190 --> 00:12:45,146
"Assez de blablabla, Scarlet !"
174
00:12:45,310 --> 00:12:47,426
"Rien hier, rien aujourd'hui,"
175
00:12:47,590 --> 00:12:51,469

"rien demain, rien après-demain.
Assez, Scarlet !"
176
00:12:51,630 --> 00:12:54,098
"Je n'en peux plus.
Je n'en peux plus."
177
00:12:54,270 --> 00:12:57,228
"Donne-le-moi, Scarlet,
donne-le-moi !"
178
00:12:57,390 --> 00:12:59,108
"Je t'en supplie, donne-le-moi."
179
00:12:59,270 --> 00:13:03,980
"Sinon, tu iras pourrir
hors de ma vue !"
180
00:13:04,150 --> 00:13:05,902
Et Scarlet lui répond :
181
00:13:06,270 --> 00:13:08,101

"Il ne fallait pas dire ça."
182
00:13:08,950 --> 00:13:10,986
"Trouillard, ordure !"
183
00:13:11,150 --> 00:13:12,788
"Heureusement,
je suis une femme,"
184
00:13:12,950 --> 00:13:15,510
"sinon,
je te tailladais la gueule !"
185
00:13:16,910 --> 00:13:19,105
Céleri ! Menthe !
186
00:13:19,270 --> 00:13:21,500
Persil !
187
00:13:21,710 --> 00:13:23,826
Basilic !

Séquence 11

188
00:13:26,990 --> 00:13:29,220
Excusez-moi.
Ça, ça fait quoi ?
189
00:13:30,070 --> 00:13:31,344
Ça attire les gens ?
190
00:13:31,870 --> 00:13:32,985
Ça les attire, oui.
191
00:13:34,230 --> 00:13:36,585
Mon petit-fils,
c'est le plus beau du village
192
00:13:36,750 --> 00:13:38,945

comme moi à son âge.
193
00:13:39,110 --> 00:13:40,099
Ecoutez :
194
00:13:40,590 --> 00:13:42,945
si vous m'en faites
un Rudolph Valentino,
195
00:13:43,110 --> 00:13:44,304
je vous revaudrai ça.
196
00:13:44,470 --> 00:13:45,903
Je ne vous promets rien,
197
00:13:46,070 --> 00:13:48,789
le cinéma est cruel

et je ne veux décevoir personne.
198
00:13:48,950 --> 00:13:50,463
Assieds-toi.
199
00:13:50,870 --> 00:13:54,579
J'ai 19 ans d'expérience,
et une chose est sûre :
200
00:13:54,750 --> 00:13:57,264
quand derrière un visage
il y a du talent,
201
00:13:57,670 --> 00:13:59,581
rien ne l'arrête, même pas Dieu.
202
00:13:59,750 --> 00:14:01,786

Il y en a, du talent !
203
00:14:04,150 --> 00:14:05,629
Bordonaro, première !
204
00:14:07,790 --> 00:14:09,382
Profil droit.
205
00:14:09,870 --> 00:14:11,622
Profil gauche.
206
00:14:12,030 --> 00:14:13,463
Profil centre.
207
00:14:13,950 --> 00:14:14,985
Parle !
208
00:14:15,750 --> 00:14:20,426
Scarlet ! Je vous ai attendue
avec une patience dont je m'étonne !
209
00:14:21,150 --> 00:14:23,061
Voilà un Sudiste qui vous aime.
210

00:14:23,750 --> 00:14:25,308
Envoyez-moi à la mort
211
00:14:25,950 --> 00:14:27,303
avec un doux souvenir !
212
00:14:27,710 --> 00:14:28,506
Embrasse-moi !
213
00:14:29,550 --> 00:14:30,949
Superbe ! Bravo !
214
00:14:31,110 --> 00:14:32,907
Maintenant, joue-moi la peur.
215
00:14:36,510 --> 00:14:37,579
Un peu moins.
216
00:14:38,910 --> 00:14:39,786
Voilà.
217
00:14:41,870 --> 00:14:43,303
Et là, un orgasme.
218

00:14:49,710 --> 00:14:52,144
Parle ! Dis ce que tu veux !
219
00:14:52,790 --> 00:14:54,064
Scarlet !
220
00:14:54,910 --> 00:14:56,468
Je vous ai attendue
avec une patience
221
00:14:56,790 --> 00:14:58,428
dont je m'étonne !
222
00:14:59,950 --> 00:15:01,508
Voilà un Sudiste qui vous aime.
223
00:15:02,470 --> 00:15:04,426
Envoyez-moi à la mort,
224
00:15:06,110 --> 00:15:07,748
avec un doux souvenir.
225
00:15:07,910 --> 00:15:09,343
Embrasse-moi !

Séquence 12

226
00:15:13,030 --> 00:15:14,668
Frères Nasca, première !
227
00:15:15,430 --> 00:15:16,545
Profil droit.
228
00:15:16,710 --> 00:15:18,268
Profil de l'autre côté.
229
00:15:18,550 --> 00:15:19,983
Profil face.
230
00:15:25,230 --> 00:15:27,619
On s'excuse, m'sieu Morelli.
231
00:15:27,790 --> 00:15:29,462
On se rappelle pas
les trucs écrits.
232
00:15:29,630 --> 00:15:31,348
Ça fait rien. Dites autre chose.
233
00:15:31,510 --> 00:15:33,228
Parlez de votre famille.
234

00:15:33,630 --> 00:15:37,066
Question famille,
pas grand-chose à dire.
235
00:15:37,430 --> 00:15:39,990
Juste que nos parents,
236
00:15:40,150 --> 00:15:42,903
ils se sont mariés en 1 923.
237
00:15:43,230 --> 00:15:45,141
L'année d'après, moi je suis né.
238
00:15:45,310 --> 00:15:47,665
Je suis du 18 février.
239
00:15:47,830 --> 00:15:50,105
Un an après,
on a eu un autre frère
240
00:15:50,270 --> 00:15:52,625
qu'ils ont baptisé Benito.
241
00:15:52,790 --> 00:15:55,099
En janvier 1 925,
242
00:15:55,270 --> 00:15:58,819

nos parents, ils ont fait
un autre petit frère
243
00:15:58,990 --> 00:16:01,299
qu'ils ont baptisé Francesco.
244
00:16:01,470 --> 00:16:03,700
En juin 1 927...
245
00:16:03,870 --> 00:16:04,825
26.
246
00:16:05,670 --> 00:16:08,582
...nos parents ont fait
un autre petit frère
247
00:16:08,750 --> 00:16:10,945
qu'ils ont baptisé Calogero.
248
00:16:11,110 --> 00:16:13,101
Combien ils vous en ont fait ?
249
00:16:13,270 --> 00:16:14,146
18 frères...
250
00:16:14,310 --> 00:16:15,425
Et une petite soeur.

Séquence 13

251
00:16:16,350 --> 00:16:19,740

Une bonne soeur alla se baigner.
Un moine voulut l'espionner.
252

00:16:19,910 --> 00:16:24,142
Le vent souleva la robe de la Soeur,
et le moine lui vit le bonheur !

Séquence 14

253
00:16:25,910 --> 00:16:27,229
Profil droit.
254
00:16:27,710 --> 00:16:29,268
Profil gauche.

255
00:16:29,630 --> 00:16:31,985
Profil face...
"Autant en emporte le vent".
256
00:16:32,150 --> 00:16:33,742
Scarlet, je pars à l'armée.

257
00:16:33,910 --> 00:16:36,424
Faut que j'attende la quille
pour t'embrasser ?
258
00:16:36,870 --> 00:16:37,700
Je la refais ?

Séquence 15

259
00:16:38,350 --> 00:16:41,501
Tara...
Chez moi, j'irai chez moi !
260

00:16:41,750 --> 00:16:44,264
Et je trouverai le moyen
de le reconquérir.
261
00:16:44,510 --> 00:16:47,183
Après tout,

demain est un autre jour.
262
00:16:48,350 --> 00:16:49,908
Je fais aussi la musique ?

Séquence 16

263
00:16:51,550 --> 00:16:55,304
Scarlet, d'une façon ou d'une autre,
vous serez à moi.
264
00:16:55,470 --> 00:16:57,426
On ne me résiste pas.
265
00:16:57,590 --> 00:17:01,219
Moi, je sais faire jouir la femme,
croyez-moi,

266
00:17:01,390 --> 00:17:03,585
comme personne ne la fait jouir.
267
00:17:03,750 --> 00:17:05,980
En toute modestie, avec moi...
268
00:17:07,070 --> 00:17:09,584
crac-boum, et ça y est !
269
00:17:09,750 --> 00:17:11,024
Personne ne comprendra rien.

270
00:17:11,190 --> 00:17:13,146
En toute modestie, avec moi...
271
00:17:14,190 --> 00:17:16,909
deux coups, et ça y est.
272
00:17:17,070 --> 00:17:19,664
M. Morelli, vous voyez ?
L'éclair !

Séquence 17

273
00:17:21,470 --> 00:17:22,823
Profil droit.
274
00:17:23,550 --> 00:17:25,029
Profil gauche.
275
00:17:25,750 --> 00:17:26,785
Profil face.
276
00:17:26,950 --> 00:17:28,429
Peuple de Sicile !
277
00:17:28,590 --> 00:17:31,388

Tu sens que l'atmosphère a changé !
278
00:17:31,550 --> 00:17:35,748
Tu sens que les jours
de l'humiliation sont passés !
279
00:17:35,990 --> 00:17:38,868
Tu sens aujourd'hui,
le nouveau style !
280
00:17:39,030 --> 00:17:43,501
Tu sens que le rang de l'Italie
s'est amélioré !
281
00:17:43,990 --> 00:17:45,981

Nous n'avons plus honte
282
00:17:46,150 --> 00:17:47,583
d'être italiens !
283
00:17:47,750 --> 00:17:49,866
Nous en sommes fiers !
284
00:17:50,790 --> 00:17:53,827
Assez !
Vous n'en avez pas encore marre ?
285
00:17:56,390 --> 00:17:58,346
N'y faites pas attention,
cher Monsieur.

Séquence 18

286
00:18:06,710 --> 00:18:09,668
Envoyez-moi à la mort
287
00:18:09,830 --> 00:18:11,707

avec un doux souvenir.
288
00:18:13,150 --> 00:18:14,060
Embrasse-moi.
289
00:18:14,230 --> 00:18:17,222

Superbe !
Maintenant, soyez un peu plus gai !
290
00:18:18,310 --> 00:18:21,063
Excusez-moi.
Je ne sais pas être gai.

Séquence 19

291
00:18:22,910 --> 00:18:26,425
Anna, montre à M. Morelli
tes belles jambes.
292
00:18:29,830 --> 00:18:31,024
Ne bouge pas.
293
00:18:31,590 --> 00:18:32,943
Tourne-toi.
294
00:18:33,110 --> 00:18:35,829
Tourne-toi, ma chérie.
295
00:18:36,430 --> 00:18:37,943
C'est bien... comme ça.
296
00:18:38,910 --> 00:18:39,979
Vous voyez ?
297

00:18:40,150 --> 00:18:44,348
Ma fille est bien plus belle que
ces danseuses qui soulèvent le coeur.
298
00:18:46,870 --> 00:18:48,269
Superbe !
299
00:18:50,630 --> 00:18:52,586
- C'est quoi ?
- Le reçu.
300
00:18:52,750 --> 00:18:54,103
- Un reçu.
- Oui.
301
00:18:57,390 --> 00:18:58,459
Attends-moi dehors.
302
00:18:59,310 --> 00:19:00,709
La petite est douée.
303

00:19:01,390 --> 00:19:02,425
Elle est bonne,
304
00:19:03,230 --> 00:19:04,458
expressive,
305
00:19:04,950 --> 00:19:06,463
elle a un physique.
306
00:19:07,350 --> 00:19:09,739
Je verrai ce que je peux faire.
Je glisserai un mot.
307
00:19:09,910 --> 00:19:12,378
Mais... je ne vous promets rien.
308
00:19:13,190 --> 00:19:15,021
Voilà le reçu. Gardez-le.
309
00:19:15,190 --> 00:19:17,260
Dans un mois, Rome répondra.

Ça va ?
310
00:19:17,430 --> 00:19:18,260
Merci.
311
00:19:18,990 --> 00:19:20,503
1500 liras.
312
00:19:22,550 --> 00:19:23,619
Je n'ai pas une lire.

Séquence 20

319
00:20:16,350 --> 00:20:17,988
Moi, je pourrais faire l'acteur ?
320
00:20:31,790 --> 00:20:32,745
Vraiment ?
321
00:20:34,430 --> 00:20:37,263
Et moi, je suis pas parfait
pour faire des films ?
322
00:20:42,110 --> 00:20:44,101
Mais attention ! Attention !
323
00:20:44,270 --> 00:20:46,386
Le cinéma, ce n'est pas
pour tout le monde.
324
00:20:46,550 --> 00:20:48,825
Qu'un seul soit pris,
gagne des sous,
325
00:20:48,990 --> 00:20:50,582
et c'est la belle vie pour tous !
326
00:20:50,750 --> 00:20:51,944
Comme l'émigration ?
327

Séquence 21

344
00:21:38,550 --> 00:21:39,665
Prends-la.
345
00:21:40,630 --> 00:21:42,029
Prends-la !
346
00:21:42,870 --> 00:21:44,383
Prends ma gamine.
347
00:21:44,550 --> 00:21:46,427
Je veux pas
qu'elle finisse comme moi.
348
00:21:47,030 --> 00:21:48,861
Il faut qu'elle réussisse !
349
00:21:49,590 --> 00:21:51,228
Une fois, j'ai fait un essai.
350
00:21:51,390 --> 00:21:54,507
A Palerme,
ils tournaient un film de pirates.
351

313
00:19:24,710 --> 00:19:26,666
Je suis un professionnel sérieux.
314
00:19:27,350 --> 00:19:29,181
Ne plaisantez pas avec moi.
315
00:19:29,430 --> 00:19:31,580
Mon mari est en prison
depuis 11 mois et 8 jours.

00:20:52,110 --> 00:20:53,384
Exactement !
328
00:20:53,550 --> 00:20:55,427
Par exemple :
L'un de vous va en Amérique.
329
00:20:55,590 --> 00:20:57,387
Riche, il envoie des sous au pays.
330
00:20:57,550 --> 00:20:59,461
La famille s'achète un terrain.
331
00:20:59,630 --> 00:21:02,781
Là, il décide de faire bâtir.
Il lui faut quoi ? Des ouvriers.
332
00:21:02,950 --> 00:21:04,622
Qui appelle-t-il ? Toi.
333
00:21:04,790 --> 00:21:06,462
Il t'appelle, toi... et toi.
334
00:21:06,630 --> 00:21:08,302
C'est un cercle. Compris ?
335
00:21:08,470 --> 00:21:09,823
Une chaîne.
336

00:21:55,310 --> 00:21:56,789
J'étais jeune,
352
00:21:57,150 --> 00:21:58,742
ils m'ont prise.
353
00:21:59,430 --> 00:22:01,148
Je n'ai jamais tourné une scène.
354
00:22:02,550 --> 00:22:04,063
Je n'ai vu que des bites.
355
00:22:04,750 --> 00:22:06,502
Mais pas comme la tienne.
356
00:22:06,830 --> 00:22:08,183
La tienne,
357
00:22:09,510 --> 00:22:10,340
elle est belle.
358
00:22:12,830 --> 00:22:15,822
Qu'est-ce que je pouvais faire ?
Les gens parlent.
359

316
00:19:33,230 --> 00:19:34,265
Quand sort-il ?
317
00:19:35,110 --> 00:19:36,259
Laissez.
318
00:19:36,510 --> 00:19:38,341
Qui va me payer mes faux frais ?

00:21:10,390 --> 00:21:11,709
L'addition, s'il te plaît.
337
00:21:11,870 --> 00:21:14,543
Excusez-moi, il est tard
et j'ai encore à faire.
338
00:21:16,550 --> 00:21:19,348
Merci, M. Morelli.
Ça a été un honneur.
339
00:21:19,510 --> 00:21:20,465
Offert par la maison.
340
00:21:20,670 --> 00:21:23,468
Merci. Vous, vous pourriez
faire du cinéma !
341
00:21:23,630 --> 00:21:27,509
Regardez cette belle tête
d'empereur romain !
342
00:21:27,870 --> 00:21:30,145
Vous méritez
un bout d'essai gratuit !
343
00:21:32,270 --> 00:21:35,501
Et notre Roi, il va revenir ?
Il reviendra, le Roi ?

00:22:16,750 --> 00:22:17,944
Je me suis sauvée
360
00:22:18,110 --> 00:22:21,466
chez mon oncle qui me touchait déjà
quand j'étais petite.
361
00:22:24,030 --> 00:22:25,099
Quel dégueulasse !
362
00:22:26,710 --> 00:22:28,029
Mais il m'a épousée.
363
00:22:29,390 --> 00:22:31,620
Ta gueule, sale pute !
Tourne-toi !
364
00:22:32,390 --> 00:22:34,301
Oui... comme tu veux.
365
00:22:35,430 --> 00:22:38,069
Défonce-moi ! Défonce-moi !
366
00:22:41,790 --> 00:22:43,781
Mais prends ma petite fille.

367
00:22:44,870 --> 00:22:46,986

Prends-la.
Tu pourras la dépuceler.

Séquence 22

368
00:23:11,550 --> 00:23:13,188
Qu'est-ce qu'il veut, lui ?
369
00:23:19,590 --> 00:23:21,865
Patente et permis de conduire.
370
00:23:24,150 --> 00:23:25,902
Je suis de la Univers...
371
00:23:26,070 --> 00:23:27,059
Je sais.
372
00:23:34,070 --> 00:23:36,789
Qu'est-ce qu'il y a ?
Vous cherchez...?
373
00:23:41,390 --> 00:23:42,743
Ecoutez, Morelli...
374
00:23:42,910 --> 00:23:45,902
Où et quand développez-vous
les essais que vous tournez ?
375
00:23:46,390 --> 00:23:48,460
- Connaisseur en films ?
- Justement !
376
00:23:48,630 --> 00:23:51,019

Ça fait plaisir de parler
à quelqu'un de compétent.
377
00:23:51,230 --> 00:23:53,505
Chaque semaine,
j'envoie les négatifs à Rome
378
00:23:53,670 --> 00:23:56,548
où un de mes collègues,
M. Mario Cotone,
379
00:23:57,470 --> 00:24:00,428
les fait développer et tirer
au laboratoire.
380
00:24:00,790 --> 00:24:01,745
Et ensuite ?
381
00:24:03,110 --> 00:24:04,065
Ensuite,
382
00:24:04,230 --> 00:24:07,028
après un premier choix,
le matériel est remis
383
00:24:07,190 --> 00:24:09,101
aux producteurs,
réalisateurs, qui...
384
00:24:10,430 --> 00:24:11,306

Qui quoi ?
385
00:24:11,870 --> 00:24:13,189
Qui font les films.
386
00:24:13,910 --> 00:24:14,786
Même De Sica ?
387
00:24:15,070 --> 00:24:17,538
Et comment !
Même De Sica.
388
00:24:17,710 --> 00:24:20,861
Regardez. J'ai une photo dédicacée
de Vittorio, vous voyez ?
389
00:24:23,830 --> 00:24:24,945
Ecoutez...
390
00:24:25,630 --> 00:24:26,904
ici, moi,
391
00:24:27,790 --> 00:24:29,587
je représente la loi.
392
00:24:30,430 --> 00:24:32,466
Bien. En quoi ça me concerne ?
393
00:24:32,630 --> 00:24:35,542
Et personne ne doit le savoir !

Séquence 23

394
00:24:38,230 --> 00:24:40,983
Brigadier Mastropaolo,
prise 27.
395
00:24:41,670 --> 00:24:44,230
"Par moi,
on va dans la cité dolente
396
00:24:44,390 --> 00:24:46,779
"par moi,
on va dans l'éternelle douleur
397
00:24:46,950 --> 00:24:48,906
"par moi,
on va parmi la gent perdue.
398
00:24:49,470 --> 00:24:53,179
"Ici, il convient
de laisser tout soupçon
399
00:24:54,430 --> 00:24:57,103
"toute lâcheté ici
doit être morte.
400
00:24:57,270 --> 00:25:01,343
"Nous sommes venus
au lieu que je t'ai dit,
401

00:25:01,510 --> 00:25:04,820
"où tu verras
les foules douloureuses
402
00:25:04,990 --> 00:25:09,188
"qui ont perdu
le bien de l'intellect."
403
00:25:10,350 --> 00:25:12,910
Dante Alighieri,
la Divine Comédie.
404
00:25:13,070 --> 00:25:14,947
Je l'ai traduite en sicilien.
405
00:25:15,110 --> 00:25:19,149
Et toujours en sicilien,
je traduis l'Othello de Shakespeire.
406
00:25:19,510 --> 00:25:21,023
Génial, brigadier !
407
00:25:21,190 --> 00:25:22,623
Parlez voir en italien...
408
00:25:22,790 --> 00:25:24,826
Un truc spontané... du coeur.
409
00:25:25,430 --> 00:25:28,502
Chers Rossellini, Visconti,

410
00:25:28,670 --> 00:25:30,308
cher De Sica,
411
00:25:30,470 --> 00:25:34,145
je ne suis carabinier
que parce que mon père l'était.
412
00:25:34,310 --> 00:25:37,268
Mais je vous jure,
je ne suis pas fait pour cette vie.
413
00:25:37,430 --> 00:25:39,102
Je veux viser plus haut.
414
00:25:39,270 --> 00:25:41,500
Mais ici, viser quoi ?
415
00:25:41,670 --> 00:25:45,583
Par contre, un de ces jours,
un bandit me visera
416
00:25:45,750 --> 00:25:47,900
et adieu Michele Mastropaolo !
417
00:25:49,270 --> 00:25:51,306
Brigadier ! J'en reste sans voix.
418
00:25:52,070 --> 00:25:53,901
J'en ai les larmes aux yeux.

Séquence 24

419
00:26:10,870 --> 00:26:13,782
Putain de beau pays,
cette Sicile de merde !
420
00:26:13,950 --> 00:26:16,748
Il manque juste des Peaux-Rouges
pour y faire un western !
421
00:26:27,390 --> 00:26:28,709
Avance !
422
00:26:32,590 --> 00:26:34,228
Qu'est-ce que vous me voulez ?
423
00:26:34,710 --> 00:26:36,302
Planque ta queue, connard !
424
00:26:37,950 --> 00:26:39,224
Et sors ton fric !
425
00:26:39,590 --> 00:26:41,660
Je suis un travailleur.
Dans le cinéma.
426
00:26:41,830 --> 00:26:43,582
Vous vous en prenez
à un pauvre type ?
427
00:26:44,070 --> 00:26:44,980
Continental ?
428
00:26:45,510 --> 00:26:46,738
Oui, de Rome.
429
00:26:47,190 --> 00:26:48,543

Séquence 25

451
00:27:38,030 --> 00:27:39,429
Profil droit.
452
00:27:39,950 --> 00:27:41,702
Profil gauche.
453
00:27:41,950 --> 00:27:43,224
Profil centre.
454
00:27:46,150 --> 00:27:47,378
Parlez !
455
00:27:47,990 --> 00:27:49,025
On dit quoi ?
456
00:27:49,190 --> 00:27:51,704
Inventez... n'importe quoi...
faites semblant.
457
00:27:51,870 --> 00:27:55,385
Je peux inventer que nous,
les frères Badalamenti, on était sept.
458
00:27:55,830 --> 00:27:59,027
Le premier, Michelangelo, est mort
sous les bombes des Allemands.
459

Vous nous avez tout piqué !
430
00:26:49,550 --> 00:26:50,266
Ça se voit !
431
00:26:50,550 --> 00:26:52,905
Arrête tes conneries !
Y a quoi, dans ton camion ?
432
00:26:53,110 --> 00:26:54,020
Quel camion ?
433
00:26:54,230 --> 00:26:56,266
- Dans le camion, y a quoi ?
- Rien.
434
00:26:56,510 --> 00:26:57,659
Y a quoi ?
435
00:26:59,630 --> 00:27:00,949
Quelles têtes !
436
00:27:02,230 --> 00:27:04,300
Quels yeux !
Vous êtes frères ?
437
00:27:04,630 --> 00:27:05,585
Ça se voit ?
438
00:27:05,750 --> 00:27:08,059
Envoie la monnaie,
ou je te troue la tête !
439
00:27:08,270 --> 00:27:11,421
Monnaie ? Vous êtes assis
sur un tas d'or, et sans le savoir !
440

00:27:59,190 --> 00:28:03,183
Un autre, Giovanni, est mort
sous les bombes des Américains.
460
00:28:03,550 --> 00:28:05,859
Mariano,
c'est la Mafia qui l'a tué,
461
00:28:06,030 --> 00:28:09,261
on l'a retrouvé la tête fracassée,
dans un tas de foin.
462
00:28:09,430 --> 00:28:12,103
Giacomino, le tout petit,
les carabinieri l'ont liquidé.
463
00:28:12,350 --> 00:28:15,183
Et nous trois, encore en vie !
Tout le monde nous en veut.
464
00:28:15,350 --> 00:28:17,989
Mafia, Eglise, police,
monarchistes, fascistes,
465
00:28:18,150 --> 00:28:19,265
socialistes, séparatistes,
466
00:28:19,550 --> 00:28:21,188
démocrates, communistes,

00:27:11,990 --> 00:27:13,981
Quelle chance !
Quelle carrière !
441
00:27:14,230 --> 00:27:15,140
File la monnaie !
442
00:27:15,390 --> 00:27:17,142
Arrête avec ça !
Le pognon !
443
00:27:17,310 --> 00:27:19,107
File la monnaie !
444
00:27:19,350 --> 00:27:21,147
Mais non !
Richesse ! Fortune !
445
00:27:21,590 --> 00:27:23,069
Les dollars ! T'as compris ?
446
00:27:23,230 --> 00:27:24,709
Les dollars ! La monnaie !
447
00:27:24,870 --> 00:27:26,223
Tout ça, c'est pareil !
448
00:27:26,470 --> 00:27:28,620
Alors les dollars,
c'est de la monnaie.
449
00:27:28,830 --> 00:27:30,548
On a le cul sur un tas d'or !
450
00:27:30,790 --> 00:27:31,586
T'as tout compris !

libéraux...
467
00:28:21,350 --> 00:28:22,066
Tout le monde.
468
00:28:22,310 --> 00:28:23,459
Presque !
469
00:28:23,630 --> 00:28:25,541
On sait ce qui nous reste à faire !
470
00:28:26,110 --> 00:28:27,862
Leur trancher la gorge.
471
00:28:28,030 --> 00:28:29,509
Là, on en a tué 45,
472
00:28:29,670 --> 00:28:31,422
et ce n'est qu'un début !
473
00:28:31,950 --> 00:28:34,020
Halte !
La vache, quelle imagination !
474
00:28:34,190 --> 00:28:36,784
Imagination, mon cul !
C'est la vérité du bon Dieu !
475
00:28:36,950 --> 00:28:38,349

Dis-leur, à Rome !
476
00:28:38,510 --> 00:28:41,582
S'ils veulent filmer fusillades,
bagarres au couteau, meurtres,
477
00:28:41,750 --> 00:28:44,389
les Frères Badalamenti,
c'est des as !
478
00:28:44,550 --> 00:28:46,222
Frères, à la nouvelle vie !
479
00:28:46,390 --> 00:28:47,425
M. Morelli!
480
00:28:47,670 --> 00:28:49,262
Faut nous payer!
481
00:28:50,030 --> 00:28:51,463
Non, non.
482
00:28:51,630 --> 00:28:53,985
- Comment ça, non ?
- On s'est mal compris.
483

Séquence 26

499
00:29:42,510 --> 00:29:45,070
Morelli, tu t'en es encore tiré !
500
00:29:46,670 --> 00:29:49,468
Tu es un phénix.
Tu renais de tes cendres.
501
00:29:51,070 --> 00:29:52,867
Tiens, en voilà un autre.
502
00:29:53,030 --> 00:29:55,146
Les Siciliens, ça vadrouille !
503
00:29:55,310 --> 00:29:56,379
S'il vous plaît.
504
00:29:59,430 --> 00:30:00,943
Quelle tête !
505
00:30:02,950 --> 00:30:04,269
Vous ne le savez pas,
506
00:30:04,830 --> 00:30:07,628
mais en Amérique,
une tête comme la vôtre, ça marche fort.
507
00:30:08,070 --> 00:30:10,664
Je suis des Studios Universalialia,
de Rome.
508
00:30:10,950 --> 00:30:12,941
Avec moi,
vous perdez votre temps.
509
00:30:13,670 --> 00:30:15,865
Je n'ai pas une lire,
et je n'aime pas l'Amérique.
510

00:28:54,230 --> 00:28:56,186
C'est vous qui devez me payer.
484
00:29:00,070 --> 00:29:02,186
Je vous fais une ristourne.
3000 en tout.
485
00:29:02,670 --> 00:29:05,389
Merde ! On t'a rien volé,
pas poignardé,
486
00:29:05,550 --> 00:29:06,744
et tu veux des sous ?
487
00:29:06,950 --> 00:29:09,589
Développer, ça coûte.
J'ai pas un sou.
488
00:29:09,750 --> 00:29:11,866
Tel quel, l'essai vaut rien.
489
00:29:12,390 --> 00:29:15,462
Vous voulez me flinguer ?
Tirez ! Le n° 46 me va très bien.
490
00:29:15,630 --> 00:29:16,540

00:30:16,310 --> 00:30:17,459
Et après ?
511
00:30:18,230 --> 00:30:19,345
C'est quoi, votre métier ?
512
00:30:19,870 --> 00:30:22,828
Délégué de district
du Parti Communiste.
513
00:30:22,990 --> 00:30:26,585
Et alors ? La Universalialia et
les communistes, c'est cul et chemise.
514
00:30:26,750 --> 00:30:28,069
"La terre tremble",
c'est nous.
515
00:30:32,070 --> 00:30:34,220
- Sur les pêcheurs ?
- Tout à fait.
516
00:30:34,750 --> 00:30:37,105
- D'après Giovanni Verga ?
- Précisément.
517
00:30:37,270 --> 00:30:39,101
Parrainé par le camarade
Togliatti ?
518
00:30:39,670 --> 00:30:41,626
"La terre tremble", c'est unique !
519
00:30:42,310 --> 00:30:44,540
Enchanté... Pio Li Fusi.
520
00:30:44,710 --> 00:30:46,223
Joe Morelli, très honoré.
521
00:30:46,390 --> 00:30:48,346

Tirez !
491
00:29:16,950 --> 00:29:18,702
Mais vous serez des bandits
à vie !
492
00:29:22,030 --> 00:29:23,258
Frères...
493
00:29:26,750 --> 00:29:28,900
M. Morelli a peut-être raison.
494
00:29:32,030 --> 00:29:33,543
Le blé, c'est le blé.
495
00:29:34,990 --> 00:29:36,059
Remarque...
496
00:29:36,630 --> 00:29:38,541
vous, vous perdez 1 500 lire,
497
00:29:38,710 --> 00:29:40,428
et moi, je perds 1 500 lire.
498
00:29:40,590 --> 00:29:41,625
Frères, les sous !

Donc, t'es un camarade, toi aussi.
522
00:30:52,230 --> 00:30:55,188
Pour 2000 lire,
t'as ta carte de soutien au Parti.
523
00:30:55,910 --> 00:30:57,502
Je suis déjà au Parti,
524
00:30:57,750 --> 00:30:58,899
à Rome !
525
00:31:02,710 --> 00:31:04,701
Alors, prends-moi un timbre à 500
526
00:31:04,870 --> 00:31:06,349
et colle-le sur ta carte.
527
00:31:06,510 --> 00:31:09,104
Ça me paiera mon bol de soupe
pour aujourd'hui.
528
00:31:11,110 --> 00:31:13,260
- On peut faire ça ?
- On doit.
529
00:31:26,630 --> 00:31:29,702
Ah, le fumier !
L'ordure m'a baisé avec son sourire.
530
00:31:29,870 --> 00:31:33,146
Ils te découpent à la faucille,
ou t'assomment au marteau !
531
00:31:34,510 --> 00:31:37,104
Mais au fond,
on fait le même métier.
532
00:31:37,270 --> 00:31:39,625
On aide les gens

à se bâtir un avenir.
533

00:31:39,790 --> 00:31:41,064
C'est une chaîne !

Séquence 27

534
00:31:41,870 --> 00:31:43,303
Profil droit.
535
00:31:45,430 --> 00:31:47,102
Profil gauche.
536
00:31:50,190 --> 00:31:51,509
Profil centre.
537
00:31:53,790 --> 00:31:55,109
Action !
538
00:32:02,710 --> 00:32:05,099
D'Azzò !
Dis ce que tu veux.
539
00:32:05,270 --> 00:32:08,228
Devant ça, tu peux parler
en toute liberté.
540
00:32:11,830 --> 00:32:13,582
Je suis berger.
541
00:32:13,870 --> 00:32:14,939
Ça, je peux le dire.
542

00:32:16,950 --> 00:32:18,702
Parfait !
Parle de l'élevage.
543
00:32:21,230 --> 00:32:23,505
Ce qu'il y a de bien
quand on est berger,
544
00:32:23,790 --> 00:32:26,224
c'est qu'on peut raisonner
avec les étoiles.
545
00:32:26,870 --> 00:32:30,306
Les gens
ne regardent jamais les étoiles.
546
00:32:30,790 --> 00:32:33,258
Mais un berger,
dans la campagne,
547
00:32:33,430 --> 00:32:35,580
de nuit, c'est différent.
548
00:32:36,510 --> 00:32:39,502
Moi, des fois, je regarde les étoiles
et je parle.
549
00:32:39,670 --> 00:32:41,422

C'est vrai que le monde existe ?
550
00:32:41,590 --> 00:32:45,026
Je ne crois pas que le monde existe.
Il fait semblant.
551
00:32:45,750 --> 00:32:48,708
Je me dis ça aussi
quand je regarde un lapin tué.
552
00:32:49,510 --> 00:32:52,024
Ses yeux ont toujours l'air vivant,
et ils me suivent,
553
00:32:52,190 --> 00:32:54,146
comme quand on regarde un tableau.
554
00:32:54,870 --> 00:32:57,145
Une fois, j'ai vu un tableau.
555
00:32:57,510 --> 00:33:00,343
Et partout où j'allais,
d'un côté ou d'un autre,
556
00:33:01,030 --> 00:33:02,861
il me regardait toujours.

Séquence 28

557
00:33:08,710 --> 00:33:10,109
Cottone, première !
558
00:33:10,710 --> 00:33:14,464
Je vous parle du 8 septembre 1943,
jour de l'armistice.
559
00:33:14,630 --> 00:33:16,109
J'étais à Serbinico.
560
00:33:16,270 --> 00:33:18,147
C'est en Dalmatie.
561
00:33:18,310 --> 00:33:20,699
On était à peu près
60 fusiliers marins.

562
00:33:20,870 --> 00:33:24,067
Le 10 septembre, les Allemands
débarquent dans notre batterie :
563
00:33:24,230 --> 00:33:27,984
13 d'entre nous s'étant évadés,
13 autres seraient fusillés.
564
00:33:28,150 --> 00:33:32,541
On nous aligne face aux mitrailleuses
qui devaient nous faucher.
565
00:33:32,710 --> 00:33:35,827
Ils nous demandent :
"Vous voulez combattre avec nous ?"
566
00:33:35,990 --> 00:33:37,742

On leur a tous répondu :
"Non !"
567
00:33:37,990 --> 00:33:38,979
Vous avez des médailles ?
568
00:33:39,230 --> 00:33:42,540
Moi, j'en ai eu deux.
569
00:33:42,710 --> 00:33:45,543
Y en a une presque en or...
Une, presque en or...
570
00:33:45,710 --> 00:33:47,746
et l'autre,
de la Brigade Garibaldi.

Séquence 29

571
00:33:54,990 --> 00:33:56,423
Lo Coco, première !
572
00:33:56,670 --> 00:33:59,662
J'ai mangé pour la première fois
de la viande à 23 ans.
573
00:33:59,830 --> 00:34:02,060
Ma vie n'est que travail,
c'est tout.
574
00:34:02,230 --> 00:34:04,380

Je sais sarcler,
et je sais broder.
575
00:34:04,630 --> 00:34:06,939
Et mes mains...
ont l'air d'avoir 60 ans,
576
00:34:07,110 --> 00:34:08,987
mais j'aurai 30 ans en mai.
577
00:34:09,230 --> 00:34:12,905
Je ne suis pas mariée : on dit
que j'ai couché avec des Américains.
578

00:34:14,830 --> 00:34:15,945
C'est pas vrai.
579
00:34:16,110 --> 00:34:19,102
Mais ici, tout le monde
a le droit de dire des conneries.
580
00:34:19,390 --> 00:34:22,780
Ma mère lavait les affaires des soldats.
Ils me souriaient.
581
00:34:22,950 --> 00:34:25,225
"Very good, jolie petite."
582

00:34:25,390 --> 00:34:29,144
Une fois, j'étais toute seule
quand un G.I. a repris son uniforme.
583
00:34:29,510 --> 00:34:31,785
"You very nice girl. I love you."
584
00:34:31,950 --> 00:34:33,941
Et il a mis sa main
entre mes cuisses.
585
00:34:34,110 --> 00:34:36,465
Je me suis sauvée.
Il ne s'est rien passé.
586
00:34:36,630 --> 00:34:39,428
Mais personne ne me croit,
parce qu'au départ des Américains,
587
00:34:39,590 --> 00:34:42,423
ce G.I. a laissé au curé
une enveloppe de dollars pour moi.
588
00:34:42,670 --> 00:34:44,547
C'est fini, oui ?
Ou je ferme !
589

Séquence 30

604
00:35:42,310 --> 00:35:45,222
Faisons un essai pour Leonardo.
Il a 112 ans.
605
00:35:45,390 --> 00:35:48,587
On aura tous un souvenir !
C'est un des Mille de Garibaldi !
606
00:35:48,750 --> 00:35:51,389
On s'est cotisé.
Vas-y, filme-le !
607
00:35:51,590 --> 00:35:52,989
Filme-le !
608

Séquence 31

617
00:37:34,310 --> 00:37:37,427
C'est qui, lui ?
Le type du cinéma ?
618
00:37:38,030 --> 00:37:40,908
Oui, celui qui a monté
une tente sur la place.

Séquence 32

624
00:38:18,670 --> 00:38:20,820
Prends ça.
Tu peux rentrer, maintenant.

Séquence 33

628

00:34:46,950 --> 00:34:48,622
Taisez-vous,
vous la faites pleurer !
590
00:34:48,790 --> 00:34:49,905
C'est vrai !
591
00:34:50,070 --> 00:34:52,026
Mon trousseau,
c'est moi qui l'ai fait :
592
00:34:52,230 --> 00:34:54,186
8 draps, 6 grandes nappes
593
00:34:54,430 --> 00:34:55,704
et 6 moyennes, brodées.
594
00:34:55,990 --> 00:34:58,550
Voyons si les hommes
ont le coeur vaillant !
595
00:34:59,150 --> 00:35:01,789
Stop ! Tu veux être actrice,
ou trouver un mari ?
596
00:35:01,990 --> 00:35:05,141
L'un ou l'autre,

00:35:55,590 --> 00:35:57,581
Est-ce qu'il est pas beau ?
609
00:36:18,870 --> 00:36:20,144
Oncle Leonardo ?
610
00:36:26,790 --> 00:36:28,860
Il a dit quoi, Garibaldi,
à Nino Bixio ?
611
00:36:29,230 --> 00:36:33,143
"Avec les tripes du dernier pape,
on pendra le dernier roi."
612
00:36:48,910 --> 00:36:50,059
Il est muet ?
613

619
00:37:47,750 --> 00:37:50,184
Suivant ! Vite, il est tard !
620
00:37:56,830 --> 00:37:58,058
On a de la visite,
ce soir ?
621
00:37:59,150 --> 00:38:00,742

625
00:38:22,630 --> 00:38:24,666
Joe ! Tu pars demain ?
626
00:38:25,670 --> 00:38:27,342

00:40:35,750 --> 00:40:37,183
Le Cinquième,

pourvu que je sorte de la merde !
597
00:35:05,310 --> 00:35:07,744
Après tout,
demain est un autre jour !
598
00:35:13,510 --> 00:35:14,465
Qui c'est, lui ?
599
00:35:14,630 --> 00:35:18,339
Le seul qui ne se mêle de rien.
Il n'a jamais dit un mot.
600
00:35:18,510 --> 00:35:21,070
- Il sait tout, dommage qu'il soit vieux
- Il est muet !
601
00:35:21,230 --> 00:35:23,027
Pourquoi ?
Tu l'aurais épousé, sinon ?
602
00:35:23,190 --> 00:35:24,543
L'oncle Leonardo !
603
00:35:26,590 --> 00:35:27,864
Attention au matériel !

00:36:50,230 --> 00:36:54,508
Non, il peut parler.
Il a été professeur.
614
00:36:54,670 --> 00:36:58,982
Puis, il a fait une guerre.
Au retour, il n'a plus parlé.
615
00:36:59,750 --> 00:37:01,786
- Pourquoi ?
- Personne ne sait.
616
00:37:01,950 --> 00:37:04,623
Mais il est gentil...
n'aie pas peur !

Il est venu filmer
622
00:38:00,950 --> 00:38:03,020
ta chatte, Caterina !
623
00:38:05,630 --> 00:38:07,939
Va te faire mettre !

Alors, on ne te reverra plus ?
627
00:38:27,670 --> 00:38:28,898
Qui sait ?

629
00:40:37,390 --> 00:40:38,618

le Cinquième...
630
00:40:39,350 --> 00:40:41,580
Le Cinquième Régiment...
631
00:40:42,470 --> 00:40:45,746
Le Cinquième Régiment...
de ma vie.
632
00:40:46,190 --> 00:40:50,502
Le Cinquième Régiment...
de ma mort.
633
00:40:52,270 --> 00:40:54,738
Le 1 8 juillet,
634
00:40:56,110 --> 00:40:58,419
dans la cour d'un couvent
635
00:40:59,550 --> 00:41:04,146
le peuple madrilène
se rallia au Cinquième Régiment.
636
00:41:05,230 --> 00:41:07,949
Avec Lister et le "Campesino",
637
00:41:08,110 --> 00:41:10,988
avec Galan et Modesto,
638
00:41:11,470 --> 00:41:13,745
avec le Commandant Carlos.
639
00:41:13,910 --> 00:41:16,026
Aucun milicien n'a peur !
640
00:41:16,350 --> 00:41:18,500
Anda ! Courage, courage !
641
00:41:19,390 --> 00:41:21,779
Crépité une mitrailleuse,
642
00:41:22,230 --> 00:41:24,790
et Franco va se faire foutre...
643

Séquence 34

671
00:43:59,750 --> 00:44:01,263
Je suis le Dr Mistretta.
672
00:44:01,430 --> 00:44:03,864
J'ai une urgence à San Vincenzo.
Vous m'emmenez ?
673
00:44:04,030 --> 00:44:05,509
Bien sûr ! Montez !
674
00:44:07,150 --> 00:44:09,823
Hélas, ça arrive
à n'importe quelle heure.
675
00:44:10,230 --> 00:44:12,107
Votre travail, c'est une mission.
676
00:44:23,150 --> 00:44:26,108
Missionnaire, elle aussi.
Regardez-la...

00:41:29,150 --> 00:41:32,620
Avec les quatre bataillons
644
00:41:34,110 --> 00:41:37,068
défendant Madrid,
645
00:41:38,550 --> 00:41:41,428
on a la fine fleur de l'Espagne,
646
00:41:42,310 --> 00:41:44,949
la plus rouge des fleurs du peuple.
647
00:41:48,190 --> 00:41:51,023
Le Cinquième, Cinquième,
Cinquième...
648
00:41:51,390 --> 00:41:53,381
Avec le Cinquième Régiment,
649
00:41:53,830 --> 00:41:54,945
mère,
650
00:41:55,830 --> 00:41:57,661
je vais au front,
651
00:41:59,070 --> 00:42:02,380
sur la ligne de feu.
652
00:42:04,310 --> 00:42:06,187
Anda ! Courage, courage !
653
00:42:08,150 --> 00:42:09,981
Crépité une mitrailleuse
654
00:42:11,630 --> 00:42:15,145
et Franco va se faire foutre...
655
00:42:50,670 --> 00:42:52,228
Pas mal pour un muet.
656
00:42:52,630 --> 00:42:54,143
Les gens d'ici sont dingues !
657
00:42:54,590 --> 00:42:56,069

677
00:44:26,510 --> 00:44:29,229
Elle arrive de Palerme
tous les mardis.
678
00:44:30,390 --> 00:44:32,745
Célibataires, paysans, mineurs,
679
00:44:32,910 --> 00:44:34,901
ils attendent toute la semaine.
680
00:44:35,070 --> 00:44:37,664
Elle vient, et en une nuit,
elle les fait tous.
681
00:44:37,830 --> 00:44:40,867
Au matin, elle repart
pour un autre village.
682
00:44:41,510 --> 00:44:42,738
Pauvres types !
683

Vraiment dingues !
658
00:42:56,270 --> 00:42:57,498
Irrécupérables.
659
00:42:59,630 --> 00:43:02,098
De l'espagnol, et pur jus !
660
00:43:02,990 --> 00:43:06,585
Quel bordel !
Qu'est-ce qu'il a bien pu dire ? Hein ?
661
00:43:07,030 --> 00:43:09,180
Regarde-moi ça !
662
00:43:09,630 --> 00:43:11,586
Quel foutoir !
663
00:43:15,950 --> 00:43:19,386
L'Espagnol, toi aussi
t'es dans la merde, comme les autres !
664
00:43:21,630 --> 00:43:24,940
Et eux, quand ils se mettent
à chialer, ils sont chiants !
665
00:43:27,030 --> 00:43:28,099
Bonne nuit.
666
00:43:29,710 --> 00:43:31,109
Des bestiaux !
667
00:43:31,270 --> 00:43:34,068
Connards et réacs !
668
00:43:34,790 --> 00:43:38,021
Ça leur plairait, de faire du cinéma !
Et comment !
669
00:43:43,630 --> 00:43:45,621
Moi aussi, ça me plairait.
670
00:43:46,390 --> 00:43:48,620
Putain, si je savais comment !

00:44:43,350 --> 00:44:46,228
Oui, pauvres et filoutés.
Filoutés
684
00:44:46,430 --> 00:44:50,184
par tout le monde.
Par Dieu, par l'Etat, par les hommes !
685
00:44:50,470 --> 00:44:52,347
Et, permettez, par vous aussi,
686
00:44:52,510 --> 00:44:54,023
M. Morelli.
687
00:44:55,750 --> 00:44:59,379
Que voulez-vous dire, Docteur ?
Je suis un professionnel sérieux.
688
00:44:59,550 --> 00:45:02,860
Je sais... vous êtes un professionnel
dans le cinéma.
689

00:45:03,830 --> 00:45:05,502
Je ne veux pas vous offenser.
690
00:45:05,670 --> 00:45:07,900
Mais plaçons-nous
sur un plan moral et social.
691
00:45:08,070 --> 00:45:11,346
Vous paraît-il juste
de promettre richesse et gloire
692
00:45:11,510 --> 00:45:14,263
à ces pauvres gens
qui ont besoin de travail,
693
00:45:14,430 --> 00:45:16,580
de pain, de paix, de progrès,
de justice ?
694
00:45:17,550 --> 00:45:19,620c
M. Morelli,
on se verra à Rome !
695
00:45:19,790 --> 00:45:21,587
Dans 6 mois, on les tuera tous !
696
00:45:21,750 --> 00:45:24,344
Et puis, les frères Badalamenti
s'évaderont !
697
00:45:24,510 --> 00:45:26,387
Pauvres et filoutés, peut-être,

Séquence 35

716
00:46:34,550 --> 00:46:36,939
Alors, on peut faire demi-tour, non ?
717

Séquence 36

720
00:47:12,150 --> 00:47:14,983
Citoyens de Scardizzi !
Les Studios Universalialia
721
00:47:15,150 --> 00:47:18,745
envoient un chaleureux bonjour
722
00:47:18,910 --> 00:47:22,823
à votre belle terre de Sicile !
723
00:47:25,150 --> 00:47:28,586
Votez et faites voter
Démocratie Chrétienne !
724

Séquence 37

733
00:48:17,630 --> 00:48:19,461
Vito Stràzzeri, première !
734
00:48:19,870 --> 00:48:21,303
Strazzéri.
735
00:48:26,270 --> 00:48:29,068

698
00:45:26,550 --> 00:45:29,110
mais ici, je n'ai vu
que des dingues comme ceux-là.
699
00:45:29,270 --> 00:45:31,340
Bandits, fanatiques,
flics, criminels,
700
00:45:31,510 --> 00:45:32,909
espions, révolutionnaires !
701
00:45:33,070 --> 00:45:34,549
Et ils ont la bougeotte !
702
00:45:34,710 --> 00:45:37,861
Toujours un truc à faire !
Qu'est-ce qu'ils ont à déconner ?
703
00:45:38,030 --> 00:45:40,783
Pardon de parler comme ça,
mais c'est quoi, la Sicile ?
704
00:45:40,950 --> 00:45:43,100
Une bouilloire qui bout,
qui bouillonne,
705
00:45:43,270 --> 00:45:46,103
et Dieu sait pourquoi !
Dites-moi pourquoi ?
706
00:45:46,310 --> 00:45:47,743

00:46:37,110 --> 00:46:40,261
Non, je dois délivrer
un permis d'inhumer.
718
00:46:43,390 --> 00:46:45,585

00:47:48,870 --> 00:47:51,623
- C'est quoi, ce raffut ?
- J'ai entendu "Studios".
725
00:47:51,790 --> 00:47:53,109
C'est le cinéma !
726
00:47:55,550 --> 00:47:57,666
Le cinéma ! Le cinéma !
727
00:47:57,950 --> 00:47:59,861
Beata, ma fille,
tu m'as abandonnée !
728
00:48:00,030 --> 00:48:02,385
Il faut encore que tu laves

Je regarde la lentille ?
736
00:48:35,590 --> 00:48:36,818
Vous vous êtes mis du rouge ?
737
00:48:38,950 --> 00:48:41,942
Je croyais qu'on se maquillait,
au cinéma.
738

Cher ami,
707
00:45:48,270 --> 00:45:51,467
on comprend toujours tout
trop tard.
708
00:45:53,350 --> 00:45:55,864
Je ne sais pas ce qui bout
dans la bouilloire.
709
00:45:56,030 --> 00:45:58,988
Mais je ne veux pas
qu'une poignée d'hommes,
710
00:45:59,150 --> 00:46:01,345
vendeurs de rêves, comme vous
711
00:46:01,510 --> 00:46:05,025
préparent une grande fête
pour un public choisi.
712
00:46:08,990 --> 00:46:10,708
Vous voulez nous tuer ?
713
00:46:10,910 --> 00:46:12,628
Ce n'était pas une urgence ?
714
00:46:12,790 --> 00:46:14,223
Doucement !
715
00:46:14,670 --> 00:46:17,184
Le pauvre mourra, de toute façon.

Sinon, personne ne me paiera.
719
00:46:45,750 --> 00:46:47,706
Merci, et au revoir.

oncle Stefano.
729
00:48:02,550 --> 00:48:05,508
Entre sa maladie et le sirocco,
il pue comme un bouc !
730
00:48:06,230 --> 00:48:07,743
Ne me coupe pas.
731
00:48:09,950 --> 00:48:12,703
Les Studios Universalialia de Rome
732
00:48:13,750 --> 00:48:17,265
sont venus vous offrir
la chance de votre vie !

00:48:42,230 --> 00:48:45,939
Maquillage, oui, pas mascarade !
739
00:48:47,470 --> 00:48:50,906
Si je vous dégoûte
dites-le, j'y suis habitué.
740
00:48:51,110 --> 00:48:53,305
Ce n'est pas une question de dégoût.

741
00:48:54,710 --> 00:48:58,100
Les acteurs comme vous, un peu...
742
00:49:00,590 --> 00:49:02,581
J'en ai connu des tas.
743
00:49:03,590 --> 00:49:06,150
Mais ils ne se font pas remarquer.
744
00:49:07,190 --> 00:49:08,020
Vraiment ?
745
00:49:08,270 --> 00:49:09,544
Alors, je tourne ?
746
00:49:09,710 --> 00:49:11,701
Pas la peine.
Economisez votre argent.
747
00:49:11,870 --> 00:49:14,543
Je vais contre mon intérêt,
mais économisez votre argent.
748
00:49:14,710 --> 00:49:15,938
Mais j'en ai, vous savez.
749
00:49:16,110 --> 00:49:17,907
J'ai de l'argent.
Que croyez-vous ?
750
00:49:18,070 --> 00:49:20,504
Je peux m'offrir dix essais !
751
00:49:20,670 --> 00:49:24,140
Regardez ce que les Allemands m'ont fait
A cause de ce que je suis !
752
00:49:26,270 --> 00:49:27,862
Soyez vous-même.
753
00:49:28,230 --> 00:49:29,663
On pardonne tout
754
00:49:30,350 --> 00:49:32,102
à tout le monde.
755
00:49:32,630 --> 00:49:34,382
Bandits, cocus, putains !
756
00:49:34,550 --> 00:49:36,939
Eux, ils sont courageux,
757
00:49:37,310 --> 00:49:39,062
lâches, une nécessité !
758
00:49:39,230 --> 00:49:42,267
Les folles, non !
Les pédés, ça ne peut pas exister.
759
00:49:43,510 --> 00:49:47,662
Etre pédé, dans ce pays,
c'est être de la merde !
760

00:49:48,710 --> 00:49:49,620
On dégoûte !
761
00:49:51,230 --> 00:49:52,663
Mais il faut les voir
762
00:49:53,110 --> 00:49:55,544
quand ils viennent
se faire couper les cheveux.
763
00:49:55,710 --> 00:49:58,861
"Vito, fais-moi une de tes mises en plis
qui dure une semaine."
764
00:49:59,070 --> 00:50:01,504
"Vituzzo,
fais-moi un brûlage de pointes."
765
00:50:01,670 --> 00:50:03,626
"Vituzzo, une coupe dégradée."
766
00:50:03,790 --> 00:50:05,143
Et Vituzzo le fait.
767
00:50:05,630 --> 00:50:07,063
Vituzzo s'y connaît.
768
00:50:08,710 --> 00:50:11,270
Mais dès qu'il reluque
un jeune homme
769
00:50:13,750 --> 00:50:15,547
il se fait siffler dans la rue,
770
00:50:16,270 --> 00:50:17,669
traiter de tous les noms.
771
00:50:20,710 --> 00:50:22,109
Ils me font enrager.
772
00:50:23,590 --> 00:50:25,785
Je veux partir, je veux partir...
773
00:50:27,390 --> 00:50:29,950
Heureusement,
je vous ai rencontré, M. Morelli.
774
00:50:30,150 --> 00:50:32,141
C'est ma chance, ma grande chance.
775
00:50:32,630 --> 00:50:34,382
Je ne vous ai rien promis.
776
00:50:34,590 --> 00:50:36,182
Non, M. Morelli.
777
00:50:38,110 --> 00:50:39,862
Vous m'avez ouvert les yeux.
778
00:50:42,830 --> 00:50:44,627
Il existe un monde, loin d'ici,
779
00:50:46,350 --> 00:50:48,386
où on comprend les gens comme moi.

780
00:50:52,230 --> 00:50:54,141
Bravo. Excellente diction.
781
00:50:54,830 --> 00:50:56,229
Alors, je m'en vais ?
782
00:50:56,510 --> 00:50:59,024
Où ? Et pour quoi faire ?
783
00:50:59,190 --> 00:51:01,067
Je vous fais un reçu.
1500 liras.
784
00:51:06,910 --> 00:51:08,343
Vous les entendez ?
785
00:51:09,590 --> 00:51:10,625
Silence !
786
00:51:14,590 --> 00:51:15,989
Un essai, pour 300 liras ?
787
00:51:16,750 --> 00:51:17,500
Quoi ?
788
00:51:18,310 --> 00:51:19,140
300 liras ?
789
00:51:19,310 --> 00:51:22,666
300 coups de pied au cul, oui !
Je suis pas là pour mégoter !
790
00:51:27,390 --> 00:51:28,664
Je vous emmerde !
791
00:51:29,910 --> 00:51:32,868
Le cinéma a-t-il besoin
de l'homme le plus fort du monde ?
792
00:51:33,190 --> 00:51:34,384
Bien sûr !
793
00:51:34,550 --> 00:51:37,781
Sortez la caméra. Chez vous,
on est à l'étroit. Allons-y !
794
00:51:44,470 --> 00:51:45,266
Allez, les gars !
795
00:52:03,630 --> 00:52:07,225
Ça, même dans "Quo Vadis",
on ne l'a jamais vu !
796
00:52:07,790 --> 00:52:10,384
Vous serez le nouveau Maciste !
797
00:52:10,550 --> 00:52:13,018
Apprenez l'anglais
et vous deviendrez
798
00:52:13,270 --> 00:52:15,579
milliardaire en dollars !

Séquence 38

799

00:52:38,270 --> 00:52:39,419
Qui c'est ?

800

00:52:39,870 --> 00:52:41,462

Salutations, don Gino.
801
00:52:44,750 --> 00:52:47,628
Qu'est-ce que tu veux, bécasse ?
Tu as fait le ménage ?
802
00:52:47,990 --> 00:52:49,264
Donnez-moi 1500 liras.
803
00:52:49,470 --> 00:52:52,348
Pour t'acheter quoi ?
Une robe du soir ?
804
00:52:52,550 --> 00:52:54,381
Pour le ménage, j'ai 300 liras.
805
00:52:54,550 --> 00:52:57,667
Dont 100 liras de pourboire
quand tu me montres tes nichons.
806
00:52:57,870 --> 00:52:58,939
D'accord.
807
00:52:59,710 --> 00:53:01,746
Si tu me montres tout...
808
00:53:07,790 --> 00:53:09,462

Séquence 39

826
00:54:27,390 --> 00:54:29,381
Lavez-vous les mains d'abord.
827
00:54:31,710 --> 00:54:34,065
Plus ils sont affamés
et plus ils sont cons,
828
00:54:34,230 --> 00:54:35,902
ces crevards !
829
00:54:43,350 --> 00:54:44,226
Beata, première !
830
00:54:45,590 --> 00:54:47,421
Je vous montre mes profils ?
831
00:54:48,670 --> 00:54:49,659
Oui.
832
00:54:50,710 --> 00:54:52,223
Droit...
833
00:54:53,070 --> 00:54:54,469
Gauche...
834
00:54:55,550 --> 00:54:56,778
Centre.
835
00:54:57,470 --> 00:54:59,904
Beata ! C'est bien religieux
comme prénom !
836
00:55:00,070 --> 00:55:01,583
Tes parents n'avaient que ça ?
837
00:55:01,830 --> 00:55:03,741
Je suis la fille de la Vierge.

Toute nue ?
809
00:53:09,830 --> 00:53:12,025
Ou tout ou rien.
810
00:53:12,230 --> 00:53:13,140
Non.
811
00:53:13,470 --> 00:53:17,543
Vite ! Dernier jour
812
00:53:17,710 --> 00:53:19,507
de sélection !
813
00:53:21,950 --> 00:53:22,666
Tout.
814
00:53:24,030 --> 00:53:25,019
Commence.
815
00:53:25,230 --> 00:53:26,822
D'abord, l'argent.
816
00:53:28,590 --> 00:53:30,387
On te traite de bécasse !
817
00:53:30,550 --> 00:53:32,700

838
00:55:03,950 --> 00:55:05,269
Je suis née au couvent.
839
00:55:05,550 --> 00:55:07,620
Ah bon.
Quel âge as-tu ?
840
00:55:08,430 --> 00:55:11,627
J'en sais rien.
Peut-être 15 ans... ou 18.
841
00:55:11,910 --> 00:55:14,982
Je m'en souviens pas.
Je sais compter que jusqu'à 10.
842
00:55:16,230 --> 00:55:18,300
Fiancé, mari, parents ?
843
00:55:18,710 --> 00:55:20,985
Personne. Je dors au couvent.
844
00:55:21,470 --> 00:55:22,664
Qui t'a donné l'argent ?
845
00:55:22,870 --> 00:55:24,667
Don Gino, le percepteur.
846
00:55:24,830 --> 00:55:26,786
Il m'a zieutée nue,
et il m'a payée.
847
00:55:27,110 --> 00:55:29,908
Zieutée ?
Qu'est-ce que ça veut dire ?
848
00:55:30,470 --> 00:55:32,222
Il m'a regardée.
849

Mais tu es une vraie
fille de pute.
818
00:53:36,310 --> 00:53:37,379
Approche.
819
00:53:47,830 --> 00:53:49,229
Doucement... doucement.
820
00:53:56,070 --> 00:53:57,139
Tout !
821
00:54:02,630 --> 00:54:05,349
Bon Dieu ! Tu es une statue !
822
00:54:05,550 --> 00:54:07,063
Tourne-toi.
823
00:54:08,750 --> 00:54:11,139
J'ai envie de te baiser.
Combien tu veux ?
824
00:54:12,430 --> 00:54:13,704
Vieux cochon !
825
00:54:18,510 --> 00:54:20,068
Spectacle terminé.

00:55:34,070 --> 00:55:35,708
Il t'a vue nue ?
850
00:55:37,110 --> 00:55:37,986
Il t'a forcée ?
851
00:55:39,070 --> 00:55:41,630
Non. Je lave par terre,
852
00:55:42,110 --> 00:55:44,146
chez les gens, dans les magasins,
853
00:55:44,310 --> 00:55:45,663
je lave même des malades.
854
00:55:45,830 --> 00:55:48,867
Quand ils paient,
ils veulent tous me regarder.
855
00:55:49,030 --> 00:55:52,705
Les jambes, les seins... tout.
856
00:55:53,070 --> 00:55:54,822
Mais je me laisse jamais toucher.
857
00:55:55,750 --> 00:55:59,584
Et tu ne m'as rien montré, à moi,
alors que tu n'avais pas d'argent ?
858
00:55:59,750 --> 00:56:01,103
Monsieur me l'a pas demandé.
859
00:56:02,870 --> 00:56:05,065
Fais-moi la tête
de quelqu'un qui a peur.
860
00:56:05,590 --> 00:56:06,545
Peur ?
861

00:56:09,230 --> 00:56:11,027
Et tu veux devenir actrice ?
862
00:56:11,790 --> 00:56:13,781
Si Monsieur m'aide, oui.
863
00:56:14,190 --> 00:56:16,863
Après tout,
demain est un autre jour.
864
00:56:17,110 --> 00:56:18,623
Quels films tu aimes ?
865
00:56:19,230 --> 00:56:21,903
Moi, j'aime les films d'amour
866
00:56:22,070 --> 00:56:24,584
où tout le monde s'embrasse
et où tout finit
867
00:56:24,790 --> 00:56:25,984
bien.
868
00:56:26,390 --> 00:56:29,348
Tu saurais me faire
une jolie scène d'amour ?
869
00:56:33,550 --> 00:56:34,505
Déjà fini ?
870
00:56:34,790 --> 00:56:35,700
Fini !
871
00:56:35,870 --> 00:56:39,260

Séquence 40

00:58:06,270 --> 00:58:08,340
Ce qu'elle est belle !
893
00:58:08,830 --> 00:58:10,502
Tu es belle, toi !
894
00:58:11,470 --> 00:58:13,620
Beata, tu es une vraie beauté !
895
00:58:13,790 --> 00:58:15,508
Tu viens quand voir un film ?

Séquence 41

903
00:59:57,350 --> 00:59:59,784
Pardon. Laissez passer.
904
01:00:18,910 --> 01:00:21,822
Un grand homme d'honneur.
Le plus grand !
905
01:00:23,670 --> 01:00:25,945
Don Mariano Guarnera,
de son vivant
906
01:00:26,950 --> 01:00:28,747
ne s'est jamais fait photographeur.
907
01:00:28,990 --> 01:00:31,026
Même son portrait, on ne l'a pas.

Tu veux faire "La Charge
de la Brigade Légère" du premier coup ?
872
00:56:40,430 --> 00:56:42,466
De toute façon,
tu es photogénique.
873
00:56:42,630 --> 00:56:43,665
C'est-à-dire ?
874
00:56:43,830 --> 00:56:45,468
Tu es jolie.
875
00:56:45,630 --> 00:56:46,779
Tu peux être jolie.
876
00:56:46,950 --> 00:56:49,748
Tu as une de ces corbeilles
de cheveux !
877
00:56:51,030 --> 00:56:54,784
Sur la pellicule,
tu peux devenir très belle ! Parole.
878
00:56:57,870 --> 00:56:59,019
Qu'est-ce qu'il y a ?
879
00:56:59,190 --> 00:57:01,101
Je vais te le dire ! Bouge pas.
880
00:57:01,590 --> 00:57:03,342
- Qu'est-ce que vous faites ?
- T'occupe.
881

896
00:58:26,630 --> 00:58:28,143
M. Morelli ?
897
00:58:30,430 --> 00:58:33,263
Permettez-nous
de vous demander une faveur.
898
00:58:41,350 --> 00:58:43,261
Vraiment, je ne sais pas si...
899
00:58:43,430 --> 00:58:44,863

908
01:00:31,950 --> 01:00:35,147
Vous, vous seul,
vous aurez cet honneur.
909
01:00:36,750 --> 01:00:39,310
Mais je ne fais pas de photos.
Je fais des films.
910
01:00:39,510 --> 01:00:40,784
- Pas visibles ?
- Si.
911
01:00:40,990 --> 01:00:44,619
Eh bien alors, bon sang,
exécution, exécution !
912
01:00:45,510 --> 01:00:47,501

00:57:07,270 --> 00:57:08,385
Bouge pas !
882
00:57:12,190 --> 00:57:13,987
Attends.
Je te filme encore un peu.
883
00:57:34,230 --> 00:57:35,743
Qu'est-ce que je fais, moi ?
884
00:57:45,830 --> 00:57:47,707
Va-t'en ! C'est pas la peine.
885
00:57:47,990 --> 00:57:49,309
Alors, j'étais pas bien ?
886
00:57:49,710 --> 00:57:51,985
Tu as été superbe. Mais file !
887
00:57:52,390 --> 00:57:53,345
Et l'argent, non ?
888
00:57:53,550 --> 00:57:54,505
File !
889
00:57:54,670 --> 00:57:56,023
Un mois, et Rome t'appelle !
890
00:57:56,270 --> 00:57:57,305
File !
891
00:57:57,470 --> 00:57:58,983
Merci beaucoup !
892

Vous êtes communiste ?
900
00:58:45,030 --> 00:58:46,349
Vous plaisantez ?
901
00:58:46,510 --> 00:58:49,070
Mon Studio et les démo-chrétiens,
c'est comme ça.
902
00:58:49,230 --> 00:58:51,107
C'est pas pour vous refuser.

Je prends aussi les parents ?
913
01:00:48,590 --> 01:00:52,708
Jamais !
Lui seul, seulement lui.
914
01:00:52,870 --> 01:00:56,021
Sa tête, son corps,
de près, de loin,
915
01:00:56,310 --> 01:00:59,029
mais seulement lui, lui seul !
916
01:00:59,590 --> 01:01:01,581
Allez, tout le monde debout !
917
01:01:05,310 --> 01:01:07,778
Donna Maria,

nous reviendrons après.
918
01:01:08,950 --> 01:01:10,508
On dirait qu'il dort.
919
01:01:20,390 --> 01:01:23,143
Pas assez de lumière.
On ne peut pas ouvrir un peu ?
920
01:01:24,110 --> 01:01:25,782
Parce que là, il sera moche.
921
01:02:00,030 --> 01:02:01,349
Ça tourne !
922
01:02:09,150 --> 01:02:11,539
Quelle tête !
Ah, la vache !
923

Séquence 42

934
01:03:41,950 --> 01:03:42,746
M. Morelli...
935
01:03:43,790 --> 01:03:45,462
Venez, asseyez-vous là.
936
01:03:45,790 --> 01:03:47,781
Un petit pok avec nous.
937
01:03:47,950 --> 01:03:49,827
Une demi-heure, et hop, au lit !
938
01:03:50,230 --> 01:03:52,107
Une petite partie !
939
01:03:56,590 --> 01:03:58,182
500 ?
940
01:04:10,190 --> 01:04:11,669
J'ouvre à 1 000.
941
01:04:12,630 --> 01:04:13,904
Je suis.
942
01:04:15,830 --> 01:04:16,899
Je suis.
943
01:04:17,670 --> 01:04:19,103
Trois fois.
944
01:04:21,150 --> 01:04:22,265
Trois fois.
945
01:04:31,070 --> 01:04:32,185
Cartes ?
946
01:04:32,710 --> 01:04:33,665
Deux.

Séquence 43

971
01:05:59,870 --> 01:06:01,701
"Un petit pok" !
972

01:02:53,110 --> 01:02:55,704
Voilà le plus beau film
924
01:02:55,870 --> 01:02:58,304
que vous aurez jamais fait
dans votre vie.
925
01:02:58,470 --> 01:03:00,301
- Combien, pour le dérangement ?
- A vous de voir.
926
01:03:00,510 --> 01:03:01,579
Très bien.
927
01:03:02,230 --> 01:03:05,620
Le film prêt, expédiez-le
au maire de Scardizzi.
928
01:03:05,790 --> 01:03:08,862

947
01:04:35,510 --> 01:04:36,545
Cartes ?
948
01:04:36,710 --> 01:04:38,029
Servi.
949
01:04:39,150 --> 01:04:40,299
Deux cartes.
950
01:04:40,950 --> 01:04:42,019
La parole au servi.
951
01:04:45,430 --> 01:04:46,260
Le pot.
952
01:04:46,750 --> 01:04:47,819
Le temps.
953
01:04:50,510 --> 01:04:51,545
Je passe.
954
01:04:53,230 --> 01:04:54,345
Trois fois.
955
01:04:57,350 --> 01:04:58,544
Je suis.
956
01:05:01,070 --> 01:05:02,185
La Fille du Far West.
957
01:05:04,110 --> 01:05:05,225
Parfait.
958
01:05:05,710 --> 01:05:08,702
Mais ça, c'est un full ?
Pourquoi "La Fille du Far West" ?
959
01:05:08,990 --> 01:05:12,062
Dans cet opéra,

01:06:02,070 --> 01:06:04,106
Je t'en ficherais, oui !
973
01:06:04,790 --> 01:06:07,350
"Je vous offre de vous refaire ?"

Marquez "Personnel", surtout.
 Et cachetez à la cire,
 929
 01:03:09,070 --> 01:03:10,059
 à la cire.
 930
 01:03:10,230 --> 01:03:11,265
 N'ayez crainte.
 931
 01:03:12,110 --> 01:03:13,099
 Merci.
 932
 01:03:13,950 --> 01:03:17,386
 Quelle perte incalculable !
 Quelle perte !
 933
 01:03:18,710 --> 01:03:19,859
 Ne m'en parlez pas !

la jeune héroïne joue au poker
960
01:05:12,230 --> 01:05:14,061
la vie de son amant, et gagne.
961
01:05:14,230 --> 01:05:14,980
C'est pas vrai ?!
962
01:05:15,230 --> 01:05:16,663
Avec 3 as et 2 dames !
963
01:05:16,830 --> 01:05:17,899
M. Morelli,
964
01:05:18,150 --> 01:05:20,903
le premier qui rafle le pot
rentre chez lui à poil !
965
01:05:23,270 --> 01:05:25,830
- Quelle tête !
- Vous non plus, pas rigolote !
966
01:05:28,350 --> 01:05:30,580
Trop de fumée.
On ouvre un peu ?
967
01:05:41,270 --> 01:05:42,464
Voyons ça.
968
01:05:44,750 --> 01:05:45,899
Flush.
969
01:05:46,070 --> 01:05:47,742
Même un full ne gagne pas !
970
01:05:52,430 --> 01:05:55,740
Désolé, messieurs.
Je vous offre de vous refaire ?

974
01:06:34,430 --> 01:06:35,749
Qu'est-ce que tu fais là ?
975
01:06:35,910 --> 01:06:39,300

L'autre jour, Monsieur m'a dit
que j'étais... "photographique".
976
01:06:39,470 --> 01:06:41,108
Va-t'en ! File !
977
01:06:41,270 --> 01:06:42,783
J'irai avec vous à Rome !
978
01:06:42,950 --> 01:06:45,942
Comme ça, j'attendrai pas un mois
pour être actrice.
979
01:06:46,110 --> 01:06:48,260
Rentre chez toi !
980
01:06:48,430 --> 01:06:50,182
Je vous embêterai pas !
981
01:06:50,350 --> 01:06:51,942
Je vous aiderai : la lessive,

Séquence 44

993
01:07:30,790 --> 01:07:32,018
Tu n'y crois pas ?
994
01:07:32,190 --> 01:07:34,465
Parole de Joe Morelli :
Si l'essai est bon,
995
01:07:34,630 --> 01:07:37,622
et il l'est, parce que moi, je le dis,
je reviens !
996
01:07:37,790 --> 01:07:39,587
Je viens te chercher !
997
01:07:40,230 --> 01:07:42,425
Bon, descends.
Ne soyons pas vus ensemble.
998
01:07:42,590 --> 01:07:43,500
Vous avez honte ?
999

Séquence 45

1013
01:08:24,390 --> 01:08:26,346
Ouvrez ! C'est moi !
1014
01:08:33,790 --> 01:08:34,700

Séquence 46

1018
01:08:46,670 --> 01:08:48,706
Fourgon de merde !
1019
01:08:50,350 --> 01:08:52,500
C'est là que tu tombes en panne ?

Séquence 47

1024
01:09:20,390 --> 01:09:22,620

982
01:06:52,110 --> 01:06:54,578
et les repas.
Monsieur est tout seul.
983
01:06:54,750 --> 01:06:56,980
File !
Ça te regarde, si je suis seul ?
984
01:06:57,230 --> 01:06:59,346
Et si Monsieur veut,
il me regardera.
985
01:07:05,190 --> 01:07:06,464
Tu es folle ?
986
01:07:06,910 --> 01:07:08,741
Et je vous trairai le lait !
987
01:07:10,990 --> 01:07:13,220
Honteux !

01:07:43,670 --> 01:07:46,423
T'as de ces idées !
Tu parles sans réfléchir. Un bisou.
1000
01:07:47,470 --> 01:07:49,347
Je pourrais être ton oncle.
File !
1001
01:07:49,510 --> 01:07:50,420
Bien, Monsieur.
1002
01:07:50,590 --> 01:07:53,423
Allez !
Je ferai de toi une grande actrice !
1003
01:07:53,590 --> 01:07:55,262
Tu partiras d'ici en Cadillac !
1004
01:07:56,270 --> 01:07:57,749
Ça, une fille de la Vierge ?
1005
01:07:57,910 --> 01:08:00,105
Elle aime la bite, l'orpheline !

Va-t'en,
1015
01:08:34,950 --> 01:08:36,429
ça vaut mieux pour toi !
1016
01:08:36,670 --> 01:08:38,661

1020
01:08:54,270 --> 01:08:56,340
Tout est foutu !
1021
01:09:03,630 --> 01:09:06,303
Merde à toi et à la Fiat !
1022

Excusez-moi, Madame,
mais où on va ?
1025

C'est pas actrice que tu seras !
988
01:07:13,390 --> 01:07:15,187
Je sais ce que tu deviendras !
989
01:07:15,430 --> 01:07:18,308
Pardon !
J'ai dit ça sans penser à mal.
990
01:07:18,630 --> 01:07:21,622
Si c'est ton destin, sois actrice.
Sinon, crémillère.
991
01:07:23,950 --> 01:07:26,384
Ne fais plus jamais ça !
Plus jamais !
992
01:07:29,070 --> 01:07:30,549
Vous m'emmenez à Rome ?

1006
01:08:02,670 --> 01:08:04,183
Revenez vite !
1007
01:08:05,470 --> 01:08:06,539
Je vous attendrai !
1008
01:08:06,710 --> 01:08:08,109
Attends ! Attends !
1009
01:08:08,350 --> 01:08:09,988
Je ferai ce que veut Monsieur.
1010
01:08:10,150 --> 01:08:11,424
Ne t'inquiète pas.
1011
01:08:11,590 --> 01:08:13,308
Ne me laissez pas ici !
1012
01:08:14,190 --> 01:08:17,466
Je suis con. Trop bon, trop con.
J'aurais pu me la faire.

Ma Mère, j'irais où ?
1017
01:08:38,910 --> 01:08:41,583
Va avec ton type du cinéma,
dévergondée !

01:09:07,870 --> 01:09:09,098
Monsieur ?
1023
01:09:09,510 --> 01:09:11,102
Un coup de main ?

01:09:23,190 --> 01:09:24,623
Il y a personne ici !
1026

01:09:24,790 --> 01:09:27,384
N'ayez crainte.
Antonio vous réparera cela.
1027
01:09:27,830 --> 01:09:30,025
D'accord ! Mais qui est ce...
1028
01:09:54,310 --> 01:09:55,823
C'est quoi, ces flonflons ?
1029
01:10:06,950 --> 01:10:09,987
- Le fourgon de M. Morelli, je vous prie
- Bien, Madame, je vois ça.

Séquence 48

1037
01:10:39,590 --> 01:10:41,785
Des nobles, mais va savoir...
1038
01:10:48,230 --> 01:10:50,664
Antonio,
quand cela sera-t-il prêt ?
1039
01:10:50,830 --> 01:10:52,263
Dans 2, 3 h, Madame.
1040
01:10:52,790 --> 01:10:54,348
- M. Morelli ?
- Oui ?
1041
01:10:55,870 --> 01:10:57,144
J'ai parlé à mon mari.
1042
01:10:57,390 --> 01:10:59,460
J'aimerais vous garder
à dîner au château.
1043
01:11:01,390 --> 01:11:02,823
Ce soir... en fait...

Séquence 49

1058
01:12:02,910 --> 01:12:05,299
Prince de Montejuso, première !
1059
01:12:06,670 --> 01:12:07,944
Prince !
1060
01:12:08,230 --> 01:12:09,822
Dites quelque chose !
1061
01:12:10,230 --> 01:12:11,822
Je vous en prie, Prince !
1062
01:12:12,390 --> 01:12:14,540
Prince ! Je vous en prie !
1063
01:12:14,710 --> 01:12:17,019
Prenez un verre ! A ma santé !
1064
01:12:18,350 --> 01:12:20,818
Mais qui êtes-vous ?
Un metteur en scène ?
1065
01:12:22,270 --> 01:12:26,422
Voilà la nouvelle aristocratie !

1030
01:10:11,350 --> 01:10:15,025
Excusez ma curiosité, mais...
qui c'est ?
1031
01:10:15,550 --> 01:10:18,383
Le Prince de Montejuso.
Mon mari.
1032
01:10:20,030 --> 01:10:21,224
Oh, pardon.
1033
01:10:22,070 --> 01:10:23,628

1044
01:11:03,230 --> 01:11:04,822
Je dois partir, là.
1045
01:11:05,270 --> 01:11:06,498
Dommage.
1046
01:11:07,550 --> 01:11:09,222
Alors, bon voyage.
1047
01:11:10,470 --> 01:11:13,587
Vous avez beaucoup voyagé.
C'est beau, les voyages !
1048
01:11:20,110 --> 01:11:22,340
Vous ne voyagez plus
depuis longtemps ?
1049
01:11:23,030 --> 01:11:24,383
Hélas.
1050
01:11:26,590 --> 01:11:28,865
Vous avez vraiment connu
toutes ces femmes ?
1051

Le cinéma ! Les charlatans !
1066
01:12:26,950 --> 01:12:29,305
Ma femme et moi
sommes excessivement fiers
1067
01:12:29,470 --> 01:12:32,746
de n'avoir jamais mis les pieds
dans un cinématographe.
1068
01:12:33,110 --> 01:12:34,987
Non, Prince !
1069
01:12:35,230 --> 01:12:37,186
Je ne suis pas dans le cinéma.
1070
01:12:37,350 --> 01:12:41,309
Je cherche des talents, c'est un labeur.
Un riche ne peut pas comprendre.
1071
01:12:41,710 --> 01:12:45,066
Oui, tout cela est à moi.
Enfin, l'était.
1072
01:12:45,230 --> 01:12:47,664
La guerre a tout détruit.

Ce village est à lui.
1034
01:10:23,790 --> 01:10:26,588
Une fois par mois,
il y passe la journée.
1035
01:10:27,430 --> 01:10:30,024
Le reste du temps,
il ne quitte jamais le château.
1036
01:10:35,110 --> 01:10:37,578
Sacré morceau, la nana !

01:11:29,030 --> 01:11:29,985
Oui.
1052
01:11:31,990 --> 01:11:34,345
- Comment est Rita Hayworth ?
- Grande.
1053
01:11:41,110 --> 01:11:43,180
Vous n'êtes pas d'ici,
n'est-ce pas ?
1054
01:11:44,750 --> 01:11:46,388
Mariée depuis quand ?
1055
01:11:51,110 --> 01:11:52,623
Restez avec nous.
1056
01:11:52,950 --> 01:11:55,020
Je répondrai
à toutes vos questions.
1057
01:11:55,190 --> 01:11:57,101
Mais... le Prince...

1073
01:12:47,870 --> 01:12:50,589
La Sicile,
ils en ont fait du steak haché.
1074
01:12:50,790 --> 01:12:52,269
De mon patrimoine aussi.
1075
01:12:52,870 --> 01:12:55,907
Il ne me reste qu'elle...
1076
01:12:56,750 --> 01:12:58,183
ma seule et unique joie,
1077
01:12:58,790 --> 01:13:00,508
et mes illusions.
1078
01:13:02,150 --> 01:13:05,938
Voilà où sont passés
mes derniers fonds. Croyez-moi.
1079
01:13:06,990 --> 01:13:09,060
Encore que
je n'aie jamais été cru
1080
01:13:09,510 --> 01:13:10,863

de personne !
1081
01:13:12,430 --> 01:13:15,900
J'ai acheté cela
à un architecte finlandais.
1082
01:13:16,470 --> 01:13:17,869
Un génie !
1083
01:13:19,150 --> 01:13:21,584
Je voulais bâtir
le pont de Messine
1084
01:13:21,830 --> 01:13:23,309

Séquence 50

1093
01:13:57,990 --> 01:13:59,343
C'est loin, Messine ?
1094
01:13:59,510 --> 01:14:02,502
Pas si loin, ma chérie.
Mais je m'arrête à Mussari.
1095

Séquence 51

1101

Séquence 52

1102
01:15:11,310 --> 01:15:14,541
Bande d'enculés-trous-du-cul-de-cocus
1103
01:15:14,710 --> 01:15:18,225
voleurs-saligauds-crevards
1104
01:15:18,390 --> 01:15:21,268
putes-faisans !
1105
01:15:21,830 --> 01:15:23,980

Séquence 53

1112
01:16:06,070 --> 01:16:07,788
Je ferai sa photo. Intéressant.
1113
01:16:07,950 --> 01:16:09,941
Belle tête !
1114
01:16:10,630 --> 01:16:12,541
Prends-le en photo.
1115
01:16:15,630 --> 01:16:16,540
Tu fais quoi ?
1116
01:16:16,790 --> 01:16:18,667
Un reportage sur les Siciliens.
1117
01:16:18,910 --> 01:16:21,299
Je suis pas sicilien, mais romain.
M'emmerde pas !
1118
01:16:21,550 --> 01:16:23,347
Vous avez une tête intéressante.

sur le détroit
1085
01:13:23,790 --> 01:13:26,941
qui unit la Sicile à l'Italie.
1086
01:13:27,310 --> 01:13:30,666
Je n'ai trouvé que portes closes,
ignorance et méfiance.
1087
01:13:33,310 --> 01:13:35,266
Le rêve du siècle !
1088
01:13:35,430 --> 01:13:37,625
Personne n'a voulu le réaliser.

01:14:02,670 --> 01:14:05,264
- Pourquoi tu vas à Rome ?
- Voir mon fiancé.
1096
01:14:05,430 --> 01:14:06,783
Le veinard !
1097
01:14:14,350 --> 01:14:15,465
Attendez !

01:15:08,630 --> 01:15:10,302
On plaisante ou quoi, là ?

Où vous êtes, bordel ?
1106
01:15:25,630 --> 01:15:28,019
Au secours !
1107
01:15:29,830 --> 01:15:32,708
C'était chouette
quand Joe Morelli était là, hein ?
1108
01:15:33,070 --> 01:15:36,380
Vous lui léchiez les couilles !
1109

1119
01:16:23,590 --> 01:16:25,262
Prends-moi la bite, alors !
1120
01:16:26,270 --> 01:16:28,067
Nous, Siciliens,
on est râleurs.
1121
01:16:28,310 --> 01:16:30,028
Je t'ai causé, moi ?
1122
01:16:37,670 --> 01:16:39,023
M. Morelli !
1123
01:16:39,190 --> 01:16:41,146
Ils se sont donné le mot !
1124
01:16:41,550 --> 01:16:44,701
C'est le destin, le destin,
M. Morelli.
1125
01:16:44,870 --> 01:16:46,269
Où allez-vous ?

1089
01:13:38,230 --> 01:13:39,140
On ne réalise
1090
01:13:39,590 --> 01:13:40,625
que ça !
1091
01:13:45,630 --> 01:13:47,143
Vous débloquez ?
1092
01:13:49,950 --> 01:13:51,702
Merde, ça ne marche jamais !

1098
01:14:19,670 --> 01:14:21,228
Attendez, Joe !
1099
01:14:31,270 --> 01:14:32,988
C'est moi ! Joe !
1100
01:14:40,350 --> 01:14:41,385
Qu'est-ce que tu veux ?

01:15:36,750 --> 01:15:40,186
Et maintenant que Morelli
a besoin d'aide,
1110
01:15:40,350 --> 01:15:42,386
où vous êtes, bordel ?
1111
01:15:42,790 --> 01:15:46,988
Un peu d'éducation,
bande d'enfants de salauds !

1126
01:16:46,430 --> 01:16:48,068
À Mussari.
1127
01:16:49,430 --> 01:16:51,068
Eh bien, moi, grâce à vous,
1128
01:16:51,750 --> 01:16:54,059
j'ai eu le courage de m'en aller.
1129
01:16:54,230 --> 01:16:56,221
Et où je vais ?
A Messine !
1130
01:16:56,390 --> 01:16:59,188
Et de là, dans la banlieue de Milan !
1131
01:16:59,350 --> 01:17:00,544
Sympa !
1132
01:17:01,310 --> 01:17:03,107
On ne peut pas vivre, ici.
1133

01:17:03,270 --> 01:17:05,500
Vous voyez, ce type, au fond ?
1134
01:17:06,230 --> 01:17:07,709
Regardez-le.
1135
01:17:07,870 --> 01:17:10,338
C'est Bonocore,
l'employé de mairie, à Realzisa.

Séquence 54

1141
01:17:33,150 --> 01:17:34,344
Alors, M. Morelli ?
1142
01:17:34,510 --> 01:17:36,341
Ils vous ont pris quelque chose ?
1143
01:17:36,590 --> 01:17:38,262
Non, il ne manque rien.
1144
01:17:39,510 --> 01:17:42,820
Rien. Je suis juste un peu fatigué.
1145
01:17:43,150 --> 01:17:44,219
Tant mieux.
1146

Séquence 55

1156
01:18:20,870 --> 01:18:23,145
D'autres voleurs ?
Allez, dégagez !
1157
01:18:23,310 --> 01:18:24,538
Interdit de regarder ?
1158
01:18:24,710 --> 01:18:27,099
Oui. Ni on regarde
ni on touche.

Séquence 56

1166
01:19:26,070 --> 01:19:27,742
J'étais en route pour Rome.
1167
01:19:27,910 --> 01:19:29,184
Pour y faire quoi ?
1168
01:19:29,350 --> 01:19:32,262
Pour chercher Monsieur,
et être une actrice.
1169
01:19:32,430 --> 01:19:35,069
Décidément, c'est ma journée !
1170
01:19:35,270 --> 01:19:37,500
J'ai porté plainte à la police
pour vous.
1171
01:19:37,670 --> 01:19:39,820
Sans moi, Monsieur perdait son auto

1136
01:17:11,590 --> 01:17:13,740
Il avait un fils mongolien.
1137
01:17:14,350 --> 01:17:16,341
25 ans de martyr, le pauvre !
1138
01:17:16,510 --> 01:17:18,262
Hier, il se réveille,

01:17:44,390 --> 01:17:46,460
La police a su d'emblée qui c'était.
1147
01:17:46,630 --> 01:17:48,143
Escrocs professionnels.
1148
01:17:48,390 --> 01:17:50,187
C'est pas du cinoche, ça !
1149
01:17:50,390 --> 01:17:51,300
Incroyable !
1150
01:17:51,470 --> 01:17:54,701
Ils se sont fait une fortune
avec des ruines bombardées.
1151
01:17:54,870 --> 01:17:56,861

1159
01:18:27,270 --> 01:18:29,226
On n'est pas voleurs
mais démo-chrétiens.
1160
01:18:29,390 --> 01:18:30,664
Ça change tout !
1161
01:18:30,870 --> 01:18:32,462
Voleurs et brigands !
1162
01:18:32,630 --> 01:18:34,507

1172
01:19:39,990 --> 01:19:41,582
et la caméra...
1173
01:19:41,750 --> 01:19:44,708
Et moi, ils m'ont frappée !
C'est ça, votre merci ?
1174
01:19:44,870 --> 01:19:47,748
C'est comme ça
avec les fouille-merde !
1175
01:19:47,910 --> 01:19:49,741
Les fouille-merde !
1176
01:19:55,950 --> 01:19:58,225
Qu'est-ce que j'ai fait au bon Dieu...
1177
01:20:03,070 --> 01:20:05,903
Bon, arrête !
Essuie-toi.

1139
01:17:18,430 --> 01:17:20,705
embrasse son fils,
et lui tire une balle dans la bouche.
1140
01:17:22,150 --> 01:17:24,220
Et là, il va passer pour fou !

Le Prince et la Princesse !
1152
01:17:57,190 --> 01:18:00,068
Mais on n'était jamais arrivés
à les coincer.
1153
01:18:00,230 --> 01:18:03,222
Sans le pompiste et votre fiancée,
ces deux-là, ils...
1154
01:18:05,230 --> 01:18:08,825
La pauvre !
Ils l'ont un peu... maltraitée.
1155
01:18:09,310 --> 01:18:10,902
Enfin, c'est pas trop grave.

Là, vous êtes agressif.
1163
01:18:34,670 --> 01:18:37,389
Laissez-le !
Mon fiancé a une fièvre nerveuse !
1164
01:18:38,590 --> 01:18:40,467
Fous-moi la paix !
1165
01:18:48,430 --> 01:18:49,545
Va-t'en !

1178
01:20:06,750 --> 01:20:08,547
Souffle !
1179
01:20:28,550 --> 01:20:31,110
T'es folle ?
Qu'est-ce qui te prend ?
1180
01:20:37,310 --> 01:20:38,538
Ça te dégoûte ?
1181
01:20:39,630 --> 01:20:40,983
Tu sais pas embrasser ?
1182
01:20:41,150 --> 01:20:42,663
Tu sais pas embrasser ?
1183
01:20:43,590 --> 01:20:44,705
Je t'apprends ?

Séquence 57

1184

01:21:14,670 --> 01:21:16,342

Ce que tu es belle !
1185
01:21:22,110 --> 01:21:23,941
Monsieur aussi est beau.
1186
01:21:24,190 --> 01:21:25,942
Ne m'appelle plus Monsieur.
1187
01:21:26,510 --> 01:21:28,228

Séquence 58

1193
01:22:49,630 --> 01:22:52,269
Citoyens de Treportoni !
1194
01:22:52,430 --> 01:22:54,341
La Universalia
1195
01:22:54,550 --> 01:22:56,461
de Rome
1196
01:22:56,630 --> 01:23:00,305
salue chaleureusement
votre si belle
1197
01:23:00,950 --> 01:23:02,861
terre de Sicile !
1198
01:23:03,470 --> 01:23:07,509
Hommes, femmes, jeunes,
vieux, enfants,
1199
01:23:07,670 --> 01:23:09,103

Séquence 59

1213
01:24:29,230 --> 01:24:33,303
Pêcheurs de Collemare,
la chance va vous sourire.

Séquence 60

1217
01:25:01,630 --> 01:25:03,461
Calogero Destino, première !
1218
01:25:05,230 --> 01:25:06,743
Profil droit.
1219
01:25:07,430 --> 01:25:08,943
Profil gauche.
1220
01:25:09,310 --> 01:25:10,743
Profil centre.
1221
01:25:11,070 --> 01:25:12,139
Action.
1222
01:25:12,310 --> 01:25:13,379
Je suis émotonné.
1223
01:25:13,550 --> 01:25:15,700
Pas grave. Vous avez du talent.
1224
01:25:15,870 --> 01:25:18,338
Quand, derrière un visage,

Je me sens vieux.
1188
01:21:42,470 --> 01:21:45,268
Ouvre ! Ecarte les jambes !
1189
01:21:45,910 --> 01:21:47,468
Je ne te ferai pas mal.
1190
01:21:47,910 --> 01:21:49,229

venez vite !
1200
01:23:09,550 --> 01:23:12,587
La chance vous attend !
1201
01:23:13,470 --> 01:23:16,109
Sortez de chez vous !
1202
01:23:16,470 --> 01:23:19,143
Ouvrez vos fenêtres !
1203
01:23:19,910 --> 01:23:21,901
Ici, ils ont résolu le problème.
1204
01:23:22,710 --> 01:23:24,587
Suicide de masse.
1205
01:23:25,590 --> 01:23:26,625
Regarde !
1206
01:23:28,470 --> 01:23:30,461
Quelqu'un nous appelle !
1207

1214
01:24:46,870 --> 01:24:50,658
Le miracle de la richesse !
1215
01:24:51,430 --> 01:24:55,059

il y a le talent,
1225
01:25:18,510 --> 01:25:21,900
il n'y a plus de problèmes.
Détendez-vous.
1226
01:25:23,430 --> 01:25:26,308
Scarlet ! Je suis...
1227
01:25:30,110 --> 01:25:30,986
Scarlet !
1228
01:25:31,190 --> 01:25:32,305
Je suis émotonné.
1229
01:25:33,830 --> 01:25:35,741
Je suis un Sudiste...
1230
01:25:38,590 --> 01:25:39,659
Vas-y, Calogero !
1231
01:25:41,470 --> 01:25:43,142
Excusez-moi, Professeur.
1232
01:25:43,990 --> 01:25:46,379

Ouvre !
1191
01:21:49,950 --> 01:21:51,144
Ecarte !
1192
01:22:01,070 --> 01:22:03,026
Sois gentille... tu n'auras pas mal.

01:23:36,950 --> 01:23:40,420
Venez là ! Ils sont tous là !
Il n'y a personne dans le village.
1208
01:23:40,590 --> 01:23:42,945
Il n'y a personne.
Ils sont tous là.
1209
01:23:43,510 --> 01:23:44,943
Venez.
1210
01:23:54,710 --> 01:23:56,348
C'est quoi ?
Une révolution ?
1211
01:23:56,710 --> 01:23:59,941
Ils reprennent les terres !
Ils les reprennent !
1212
01:24:00,910 --> 01:24:03,026
Joe, filme ça !

Vous savez combien ça peut gagner,
un acteur ?
1216
01:24:56,910 --> 01:25:00,186
Cent millions par an !

Arrêtez la caméra.
J'ai pissé dans mon froc.
1233
01:25:48,070 --> 01:25:49,423
C'est les nerfs !
1234
01:25:51,750 --> 01:25:54,742
Eh ! Eh ! Il faut me payer !
1235
01:25:54,910 --> 01:25:56,866
Le maréchal des logis
veut vous voir.
1236
01:25:57,070 --> 01:26:00,267
Ça serait-y-pas que le maréchal
veut faire du cinéma ?
1237
01:26:02,390 --> 01:26:05,700
Dès que j'ai fini,
je lui fais faire un essai.
1238
01:26:05,870 --> 01:26:08,020
On reprend ! A qui le tour ?
1239
01:26:08,190 --> 01:26:10,101

Pour toi, c'est déjà fini !
1240
01:26:10,270 --> 01:26:10,907
Qui c'est ?
1241
01:26:15,750 --> 01:26:16,785
Rebonjour, Brigadier.
1242
01:26:17,310 --> 01:26:20,347
Maréchal, s'il te plaît.
J'ai eu de l'avancement.
1243
01:26:20,590 --> 01:26:22,899
Toi, par contre,
tu as été recalé.
1244
01:26:23,070 --> 01:26:24,947
Joe Morelli, au nom de la loi,
1245
01:26:25,190 --> 01:26:26,748
je t'arrête !
1246
01:26:27,870 --> 01:26:29,098
Vous plaisantez !
1247
01:26:29,270 --> 01:26:30,305
Que se passe-t-il ?

Séquence 61

1264
01:27:38,030 --> 01:27:41,102
La Universalia
ne sait même pas qui tu es.
1265
01:27:42,070 --> 01:27:44,300
Tout ton matériel
est signalé comme volé,
1266
01:27:44,470 --> 01:27:47,189
et ta pellicule est périmée
depuis une éternité.
1267
01:27:54,630 --> 01:27:55,745
Signe ça.
1268
01:27:59,870 --> 01:28:01,747
Entre quatre-z-yeux, Maréchal.
1269
01:28:03,750 --> 01:28:05,388
On parlera mieux en privé.
1270
01:28:07,670 --> 01:28:09,547
Ça, c'est privé.
C'est pour mon essai.
1271
01:28:09,750 --> 01:28:12,628
C'est moi qui t'ai demandé de le faire ?
Toi, tu as insisté.
1272
01:28:12,830 --> 01:28:14,229
Dis-moi "vous".
1273
01:28:14,430 --> 01:28:16,261
Vous m'en avez prié.
Ça va ?
1274
01:28:16,990 --> 01:28:20,380

1248
01:26:30,550 --> 01:26:34,099
Giuseppe Morelli, fils de feu Romolo,
né à Albano le 18 août 1913.
1249
01:26:36,550 --> 01:26:38,381
Compromis dans un vol simple !
1250
01:26:39,190 --> 01:26:41,146
Vol avec effraction !
Escroquerie,
1251
01:26:41,630 --> 01:26:43,860
vol à main armée !
Jeux clandestins !
1252
01:26:44,030 --> 01:26:44,780
C'est faux !
1253
01:26:45,030 --> 01:26:47,339
7 ans et 4 mois de prison,
1254
01:26:47,510 --> 01:26:49,546
émigration illégale aux U.S.A...
1255
01:26:49,710 --> 01:26:51,746
J'ai été en Amérique, et alors ?

C'est vrai. Tu as raison.
On est tous des pauvres diables.
1275
01:28:20,630 --> 01:28:22,780
Filles, paysans, étudiants,
1276
01:28:22,950 --> 01:28:24,702
et même les carabiniers.
1277
01:28:24,910 --> 01:28:27,947
Il suffit qu'on nous promette
succès et richesse,
1278
01:28:28,110 --> 01:28:29,179
et on plonge.
1279
01:28:30,350 --> 01:28:33,581
La petite, renvoyez-la chez elle.
Elle n'y est pour rien.
1280
01:28:36,750 --> 01:28:38,786
Je suis un pauvre type.
1281
01:28:39,070 --> 01:28:40,264
Je me fais pitié.
1282
01:28:40,630 --> 01:28:43,098
Tu fais pitié
parce que tu es un imbécile.
1283
01:28:43,710 --> 01:28:45,382
Vous profitez de mes menottes ?
1284
01:28:46,790 --> 01:28:50,260
Morelli... ils se sont tous
confessés à toi.
1285
01:28:50,950 --> 01:28:52,702
Ils t'ont livré leur âme.

1256
01:26:52,350 --> 01:26:54,386
Expulsé pour proxénétisme !
1257
01:26:54,550 --> 01:26:57,110
Subséquentement engagé
comme accessoiriste...
1258
01:26:57,270 --> 01:26:58,749
Silence !
1259
01:26:59,230 --> 01:27:01,186
...par la production "Quo Vadis".
1260
01:27:01,350 --> 01:27:05,502
Licencié pour trafic de cigarettes
et vente de drogue aux techniciens.
1261
01:27:07,030 --> 01:27:08,224
Va-t'en !
1262
01:27:12,910 --> 01:27:14,946
Joe, ne me laisse pas !
1263
01:27:30,430 --> 01:27:32,546
Allez-vous-en !

1286
01:28:54,510 --> 01:28:57,343
Peut-être ne le referont-ils
plus jamais.
1287
01:28:57,830 --> 01:29:00,185
Toi, tu n'as rien compris.
1288
01:29:00,350 --> 01:29:02,466
Eux, ils étaient sincères.
1289
01:29:02,670 --> 01:29:04,023
Moi aussi, je l'ai été.
1290
01:29:04,550 --> 01:29:07,144
Mais tu n'as pensé qu'à nous voler.
1291
01:29:10,830 --> 01:29:15,062
Je croyais que votre boulot,
c'était la recherche de la vérité.
1292
01:29:15,550 --> 01:29:17,029
Pas de faire des sermons.
1293
01:29:17,190 --> 01:29:18,384
La vérité !
1294
01:29:18,630 --> 01:29:22,623
Les gens disent plus volontiers
la vérité devant une caméra
1295
01:29:22,790 --> 01:29:25,384
que devant une paire de menottes.
1296
01:29:25,550 --> 01:29:26,699
Mais...
1297
01:29:27,270 --> 01:29:30,501
si la caméra est vide...

Séquence 62

1298
01:30:11,630 --> 01:30:14,349
Maréchal, regardez !
Qu'est-ce qu'ils veulent ?
1299
01:30:14,830 --> 01:30:16,024
Qu'est-ce qui se passe ?
1300
01:30:16,270 --> 01:30:17,419
Dégagez ! Vite !
1301
01:30:17,590 --> 01:30:20,582
Salutations, Maréchal.
On voudrait vous parler.
1302
01:30:22,350 --> 01:30:24,102

Je vous écoute.
1303
01:30:54,590 --> 01:30:56,262
Vous voulez me griller ?
1304
01:31:00,390 --> 01:31:01,584
Quelle chaleur !
1305
01:31:02,310 --> 01:31:04,426
C'est le retour de l'été.
1306
01:31:10,110 --> 01:31:12,340
M. le Procureur,
il y a un bar, pas loin.
1307
01:31:12,830 --> 01:31:14,900
On prend un café glacé ?

1308
01:31:24,270 --> 01:31:26,738
Mais alors, en vitesse,
Mastropaolo.
1309
01:31:54,150 --> 01:31:56,220
Chopez-le !
Le laissez pas filer !
1310
01:32:11,750 --> 01:32:12,819
Lâchez-le !
1311
01:32:26,590 --> 01:32:29,468
Je vais t'apprendre
à jouer avec l'honneur des morts !

Séquence 63

1312
01:32:53,150 --> 01:32:56,540
Réveille-toi !

Ouvre-moi la grille !
1313
01:32:57,550 --> 01:32:59,859
Magne-toi, Turiddu,

j'ai sommeil !
1314
01:33:04,350 --> 01:33:06,181
Ce que c'est chiant !

Séquence 64

1315
01:33:28,670 --> 01:33:31,138
T'as du pot
d'avoir pris que deux ans !
1316

01:33:31,310 --> 01:33:33,744
Bonne bourre pour moi, Joe !
1317
01:33:38,110 --> 01:33:39,429
A qui je donne ça ?
1318

01:33:40,070 --> 01:33:41,628
Au magasinier.
1319
01:33:45,430 --> 01:33:47,068
Bonne chance, le Romain !

Séquence 65

1320
01:33:50,150 --> 01:33:52,141
Morelli Giuseppe !
1321
01:33:52,510 --> 01:33:54,705
Giovanni, accompagne-le !
1322
01:34:03,070 --> 01:34:04,503
C'est bon.
1323
01:34:04,990 --> 01:34:06,105
C'est ça ?
1324
01:34:08,270 --> 01:34:09,669
Signe ça.
1325
01:34:23,470 --> 01:34:26,030

Vous avez fait dormir des bêtes
dans mon fourgon ?
1326
01:34:26,190 --> 01:34:28,260
Tu veux qu'on te paie un loyer ?
1327
01:34:30,750 --> 01:34:33,025
Il veut un loyer !
1328
01:34:35,790 --> 01:34:40,102
Demande-le à celle qui a dormi
et mangé pendant six mois
1329
01:34:40,550 --> 01:34:42,541
dans ton fourgon.
1330
01:34:43,670 --> 01:34:44,341
Qui ?

1331
01:34:44,510 --> 01:34:48,025
Comment elle s'appelait ?
L'actrice !
1332
01:34:50,510 --> 01:34:51,909
Comment s'appelait ta copine ?
1333
01:34:52,070 --> 01:34:55,949
J'en sais rien. Elle a juste dit
que le fourgon était à elle.
1334
01:34:56,630 --> 01:34:58,746
Elle n'a pas ouvert la bouche.
1335
01:34:58,910 --> 01:35:02,459
Pas ouvert ?
La bouche pleine, oui ! Pleine !

Séquence 66

1336
01:35:29,590 --> 01:35:31,103
Vous désirez ?
1337
01:35:32,990 --> 01:35:35,629

Il y a encore deux ans,
1338
01:35:36,830 --> 01:35:38,422
il y avait un couvent, ici.
1339
01:35:40,230 --> 01:35:42,585

Il n'y a plus de couvent.
Plus rien.
1340
01:35:43,070 --> 01:35:44,583
Et depuis plus d'un an.

Séquence 67

1341
01:35:49,470 --> 01:35:51,381
C'est du vol !
1342
01:35:51,550 --> 01:35:53,586
Et alors ?

Demain ce sera mieux.
1343
01:36:00,990 --> 01:36:03,299
Vous n'êtes pas le Dr Morelli ?
1344
01:36:04,190 --> 01:36:06,624
- Morelli, mais pas docteur.

- Que voulez-vous ?
1345
01:36:07,070 --> 01:36:09,538
Je cherche Beata,
la fille du couvent.
1346
01:36:09,990 --> 01:36:11,901

Qui venait toujours ici, au cinéma.
1347
01:36:13,870 --> 01:36:16,179
La fille de la Vierge !
Qui sait où elle est !
1348
01:36:16,350 --> 01:36:19,422
Elle est partie quand vous...

Séquence 68

1353
01:37:03,590 --> 01:37:05,182
J'ai pas une lire.
1354

Séquence 69

1357
01:37:59,750 --> 01:38:00,785
Allez-y !
1358
01:38:02,070 --> 01:38:04,140
Vous êtes un ami de Joe.
Compris ?
1359
01:38:04,310 --> 01:38:05,948
On a eu assez d'ennuis.
1360
01:38:09,550 --> 01:38:12,383
Remerciez le directeur.
Moi, j'aurais dit non.
1361
01:38:49,230 --> 01:38:50,743
Beata... c'est Joe.
1362
01:38:52,190 --> 01:38:53,589
Joe est mort.
1363
01:38:55,550 --> 01:38:57,905
Ce n'est pas vrai.
Regarde-moi ! C'est moi.
1364
01:39:00,710 --> 01:39:01,938
Je t'emmène.
1365
01:39:04,070 --> 01:39:05,503
On va à Rome ?
1366
01:39:06,990 --> 01:39:09,060
Je suis allée à Rome.
1367
01:39:09,230 --> 01:39:11,869
Des années et des années.
1368
01:39:12,830 --> 01:39:16,186
Quand j'étais riche...
et photogénique.
1369
01:39:18,070 --> 01:39:20,026
J'avais plein de bagues,
1370
01:39:20,350 --> 01:39:22,386
de colliers, de robes,
1371
01:39:24,350 --> 01:39:26,147
une voiture américaine.
1372

enfin, bref...
1349
01:36:19,670 --> 01:36:20,944
On ne l'a plus revue.
1350
01:36:23,030 --> 01:36:25,624
- Vous ne savez vraiment rien ?
- Rien de rien.

01:37:06,150 --> 01:37:09,859
Mangez et portez-vous bien,
M. Morelli.
1355
01:37:10,630 --> 01:37:14,145

01:39:27,430 --> 01:39:28,863
L'Amérique !
1373
01:39:30,390 --> 01:39:32,460
J'avais bien besoin de ça !
1374
01:39:34,630 --> 01:39:38,509
Ma villa avait une baignoire
trop grande.
1375
01:39:40,750 --> 01:39:43,389
Joe l'appelait la piscine.
1376
01:39:46,470 --> 01:39:49,064
On a fait le tour du monde,
Joe et moi.
1377
01:39:51,150 --> 01:39:54,028
Puis, on s'est séparés,
1378
01:39:55,270 --> 01:39:56,828
et Joe est mort.
1379
01:40:03,550 --> 01:40:04,824
Tu as raison.
1380
01:40:05,670 --> 01:40:07,149
Je ne suis pas Joe.
1381
01:40:10,870 --> 01:40:11,939
Mais...
1382
01:40:12,910 --> 01:40:14,787
je suis son meilleur ami,
1383
01:40:15,630 --> 01:40:17,427
et il m'a envoyé auprès de toi.
1384
01:40:18,350 --> 01:40:19,988
Vous avez une cigarette ?
1385
01:40:23,750 --> 01:40:25,422
Ça y est, tu as ce défaut ?
1386
01:40:26,070 --> 01:40:27,298
Je suis content.
1387
01:40:28,270 --> 01:40:29,908
Ça prouve que tu vas mieux.
1388
01:40:35,510 --> 01:40:36,943

1351
01:36:26,070 --> 01:36:29,187
Et même si je savais,
je ne vous dirais rien.
1352
01:36:32,190 --> 01:36:34,101
Pourquoi je m'emmerde ?

Il y a assez de place au Paradis
pour nous deux.
1356
01:37:26,030 --> 01:37:28,146
Beata est chez les fous.

Vous voulez fumer ?
1389
01:40:53,990 --> 01:40:55,059
Ecoute.
1390
01:40:58,470 --> 01:41:00,620
J'ai parlé à Joe, avant sa mort.
1391
01:41:03,230 --> 01:41:06,142
Il m'a demandé de te chercher
pour te dire une chose :
1392
01:41:10,270 --> 01:41:12,579
tu es la seule femme
1393
01:41:13,710 --> 01:41:15,621
qu'il ait vraiment aimée.
1394
01:41:18,430 --> 01:41:19,624
Il m'a dit de te dire
1395
01:41:20,630 --> 01:41:23,349
que quand vous étiez ensemble,
il ne le savait pas,
1396
01:41:24,230 --> 01:41:26,266
parce qu'il comprenait lentement.
1397
01:41:26,910 --> 01:41:28,787
Pauvre Joe !
1398
01:41:29,150 --> 01:41:31,027
Joe était beau.
1399
01:41:32,430 --> 01:41:34,705
C'était un fils de pute, ton Joe.
1400
01:41:37,950 --> 01:41:39,429
Dommage que tu l'aies connu.
1401
01:41:42,190 --> 01:41:44,863
Qui sait comment on finira !
1402
01:41:48,510 --> 01:41:49,829
Ça suffit, partez !
1403
01:42:00,750 --> 01:42:02,149
Ecoute.
1404
01:42:02,750 --> 01:42:04,183
Ecoute-moi bien.

1405
01:42:04,830 --> 01:42:06,741
Là, je dois m'en aller.
1406
01:42:07,310 --> 01:42:11,269
Mais si tu veux, de temps en temps,
parler à quelqu'un... pour dire...

Séquence 70

1411
01:43:17,550 --> 01:43:20,189
Mes années ont fui... fui...
1412
01:43:20,750 --> 01:43:23,139
fui vers je ne sais où.
1413
01:43:23,310 --> 01:43:24,948
Et maintenant
1414
01:43:25,830 --> 01:43:27,263
que j'ai 80 ans,
1415
01:43:28,550 --> 01:43:32,065
j'appelle les vivants
et les morts répondent.
1416
01:43:32,230 --> 01:43:34,027
Un moine voulut l'espionner,
1417
01:43:34,190 --> 01:43:36,988
le vent souleva la robe de la Soeur
1418
01:43:37,150 --> 01:43:39,948
et le moine lui vit le bonheur !
1419
01:43:40,110 --> 01:43:42,943
Après tout, demain... demain...
1420
01:43:43,510 --> 01:43:45,148
Demain, je me suicide !
1421
01:43:46,750 --> 01:43:48,627
Scarlet, je pars à l'armée.
1422
01:43:48,790 --> 01:43:50,826
Faut attendre la quille
pour t'embrasser ?
1423
01:43:50,990 --> 01:43:55,063
Nos parents se sont mariés
en 1923.
1424
01:43:55,230 --> 01:43:57,380
L'année d'après, moi je suis né.
1425
01:43:57,550 --> 01:43:59,620
Je suis du 18 février.
1426
01:43:59,790 --> 01:44:02,145
Mariano,
c'est la Mafia qui l'a tué,
1427
01:44:02,310 --> 01:44:05,029
on l'a retrouvé la tête fracassée
dans un tas de foin.
1428
01:44:05,190 --> 01:44:07,988

1407
01:42:11,830 --> 01:42:14,298
à quoi tu penses... tu comprends ?
1408
01:42:16,710 --> 01:42:18,780
Je pourrai venir te voir.
1409

Après tout,
demain est un autre jour.
1429
01:44:09,110 --> 01:44:10,463
Je fais aussi la musique ?
1430
01:44:10,630 --> 01:44:13,303
On nous aligne
face aux mitrailleuses
1431
01:44:13,470 --> 01:44:14,949
qui devaient nous faucher.
1432
01:44:15,110 --> 01:44:18,261
Ils nous demandent :
"Vous voulez combattre avec nous ?"
1433
01:44:18,430 --> 01:44:20,227
On leur a tous répondu :
"Non !"
1434
01:44:20,390 --> 01:44:22,699
C'est un Sudiste qui vous aime.
1435
01:44:23,350 --> 01:44:25,386
Envoyez-moi à la mort
1436
01:44:25,550 --> 01:44:26,869
avec un doux souvenir.
1437
01:44:27,030 --> 01:44:30,625
Moi, je sais faire jouir la femme,
croyez-moi,
1438
01:44:30,790 --> 01:44:33,020
comme personne ne la fait jouir.
1439
01:44:33,190 --> 01:44:35,021
En toute modestie, avec moi...
1440
01:44:36,430 --> 01:44:38,341
crac-boum, et ça y est !
1441
01:44:38,510 --> 01:44:41,502
Avec les tripes du dernier pape,
on pendra le dernier roi.
1442
01:44:41,670 --> 01:44:44,503
Et nous trois, encore en vie !
Tout le monde nous en veut.
1443
01:44:44,670 --> 01:44:46,388
Mafia, Eglise, police,
monarchistes,
1444
01:44:46,550 --> 01:44:48,108
fascistes, socialistes,
séparatistes,
1445

01:42:18,950 --> 01:42:22,499
On passera encore un moment ensemble,
si ça te fait plaisir.
1410
01:42:23,990 --> 01:42:25,105
Merci.

01:44:48,270 --> 01:44:49,988
démocrates, communistes,
libéraux !
1446
01:44:50,150 --> 01:44:52,380
Et mes mains...
ont l'air d'avoir 60 ans,
1447
01:44:52,550 --> 01:44:54,825
mais j'aurai 30 ans en mai.
1448
01:44:54,990 --> 01:44:58,221
Je ne suis pas mariée : on dit
que j'ai couché avec des Américains.
1449
01:44:58,390 --> 01:45:00,779
Excusez-moi.
Je ne sais pas être gai.
1450
01:45:00,950 --> 01:45:03,783
Le Cinquième Régiment...
de ma vie.
1451
01:45:05,030 --> 01:45:09,865
Le Cinquième Régiment...
de ma mort.
1452
01:45:10,030 --> 01:45:13,147
Nous n'avons plus honte
d'être italiens !
1453
01:45:13,310 --> 01:45:14,663
Nous en sommes fiers !
1454
01:45:14,830 --> 01:45:17,060
Je voulais bâtir
le pont de Messine
1455
01:45:17,270 --> 01:45:18,623
sur le détroit
1456
01:45:19,310 --> 01:45:22,302
qui unit la Sicile à l'Italie.
1457
01:45:22,710 --> 01:45:25,668
Je n'ai trouvé que portes closes,
ignorance et méfiance.
1458
01:45:25,830 --> 01:45:28,947
"Où tu verras les foules
douloureuses
1459
01:45:29,110 --> 01:45:33,069
"qui ont perdu le bien
de l'intellect. "
1460
01:45:33,230 --> 01:45:35,141
Je veux partir, je veux partir...
1461

01:45:35,310 --> 01:45:38,302
*Moi, des fois, je regarde les étoiles
et je parle.*
1462
01:45:38,470 --> 01:45:40,301
C'est vrai que le monde existe ?
1463
01:45:40,470 --> 01:45:43,382
Je ne crois pas que le monde existe.

Il fait semblant.
1464
01:45:43,550 --> 01:45:45,939
Moi, j'aime les films d'amour
1465
01:45:46,150 --> 01:45:48,027
où tout le monde s'embrasse,
1466
01:45:48,190 --> 01:45:50,340

et où tout finit bien.
1467
01:48:33,110 --> 01:48:35,829
Sous-titres :
Anne et Georges DUTTER
1468
01:48:36,070 --> 01:48:38,061
Sous-titrage Laser Paris

Sequenza 1 (esterno, strade di Castelcutò)

MILITE #1 (*annunciando ad alta voce*): questa sera, alle ore diciassette, il Duce parla alla Nazione! Ordine di accendere la radio!

MILITE #2: a tutti proprietari di apparecchi radiofonici e radiogrammofoni! Ordine di accenderli!

MILITE #3: questa sera! alle ore diciassette! Discorso di Mussolini agli italiani! tutti sono autorizzati a sospendere il lavoro!

MILITE #1: camerati di Castelcutò! Mettete fuori la radio, per strada, sui balconi oppure in terrazza, ordine del Fascio! questa sera alle ore diciassette, il Duce parla Nazione!

Sequenza 2 (esterno/interno, strade, officina don Mimì)

VOCE RENATO (*adulto*): avevo dodici anni e mezzo e fu un giorno di fine primavera del 1940, quando la vidi per la prima volta...

MILITE: ordine del Fascio!

RENATO: ...Lo ricordo benissimo perché quel pomeriggio, mentre Mussolini dichiarava guerra a Francia e Gran Bretagna, io ebbi la mia prima bicicletta.

MIMÌ: telaio Maino, mozzi Atala, manubrio D'Ambrosio, cerchioni Bianchi, forcella Legnano, cambio Vittoria e Margherita Atala: un lavoro a regola d'arte! (*A Renato*) la catena però è nuova, la devi oliare spesso, capito?

RENATO: va bene!

PADRE: ma non sarà pericolosa?

RENATO: ma che pericolosa!

MIMÌ: ragioniere ci sono pure quelle nuove!

PADRE: Mimì, ora che c'è la guerra, ci mettiamo a buttare soldi in una bicicletta?

(*Sospirano insieme*)

Sequenza 3 (esterno/interno, Castelcutò centrale e Castelcutò Marina, casa Malèna)

Parte I

VOCE MUSSOLINI (*radio*): combattenti di terra, di mare, dell'aria! Camice nere della rivoluzione e delle legioni, uomini e donne d'Italia, dell'Impero e del Regno di Albania, ascoltate!

VOCE RENATO (*adulto*): a parte mio padre che non aveva molte simpatie per il Duce, in città sembravano tutti felici per l'entrata in guerra dell'Italia. Forse non capivano che la nostra vita era in pericolo...

VOCE MUSSOLINI (*radio*): un'ora... batte... nel cielo della nostra Patria!

(*La folla esplode in un applauso*)

VOCE MUSSOLINI (*radio*): l'ora... l'ora... delle decisioni irrevocabili!

AGOSTINO: Pine', tu che pensi, la fommica lo capisce, la fine che deve fare?

PINE': e chi lo può sapere!

NICOLA: ma se è scimunita com'a ttia capisci sulu 'sta minchia!

(*Ridono*)

VOCE MUSSOLINI (*radio*): la dichiarazione di guerra... è già stata consegnata agli ambasciatori!

(*I ragazzi ridono*)

RENATO (*con le braccia in aria*): eh!

(*I ragazzi ridono e poi tacciono*)

PINE': nun m'ammiscari a mmia, ca sugnu figghiu di Maria!

RAGAZZI (*in coro*): 'Un m'ammiscari a mmia ca sugnu figghiu di Maria!

Parte II

VOCE MUSSOLINI (*radio*): ...agli ambasciatori, (a) di Gran Bretagna e di Francia!...

RENATO (*urlando*): (a) ehi Nicola, Tanino...

TANINO: (b) figghiu ri buttana! a bicicletta nova s'accattau!

RENATO: (b) ...Sasà, Agostino, Pine'.

SASÀ: bellissima!

PINE': testa ri minchia!

NICOLA: zu!

RAGAZZO #1: minchia, a bbicicletta nova s'accattau!

RAGAZZO #2: minchia, ch'è bella!

SASÀ (*a Tanino*): ti piaci?

TANINO: bella!

PINE': è fatta pezzu per pezzu, come quella dei corridori!

NICOLA (*a Renato*): ora sei un uomo pure tu!

RENATO (*a Pine'*): allora è sì?

PINE' (*ad Agostino*): tu cchi ddiçi?
 VOCE MUSSOLINI (*radio*): ...scendiamo in campo...
 AGOSTINO: pi mmia va bbene!
 PINE' (*a Nicola*): pi ttia?
 NICOLA: pi mmia po' passari!
 VOCE MUSSOLINI (*radio*): ...contro...
 PINE' (*a Tanino*): pi ttia?
 TANINO: pi mmia è apposto!
 PINE' (*a Sasà*): Sasà pi ttia?
 SASÀ: a mmia nun mi piaci ca i fatti noștri vanu a finiri nâ ucca di un picciriddu!!
 RENATO (*a Pine'*): perché, che state facendo?
 PINE': tu ccià fai a teniri a ucca chiusa?
 VOCE MUSSOLINI (*radio*): ...poi che in ogni tempo, hanno ostacolato la marcia...
 (*Sasà fischia*)
 AGOSTINO: arriva, arriva!
 RENATO (*a Pine'*): oh, ma che succede?
 RAGAZZI: sshh!
 PINE': se vuoi essere uno dei noștri, statti mutu e talia!
 RAGAZZO: zu, mizza che bbona!
 PINE': mâ lliccassi tutta para, mâ lliccassi!
 NICOLA: minchia, t'alliccassi u pacchiu!
 RAGAZZO #3: cciâ 'nfilassi na tutti i puttusa!
 RAGAZZO #4: cciâ 'nfilassi macari 'nto culu!
 RAGAZZO #5: cci pigghiassi u culu...
 RAGAZZO #6: X macari a X
 RAGAZZO #7: talia cchi pacchiu ca javi!
 RAGAZZO #8: a minchia chista a chiama papà!

Parte III

RAGAZZO #1: curremu!
 RAGAZZO #2: curremu!
 RENATO: ma chi è?
 NICOLA: è la figlia del sordo, il professore di latino.
 RENATO: e come si chiama?
 NICOLA: ch'è bellu u sticchiuuu!

Parte IV

VOCE MUSSOLINI (*radio*): ... la parola d'ordine, è una sola, categorica e impegnativa per tutti!...
 SASÀ: bello dev'essere a starci in mezzo alle cosce!
 AGOSTINO: io cce la ficcheressi pure dentro le orecchie!
 PINE': piccatu ca è maritata, picchi se no!
 RENATO: ma come si chiama?
 TANINO: Malèna, il più gran pezzo ri sticchio ri Castelcutò!

Sequenza 4 (interno, classe)

BONSIGNORE: "il sole è più grande della luna."
 STUDENTI (*in coro*): "Sole maior est quam luna."
 BONSIGNORE: ovvero: "Sol maior est luna."
 PINE': professo', me la posso fottere a vostra Malèna?
 BONSIGNORE: va bene, fa' presto però! Amo l'onesta più della ricchezza!
 STUDENTI: "magis diligo honestatem quam divitias."
 BONSIGNORE: ovvero: "Magis diligo honestatem divitiis."

Sequenza 5 (esterno, scogliera sul mare)

AGOSTINO: sette!
 TANINO: sette e mezzo!
 NICOLA: il mio un cannone di contraerea è: otto pollici!
 PINE': chi cci fai a na fimmina cu otto pollici? cci fai solo il solletico cu otto pollici! Talia ccà, uno, due e tre, e due, cinque, e due, sette, e due, nove!
 SASÀ: scopa!
 (*Ridono*)
 SASÀ: altro che solletico, io pure le mutande ci sfondo a Malèna!

PINE': eppure una volta a me Malèna mi ha chiamato, una mattina non sono andato a scuola e ho fatto Sicilia, e passai davanti alla casa di Malèna, idda era affacciata, pareva proprio che aspettava a me, e mi chiamò che voleva le sigarette. M'avvicinai vicinu vicinu ppi fammi rari i soddi, e mentri m'avvicinai si aprì la vestaglia, minchia l'ho vista nuda come la fece sua madre!

RAGAZZI (*in coro*): minchia!

PINE': minchia, ma idda 'u faceva apposta, mi provocava, però io fui 'n coglione non mi ni sappi approfittari; ma a prossima vota ca idda mi chiama pe' sicaretti, io a Malèna me la fotto!

RENATO: quella piuttosto il vizio del fumo si leva, ormai lo sa che sei un gran finocchio!

PINE': a figghiu 'i suca minchia javi ru' uri ca si ddocu e ancora 'nti na musuratu, cunnutu e sbiru, tu cu nuatri 'un ci veni cchiù!

RAGAZZI (*in coro*): fozza misuratillu, oh misuratillu, misuratillu! Fozza!

RENATO: uno, due, tre, quattro, cinque////

SASÀ: e sei!

(*Ridono*)

PINE': uno che c'ha i pantaloni corti, che cci può avere al posto della minchia?

SASÀ: la minchia corta!

(*Ridono*)

RENATO: sì ma i miei pollici sono il doppio dei vostri!

SASÀ: suca!

RENATO: ma che suca e suca!

RAGAZZI (*in coro*): Sasà, Sasà, Sasà, Sasà.

SASÀ: allora chi ce l'ha la minchia più lunga?

RENATO: tu tu tu!

PINE': oh non cominciamo a confondere le minchie!

Sequenza 6 (esterno, ingresso scuola, strada e passaggio a livello, casa di Malèna)

PINE': ou, Renato fa Sicilia!

UN UOMO (*al passaggio a livello*): ahi scuffatu mascaratu!

MALÈNA: a ttia veni ccà, me le vai a comprare le sigarette?

RENATO: che sigarette volete?

MALÈNA: Macedonia Extra!

Sequenza 7 (interno, sartoria)

SARTO: la mano mia è! Mi pari il vestito di nozze di tuo padre, eh?

RENATO: sì!

SARTO: l'ho cucito nel ventitrè, e pari ca nisciu oggi dalla sartoria.

RENATO: e solo il giorno del matrimonio se l'è messo, dice che lo vuole indossare solo da morto!

SARTO: ca certo, se uno si presenta al padre eterno con un taglio così, u postu 'n paraddisu 'un cciù leva nuddu!

RENATO: ma mio padre ancora giovane è!

SARTO: e tu me pari che sei ancora troppo piccolo per portare i pantaloni lunghi!

RENATO: vossia si deve fare i fatti suoi, basta che io lo pago!

SARTO: ma to padre è d'accordo?

RENATO: e cetto ch'è d'accordo!

Sequenza 8 (interno, cucina casa Amoroso)

PADRE: latru, (a) disgraziatu! Signor Renato Amoroso, (b) che lei a scuola faccia Sicilia un giorno sì e uno no, transeat!...

MADRE: (a) ma cchiè? (b) Ma cchiè, ma che c'hai? Ma che fai? Smettila!

PADRE: ...chi non l'ha fatto alla sua età!...

MADRE: Pietro...

RENATO (*alla sorella, scappando*): e levati!

PADRE: e llevati rô 'mmenzu tu! (*Alla figlia*) e levati pure tu!

MADRE: ...lassa stari u picciriddu!

PADRE: che lei si faccia pestare comu un miserabile dai suoi coetanei, transeat pure, anche se ai miei tempi ero io a rompergli le corna, ma che lei si mette a rubbare in casa i pantaloni di suo padre e li conduca dal sarto per farseli adattare, non transeat un cazzo!

RENATO (*urlando*): papà, perché non mi capisci?

PADRE: le proibisco di darmi del tu, avanzo di galera!

MADRE: calmati!

RENATO (*urlando*): ma io mi vergogno a portare i pantaloni corti! (ita. tratti colloquiali fra)

MADRE: alla zuava, ti piacciono alla zuava?

PADRE: basta, ancora un picciriddu è!

MADRE: ma come?

RENATO (*urlando di rabbia*): e io dico al Federale che tu non mi vuoi mai mandare alle esercitazioni del sabato fascista!
MADRE: Pietro ti prego calmati.
PADRE: facciamo un patto: il giorno che qualcuno spaccherà la testa in due a chi dico io *** allora ti farò i pantaloni lunghi!
RENATO: e giura!

Sequenza 9 (interno, sala da barba)

CLIENTE #1: certo, una donna bella e giovane come lei, come fa a stare senza, eh Miche'?
BARBIERE #1: eh!
CLIENTE #2: di cu sta parrannu?
BARBIERE #2: di Malèna Scurdia, a figghia d'ù surdu.
CLIENTE #2: neanche se la vedo con questi occhi ci credo che non c'ha nessuno!
BARBIERE #3: quinnici!
RENATO: io!
BARBIERE #3: cavaleri!
BARBIERE #2: e pure prima quand'era signurina e chi lo sa?
CLIENTE #3: come chi lo sa? Due settimane dopo il matrimonio, il marito rientra al corpo, scoppia la guerra, e chi ci mette la mano sul fuoco che lei già non c'ha un autru?
BARBIERE #3: veni ccà!
TUTTI (*in coro*): ca nessuno!
RENATO: perché non mi fate mai sedere con gli altri?
BARBIERE #3: ancora troppo piccolo sei per stare sulla poltrona dei grandi!

Sequenza 10 (esterno, casa Amoroso e strada)

RONDE NOTTURNE: - buonanotte!
- a noi buonanotte!
- buonanotte!
- buonanotte camerata!
- a noi!
- a noi!
- bonasira Caluòrio.
VOCE BOLLETTINO DI GUERRA (*radio*): dal quartier generale delle forze armate, ieri X nostri aerei X velivolo sanitario X acque internazionali X costretto all'ammarraggio ed ancora ripetutamente mitragliato. Due nostri aerei X.
RENATO (*rischiando di cadere*): ih ih, minchia!
VOCE BOLLETTINO DI GUERRA (*radio*): X velivolo sanitario X hanno bombardando l'isola di Rodi, un velivolo nemico è stato bombardato dalla nostra difesa contraerea. Nell'Africa settentrionale, sul fronte di Sobrom, attività delle opposte artiglierie. Nel mediterraneo orientale, non lungi da Haifa, nostri aeroscillanti affondavano una petroliera di medio tonnellaggio. Dalle artiglierie contraeree risultano abbattuti tre velivoli nemici. A dispetto di voci disfattiste diffuse nelle isole e nelle province del meridione, è assicurata ogni regolare distribuzione delle X
RENATO: ih!

Canzone (*sottofondo*) "Ma l'amore no"

"Ma l'amore no,
l'amore mio non può
dispersersi nel vento con le rose
tanto è forte che non cederà,
non sfiorirà.
Io lo veglierò,
io lo difenderò
da tutte quelle insidie velenose
che vorrebbero strapparli al cuor,
povero amor."

Sequenza 11 (interno, negozio)

NEGOZIANTE: ma figghiu miu, se non sai il titolo, io che ti posso dare?
RENATO: ma come è quella bella, romantica, "ma l'amore no, l'amore mio non può"////
NEGOZIANTE: "Ma l'amore no", e tanto ci voleva a dirlo? Ma figlio di Dio!
CASSIERA: ah era la canzone di Alida Valli.
NEGOZIANTE: dieci lire, alla cassa!
RENATO: e non me lo prova?
NEGOZIANTE: e pure la prova?

RENATO: e non si sa mai, può essere difettoso.
NEGOZIANTE: ma è un disco nuovo... ah, figlio di Dio!
(*Inizia la canzone "Ma l'amore no"*)

Sequenza 12 (interno, camera di Renato)

Canzone "Ma l'amore no"
"Ma l'amore no,
l'amore mio non può
dispersersi nel vento con le rose
tanto è forte che non cederà,
non sfiorirà."

Sequenza 13 (esterno, scogliera sul mare)

VOCE RENATO (*scrive una lettera*): signora Malèna, questo mio cuore tutto di fuoco, vi ha scritto lettere e lettere e se non ha avuto mai il coraggio di mandarvele, è stato solo per non arrecarvi danni. Perdonatemi perciò se oggi oserò spedirmi questa. Lo faccio perché in paese ci sono tante malelingue che sparano sempre di voi e dicono che avete un amante segreto. Ma io so che non è così. Voi non avete nessuno. Dopo vostro marito il solo uomo della vostra vita sono io!

Sequenza 14 (esterno, stradone)

Parte I

PINE': che culu!
RENATO: picciotti io alla stazione devo andare, ci vediamo domani a scuola!
RAGAZZI (*in coro*): salutamu.
RAGAZZO #1: addio Renato!
RAGAZZO #2: 'un ti peddiri pâ ştrata!

Parte II

DUE UOMINI: - arristamu accussi!
- XX
DONNA #1: acchianau ddà ni Russu.
UOMO #1: ah Maléna ?
DONNA #1: Maléna ! A ciccari travagghiu !
UNA MADRE (*al figlio*): X 'u capisti?
FIGLIO: sì capì!
UOMO #2: ma cu cci l'â ddari u travagghiu cchî tempi ca currunu? Ju nun ci l'aju mancu pi mmia!
DONNA #1: cu su metti stu 'nfernù intra?
UOMO #1: ...cci rassi 'n travagghiu!
MALÈNA (*a Renato*): eh picciriddu fammi passari!
UOMO #3: mâ isassi!
UOMO #4: minchia!

Parte III

COADIUTORE: avvocato, che faccio io col geometra?
CENTORBI: aspettasse ancora un poco, camurria!
CUSIMANO: buongiorno signora Malèna, state bene?
MALÈNA: buongiorno dott. Cusimano.
CUSIMANO: suo padre come sta? Posso?
MALÈNA: grazie arriverla!
MOGLIE FARMACISTA: ora te ne puoi entrare, è passata!
MALÈNA: ho scordato la chiave!

Sequenza 15 (interno, cineteatro Littorio)

ATTORE (*sullo schermo*): allora è tutto vero ciò che dice la gente!
ATTRICE (*sullo schermo*): ma che avete? Siete strano...
ATTORE: mi hai avvelenato...
ATTRICE: non posso guardarvi, leggo odio nei vostri occhi!
ATTORE: mi hai deluso, avrei dovuto capirlo fin dal principio che eri una donnaccia!
ATTRICE: che intendete dire? Io non ho fatto mai nulla di male!
ATTORE: bugiarda! Oggi ti ho fatta seguire dai miei uomini, so dove sei andata! So tutto!
ATTRICE: no!
ATTORE/RENATO: confessa! Hai un amante?
ATTRICE/MALÈNA: non è vero, amo solo te Renato, lo giuro!

ATTORE/RENATO: squaldrina!

Sequenza 16 (interno, aula ginnasio)

BONSIGNORE: Amoruso!

RENATO: presente!

ALUNNO (*passando di corsa*): 'giorno!

BONSIGNORE: Cali!

CALÌ: presente!

BONSIGNORE: Costanzo!

COSTANZO: presente!

BONSIGNORE: Di Dio!

SASÀ: professo', me lo fate fare un pompino da vostra figlia Malèna?

NICOLA: professo', ce la posso 'nfilare la minchia in mmenzo alle minne?

TANINO: professo', io me la posso inculare?

BONSIGNORE: uno alla volta però!

RENATO: figgh' 'i suca minchia!

Sequenza 17 (esterno, strada, casa Bonsignore)

DONNA #1: matùri, sempri vistuta di sciòllaro!

DONNA #2: si sente un cazzu e mienzu chista!

DONNE (*alla fontana*): Patùri, Figghiu e Spiritu Santu!

MOGLIE FARMACISTA: chissà che ci trovano gli uomini!

DONNA #1: troppo vistosa, volgare!

DONNA #2: 'u fa apposta!

MADRE AVV. CENTORBI: mio figlio dice che pare finta.

MOGLIE CUSIMANO: mio marito non la toccherebbe manco con un dito!

MADRE AVV. CENTORBI: a conti fatti mi pare più simpatica la mantenuta del Barone Bontà! Almeno quella fa tutto alla luce del sole!

MOGLIE CUSIMANO: alùro che sole, lui ogni settimana viene, se la fotte e se ne torna a Palermo. E lei gli alùri ggiori al cinema Littorio si arrangia ché picciriddi!

MADRE AVV. CENTORBI: cu futti futti, Diu perdona a tutti!

VOCE BOLLETTINO DI GUERRA (*radio*): la manovra delle città italiane e tedesche X l'aviazione dell'Asse che domina incontrastata il cielo della battaglia, ha appoggiato senza tregua le operazioni terrestri. Colonne avversarie e ripiegamento sono state mitragliate e spezzonate. Molte centinaia di automezzi immobilizzati o distrutti, batterie ridotte al silenzio. Nelle giornate del 14 e 15, la RAF ha perduto complessivamente venti velivoli...

MALÈNA: ta!

VOCE BOLLETTINO DI GUERRA (*radio*): ...cinque nostri aerei non sono rientrati.

MALÈNA: pran pron!

BONSIGNORE: grazie!

MALÈNA: non avere paura!

Sequenza 18 (interno, camera Renato, camera genitori, ambienti vari)

RENATO/TARZAN: io Tarzan, tu Malena!

MALENA/DONNA: Renato, la miglior pistola del West!

PADRE (*urlando*): pazzo diventerai oppure ceco!

RENATO: Malèna!

Sequenza 19 (esterno, piano stenditoio)

ISTRUTTORE: dest riga! Sì sì, braccia per fuori in alto, di seguito via! Uno, due, uno, due, uno, due...

SASÀ: oh l'hai saputo? Malèna è rimasta vedova! Me l'ha detto mio padre che lavora al distretto, l'ha letto nel dispaccio...

RAGAZZO: ou a Malèna ci muriu u maritu!

SASÀ: ...ora lo sticchio c'ammuffisci a quella!

ISTRUTTORE: ...uno, due, uno, due.

Sequenza 20 (esterno/interno, stradone, casa Malèna, piazza, casa Bonsignore)

VOCE SEGRETARIO POLITICO: camerati di Castelcutò siamo oggi qui raccolti, per partecipare, al grave ma onorevole lutto, che ha colpito la nostra città! Per esprimere il cordoglio più profondo ai genitori del tenente Antonino Scordia, eroicamente caduto in azione di guerra in Africa orientale! E alla sua sposa Maddalena, che affranta dal dolore, putt'troppo non è qui con noi!

VOCI DONNE - ah idda nun c'è!

- chi muore tace e chi vive si dà pace!

SEGRETARIO POLITICO: ma è come se lo fosse! Giacché ogni donna siciliana, con le sue rinunce, coi suoi sacrifici, marcia assieme ai combattenti! Il martirio del nostro concittadino in difesa della Patria, non è (a) sacrificio inutile, poiché i siciliani...

RAGAZZA #1: (a) però simpatico il tenente Cadei!

RAGAZZA #2: (b) fascinoso, come tutti gli aviatori!

SEGRETARIO POLITICO: (b) ...da sempre formarono un fronte...

RAGAZZA #1: (c) fortunata chi se lo sposa!

SEGRETARIO POLITICO: (c) ...unito di amore e di fede... che porterà alla vittoria finale dell'impero fascista!

FEDERALE: viva il Duce!

RENATO: d'ora in poi ci sarò io al vostro fianco, per sempre, ve lo prometto. Datemi solo il tempo di crescere...

Sequenza 21 (interno, sala da biliardo)

CARNAZZA: ora sì che se lo farà l'amante! Una vedova che l'ha già provato, dopo non ne può fare più a meno!

MILITE: e che aspetta ordini da noi? Ha ventisette anni la creatura, è da ora che ce l'ha l'amante!

CARNAZZA: eh!

SEGRETARIO POLITICO: pare che il dentista Cusimano perse la testa [te]fa per lei. Ieri, si di[st]rasse a vederla passare dalla finestra e ci scippò al podestà un incisivo sano al posto del canino cariato!

(*Ridono*)

SOCIO CIRCOLO: dentista o non dentista, come ve lo spiegate che non si vede più in giro?

CARNAZZA: e si vede che c'ha troppo da fare!

(*Ridono*)

Sequenza 22 (interno, biblioteca/sala ricevimento regio ginnasio)

PROF.SSA #1: pare che se la fa con un commerciante di Catania! Un mezzo sovversivo.

PROF.SSA #2: però c'è chi parla di Cusimano, il dentista!

PROF.SSA #3: con un padre di famiglia, svergognata!

PROF.SSA #4: quando una è buttana di natura!

PROF.SSA #3: il postino ogni giorno arriva dai carabinieri con la borsa piena di lettere anonime! L'amante della Scordia è tizio, l'amante della Scordia è caio.

PROF.SSA #1: voce di popolo voce di Dio!

Sequenza 23 (interno, chiesa)

RENATO (*alla statua*): io degli affari miei non posso parlare a nessuno, sono cose troppo intime, cose che non si dicono!

Tu però mi sei simpatico, di te mi voglio fidare. Da oggi in poi vengo tutti i giorni ad accenderti un cero, e la domenica se ti fa piacere vengo pure a messa! (*A denti stretti*) Però tu mi devi tenere i castelcutesi lontani da Malèna Scordia! Sì, la vedova! Almeno per qualche anno, poi me la vedo io.

Sequenza 24 (esterno, piazza)

SOLDATO: Acquanegra, Assora, Fanchiolo X

DONNA #1 (*in sottofondo*): figghiu miu X ccà tonna, patti e tonna!

NEGOZIANTE (*a Malèna*): grazie di essere venuta, è stato un piacere averla da noi! Rinnovate condoglianze.

COMMESSE: condoglianze!

DONNA #2: X sapere!

COMMESSE: che gran pezzu 'i sticchiu, ah principale?

NEGOZIANTE: eh!

RENATO: curnuti!

NEGOZIANTE: curnutu! Figgh' i buttana!

DONNA #3: figghiu miu!

Sequenza 25 (esterno, strada Castelcutò marina, casa di Malèna)

(*Soldati tedeschi passano cantando in tedesco*)

RENATO (*ai soldati tedeschi*): ehi picciotti!

SOLDATO #1: ehi picciri'!

RENATO: guten Tag.

Sequenza 26 (interno, camera Renato)

Sequenza 27 (esterno/interno/esterno/interno/esterno/interno, Castelcutò/casa Amoroso)

PADRE: Renato sùsiti ch'è tardi! Renato sùsiti! Rena'! Ih! (*Urlando*) desgrazziato! Ma allora cosa sei un feticista? Un sadomasochista? Un vizioso? O peggio un invertito?

RENATO: ahi! Ahiahi! Ahiahi!

MADRE (*urlando*): ah ah! Ma cchi fu?

RENATO: è solo un cappello francese, mamà!

PADRE: ma talia ccà tutti i linzola chini di macchi! Ma fa proprio schifo! Ma talia ccà...

MADRE: vergogna! Vergogna! Che fai? Vergogna! Vergogna!

SORELLA: belle mamma! Me le posso mettere io?

MADRE: ma dammi qua, disgraziata!

PADRE (*verso la figlia*): ma cchi è stu teatru? Eh ma che c' avete da guardare voi? Andate via, via! Dimenticatevi di avere un fratello! (*A Renato*) eh dove corre lei? Porco, depravato!

RENATO: ma che ho fatto?

PADRE: sporco pervertito! Lei da questo momento non ha più il permesso di stare a tavola con noi, capito? Risponda!

RENATO: sì! (*Dopo lo schiaffo del padre*) ahiahi!

MADRE: scànsami truònu...

PADRE: e non ha più il diritto di rivolgere la parola alle sue sorelle! Capito?

RENATO: chiùrimi, chiùrimi, ca ora vi fazzu avvidiri iu! Sempri cu mmia va pigghiàti!

PADRE: inoltre, lei non uscirà da questa stanza sino a nuovo ordine!

Canzone (*sottofondo*): “ma l'amore no, l'amore mio non può...”

Sequenza 28 (interno, casa Amoroso)

RENATO: “Chiare, (a) fresche e dolci acque, ove le belle membra pose colei che sola a me par donna...”

MADRE: (a) figghiu miu, almeno il brodo ca ti rinfresca gl'intestini! Pietro (b) sono tre giorni ormai ca non mangia!

RENATO: ... (b) “gentil ramo ove piacque...”

PADRE: (c) meglio così, in Unione Sovietica non mangiano mai, eppure!!!

RENATO: (c) “...con sospir' mi rimembra a lei di fare al bel fianco colonna XX”

PADRE (*beve e subito sputa*): ma che schifo è?

MADRE: l'orzo è finito! L'ho fatto con le carrubbe! Dicono che somiglia al caffè!

PADRE: sì, come io assomiglio a Vittorio De Sica!

MADRE: tutte cose fanno schifo! Guarda 'ste tasche, le cucio un giorno sì e un giorno no, e sempre sfondate sono! ‘Sto filo autarchico non li tiene i punti!

PADRE: ma qua l'autarchia non c'entra! Quel porco recita Petrarca e smanetta “cinque contro uno”!

MADRE: che significa a dire “cinque contro uno”?

PADRE (*ripetendo il gesto con in mano una melanzana*): capito ora?

MADRE (*piangendo*): no!

PADRE: meglio così! Non ricucire niente! Chiudi le tasche, cancellale!

MADRE: ma povero figlio mio e come fa senza tasche?

PADRE: s'arrancia! E ci guadagna in salute!

RENATO: “...né in più tranquilla fossa fu...”

MILITE: luce! Luce!

Sequenza 29 (esterno/interno, casa Amoroso)

RENATO: “...allor che all'opre femminili intenta sedevi assai contenta di quel vago avvenir...”

SASÀ: ma ch'è diventato pazzo?

PINE': a mmia mi pari c'addivintau cecu!

RAGAZZI: ou u dutturi, u dutturi!

PINE': picciùotti, ma ccà allura a cosa è seria!

RENATO: “...io gli studi leggiadri talor lasciando, le sudate carte, ove il tempo mio primo...”

MEDICO: ‘stu picciriddù javi bbisogno d'aria!

PADRE: aria?

MEDICO: aria, aria!

MADRE: aria!!

Sequenza 30 (interno, aula ginnasio)

SASÀ: “est nomine cum se cogita esse pium, nec...”

BIDELLO (*urlando*): buongiorno professore, questa lettera è per voi! C'è scritto “uggente”!

SASÀ: “...siqua recordenti beneafcta priora voluptas est homini cum se cogitat esse pium, nec sanctam violasse fidem, nec foedere nullo divum ad fallendos numine abusum homines, multa parata...”

STUDENTI: sinniu!

SASÀ: minchia picciù', anonima era! Io l'ho letta! “Malèna fa la buttana con cani e porci”!

AGOSTINO: allora c'è speranza pure per noi!

SASÀ: ou!

RENATO: così siamo pari!

SASÀ: ma che pari e pari! Io ti spacco il culo, pantaloni corti!

STUDENTI (*incitando*): Renato, Renato!

SASÀ: ahi!

(*La folla nell'arena, proseguendo l'immaginazione di Renato, lo incita alla vittoria: "Renato! Renato!"*)

Sequenza 31 (esterno/interno, casa Malèna)

CADEI: xè sta' 'na maravegia...

RENATO: ih!

MALÈNA: anche per me!

CADEI: peccato è tardi, devo tornare in caserma! Ma voglio rivederti presto!

MALÈNA: sì, pure io, se vuoi anche domani!

CADEI: vabè, se non sono in servizio!

MALÈNA: grazie per i fiori!

CADEI: niente! Mi raccomando eh? Allora se vedemo domani, Malèna, mm?

MALÈNA: sì!

CADEI: a domani eh?!

MALÈNA: buonanotte Leone!

CADEI: a che ora!!! (*a Cusimano*) Buonasera!

CUSIMANO: buonasera 'sta minchia! Come vi permettere di importunare la mia fidanzata? Come vi permettete?

CADEI: dev'esserci un equivoco, signore! Sono stato regolarmente invitato!

CUSIMANO: buggiardo e mascalzone!

CADEI: porc- signore, la divisa che indosso mi impedisce di reagire, ma dovrete rispondere nelle sedi appropriate!

CUSIMANO: quando volete e dove volete!

CADEI: ahi!

CUSIMANO (*a terra*): vigliacco, farabbutto, mascalzone!

CADEI: avanti, alzatevi e fèmola finita.

CUSIMANO: vigliacco, vieni cca, ca ti mangio tutto! Vigliacco! Adesso ti mangio l'orecchio!

CADEI: ah! Ah l'orecchio no!

CUSIMANO: i coglioni no!

CADEI: adesso te sistemo mi...

CUSIMANO: ...lascia i coglioni!

CADEI: ... te cambio i connotati, toco de mona...

MOGLIE CUSIMANO: ecco l'adultero! L'adultero!

CUSIMANO: minchia me muggièri c'è!

MOGLIE CUSIMANO: che vi avevo detto maresciallo?

MARESCIALLO: ma come signora con un uomo?

MOGLIE CUSIMANO: uomo senza onore! Traditore!

CUSIMANO: sta' ferma! Sta' ferma!

MOGLIE CUSIMANO: e tu eri quello che non la dovevi toccare manco con un dito! Ah?

RENATO: minchia, il dentista!

MOGLIE CUSIMANO: in galera ti mannu! (*Andando verso la casa di Malèna*) e puru a ttia buttanazza! In galera a tutt'e due vi mando!

(*Grida generali e indistinte*)

Sequenza 32 (esterno, strada Castelcutò)

SOLDATO SARDO: altro che un amante, porco diavolo, due ce n'aveva!

SOLDATO VENETO: e l'aviatore però se sapea, ma il dentista da do' casso è venuto fuori?

SOLDATO NAPOLETANO: dalle cosce della vedova!

CALZOLAIO #1: suo padre, il professore Bonsignore, per la vergogna, ha lasciato la scuola! Dice ca a sua figlia Malèna, finché campa non la vuole vedere più!

CALZOLAIO #2: invece la moglie del dentista, ha buttato il marito fuori di casa!

CALZOLAIO #1: altrò che fuori di casa, quella diavola per davvero davanti alla legge se lo porta il marito!

CALZOLAIO #3: ma che c'entra il dentista? Quello c'ha famiglia, mischino! Malèna è la butтана! Lei ci dovesse andare in faccia alla legge!

DONNA #1 (*alla finestra*): e quel disgraziato del tenente che pareva un galantuomo, ma chi ce l'ha fatto fare di mettersi nei guai!

DONNA #2 (*all'altra finestra*): però che lei era una rovina famiglie, lo sapevano pure le pietre, perciò lui la gogna da solo se l'è cejjcata!

CARABINIERE: per me vanno a finire tutti in pretura!

UOMO #1: ma cosa sta dicendo?

CARABINIERE: perché di denunce ce ne sono state tre: la moglie del dentista ha chiamato in causa l'amante del marito...

DONNA: ma il dentista andò a finire in pronto soccorso, tre punti in faccia, e ha denunciato il tenente!

UOMO #2: ...Però le maleparole dal dentista partirono, e il tenente in divisa era, oltraggio all'ufficiale dell'esercito!

UOMO #3: ma picchi tu chi ni sai?

UOMO #4: Tře denunce ci sono!

UOMO #3: allora cazzi sono!

MILITE: legge o non legge, mentre tutti ce la spogliavamo con gli occhi, il tenente e il dentista, facevano i fatti!

Sequenza 33 (esterno, casa Bonsignore, piazza; interno, studio avv. Centorbi)

UOMINI:

- sempre a disposizione per qualunque cosa!

- signora Scordia, buongiorno!

- ossequi.

- ... signora Malèna!

- o va nell'avvocato o va nel notaio.

- e ma chi cci fa cu ddu vecchi?

MALÈNA: permesso?

COADIUTORE: avanti! A noi!

MALÈNA: buongiorno, posso parlare con l'avvocato Centorbi per cortesia?

COADIUTORE: sì, prego sedetevi! (*Dall'avvocato*) minchia avvocato, c'è la vedova Scordia!

CENTORBI: non è possibile! Ihh! Madunnuzza beđđa! *** (*al coadiutore*) Falla entrare!

COADIUTORE (*a Malèna*): signora, potete entrare!

MALÈNA: grazie!

CENTORBI: signora accomodatevi! Ascianté!

Sequenza 34 (interno, pretura)

PRETORE: si proceda con la testimonianza della signora Maddalena Bonsignore, vedova Scordia, intesa Malèna!

CENTORBI: accomodatevi signora!

UOMO #1: però pure lei rischia due anni di galera!

CENTORBI: state tranquilla che tutto andrà bene!

PRETORE (*a Malèna*): prego! Signora voi siete accusata di avere coinvolto il dottore Gaspare Cusimano in una segreta e impropria relazione amorosa, mirando al disfacimento della di lui famiglia. Lo conoscete il dottore Cusimano?

MALÈNA: sì!

PRETORE: siete o siete mai stata la sua fidanzata?

MALÈNA: assolutamente no, signor pretore! Come potrei essere fidanzata di uno sposato!

PRETORE: e perché il Cusimano, quella sera e a quell'ora insolita si presentava a casa vostra?

MALÈNA: non lo so!

PRETORE: era stato altre sere in vostra compagnia?

UOMO #2: e dduocu ti vuogghiu!

MALÈNA: sì, una volta!

PRETORE: dove?

MALÈNA: a casa mia.

RAGAZZA: Abbagnò, chistu pari tuttu scimunitu, bii!

PRETORE: quanto è durata la visita?

MALÈNA: poco, pochissimo eccellenza!

PRETORE: che cosa avete fatto?

MALÈNA: mi ha portato una medicina per mio padre.

PRETORE: ma se la medicina serviva per vostro padre, perché l'ha portata a voi?

MALÈNA: non lo so!

PRETORE: e dopo che vi ha consegnato la medicina? che cosa avete fatto?

MALÈNA: mi ha salutato, ed è andato via.

UNA DONNA: no, non ci credo!

PRETORE: e allora come lo spiegate che il Cusimano, uno stimato professionista, a cui cinque anni addietro fu concesso persino l'onore di estrarre un dente al Duce, si dichiara pubblicamente vostro fidanzato, così?

MALÈNA: ha fatto tutto di testa sua, Eccellenza! Io non c'entro credetemi.

AVVOCATO SIG.RA CUSIMANO: vostro marito un mitomane è!

PRETORE: e il tenente Cadei? Che tipo di relazione intrattenevate?

MALÈNA: signor Pretore io vedova sono, i fatti miei e del tenente Cadei non hanno niente a che vedere con la legge!

PRETORE: va bene! Va bene, va bene! Comunque in seguito a questa vicenda cioè per colpa vostra il tenente Cadei è stato trasferito in Albania...

FARMACISTA: uno di meno!

PRETORE: tuttavia, prima della sua partenza è stato interrogato in istruttoria. Cancelliere...

CANCELLIERE: a domanda risponde: "d'aver incontrato la vedova Scordia solo due volte, ampedue nella di lei casa. E di non aver intrattenuto con la suddetta alcuna relazione amorosa, considerando il loro rapporto una semplice avventura".

RENATO: figghiu ri buttana!

CENTORBI: ebbene il tenente Cadei fu sì ricevuto dalla mia assistita, ed ella non fa mistero di aver nutrito per lui una certa simpatia, ma a differenza del coniugato Cusimano che, diciamolo pure, è stato vittima di un offuscamento presenile dei sensi, di un fallace caleidoscopio dei desideri, di un ingannevole miraggio d'amore...

CUSIMANO: ma chi ddiçi questo avvocato?

CENTORBI: ... a differenza del padre di famiglia Cusimano dicevo, il Cadei è, anzi era uno scapolo, uno scapolo!

MILITE: minchia fuibbu è l'avvocato!

UOMO: scapolo pure lui è!

CENTORBI: l'autopsia interpretativa dei fatti ci dice pertanto che la Scordia non ha commesso altro reato che quello di essere sventurata, di essere sola, di essere bella. Ecco la sua colpa! La bellezza! E da qui le invidie, da qui le menzogne, da qui le ignominie, che l'hanno orbata persino della fiducia paterna! Eppure lei spasima ancora per quella sepoltura di guerra, sperduta in Africa orientale, è il palpito dialettico della vibrante convinzione che le nostre audaci, ma pur valide, tesi, ci impone un solo interrogativo, uno soltanto! Può una giovane donna dopo l'odissea di una vedovanza subita per amor di patria, aspirare ad un riparo sotto il parapigioggia di una nuova vita? Ha il diritto di agognare e scrivere un nuovo finale al proprio romanzo d'amore? Noi, eccellenza, e castelcutesi tutti rispondiamo: sì!

Sequenza 35 (interno/esterno; casa Malèna)

MALÈNA: credete che Cusimano ora mi lascerà in pace?

CENTORBI: per forza, è stato ricoverato in una clinica pissichiatrica, perché si ostina a voler andare volontario in Africa orientale, mischinu non si rende conto che l'Africa l'abbiamo persa già da un pezzo! Ma lasciamo stare Cusimano e l'avventuroso Cadei, e pensiamo a noi piuttosto!

Malèna: ah!

RENATO (*a bassa voce*): ih! Figghiu ri buttana!

MALÈNA: ah! Ecco! Centocinquanta lire, ora questi ho, poi alla fine del mese con la pensione...

CENTORBI: ah ah, ma che cosa avete capito? La mia parcella se è per questo cinquecento lire sarebbe! Che da voi non potrei mai accettare Malèna!

MALÈNA: non saprò... non saprò mai come ringraziarvi avvocato!

CENTORBI: puoi, puoi! Gioia! Gioia! Gioia!

MALÈNA: avvocato vi prego andatevene!

CENTORBI: e unni mi nni vaju? Unni ggioia? Unni?

MALÈNA: ah! Avvocato aspettate!

CENTORBI: ma che aspetto? Che aspetto? Gioia!

MALÈNA: ah! Avvocato aspettate!

CENTORBI: è una vita che vi aspetto! Una vita che vi sogno!

MALÈNA: ah! Avvocato non fate così!

CENTORBI: è una vita che vi desidero! Se volete...

MALÈNA: avvocato no!

CENTORBI: ... mi occuperò io della vostra vita!

MALÈNA: avvocato no!

CENTORBI: per sempre di te! Che sembri una madonna! Che sei bella!

MALÈNA: no, avvocato no!

CENTORBI: sì sì!

RENATO: no!

Sequenza 36 (interno, chiesa)

RENATO (*alla statua*): lei la perdono, perché l'ha fatto per riconoscenza, per pagare un debito all'avvocato. Una volta sola e mai più! Ma tu non hai rispettato i patti! Amici come prima!

Sequenza 37 (esterno, Castelcutò Marina)

VOCE BOLLETTINO DI GUERRA (*radio*): il quartier generale delle forze armate comunica: le città siciliane bombardate ieri dai quadrimotori americani sono state evacuate, centinaia di famiglie sono state costrette a cercare riparo nelle campagne e centri di provincia, non si registrano disordini nonostante la scarsità dei rifornimenti alimentari e i rischi di epidemia.

UOMO (*sottofondo*): Turiddu!

DONNA (*sottofondo*): poviru X chissa chi cci successi!

UOMO (*sottofondo*): camina!

Sequenza 38 (interno, aula ginnasio, ginnasio)

(*La professoressa legge un canto dell'Odisea in greco*)

RENATO (*voce*): signora Malèna, qualcun più bravo di me ha scritto che l'amore vero è solo quello non corrisposto, ora capisco perché! Ormai è tanto tempo che non vi vedo uscire di casa, eppure il mio amore per voi più è lontano e più è grande. In città, si dice che state per sposarvi con l'avvocato Centorbi, io forse sarò troppo picciriddu come mi avete chiamato quella volta che mi siete passata vicino, come sempre senza accorgervi di me. Ma come farete a vivere con un anziano, grasso, quasi calvo, così brutto che nessun ragazzo di Castelcutò l'ha mai voluto, u craparu lo chiamano, perché

dicono che non si lava mai e puzza di capra. Come farà la vostra pelle bianca e liscia a strisciare sotto il sudore di un vecchio, che non fa mai un passo senza quella bigotta di sua madre? (*All'insegnante*) signora è vero che vi sposate? (*Gli studenti ridono*)

PROF.SSA: Renato Amorofo, che state scrivendo? Date qua! Date qua! Fatemi vedere mascalzone! Date quaa! Fuori subito! Fuori, fuori subito! Io vi rovino, zitti tutti! Zitti tutti! Chiamo il direttore, disgraziati, zitti! Muti!

RENATO (*al busto di Mussolini*): figghiu ri buttana!

Sequenza 39 (interno, sartoria)

VOCE BOLLETTINO DI GUERRA (*radio*): ieri, nel pomeriggio, una ventina di quadrimotori americani...

SARTO: stai bellu drittu Renato cosi!

MADRE: tanticchia chiù lunghi don Placido.

SARTO: sì.

MADRE: pure di cinta, allargateli di due-tre dita, accussi da grande se li ritrova.

SARTO: ncriscimogna, sì!

RENATO: sono pronti domani?

SARTO: figlio mio un poco di tempo me lo devi dare, con tutto che lavoro per ora non ce n'è!

VOCE BOLLETTINO DI GUERRA (*radio*): ...salgono a 38 morti e cento ottantaquattro feriti!

Sequenza 40 (esterno, casa madre avvocato Centorbi)

CENTORBI (*all'autista*): tu aspettami qua! Signore mandamela buona oggi cu me mat̄ri!

MADRE: svergognato! Figghiu senza onore!

CENTORBI: (a) ma cosi mi tratti per un picciriddu, mamà!

MADRE: (a) vastasu!

CENTORBI: (b) io c'ho la mia età!

MADRE: (b) vastasu!

CENTORBI: ahi, ahi, ou!

MADRE: vastasu! Mettitelo bene in testa, il nome di tuo padre quella grandissima buttana non l'avrà mai! Mai!

CENTORBI: minchia camurria! (*All'autista*) prestu, amuninni!

MADRE: mai!

Sequenza 41 (esterno/interno, piazza, sala da barba)

NEGOZIANTE: com'un fissa arristò l'avvocato!

NANO: però ora so mat̄ri ci fa u bagnu tutti i sabbati!

BARBIERE #1: diciotto!

RENATO: io!

CLIENTE #1: c'è sempre chi ci scombina le carte a Malèna!

BARBIERE #2: ma quella ormai fa presto a cercarsi un altro giocatore di scopa!

(*Ridono*)

BARBIERE #1: jamuninni assèttiti ccà!

NEGOZIANTE: chi è, è, il prossimo fortunato si sta già ammolando il coltello!

BARBIERE #3: se, a minchia si sta ammulannu!

(*Ridono*)

RENATO: capelli e barba!

BARBIERE #1: subito signore!

Sequenza 42 (esterno, vicolo e corso Littorio)

DONNA #1 (*rovistando tra i vestiti per terra*): mi, piccatu, 'i vuliti ittari?

UOMO: accura! Accura!

DONNA #2 (*in sottofondo*): ou don Tano, cu 'm mori si riviri!

MALÈNA: buongiorno Antonio.

ANTONIO: u zuccaru ci purtai, e macari u pani!

MALÈNA: è di fruimmento?

ANTONIO: u megghiu frummentu! U megghiu!

MALÈNA: ora però un cci 'u pozzu paàri!

ANTONIO: nun ci n'è problema signura, pò paiari ché capiddi ca javi, ca su' beddi!

Sequenza 43 (esterno, casa Bonsignore)

DONNA #1 (*in ginocchio*): "santa Maria, X, ora pro nobis X nunc et in hora mortis nostrae."

DONNA #2: figghiu miu a porta ccà è.

UOMO #1: state tranquillì!

DONNA #2: cerca, cerca!

UOMO #2: è inutile continuare a cercare (a) non ci sono morti qui! (b) Gli abitanti del palazzo erano tutti al rifugio. Li ho visti io!

DONNA #2: (a) an'a essiri cca! (b) Eranu dda sicura dassutta!

RAGAZZINA: curriti curriti, ccà c'è qualcunu, aiutatimi!

DONNA soccorritori: - tira, tira!

- pò essiri ancora vivu.

UOMO #1: u professore Bonsignore è!

DONNA #1: iddu, iddu è!

DONNA #2: u patři 'i Malèna!

UOMO #2: u prufissuri Bonsignore.

Sequenza 44 (esterno, cimitero)

SEGRETARIO POLITICO (*all'orecchio di Malèna*): a disposizione!

PODESTÀ: condoglianze signora Scordia!

UOMO: signora Scoddia, condoglianze.

MALÈNA: grazie!

FARMACISTA (*a Renato*): lèviti, picciriddu. (*a Malèna*) Signora Scoddia cosa ci vuole fare, siamo nelle mani di Dio!

SACERDOTE: "et ipse X requiem aeternam dona eis, Domine X"

Sequenza 45 (interno, casa Malèna)

VOCE BOLLETTINO DI GUERRA (*radio*): numerosi quadrimotori lanciavano ieri bombe nei dintorni di Marsala, su Palermo, Trapani e Porto Empedocle, arrecando notevoli danni. Tra la popolazione si contano 14 morti e nove feriti nella zona di Marsala; 42 morti e 74 feriti a Palermo, 8 feriti a Trapani, 13 morti e 32 feriti a Porto Empedocle...

Sequenza 46 (esterno, piazza)

SEGRETARIO POLITICO: ... Già nel '37, dopo le grandi manovre, il Duce ce lo disse chiaro e tondo, che qui in Sicilia i rossi co 'sta minchia che riuscivano a sbarcare!

CLIENTE: all'epoca i nostri amici germanici qui mosche bianche erano! Oggi non si contano!

UOMO #1: mi, talè cu ccè!

UOMO #2: russa si fici!

DONNA #1: talè comu si cummanau 'sta X Ci tagghiassi X comu a ddiacenzia!

DONNA #2: ...tutta a schifiu!

UOMO #3: esca cielo signora Malena.

Sequenza 47 (interno/esterno, casa Malèna e cortile)

MALÈNA: chi è?

SEGRETARIO POLITICO: apri, io sono!

MALÈNA: io chi?

SEGRETARIO POLITICO: io Salvatore, ti purtai un po' di zucchero, sicarette e caffè!

MALÈNA: trasi Turiddu!

SEGRETARIO POLITICO: ti tagghiasti i capiddi?

MALÈNA: ti piaçi?

SEGRETARIO POLITICO: assai! Accussi mi pari cchiù picciriddu!

MALÈNA: grazie!

SEGRETARIO POLITICO (*urlando*): assira 'un potti veniri! Ah, ah!

MALÈNA: non fa niente!

Sequenza 48 (esterno/interno, comando SS, sala da barba)

BARBIERE #1: ormai pure con i tedeschi se la fa!

CLIENTE #1: ma cu è?

BARBIERE #1: quella ttrroia sfondata di Malèna Scordia! Ora si è messa in società con quell'attra sucaminchia di Gina, e bbiri chi manci!

BARBIERE #2: pilu e contropilu, aah?

MILITE: pare che all'abbergo Modenno, passano notti di fuoco...

UN UOMO: Ê tedeschi si e nuautri no!

MILITE: ...le due pulle dice che corrono da una stanza all'altra e soddisfano fino a cinque ufficiali tutti 'nta na botta!

TUTTI: minchia!

MILITE: cosi ri tuicchi!

Sequenza 49 (interno, sagrestia)

ARCIPRETE: figghia mia, stu picciriddu pussissatu ru riavulu è!

MADRE: oh Gesummaria!

DONNE ANZIANE: “Patt̃ri noṣṣṣru che se’ ‘n cielo, santificetur nomen tuum, adveniat regnum tuum, fiat voluntas tua, sicut in coelo et in terram...”

ARCIPRETE: Deus caeli, Deus terrae, Deus patriarcharum...

PADRE: R̃rosa!

ARCIPRETE: ...Deus profetarum...

DONNE ANZIANE: “...panem noṣṣṣrum cotidianum, dona nobis hodie////

PADRE: R̃rosa amuninni! Finisciaccilla cu sta pagliacciata! Mi pari la pietà di Michelangelo dei poveri! Amuninni!

MADRE: no!

Sequenza 50 (interno, casa maàra (“maga”))

MAÀRA #1: “russu malignu appizzatu a lu lignu, tèniti forti ca passa la morti! Russu crapignu attaccatu a lu lignu, tèniti forti ca cancia la sorti!...”

MAÀRA #2: (a) “occhju drittu cori afflittu, occhju mancu cori francu. Occhju drittu amuri fittu.”

MAÀRA #1: “... (a) testa e cura a ucchiatura, lassa libera sta criatura! (b) Ucchiatura scansa X”

PADRE: (b) vergogna! Vergogna! Vergoogna! Vergogna! Vergogna! Vergogna!

MADRE: a mi zziu accusi lo guarirono, e ci aveva il colera!

PADRE: ma ta figghiu nun è malatu, ‘u vuo’ capiri? È diventato uomo, c’ha na minchia accusi, vuole fottere!

Sequenza 51 (esterno/interno, strada e casa chiusa)

PADRE (*a Renato*): stocchiti u coḍḍu! Rena’! *** Renato, tu aspettami qua!

TENUTARIA: vieni Renato, enṣra, enṣra! Abbota a puoitta!

RENATO: ma me patt̃ri?

TENUTARIA: ora ora, sta bbiniennu! Signorine? (*A Renato*) Scegghiti chiḍḍa ca ti piaci! Signorine! Allistièmini!

(*In sottofondo si sente la voce del bollettino di guerra*)

PROSTITUTA #1: ma è un picciridḍu!

TENUTARIA: un poch’i pacienza, tantu ‘un c’è nuḍḍu!...Carnuccia fresca!

PROSTITUTA: però ch’è dduci!

PROSTITUTA BIONDA: beḍḍu!

TENUTARIA: Lupetta, in camera!... Mi raccomando!

LUPETTA (*a Renato*): vieni!

PROSTITUTA #2: sempri a chiḍḍa!

TENUTARIA: nun vi faciti accanusciri, vipere!

LUPETTA: come ti chiami?

RENATO: Amoruso Renato.

LUPETTA: Amoruso, che bel nome romantico!

TENUTARIA (*al padre di Renato*): ragioniere questa sera o moriamo sotto i bombardamenti o andiamo a finire in galera!

PADRE (*a Renato*): vada, vada pure!

LUPETTA: vieni, Renato... è la prima volta?

RENATO: no!... L’ho immaginato tante volte!

Sequenza 52 (esterno, piazza)

MOGLIE CUSIMANO: jèmu a salutari puru ḍḍa grannissima buttana! Amuni!

DONNA #1: ...amuninni!

UOMO #1: sciarra c’è, sciarra c’è!

DONNE: - scinni grandissima buttana!

- a ccu ti futtisti stanotti?

- buttana!

(*Malena grida di dolore*)

UOMO #2: nun ti miscari!

DONNE: - ti piaci buttana!

- zoccola!

MOGLIE CUSIMANO: accusi ‘a finisci ‘i cusciàri, buttanazza!

DONNA #2: ora tî faciemu piàciri nuaut̃ri i masculi! Zoccola! C’ha gghiarari. Ppu!

DONNE: - sciòllara!

- ti piaci ah? Buttana! Buttana!

DONNA #3: malafimminazza! Malafimminazza!

- minchiunièḍḍa!

MOGLIE CUSIMANO: a signura è sirvuta!

DONNA #4: accusi!

UOMO #3: ‘u sapeva ca va finia accusi, mischina!

DONNE: - scumpàri!

- vatinni!

- pezz' 'i sciòllara...
- 'un ti fari viṛri cciù!
- vatinni!
- vatinni!

Sequenza 53 (esterno, stazione)

- UOMO #1: acchianamu, annacàmini, allistèmini! Fozza! Avaja!
 DONNA #1: 'un mi pistari i peri!
 UOMO#2: avanti spicciàtivi, fàtimi passari!
 BAMBINO #1: mamà, mamà.
 UOMO #3: arà, pigghia stu saccu!
 DONNA #2: spicciàmini ca piddèmu u tṛenu e arristamu ccà 'n terra!
 BAMBINO #2: mincia currièmu!
 SOLDATO AMERICANO: this one is full, understand? Pieno, pieno!

Sequenza 54

Solo immagini

Sequenza 55 (esterno, Castelcutò)

- UOMO #1: ... a valigia!
 DONNA #1: facci novi avièmu!
 DONNA #2: cu è?
 DONNA #1: cchi sacciu!
 UOMO #2 (*al richiamo della donna*): chiè?
 DONNA #3: pari Nino Scordia, u maritu ri Malèna!
 DONNA #4: talè, talè! Ninu Scuddia!
 UOMO #3: mottu è!
 DONNA #4: no Gesummaria, idḍu è!
 UOMO #4: mischinu!
 POSTINO: la moglie sta a Palermo, in un casino degli americani!
 DONNA #5 (*al balcone*): sì, idḍu idḍu!
 SOLDATO AMERICANO (*in sottofondo*): what's your name? X your name!
 RAGAZZA: iu 'un ti capisciu!
 DONNA #6: ehi vèni ccà !
 UOMO #5: salu-, salute!
 RAGAZZO SFOLLATO: cu minchia è! Ou Giovanni c'è unu şṛranu!
 GIOVANNI: cchi c'è!
 RAGAZZO SFOLLATO: c'è unu şṛranu!
 GIOVANNI: occhju picciuotti, stati accura!
 BAMBINI: una, rui, tṛi, quatṛu, cinu, siei...
 RAGAZZO SFOLLATO: ci manca un vrazzu!
 BAMBINI: ottu, novi e dḍeci!
 NINO: la conoscete Malèna Scordia?
 SFOLLATA: Scordia... e cu jè?
 NINO: voi chi siete?! Questa è casa mia!
 SFOLLATA: nuàutṛi nenti sapèmu, sèmu sfollati.
 GIOVANNI: quannu sèmu arrivati, ccà nun c'abitava nessuno!
 NINO: ma come nessuno?

Sequenza 56 (esterno/interno, comando forze alleate)

- UOMINI: - a concessioni?
 - undestand? E minchia!
 SOCIO CIRCOLO: all right! All right! All right!
 CARNAZZA: e sulu chistu sanu riri!
 SOCIO CIRCOLO: ah çettu!
 SOLDATO: yes, sir!
 SOCIO CIRCOLO: povero disgraziatu. Ma dico nessuno gli diçe pani pani e vinu vinu?
 CARNAZZA: e con quale coraggio? Sua moglie fa marchette a Tṛapani, l'ho vista con questi occhi!
 SOCIO CIRCOLO: ah!
 CARNAZZA: sempre un grandissimo pezzo di sticchio, per carità, però una pulla è una pulla...
 NINO: ...sì, in azione di guerra, ma avevo il braccio, no morto! Poi sono stato prigioniero in India dove ho preso una malattia che sono stato più di là che di qua! Diccillu!

INTERPRETE: sorry last disarmament let for dead whenever...

SOLDATO AMERICANO: hey kid, what 're you doing here? Go away!

RENATO: io boy bar, caffè! Aspettu i tazzi! Undesten?

SOLDATO AMERICANO: okay, okay!

NINO: datemi a casa, non so dove dormire. Mio padre e mia madre sono morti! Mia moglie è scomparsa e nessuno in paese sa che fine ha fatto.

INTERPRETE: sir, his wife was the woman that was beaten up on the day we arrived here. Everybody says she is a prostitute on a whore house.

NINO: per favore aiutatemi a trovarla!

SOLDATO AMERICANO (*in sottofondo*): X un poco di pazienza X

Sequenza 57 (esterno, strada)

BAMBINO (*correndo e gridando*): quello dell'ultima, quello dell'ultima!

Voce alla radio: X la nostra aviazione X il suo pastore morto, al punto di attemperare la stazza germanica...

AMBULANTE: ah, ma allura si 'n X t'ha rittu ca 'nnâ tuccari nenti!

BAMBINO: testa cu testa.

AMBULANTE: ... sti manu.

PODESTÀ: un matarazzo chino di ...

SEGRETARIO POLITICO: no, ma chi dđici!

NINO: segretario, segretario vi ricordate? Nino Scordia sono!

SEGRETARIO POLITICO: giovanotto, mi confondete con qualchedun altro.

RENATO: mi fate addumare?

NINO: come eravate il segretario del Fascio, (*all'altro*) voi il podestà! Voi mi potete aiutare. Sapete niente di mia moglie?

SEGRETARIO POLITICO: non si era arruolata con i separatisti dell'EVIS?

PODESTÀ: ah, come no! ...Quando i carabinieri l'hanno ammazzata stava abbracciata stretta stretta con Antonio Cànepa.

(*Sghignazzano*)

SEGRETARIO POLITICO: una famiglia di eroi siete!

PODESTÀ: sì eroi!

(*Ridono*)

NINO: vossia ha ragione, non sono eroi quelli che hanno fatto la guerra per difendere a voialtri miserabili!

SEGRETARIO POLITICO (*dopo averlo schiaffeggiato*): fatti 'na bella passeggiata per i bordelli della Sicilia, lì forse la trovi a quella buttanazza di tua moglie.

(*Ridono*)

Sequenza 58 (interno/esterno, casa Malèna)

NINO: oh oh veni ccà, fermati! Ehi! Veni...

VOCE RENATO (*legge la lettera*): gentile signor Scordia, perdonatemi se non ho il coraggio di presentarmi da uomo a uomo, ma non trovo altri modi per farvi sapere che sono l'unico a conoscere la verità su vostra moglie. Non vi ddo avete dispiacere se nessuno vuole parlarvi. È meglio così. Quello che si sente dire in giro, sono solo cattiverie. Credetemi, la signora Malèna è stata una moglie fedelissima, ha amato solo voi. Questa è la pura verità. Poi sono successe tante cose, è vero, ma a quel tempo in fondo voi eravate già morto da un pezzo. L'ultima volta che l'ho vista era sul treno per Messina. Buona fortuna. Dovrei firmarmi "un amico", come si usa nelle lettere anonime, ma io mi chiamo Renato.

Sequenza 59 (esterno, piazza)

(*Didascalia: Un anno dopo*)

SEGRETARIO POLITICO (*al pretore Mistretta*): uèi, carissimo, tutto bene?

ARCIPRETE: facèmu a volontà ru Signuri!

MADRE AVV. CENTORBI: amm! Mancìa, â mattri...

PROFESSORESSE: - buongiorno!

- buongiorno!

RENATO: buongiorno!

VENDITORE: eh, curnuti ri patri!

MILITE: minchia, talè cu cc'è! Ninu, talìa cu cc'è!

UOMO: 'Un ci puozzu criři!

SEGRETARIO POLITICO: mah!

FIDANZATA RENATO (*a bassa voce*): Renato, ma perché guardate tutti a quella?

RENATO: niente, niente!

Sequenza 60 (esterno, mercato e stradone)

DONNE: - sì sì idda è!

- ma come?

- io, ieri sera li ho visti in piazza, passeggiavano a braccetto!

- zitta zitta ccà è!
- non so se l'ho vista a fare la spesa al mercato.
- sì sì idda è, Malèna.
- però scassò di fianchi!
- 'u viri, idda è, Malèna!
- ma chi c'hannu 'i taliari, 'a lassassiru 'n paci, mischinazza!
- idda idda è, ti dissi, Malèna Scordia.
MOGLIE CUSIMANO: però qualche ruga attorno agli occhi ce l'ha.
MOGLIE FARMACISTA: pure ingrassata mi pare.
UOMO #1: così 'i rumpiri ci sunu.
MOGLIE FARMACISTA: e ma no comu na vota!
MOGLIE CUSIMANO: buongiorno signora Scordia!
MALÈNA: buongiorno!
MOGLIE FARMACISTA: buongiorno!
DONNA #1: buongiorno Malèna, che cerca pomodori? Nni Santina, costano meno e sono più migliori!
MALÈNA: grazie.
DONNA #2: buongiorno Malèna!
MALÈNA: buongiorno!
VENDITRICE: robba bella!
DONNA #3: no, megghiu mussula.
VENDITRICE: che ci piaci signora Malèna?
MALÈNA: sì!
VENDITRICE: se lo prenda...
MALÈNA: ma no signora...
VENDITRICE: ...se lo porti a casa, se lo provi...
MALÈNA: ...lassassi stari.
VENDITRICE: ma non si preoccupi...
MALÈNA: un'altra volta.
VENDITRICE: ...mi dia la borsa, non si preoccupi signora, se lo porti magari dopo se ne parla, grazie buongiorno.
MALÈNA (*a bassa voce*): grazie.
VOCI DONNE: - arriverla.
- buongiorno.
- buongiorno.
- buongiorno Malèna.
- buongiorno.
UOMO #2: buongiorno signora Malèna.
VOCI UOMINI E DONNE: - buongiorno signora Malèna.
- buongiorno.
- buongiorno.
- buongiorno signora Malèna.
UOMO #3: buongiorno Malèna.
- buongiorno.
- buongiorno.
UOMO #4: bentornata signora.
UOMO #5: buongiorno.
VOCI UOMINI E DONNE: - bentornata signora Malèna.
- signora Malèna.
- buongiorno signora Malèna.
- buongiorno.
RENATO: lassassi, ci pensu jù!
MALÈNA (*a bassa voce*): grazie. Grazie assai!
RENATO: buona fortuna signora Malèna.
VOCE RENATO (*adulto*): pedalavo come se fuggissi, in realtà fuggivo: da lei, dalle emozioni, dai sogni, dai ricordi, da tutto. E pensavo che dovevo dimenticare, ero certo che sarei riuscito a dimenticare. Ma oggi che sono vecchio, che ho consumato banalmente la vita, che ho conosciuto tante donne che m'hanno detto "ricordati di me", io le ho scordate tutte, ancora oggi è lei, l'unica che non ho mai dimenticato, Malèna.

Séquence 1

SOLDAT #1 : cet après-midi, à 17 heures, le Duce s'adressera à la nation ! Vous avez ordre d'allumer la radio !

SOLDAT #2 : toutes les personnes en possession d'appareils radiophoniques, radio ou radio-grammophones, ont ordre de les allumer !

SOLDAT #3 : cet après-midi, à 17 h précis, Mussolini s'adressera à tous les Italiens ! La population est naturellement autorisée à cesser l'travail ! Tous les camarades de Castelcutò installeront leur radio dehors, dans les rues, sur les balcons, aux bords des fenêtres, sur les terrasses, X ordre de l'État fasciste !

SOLDAT #1 : avis à tous les citoyens de Sicile, ce soir à 17 heures, le Duce parlera à la nation Italienne.

Séquence 2

VOIX RENATO (*adulte*) : j'avais 12 ans et demi, lorsqu'un jour de cette fin de printemps de 1940, je l'ai vue pour la première fois.

SOLDAT : c'est un ordre du gouvernement fasciste !

VOIX RENATO : je m'en souviens très bien, parce que c'est cet après-midi-là que Mussolini a déclaré la guerre à la France et la Grande-Bretagne et que j'ai eu ma première bicyclette !

MIMI : les freins Maino, moyeux Atala, guidon D'Ambrosio, les jantes Bianchi, la fourche Legnano, et les vitesses Vittorio et Margherita Atala. Unique en son genre, du grand art ! La chaîne quand même elle est neuve, tu devras la huiler très souvent, c'est indispensable !

RENATO : j'ai compris !

PÈRE : t'es sûr que c'est pas dangereux, hein ?

MIMI : tu es pas confiant, j'en ai aussi des neufs si tu veux !

RENATO : mais non, pas dangereux !

PÈRE : Mimi c'est la guerre, t'es au courant. Qui peut s'permettre de venir t'acheter des bicyclettes ?

Séquence 3

Partie I

VOIX MUSSOLINI (*radio*) : combattenti, di terra, di mare e dell'aria ! Camice nere della rivoluzione e delle legioni, uomini e donne d'Italia, dell'Impero e del Regno di Albania, ascoltate !

VOIX RENATO (*adulte*) : À part mon père, qui n'avait pas beaucoup de sympathie pour le Duce, en ville tout le monde semblait très heureux de l'entrée en guerre de l'Italie. Ils ne se rendaient pas compte que nous étions en danger.

VOIX MUSSOLINI (*radio*) : un'ora...batte...nel cielo della nostra patria !

(*Les gens sur la place explosent dans un fort applaudissement*)

VOIX MUSSOLINI (*radio*) : l'ora...L'ora... delle decisioni irrevocabili!

AGOSTINO : Pine' à ton avis, cette fourmi elle a compris c'qui l'attend ?

PINE' : j'ais pas, on sait jamais !

NICOLA : si elle est futée comme toi, c'est sûr qu'elle ne comprend rien !

VOIX MUSSOLINI (*radio*) : la dichiarazione di guerra X già stata consegnata agli ambasciatori !

RENATO : eh.

PINE' : ne me blâmez pas, car je suis le fils de Marie !

GARÇONS (*ensemble*) : ne me blâmez pas, car je suis le fils de Marie !

Partie II

RENATO : oh eh, Nicola, (a) Tanino...

TANINO : (a) sh cet enfant d' salaud ! (b) Il a eu un vélo neuf, où il l'a eu!

RENATO : (b) ...Sasà, Agostino, Pine'.

SASÀ : ça c'est du vélo !

PINE' : mais quel salaud, celui-là...

NICOLA : ouaouh !

UN AUTRE : mince, on dirait qu'il est neuf !

UN AUTRE : regarde ça.

SASÀ : mazette, il est beau, t'as de la chance !

RENATO : il te plaît !

TANINO : ah ouais il est bien !

PINE' : a été fabriqué pièce par pièce, comme ceux des vrais coureurs.

NICOLA (*à Renato*) : maintenant t'es un homme, comme nous !

RENATO : alors ça y est, c'est oui ?

PINE' (*à Agostino*) : qu'est-ce que t'en dis ?

AGOSTINO : moi, ça m'gêne pas !

PINE' (*à Nicola*) : et toi ?

NICOLA : moi, j'uis pour qu'on l'prenne ouais.
 PINE' (à Tanino) : t'en penses quoi toi ?
 TANINO : faut voir, j'uis pas contre.
 PINE' (à Sasa) : Sasà, qu'est-ce qu'en penses toi ?
 SASÀ : Ça m'plait pas qu'y ait un gamin qui vient se mêler d' nos combines !
 RENATO : mais pourquoi, qu'est-ce que vous faites ?
 PINE' : t'as intérêt à savoir la boucler ?
 VOIX MUSSOLINI (*radio, arrière-plan*) : voi che in ogni tempo...
 (*Sasà siffle*)
 AGOSTINO : elle arrive ! Elle arrive ! La-voilà !
 RENATO : mais qu'est-ce qu'y a ?
 TOUS : chuut !
 PINE' : si tu veux être des nôtres, tu restes assis, tu la fermes et tu regardes !
 GARÇONS : - ah la salope [04:32]
 - faut y aller
 - quelle paire de seins
 - ahi ahi ahi qu'est-ce que t'es belle chérie !
 - qu'est-ce que tu te balances !
 - ahi ahi ahi regarde ça !
 - X lécher la chatte !
 - les cheveux
 - tu l'aimes sucer la queue !
 - X j'vais pas dormir tout seul moi c' soir !
 - tu sais que t'y vas là
 - X écarte un peu les cuisses.
 - ce cul.
 - tu m'excites !

Partie III

NICOLA : eh X les gars !
 GARÇON #1 : X chez vous !
 RENATO : qui c'est ?
 NICOLA : c'est la fille du sourd, le professeur de latin du lycée.
 RENATO : son prénom c'est comment ?
 NICOLA : qu'elle est belle et qu'elle a un beau cul !
 VOIX MUSSOLINI (*radio, arrière-plan*) : la parola d'ordine, è una sola...
 GARÇON #2 : ah quel beau cul

Partie IV

VOIX MUSSOLINI (*radio, arrière-plan*) : ...categorica e impegnativa per tutti////
 SASÀ : si j' pouvais passer une heure ou deux avec elle alors là !
 AGOSTINO : ouais pour lui en mettre un grand coup !
 PINE' : ah dommage qu'elle soit mariée, parce que sinon !
 RENATO : mais elle s'appelle comment ?
 TANINO : Malèna, la plus belle chatte de tout Castelcutò !

Séquence 4

PROF. BONSIGNORE : le soleil est plus grand que la lune.
 ÉLÈVES : « sol maior est quam luna. »
 BONSIGNORE : « bien sol maior est luna. »
 PINE' : monsieur, est-ce que je peux aller baiser votre fille Malèna ?
 BONSIGNORE : oui, mais ne traîne pas, dépêche-toi !
 (*Les élèves rient*)
 BONSIGNORE : « L'honnêteté est plus que la richesse ».
 ÉLÈVES : « Magis diligo honestatem quam divitias. »
 BONSIGNORE : ou bien alors « magis diligo honestatem divitiis. »

Séquence 5

AGOSTINO : sept !
 TANINO : sept et demi !
 NICOLA : le mien c'est un vrai bazooka, huit pouces !

PINE' : qu'est-ce ça fait à une femme huit pouces ! Tu fais qu' la chatouiller avec huit pouces ! Regardez ça, un, deux, trois et deux cinq, et deux sept, et deux neuf !

SASÀ : une torpille !

(Ils rient)

SASÀ : toi tu chatouilles, mais moi je défonce sa culotte à Maléna !

PINE' : moi, une fois Maléna elle m'a appelé, c'était un matin, j'étais pas en classe, j'séchais les cours ! J'suis passé d'avant sa maison, elle était là sur les marches, elle avait l'air d'm'attendre. Elle m'a demandé de lui acheter les cigarettes, alors moi je me suis approché, pour qu'elle m'donne de l'argent et pendant que je m'approchais son peignoir s'est ouvert d'un coup ! oh punaise elle était nue comme l' jour d'sa naissance !

GARÇONS (*ensemble*) : ah !

PINE' : en tout cas c'qui est sûr c'est qu'elle a fait exprès pour m'provoquer ! Et moi comme un con j'en ai pas profité !

La prochaine fois qu'elle m'appellera pour ses cigarettes, je la baisera Maléna, c'est sûr !

RENATO : À mon avis elle va plutôt arrêter de fumer, qu'est-ce que tu crois ? Maintenant qu'elle sait que t'es un pédé !

PINE' : eh l'avorton ! Je te rappelle ça fait deux heures qu't'es là et que tu t'es même pas mesuré la queue, alors qu'tu fais qu'nous espionner ! On te laissera plus venir avec nous !

LES AUTRES : allez mesure-le ! Vas-y ! Allez !

RENATO : un, deux, trois, quatre, cinq et...

SASÀ : six !

(Ils rient)

PINE' : et les gars en culotte courte qu'est-ce qu'ils ont entre les jambes d'après toi ?

SASÀ : une bite courte !

(Ils rient)

RENATO : d'abord mes pouces ils font au moins deux fois les vôtres !

SASÀ : vantard !

RENATO : j'uis pas un vantard !

NICOLA : Sasà !

GARÇONS (*ensemble*) : Sasà, Sasà, Sasà, (a) Sasà, Sasà, Sasà...

SASÀ : (a) alors qui c'est qui a la bite la plus longue, hein ? (b) Allez dis-le !

RENATO : (b) Toi ! Toi ! Toi !

PINE' : ah commencez pas à vous tripoter la queue !

Séquence 6

PINE' : eh y'a Renato qui sèche les cours !

RENATO : ça va toi, ça va !

UN HOMME : attention... connard !

MALÉNA : et toi, viens là ! Tu veux bien aller m'acheter des cigarettes ?

RENATO : vous voulez quoi comme cigarettes ?

MALÉNA : Macedonia Extra !

Séquence 7

TAILLEUR : il vient d'chez moi, je parie que c'est le costume de mariage de ton père ! C'est ça ?

RENATO : si !

TAILLEUR : je le lui ai fait en 23, on pourrait croire qu'il est sorti aujourd'hui de l'atelier !

RENATO : la seule fois où il l'a mis c'est l'jour de son mariage ! Il dit qu'il le remettra que l'jour de sa mort !

TAILLEUR : c'est sûr que s'il se présente au bon Dieu habillé comme ça, sa place au paradis elle est pratiquement assurée !

RENATO : mais mon père il est encore jeune !

TAILLEUR : et toi, tu m'parais encore un p'tit peu trop jeune pour porter des pantalons longs ?

RENATO : c'est pas vos affaires là c'que j'ai, je vous paie, c'est vot'boulot !

TAILLEUR : mais ton père, t'es sûr qu'il est d'accord ?

RENATO : oui évidemment qu'il est d'accord !

Séquence 8

PÈRE : ah, le voleur ! Il est là le voleur ! Monsieur Renato Amoroso...

MÈRE : qu'est-ce qu'y a ?

PÈRE : ...qu'il fasse l'école buissonnière, qu'il aille à l'école tout en chantant... !

MÈRE : mais qu'est-ce que tu fais ? Tu veux arrêter

PÈRE : ...encore c'est rien ! Quel garçon n'a pas fait ça à son âge !

MÈRE : Pietro !

Renato (à sa sœur) : pousse-toi, lâche-moi !

PÈRE (à sa femme) : ça suffit lâche-moi je sais c'que j'fais !

MÈRE : XX

PÈRE (*à sa fille*) : pousse-toi, toi ! Allez zou !

MÈRE : il a rien fait !

PÈRE (*en courant derrière Renato*) : où il est passé encore celui-là... , qu'il se fasse tabasser comme un misérable, par une bande de gamins sans rien dire, ça encore passe, à son âge c'est moi qui tabassais les autres, mais j'avais oublié ça,

VOISIN : qu'est-ce qu'il a fait ?

PÈRE : ...Mais qu'il se mette à voler chez lui les pantalons de son propre père et à les apporter chez le tailleur pour les faire mettre à sa taille, ... !

MÈRE : XX !

RENATO : papa pourquoi tu veux pas comprendre que j'ai honte !

PÈRE : en plus tu t'crois autorisé à répondre, mais tu veux que je t'envoie en galère ?!

MÈRE : calme-toi !

RENATO : moi ça m'fait honte d'être obligé d'mettre des culottes courtes !

MÈRE : une culotte de golf ! Alors ça te plairait une culotte de golf ?

PÈRE : laisse-ça, c'est encore qu'un gamin, il attendra !

MÈRE : XX

RENATO : je vais l'dire au chef de section que tu veux jamais m'envoyer à l'entraînement des jeunes fascistes !

MÈRE : non, pose-ça ! Fais pas ça Pietro ! Calme-toi !

PÈRE : je vais t'faire une proposition. Le jour que quelqu'un osera ouvrir en deux la tête de qui je pense euh euh euh, ce jour-là tu pourras mettre un pantalon long !

RENATO : jure alors !

Séquence 9

CLIENT #1 : ah oui, une belle jeune fille comme elle, comment ça pourrait rester seule hein Michel ?

BARBIER #1 : eh !

CLIENT #2 : de qui vous parlez ?

BARBIER #2 : de Maléna Scordia, la fille du sourd.

CLIENT #2 : c'est évident qu'elle ne peut pas être toute seule, allons c'est la loi de la nature !

BARBIER #3 : numéro quinze !

RENATO : c'est moi !

BARBIER #3 : c'est sûr !

BARBIER #2 : et même avant, quand elle était encore jeune fille, on sait pas !

CLIENT #3 : mais on s'en doute, deux semaines après le mariage, le mari rejoint son régiment, il part faire la guerre, alors qui mettrait sa main au feu que la pute elle couche pas avec un autre.

BARBIER #3 (*en prenant Renato pour le bras*) : viens là toi !

TOUS (*ensemble*) : personne !

(*Ils rient*)

RENATO : pourquoi vous m'faites pas asseoir avec les autres clients ?

BARBIER #3 : t'es encore un peu trop jeune pour t'asseoir sur un fauteuil d'adulte !

Séquence 10

VOIX des « Fers à repasser » (*rondes nocturnes*) : - bonne nuit Vittorio !

- bonne nuit Giovanni !

- bonne nuit.

- bonne nuit, camarade.

- à nous !

- à nous !

- bonsoir Calogero !

VOIX BULLETIN DE GUERRE (*radio, arrière-plan*) : un communiqué du quartier général des forces armées, hier dans le ciel de Malte, de violents combats aériens ... internationaux ... a été attaqué par deux ... tandis que ... continuer à mitrailler.

Deux de nos chasseurs ... un avion sanitaire sont portés disparus depuis ce matin. Dans la mer Égée, deux des appareils anglais bombardaient cet après-midi l'Île de Rhodes. Un avion ennemi a été abattu par notre défense anti-aérienne. En Afrique du nord, de violents combats d'artillerie ont eu lieu. En Méditerranée orientale, à quelques kilomètres au large de ... les forces d'intervention rapide ont coulé un pétrolier de tonnage moyen. Il semblerait également que nos canons anti-aériens aient abattu trois avions ennemis contrairement aux rumeurs qui sont diffusées dans les îles et dans les provinces du sud, les autorités confirment que la distribution de farine et de sucre.

RENATO : iih !

Chanson "Ma l'amore no"

"Ma l'amore no,

l'amore mio non può

disperdersi nel vento con le rose

tanto è forte che non cederà,

non sfiorirà.
Io lo veglierò,
io lo difenderò
da tutte quelle insidie velenose
che vorrebbero strapparle al cœur,
povero amor.”

Séquence 11

VENDEUR : mais enfin fiston si tu n'm'dis pas le titre de ta chanson, qu'est-ce que je peux faire moi ?
RENATO : mais si, c'est facile, elle est belle, elle est romantique : « Ma l'amore no, l'amore mio non può... »
VENDEUR : « Ma l'amor no », tu m'le dis seulement maintenant, ah là là, malheureux !
Caissière : oui c'est la chanson d'Alida Valli !
VENDEUR : tiens ! La voilà ta chanson ! Dix lires, on paie à la caisse !
RENATO : vous mettez pas pour voir ?
VENDEUR : pour voir quoi ?
RENATO : on sait jamais, il pourrait être abîmé !
VENDEUR : il est tout neuf ! Ah malheureux !
(La chanson commence)

Séquence 12

(La chanson poursuit)

“Ma l'amore no,
l'amore mio non può
disperdersi nel vento con le rose
tanto è forte che non cederà,
non sfiorirà.”

Séquence 13

VOIX RENATO (*en écrivant une lettre*) : madame Maléna, mon cœur tout enflammé vous a écrit lettre après lettre, que je n'ai jamais eu le courage de vous envoyer et uniquement pour n'pas vous causer d'ennui. Pardonnez-moi si j'ose vous envoyer celle-ci aujourd'hui, si je le fais c'est parce qu'en ville il y a beaucoup de mauvaises langues, qui disent sans arrêt du mal de vous ! Ils racontent que vous avez un amant secret, mais moi je sais que ce n'est pas vrai, vous n'avez personne. Après votre mari, le seul homme de votre vie c'est moi !

Séquence 14

Partie I

PINE' : quel cul !
UN GARÇON : ah ouais !
RENATO : bon allez salut les gars, je dois aller à la gare, on se voit demain à l'école !
GARÇONS (*ensemble*) : salut !
GARÇON #1 : salut Renato.
GARÇON #2 : te perds pas en route !

Partie II

FEMME #1 : mais qu'est-ce que vous attendez ?
HOMME #1 : Maléna !
FEMME #1 : Maléna ? Elle vient chercher du travail ?
HOMME #1 : X pourra jamais en trouver !
HOMME #2 : qui pourrait trouver du travail par les temps qui courent, personne ! J'en ai pas moi.
FEMME #1 : ça ouais.
HOMME #1 : et comment ça elle cherche du travail, son mari gagne pas sa vie, qu'est-ce qu'elle X
MALÉNA : petit, laisse-moi passer !
UN SOLDAT : - quelle carrosserie
HOMME #3 : quelle carrosserie !
- X
HOMME #4 : quelle beauté !
(On entend des bruits produits avec la bouche)
VOIX HOMME : quelle poitrine !

Partie III

COLLABORATEUR DE L'AVOCAT : maître, qu'est-ce que j'dois faire avec le géomètre ?

CENTORBI : fais-le attendre encore un moment, je viens ! Quelle X !
HOMME #1 : je veux X
HOMME #2 : magnifique !
CENTORBI (en serrant le journal entre ses mains) : qu'est-ce que c'est que ça... ?
CUSIMANO : bonjour madame Maléna, comment allez-vous bien ? ...
MALÉNA : bonjour docteur Cuzimano.
CUSIMANO : vous permettez ?
MALÉNA : merci au revoir docteur !
CUSIMANO : XX
FEMME : Ça va, tu peux rentrer maintenant ! Elle est passée !
MALÉNA : j'ai oublié la clé !

Séquence 15

ACTEUR : alors c'était vrai c'que racontent les gens !
ACTRICE : qu'avez-vous ? Je vous trouve étrange...
ACTEUR : tu m'as empoisonné.
ACTRICE : je n'peux pas vous regarder, je ne vois que de la haine dans vos yeux !
ACTEUR : tu m'as déçu, j'aurais dû m'en douter dès l'début que tu étais une femme facile !
ACTRICE : que voulez-vous dire ? Je n'ai jamais rien fait de mal !
ACTEUR : menteuse ! Aujourd'hui je t'ai fait suivre par mes hommes, je sais où t'es allée. Je sais tout !
ACTRICE : non !
ACTEUR/RENATO : avoue qu't'as un amant !
ACTRICE/MALÉNA : c'est pas vrai ! J'ai jamais aimé un autre homme que vous !
ACTEUR/RENATO : sale garce !

Séquence 16

BONSIGNORE : Amoroso ?
RENATO : présent.
ÉLÈVE (*en passant*) : bonjour !
BONSIGNORE : calì ?
CALÌ : présent.
BONSIGNORE : Costanzo ?
Costanzo : présent.
BONSIGNORE : Di Dio ?
SASÀ : monsieur est-ce que je peux aller m'faire faire une pipe par vot' fille Maléna ?
NICOLA : monsieur est-ce que je peux aller enfoncer ma queue dans les miches ?
TANINO : monsieur, est-ce que j'peux aller l'enculer ?
BONSIGNORE : oui, mais pas tous au même temps !
RENATO : bande de fils de pute !

Séquence 17

FEMME #1 : regardez ça, quelle façon d's'habiller !
FEMME #2 : elle s' imagine qu'elle est au-dessus des autres !
FEMMES (*à la fontaine*) : - vous ne jurez...
- si c'est pas malheureux !...
FEMME DU PHARMACIEN : et qu'est-ce qu'ils lui trouvent tous ces hommes ?
FEMME #1 : quel manque de distinction, quelle vulgarité !
HOMME : regardez...c'est pas prodigieux !
FEMME #3 : quelle indécence !
MÈRE AV. CENTORBI : mon fils dit toujours qu'elle fait trop fabriquée.
FEMME DOCT. CUSIMANO : mon mari dit qu'il ne la toucherait pas même si on l'obligeait.
MÈRE AV. CENTORBI : et tout compte fait je trouve la maîtresse du baron Bontà nettement plus sympathique. Au moins elle, elle fait tout au grand jour !
FEMME DOCT. CUSIMANO : comme si on y était, le baron vient chaque semaine, il couche avec elle et il retourne à Palerme. Et le reste du temps elle fait ses p'tites affaires au cinéma avec les jeunes.
MÈRE AV. CENTORBI : trop belle, trop sûre d'elle que Dieu m' pardonne ...une femelle !
VOIX BULLETIN DE GUERRE (*radio, arrière-plan*) : X l'embarras X leur action victorieuse X spéciale X Les forces aériennes de l'Axe s'étaient déjà illustrées dans la bataille du ciel sans ... relâche des actions terrestres. Les colonnes ennemies ... ont été mitraillées et bombardées. Des centaines de véhicules ont été immobilisés et détruits et les batteries de canons ont été réduites au silence. Durant les journées de 14 et 15, la Royal Air Force a subi au total une perte de vingt avions...
MALÉNA : à table !

VOIX BULLETIN DE GUERRE (*radio, arrière-plan*) : ... et que seulement cinq des nôtres ne sont pas rentrés.

MALÉNA : le repas est prêt !

BONSIGNORE : t'es gentille ma p'tite fille !

MALÉNA : assieds-toi, je vais t'servir !

Séquence 18

RENATO/TARZAN : moi Tarzan, toi Maléna.

PÈRE : malheureux, ou ça rend dingue ou on devient aveugle !

RENATO : Maléna !

Séquence 19

ENTRAINEUR : bien droit à droite, face, les bras le long du corps, cul en l'air très vite ! Un, deux, un, deux, un, deux...

SASÀ : hein tu sais quoi ? Maléna figure-toi qu'elle est veuve ! Je mens pas, c'est mon père qui me l'dit, il l'a lu à son travail et il a lu le télégramme.

GARÇONS : - oh l'mari de Maléna est mort !

- le mari d'Maléna est mort !

- (*en arrière-plan*) elle est veuve maintenant.

Séquence 20

SECRÉTAIRE POLITIQUE : camarades de Castelcùto, nous sommes rassemblés aujourd'hui afin de pouvoir tous partager le tragique mais honorable deuil qui vient frapper notre ville. Pour exprimer nos plus sincères condoléances aux parents du Lieutenant Antonino Scòrdia, mort héroïquement en plein cœur des combats en Afrique orientale, et son épouse Madalena qui, accablée de chagrin ne peut malheureusement être avec nous aujourd'hui...

(*La foule murmure*)

FEMMES : X mieux maintenant

- X quelqu'un.

SECRÉTAIRE POLITIQUE : ...mais elle est tout de même présente, car toutes les femmes de Sicile, par leur obligation, par leur sacrifice, épaulent nos combattants. Le martyr de nos concitoyens pour défendre la patrie, ne sera (a) pas un sacrifice inutile...

FILLE #1 : (a) Il est sympathique le Lieutenant Cadei ! ...

SECRÉTAIRE POLITIQUE : ...car les Siciliens (b) XX (c) les adversités...

FILLE #1 : (b) ...et il est beau garçon !

FILLE #2 : (c) comme tous les aviateurs d'ailleurs.

FILLE #1 : (d) j'envie la fille qu'il épousera.

SECRÉTAIRE POLITIQUE : ... (d) une vie par l'amour et la foi, afin d'emmener à la victoire finale l'Empire fasciste !

FÉDÉRAL : vive le Duce !

RENATO (*à voix basse*) : À partir d'aujourd'hui je serai à vos côtés, pour toujours, je vous l promets. Donnez-moi seulement l temps de m'agrandir.

Séquence 21

CARNAZZA : bien sûr qu'elle va prendre un amant. Une veuve qui a déjà fait ses preuves c'est impossible de la tenir c'est normal !

SOLDAT : mais elle a pas attendu d'avoir not' permission, elle a vingt-sept ans la coquine, ça fait longtemps qu'elle en a d'amants allez !

SECRÉTAIRE POLITIQUE : le dentiste Cusimano a complètement perdu la tête. Hier, il était tellement distrait à la regarder par la fenêtre, qu'il a arraché à son patient une incisive saine à la place d'une canine cariée.

(*Ils rient*)

MEMBRE DU CLUB : dentiste ou pas dentiste, comment expliquer qu'on la voit plus depuis quelque temps ?

CARNAZZA : mais c'est certainement qu'elle a trop à faire.

(*Ils rient*)

Séquence 22

ENSEIGNANTE #1 : paraît-il qu'on l'aurait vue avec un commerçant de Catane, aux idées subversives.

ENSEIGNANTE #2 : le bruit court qu'en réalité ce serait Cusimano le dentiste

ENSEIGNANTE #3 : avec un père de famille, oh ! Quelle dévergondée !

ENSEIGNANTE #4 : quand on est putain, on le reste toute sa vie !

ENSEIGNANTE #3 : seigneur ! Le facteur tous les jours il arrive chez le gendarme avec sa sacoche remplie de lettres anonymes !

ENSEIGNANTE #1 : mon Dieu !

ENSEIGNANTE #3 : l'amant de la Scordia c'est tizio, l'amant de la Scordia c'est caio...

ENSEIGNANTE #1 : la voix du peuple, c'est la voix de Dieu !

Séquence 23

RENATO (*à la statue*) : je suis venu parce que je peux parler de mes affaires à personne, c'est des choses intimes et j'y arrive pas, ça se dit pas ! Tu m'as l'air plutôt sympathique, je crois que je peux t'faire confiance. À partir d'aujourd'hui je viendrai tous les jours t'allumer un cierge, et l'dimanche si ça t'fait plaisir je viendrai à la messe, mais en échange toi tu devrais éloigner les gens de Castelcutò de Maléna Scordia. Oui, c'est bien ça la veuve ! Au moins pour quelques années, après je pourrai t'relayer.

Séquence 24

SOLDAT : circulez, ne restez pas là ! Allons, allons. Pressons, pressons les jeunes hommes s'il vous plaît, ne restez pas là.

UN HOMME : X de Castelcutò une nouvelle du front.

PATRON (*à Maléna*) : merci beaucoup d'être venue. Ç'a été un plaisir de vous avoir chez nous. Encore une fois toutes mes condoléances.

VENDEUR : et toutes nos condoléances.

FEMME #1 : tu crois vraiment qu'elle va s'mêler de ça, j'lui dirais de s'mêler d'ses affaires !

FEMME : c'est elle !

VENDEUR : quel magnifique cul qu'elle a cette pute là, patron ?

PATRON : oh !

RENATO (*en serrant les dents*) : salauds !

PATRON : le con ! Fils de pute !

JEUNES HOMMES : maman !

- au revoir !

- aaman !

MÈRES : adieu !

- écris-moi !

Séquence 25

(*Des soldats passent en chantant en allemand*)

SOLDAT #1 : guten Tag Renato.

RENATO : guten Tag !

SOLDAT #2 : eh alors X.

RENATO : guten Tag !

Séquence 26

Seulement images et musique

Séquence 27

PÈRE : Renato lève-toi, il est tard ! Renato, lève-toi ! Renato ? Dégénéré ! Mais qu'est-ce que tu es toi, un fétichiste ? Un sadomasochiste ? Un vicieux ? Un pervers même peut-être

RENATO : ah ! Arrête ! Non ! Arrête ! Arrête ! Laisse-moi ! ...

MÈRE : ah vous êtes devenus fous ?

RENATO : c'est rien maman, (a) c'est un chapeau français !

PÈRE : (a) mais regarde ça les draps sont couverts de tâches ! C'est dégoûtant ! Mon fils (b) est dégoûtant !

MÈRE : (b) c'est la honte ! Tu nous déshonores ! Tu nous couvre (c) de honte ! Cochon !

SŒUR : (c) elle est belle quand même, maman. J'peux la mettre ?

MÈRE : (d) mais qu'est-ce que tu dis ? ... File ...

PÈRE : (d) on est pas au théâtre ici, vous vous croyez où ? Eh alors qu'est-ce que t'as à regarder comme ça, hein ? p'tite curieuse, sors de là. T'as plus d'frère dans cette maison ! (*Envers Renato*) eh le cochon ? ...

RENATO : ah !

MÈRE : cochon !

PÈRE : où est-ce qu'il va, où est-ce qu'il va le dépravé alors hein ?

RENATO : mais j'ai rien fait !

PÈRE : je n'veux pas vivre avec toi sous mon toit ! À partir de maintenant, tu n'as plus la permission de t'asseoir à table avec nous ! T'as compris oui ou non ? ...

MÈRE : je suis maudite !

PÈRE : ... réponds vaurien !

RENATO : oui ! Arrête ! Non !

MÈRE : oh, oh quel malheur !

PÈRE : et jusqu'à nouvel ordre tu n'as plus l'droit d'adresser la parole à tes p'tites sœurs ou je t'mets en pension !

RENATO : enfermez-moi ! Faites ça, enfermez-moi ! Je m'en fiche ! Vous allez voir d'abord !

Chanson "Ma l'amore no"

"Ma l'amore no,

l'amore mio non può...»

PÈRE : et tu ne remettras pas les pieds hors de cette chambre sans mon autorisation !

Séquence 28

RENATO : XXX

MÈRE : mon fils, prends au moins un peu d'potage, ça te rafraîchira les intestins ! Pietro va faire trois jours maintenant qu'il a rien mangé !

PÈRE : qu'est-ce que ça fait ? En Union Soviétique ils mangent jamais et pourtant... (*il crache*) ah mais c'est imbuvable !

MÈRE : je sais, on trouve plus d'orge. Je l'ai fait avec de la caroube. Ils disent que ça ressemble au café !

PÈRE : ouais, c'est comme moi je ressemble à Vittorio De Sica.

MÈRE : tout est comme ça, plus rien n'est bon ! Ces poches, tiens regarde, tous les deux jours je dois les raccomoder mais y a rien à faire tellement elles se retrouent. Leur fil est soi-disant d'qualité italienne en fait il vaut rien !

PÈRE : tu parles le fil il a rien à voir là-d'dans l'autre porc, il récite du Pétrarque en passant du bon temps à cinq contre un !

MÈRE : qu'est-ce que ça veut dire du « bon temps à cinq contre un » ?

PÈRE : tu comprends qu'est-ce que ça veut dire là ?

MÈRE : non !

PÈRE : peu importe ! Alors ne raccommode plus rien, couds-lui les poches on est sûr d'être tranquilles là !

MÈRE : mon pauvre fils sans poches, comment tu veux qu'il s'en sorte ?

PÈRE : il s'arrangera ! Et j'uis sûr que sa santé s'améliorera !

RENATO : « ... *fuit souffre*... »

SOLDAT : lumière ! Lumière !

Séquence 29

RENATO : XX « ...alors tout prise aux travaux féminins, tu t'es assise emplie de béatitudes... »

SASÀ : mais qu'est-ce qu'il a ? Il est devenu fou ?

PINE' : ah à mon avis il est plutôt devenu aveugle !

(*Ils rient*)

GARÇONS : oh le docteur ! C'est l'docteur !

PINE' : qu'est-ce qu'il vient faire ?

GARÇON #1 : tu crois qu'c'est pour lui ?

GARÇON #2 : eh va savoir !

RENATO : « J'ai négligé les études... »

GARÇON #1 : ça a l'air d'être grave c'qu'il a, regardez ça !

RENATO : « ...et les leçons à regret... »

GARÇON #2 : ouais ouais !

RENATO : « ...et mes laborieuses..., de cette lointaine époque de mes jeunes années... »

DOCTEUR : ce jeune garçon a besoin d'air !

PÈRE : d'air ?

RENATO : « ...c'était le mois de mai »

DOCTEUR : eh oui d'air !

MÈRE : d'air !

Séquence 30

SASÀ : « est nomine cum se cogita esse pium, nec... »

CONCIERGE (*en hurlant*) : bonjour, monsieur il y a une lettre pour vous ! Il y a écrit « urgent » dessus !

SASÀ : « ...siqua recordenti benefacta priora voluptas est homine cum se cogitat esse pium, nec sanctam violasse fidem, nec foedere nullo divum ad fallendos numine abusum homines, multa parata... »

VOIX BONSIGNORE (*lit la lettre*) : « Votre fille Maléna fait la putain avec tout le monde. Un ami. »

ÉLÈVES : - qu'est-ce qu'il y a ?

- mais qu'est-ce qui s'passe ?

- X dis là !

- il s'en va !

SASÀ : moi j'ai tout vu, c'est une lettre anonyme, j'ai lu ! Y a écrit que Maléna couche avec tout le monde !

AGOSTINO : mais ça veut dire qu'on a aussi not'chance !

TOUS (*ensemble*) : « ouais ! »

RENATO : j'uis aussi fort que toi !

SASÀ : tu es aussi fort que moi, toi ? Je t'bottes le cul mon foutue culotte courte !

ÉLÈVES (*incitant Renato*) : « Renato ! Renato ! »

FOULE (*dans l'arène, en poursuivant l'imagination de Renato*) : « Renato ! Renato ! »

Séquence 31

CADEI : c'était merveilleux !
 RENATO : hi !
 MALÉNA : oui, pour moi aussi !
 CADEI : il est déjà tard, je dois retourner à la caserne. Mais je veux qu'on se revoit vite !
 MALÉNA : oui, moi aussi. Pourquoi pas demain ?
 CADEI : oui demain, si je n'suis pas de réserve !
 MALÉNA : merci pour les fleurs.
 CADEI : de rien.
 Chanson (*en arrière-plan*) : « ...quel che invan sognai, un po' di sole, con queste tre parole ».
 CADEI : oh prends soin de toi, hein ?
 Chanson : « ...ti voglio bene... »
 CADEI : alors on se voit demain ?
 MALÉNA : oui.
 CADEI : À demain alors !
 MALÉNA : bonne nuit Leone !
 CADEI : À quelle heure//// (*au doct. Cusimano*) Bonsoir !
 CUSIMANO : bonsoir à quel culot ! De quel droit osez-vous venir importuner ma fiancée ? Comment pouvez-vous faire ça ?
 CADEI : écoute, il doit y avoir un malentendu, monsieur. On m'a invité ! Je n'importune personne !
 CUSIMANO : menteur ! Butor ! Salaud !
 CADEI : monsieur, l'uniforme que je porte m'interdit de répliquer, m... mais vous en devez en répondre très rapidement !
 CUSIMANO : quand vous voudrez ! Où vous voudrez !
 CADEI : ah !
 CUSIMANO (*par terre*) : lâche ! Oh l'crapule scélérat !
 CADEI : allons... restons-en là !
 CUSIMANO : c'est ça, lâche ! Tu vas voir ! Je vais t'bouffer les oreilles !
 CADEI : non, pas l'oreille !
 CUSIMANO : non, pas les couilles ! Lâche mes couilles !
 CADEI : je vais t'donner une leçon
 CUSIMANO : tu vas le regretter !
 FEMME DOCT. CUSIMANO : tiens, il est là l'homme adultère ! Il est là l'adultère ! ...
 CUSIMANO : merde, c'est ma femme !
 FEMME DOCT. CUSIMANO : qu'est-ce que je vous avais dit capitaine !
 CAPITAINE : comment ça ? Mais comment madame avec un homme ?
 FEMME DOCT. CUSIMANO : homme sans honneur ! ...
 CAPITAINE : madame ! ...
 FEMME DOCT. CUSIMANO : ... Oh ! Salaud ! Toi qui disais ... jamais touchée, même si on t'obligeait !
 RENATO : mince, le dentiste !
 FEMME DOCT. CUSIMANO : Ça fait longtemps que je te surveille, ...
 CUSIMANO : lâche-moi ...
 CAPITAINE : calmez-vous !
 FEMME DOCT. CUSIMANO (*en allant vers la maison de Maléna*) : ...vous irez en prison toi e ta putain ! ...
 CAPITAINE : X tout le monde X

Séquence 32

SOLDAT #1 : là on soupçonnait avoir un amant, mais en fait c'étaient deux, on s'est fait avoir.
 SOLDAT #2 : l'aviateur d'accord on savait déjà, mais le dentiste Cusimano d'où il sort celui-là !
 SOLDAT #3 : ah il sort des cuisses de la veuve ...
 CORDONNIER #1 : son père, ce pauvre professeur Bonsignore, ç'a lui fait tellement honte qu'il a quitté l'école hier, et il a dit à sa fille qu'elle déshonorait sa famille et qu'il la verrait plus !
 CORDONNIER #2 : et il paraît que la femme du dentiste elle, elle a mis son mari dehors et qu'il a détalé.
 CORDONNIER #1 : et non seulement elle l'a jeté à la rue, mais cette diablesse prétend qu'elle va le traîner en justice, son propre mari !
 CORDONNIER #3 : et pourquoi l'dentiste X ...
 CORDONNIER #1 : et oui !
 CORDONNIER #3 : ...il a une famille, on n'y a pensé à ça ? C'est Maléna la putain ! Non ? C'est elle qui devrait être jugée, pas le dentiste !
 FEMME #1 (*à la fenêtre*) : et ce dépravé, ce Lieutenant qui avait pourtant l'air d'un honnête homme, comment il a pu se trouver mêlé à cette histoire ?
 FEMME #2 : ah ... tout le monde l'sait qu'elle est une briseuse de ménages, le Lieutenant est un idiot il a eu que ce qu'il méritait, il avait qu'à pas lui tourner autour !
 CARABINIER : À mon avis tout ça va se terminer au tribunal !

HOMME #1 : vous croyez, mais pourquoi ?

CARABINIER : parce qu'il n'y a pas eu qu'une plainte déposée, il y en eu trois. La femme du dentiste a décidé d'intenter un procès à la maîtresse de son mari et elle le fera

FEMME #1 : le dentiste a dû aller chez le docteur pour se faire recoudre, trois points de suture sur la tête et après il a dénoncé le Lieutenant...

HOMME #1 : ouais c'est le dentiste qui a insulté le premier, le lieutenant était en uniforme, ça veut dire qu'il y a outrage à officier en exercice...

HOMME #3 : trois plaintes ont été déposées !

HOMME #4 : le juge XX

HOMME #3 : X

SOLDAT #4 : donc, la vérité c'est que tout le monde ici la déshabille des yeux, le lieutenant et l'dentiste, moi je dis qu'ils la baisent tous les deux !

Séquence 33

HOMMES : - j'uis à votre disposition, à faire tout c'que vous voudrez hein ?

- bonjour Maléna !

- mes hommages madame Maléna.

- elle va où ?

- j'étais sûr qu'elle allait avoir des ennuis.

-c'est l'avocat et l'notaire qui habitent là.

- qu'est-ce qu'elle fait avec les vieux...

MALÉNA : je peux entrer ?

COLLABORATEUR : je vous en prie. À Nous !

MALÉNA : bonjour, est-ce que je parler à maître Centorbi s'il vous plaît ?

COLLABORATEUR : asseyez-vous, je vais voir ! (*À l'avocat*) mince alors maître, c'est la veuve Scòrdia !

CENTORBI : ah c'est pas possible ! Oh mon Dieu, Sainte Vierge ! Fais-la entrer !

COLLABORATEUR : madame vous pouvez entrer.

MALÉNA : merci !

CENTORBI : madame, comment allez-vous ? Enchanté !

Séquence 34

JUGE D'INSTANCE : s'il vous plaît, nous allons commencer par le témoignage de madame Maddalena Bonsignore, veuve Scòrdia, dite Maléna.

CENTORBI (*à Maléna*) : vous pouvez entrer.

HOMME #1 : X risque en prison !

CENTORBI (*à Maléna*) : restez calme, vous verrez tout ira bien !

JUGE D'INSTANCE : asseyez-vous. Madame Scòrdia vous êtes accusée d'avoir entraîné le docteur Gaspare Cusimano dans un relation amoureuse secrète et scandaleuse, dans l'intention de détruire sa vie conjugale, et de porter atteinte à sa famille. Connaissez-vous le docteur Cusimano ?

MALÉNA : oui !

JUGE D'INSTANCE : Êtes-vous ou avez-vous jamais été sa fiancée ?

MALÉNA : pas du tout monsieur le juge. Je n'l'ai jamais été. Comment pourrais-je être fiancée avec un homme marié ?

JUGE D'INSTANCE : pourquoi monsieur Cusimano, le soir en question et à une heure plutôt indue, se dirigeait-il vers votre maison ?

MALÉNA : je n'sais pas !

JUGE D'INSTANCE : avait-il déjà passé des soirées en votre compagnie ?

HOMME #1 : viriemu !

HOMME #2 : e dduocu ti vuogghiu !

MALÉNA : oui, une fois.

(*Le public murmure*)

JUGE D'INSTANCE : et où ça s'passait ?

(*Le public murmure*)

MALÉNA : c'était chez moi.

FEMME #1 : XX ?

FEMME #2 : eh oui ... !

JUGE D'INSTANCE : et combien de temps a duré la... la visite ?

MALÉNA : il n'est presque pas resté monsieur le juge.

JUGE D'INSTANCE : qu'avez-vous fait ?

MALÉNA : il m'apportait un médicament pour mon père.

(*Le public murmure et rit*)

Juge d'instance : mais si le médicament devait servir à votre père, pourquoi il l'a apporté chez vous ?

MALÉNA : j'en sais rien.

JUGE D'INSTANCE : et après qu'il vous ait remis le médicament, qu'avez-vous fait tous les deux ?

MALÉNA : le docteur m'a saluée et ensuite il est parti.

(Le public murmure)

JUGE D'INSTANCE : alors comment expliquez-vous que monsieur Cusimano, un professionnel très estimé, qui a eu il y a cinq ans l'occasion et l'honneur insigne d'arracher des ses propres mains une dent au Duce, ait déclaré publiquement être votre fiancé, il n'a pas rêvé !

MALÉNA : il a tout inventé de toutes pièces, excellence. Je n'ai rien à voir là-dans, croyez-moi !

AVOCAT FEMME CUSIMANO : votre mari st un mythomane !

JUGE D'INSTANCE : et le lieutenant Cadei, quel genre de relation vous entreteniez avec lui ?

MALÉNA : vous savez que je suis veuve, monsieur le juge. C'que j'ai fait ou pas avec le lieutenant Cadei, ne regarde pas la loi et ne peut pas être jugé.

(Le public murmure)

JUGE D'INSTANCE : très bien, très bien, très bien ! Quoi qu'il en soit, à la suite de ces incidents déplorables par votre faute, le lieutenant Cadei a été depuis muté en Albanie.

PHARMACIEN : un de moins !

JUGE D'INSTANCE : toutefois juste avant son départ, il a été interrogé dans le cadre de l'instruction, greffier allez-y.

GREFFIER : aux questions posées il a répondu n'avoir rencontré la veuve Scordia que deux fois. Et les deux fois chez elle. Et n'avoir entretenu avec la susdite aucune relation pouvant être qualifiée d'amoureuse. Considérant leur rapport comme une simple aventure.

(Le public murmure)

RENATO : fils de pute celui-là !

CENTORBI : bien le lieutenant Cadei oui en effet a été invité chez ma cliente, qu'elle ne fait pas mystère, d'avoir nourri envers ce jeune homme une certaine sympathie. Mais à la différence de Cusimano, un homme marié qui, appelons les choses par leur nom, a été victime d'une sorte d'explosion de démence sénile prématurée et affolé par un kaléidoscope illusoire du désir, ensorcelé et enivré par le miracle de l'amour...

CUSIMANO (*à son avocat*) : qu'est-ce qu'il raconte ? On n'entend presque rien et on ne comprend rien.

CENTORBI : ... à la différence du père de famille Cusimano – disais-je donc – le lieutenant Cadei est et a toujours été un célibataire ! Un célibataire !

(Le public murmure)

CENTORBI : si on examine les faits avec un ton soit peu d'objectivité, ce qui apparaît clairement, c'est que la Scordia ne s'est rendue coupable d'aucun crime : si ce n'est d'être infortunée, d'être seule et d'être belle ! La voilà sa faute, la beauté ! C'est elle qui a provoqué l'envie, la jalousie, le mensonge et toutes ces ignominies, qui l'ont finalement condamnée à être privée de la confiance paternelle. Et pourtant, pourtant, dieu sait qu'elle pleure encore, en pensant à cette sépulture triste et dévastée, perdue là-bas en Afrique orientale. Finalement, bien au-delà du discours au cœur de nos profondes convictions de cela, audacieuse certes mais néanmoins rigoureuse. Je pose une véritable question, une seule très simple : peut-on comprendre qu'une jeune femme, après avoir supporté l'épreuve d'un veuvage brutale par amour de la patrie, espère trouver refuge sous l'abri inespéré d'une nouvelle vie qui s'offre à elle ! A-t-elle le droit de souhaiter et d'écrire un nouveau final à son propre roman d'amour ? Répondez ! Nous, nous excellence, citoyens de Castelcutò, nous répondons : oui !

Séquence 35

MALÉNA : vous croyez que maintenant Cusimano va me laisser tranquille ?

CENTORBI : eh ! Par la force des choses oui ! Il a été interné dans une clinique psychiatrique, il s'obstinait à vouloir se porter volontaire pour aller en Afrique orientale, pauvre idiot il n'a même pas réalisé que l'Afrique on l'avait perdue déjà d'puis une belle lurette. Mais oublions ce Cusimano, et l'aventureux Lieut'nant Cadei, et pensons un peu à nous plutôt, ah !

RENATO : sale fils de pute !

MALÉNA : tenez ! Il y a cent cinquante lires, c'est tout c'que j'ai, mais la fin de mois avec la pension je pourrai///

CENTORBI : eh eh ! Mais qu'est-ce que vous vous imaginez ? Je prends comme honoraire pour ce genre de travail au moins cinq cent lires...

MALÉNA : oh !

CENTORBI : ... que de vous je ne pourrais jamais accepter ! Maléna...

MALÉNA : je sais pas...

CENTORBI : Maléna !

MALÉNA : ... je ne sais comment je pourrai vous remercier maître !

CENTORBI : oui tu peux, tu peux, ma jolie ! Oh, oh oui, ma jolie ! Ma jolie !

MALÉNA : je vous en supplie maître partez, laissez-moi !

CENTORBI : et où veux-tu que j'aille mon ange ? Où ma belle ? Où ?

MALÉNA : maître attendez !

CENTORBI : attendre quoi ? Attendre quoi ?...

MALÉNA : maître ne faites pas ça !

CENTORBI : ... toute ma vie je vous ai X

MALÉNA : ah ! Mais je vous en supplie...

CENTORBI : XX je changerai votre vie.

MALÉNA : ...non maître non !

CENTORBI : ...je m'occuperai de vous, je prendrai soin de vous...

MALÉNA : ah non maître !

CENTORBI : ...je serai à toi... Ah tu ressembles à une madone, que tu es belle !

MALÉNA : non, maître !

RENATO (*en tombant de l'arbre*): non !

Séquence 36

RENATO : je lui pardonne, parce qu'elle l'a fait par reconnaissance, pour payer c'qu'elle devait à l'avocat. Une seule fois et puis plus jamais ! Mais toi tu n'as pas respecté le pacte ! Comme ça y a pas de jaloux !

Séquence 37

UN HOMME : allez vite devant !

Séquence 38

ENSEIGNANTE : chant de l'Odyssée en grec.

VOIX RENATO : « madame Maléna, quelqu'un de plus doué que moi a écrit que l'amour véritable c'est celui qui n'est pas partagé, maintenant je comprends pourquoi. Cela fait longtemps que je vous ai pas vue sortir, pourtant plus vous êtes loin de moi, plus mon amour grandit. En ville, les gens disent que vous allez vous marier avec l'avocat Centorbi ; je n'suis peut-être qu'un gamin comme vous me l'avez dit une fois alors que vous passiez près de moi comme toujours sans me remarquer, mais comment arriverez-vous à vivre avec un homme vieux, gros, presque chauve, tellement laid qu'aucune fille de Castelcutò n'a jamais voulu de lui ? On l'appelle le chevrier parce qu'il paraît qu'il ne se lave jamais et qu'il pue le bouc. Comment votre peau si blanche et si lisse pourra-t-elle se frotter à la sueur d'un vieillard qui ne peut jamais faire un pas sans sa bigote de mère ? » (*À l'enseignant*) Madame, c'est vrai que vous allez vous marier ?

(*Les élèves rient*)

ENSEIGNANTE : Renato Amoroso qu'est-ce que vous écriviez à l'instant ? Donnez-moi ça ! Donnez-moi ça, tout de suite. J'veux voir ça, je n'veux plus vous voir ici. Vous, dépêchez-vous, allez-vous-en ! X dehors, silence ! Taisez-vous tous ! Taisez-vous sinon j'appelle monsieur le directeur ! Asseyez-vous ! Oh là là !

ÉLÈVE : méfiez-vous, vous allez vous retrouver avec la queue.

Séquence 39

VOIX BULLETIN DE GUERRE (*radio*) : hier une escadrille ennemie a lâché une dizaine de bombes...

TAILLEUR : tiens-toi droit, Renato, le menton bien haut !

MÈRE : un peu plus long s'il vous plaît monsieur Placido...

TAILLEUR : ouais.

MÈRE : ...et un peu plus large à la taille, il faut que ça lui profite, il va grandir, c'est encore un enfant !

TAILLEUR : eh oui il est en pleine croissance !

RENATO : ils pourraient l'avoir demain ?

TAILLEUR : laisse-moi quand même un peu d'temps, fiston, le travail ça fait pas tout seul et j'ai beaucoup de commandes !

VOIX BULLETIN DE GUERRE (*radio*) : ... en moins de quarante-huit heures.

Séquence 40

CENTORBI (*au chauffeur*) : je reviens, attends-moi ! Seigneur, tout puissant, aide-moi à parler à ma mère.

MÈRE : dévergondé ! Fils sans honneur !

CENTORBI : mais ne me traitez pas...

MÈRE : chien ! Chien !...

CENTORBI : ...je suis un homme... ahi, eh eh ! Ahi ahi ahi !

MÈRE : ...ah ! Dégoutant ! Mets-toi ça dans la tête, c'est le nom de ton père et cette espèce de putain (a) elle ne l'portera jamais !...

CENTORBI : (a) X

MÈRE : ... (b) jamais !...

CENTORBI : (b) allez, vite, on s'en va !

MÈRE : jamais !

Séquence 41

VENDEUR : il s'est pris une volée comme un mioche l'avocat !

NAIN : il paraît que sa mère lui donne un bain tous les samedis depuis qu'il est né... !

BARBIER #1 : numéro 18 !

RENATO : c'est moi !

CLIENT #1: il y a toujours quelque quelqu'un qui lui mettra un bâton dans les roues à Maléna !
BARBIER #2 : mais non, elle aura vite fait à en trouver un autre pour lui jouer un p'tit coup de pipeau !
(*Ils rient*)
BARBIER #1 : assieds-toi ! Allez !
VENDEUR : le prochain sur la liste il est sûrement déjà en train d'aiguiser son grand couteau !
BARBIER #3 : c'est la queue qu'il s'aiguise ! Le veinard !
(*Ils rient*)
RENATO : les cheveux et la barbe !
BARBIER #1 : tout de suite, monsieur !

Séquence 42

HOMME : accura ! Accura !
GARÇON : alors qu'est-ce que vous faites ?
FILLE : on t'attendait.
MALÉNA : bonjour, Antonio.
ANTONIO : bonjour, Maléna.
MALÉNA : qu'est-ce que tu as ?
ANTONIO : du sucre, tiens, et aussi du pain.
MALÉNA : de froment ?
ANTONIO : de froment, le meilleur ! Le meilleur !
MALÉNA : pour l'instant je peux pas te payer.
ANTONIO : c'est pas un problème ça ! Tu peux me payer avec tes cheveux, ils sont beaux tes cheveux !

Séquence 43

HOMME #1 : oh j'crois qu'y avait personne dans cet immeuble.
HOMME #2 : faites attention...
FEMME #1 (*agenouillée*) : oh (san) Giuseppe étonnant X
HOMME #3 : X diable discipline X encore ! On va faire X
FEMME #2 : cherchez par là !
HOMME #3 : attention on va s'y mettre un deux trois.
FEMME #3 : XX
HOMME #4 : ah non c'est pas la peine de perdre du temps-là, même si c'est inutile j'continue à chercher par ici, on trouvera pas X cet immeuble X au refuge.
JEUNE FILLE : par ici, vite par ici ! Il y a quelqu'un ! ...
FEMME #2 : dépêchez-vous !
SOLDAT #1 : attention ne touchez à rien laissez-nous.
SOLDAT #2 : des femmes et des hommes.
SOLDAT #3 : dépêchez-vous !
SOLDAT #2 : attention il a la main écrasée !
SAUVETEURS : - doucement !
- eh doucement.
- il est peut-être encore en vie.
- attention à sa tête !
- attention
- reculez un peu !
- un peu d'place !
FEMME #4 : X c'est le père de Maléna !
SAUVETEUR #1 : laissez passer !
SAUVETEUR #2 : laissez passer ! Laissez passer ! Il a besoin de soins, il faut le montrer à un docteur. Allez allez, passez-vous, laissez-nous passer, reculez un peu, vous nous gênez là, allez !

Séquence 44

TOUS (*ensemble*) : nom du Père, du Fils et du Saint Esprit, amen.
FEMME (*à Maléna*) : courage !
ARCHIPRÊTRE : mon Père tout oh vous Seigneur, accueillez de vos enfants dans le secret du ...
SECRÉTAIRE POLITIQUE (*à l'oreille de Maléna*) : À votre disposition !
ARCHIPRÊTRE : ... nous qui sommes égarés, ayez pitié, et...
PODESTAT : toutes mes condoléances, madame Scordia !
MALÉNA : oui, merci d'être venu
ARCHIPRÊTRE : ... accueillez vos enfants impies Seigneur...
UN HOMME : madame Scordia, condoléances !
ARCHIPRÊTRE : ... pêchés, car l'homme né de la poussière, redevient poussière et lavé de sa sécheresse...

PHARMACIEN (*à Renato*) : reste pas là toi ! Madame Scordia, qu'est-ce qu'on peut y faire, tous nous pêcheurs on est tous dans les mains de Dieu.

ARCHIPRÊTRE : ...Seigneur livrez à vos fils votre royaume éternel.

ANTONIO : attends-moi ce soir. Je vais essayer d'faire

ARCHIPRÊTRE : ...pater noster qui est in coelis////

Séquence 45

Seulement images et musique

Séquence 46

SECRÉTAIRE POLITIQUE : en '37, après les grandes manœuvres, le Duce avait juré ses grands dieux qu'ici chez nous en Sicile, les rouges jamais ils arriveraient à débarquer !

UN CLIENT : à l'époque nos amis Allemands, ils étaient loin et ici il n'y en avait pas un seul, maintenant ils sont tellement qu'on peut plus les compter !

VOIX HOMMES : - merde regardez ça

- regardez qui arrive

- elle a changé hein ?

UNE FEMME (*à l'autre*) : faut surtout pas essayer d'lui ressembler. Elle a un mauvais genre. C'est pas une femme respectable !

VOIX : - tiens regardez ça.

- regardez, regardez !

- madame Maléna.

- quelle femelle !

- regardez-moi cette fille ! Elle est belle !

- si c'est pas honteux d'voir ces imbéciles tourner autour... leur vie de famille.

Séquence 47

MALÉNA : qui est-ce ?

SECRÉTAIRE POLITIQUE : ouvre ! C'est moi !

MALÉNA : qui ça ?

SECRÉTAIRE POLITIQUE : moi Salvatore, je t'ai apporté un peu d'sucre, des cigarettes et du café !

MALÉNA : entre !

SECRÉTAIRE POLITIQUE : ah, ah ah ! Mm ! Tu as coupé tes cheveux toi ?

MALÉNA : Ça te plaît ?

SECRÉTAIRE POLITIQUE : ah j'adore, ça te fait rassembler à une petite fille !

MALÉNA : merci !

SECRÉTAIRE POLITIQUE : mm ! Oh ! Hier soir, j'- j'ai pas pu venir. Oh mm !

MALÉNA : Ça fait rien.

Séquence 48

BARBIER #1 : même les Allemands maintenant elle couche avec !

UN CLIENT : et qui c'est ?

BARBIER #1 : qui c'est ? Mais c'est cette putain de Malèna Scordia ! Paraît qu'elle s'est associée avec l'autre, cette traînée de Gina. T'as vu c'qu'elles sucent ?

BARBIER #2 : t'as raison c'est pas jolie jolie !

BARBIER #1 : oh non !

SOLDAT : il paraît qu'à l'hôtel Moderno, les nuits sont plutôt agitées. On dit que les deux putes elles passent la moitié de leur temps à courir d'une chambre à l'autre !

UN HOMME : eh allez ! Allez ! Ça y va !

SOLDAT : ... pour satisfaire les besoins de cinq officiers et tous à la fois !

TOUS (*ensemble*) : put- Vierge !

Séquence 49

ARCHIPRÊTRE : malheureusement ma fille, ce pauvre garçon est possédé du diable.

MÈRE : oh, Jésus Marie !

VIEILLES DAMES : « notre Père qui êtes aux cieux,

que votre nom soit sanctifié,

que votre règne vienne,

(a) que votre volonté soit faite sur la terre (b) comme au ciel.

(c) donne-nous (d) aujourd'hui notre pain de ce jour.

(e) pardonnez-nous nos offenses,

(f) comme nous pardonnons (g) aussi à ceux qui nous ont offensés.

(h) et ne nous soumettez pas (l) à la tentation,

mais délivrez... »

ARCHIPRÊTRE : (a) rencontre ton serviteur Dieu du ciel, (b) Dieu de (c) X (d) Dieu du prophète Ésaïe, (e) X (f) pour les siècles des siècles (g) X

PÈRE : (c) Rosa ! (e) Rosa, amène-toi ! (g) Ça suffit de faire les guignols. (h) Tu te prends pour la Pietà de Michel-Ange ma pauvre fille, (l) amène-toi !

MÈRE : (i) non !

Séquence 50

ENCHANTERESSE : rouge maléfique empreignant le bois, résiste et sois fort, que passe la mort ! Rouge de la chèvre, arrosé du sang de la chèvre [01:01:06] imprégnons le bois ! Rouge maléfique résiste et sois fort que passe la mort ! Rouge de la chèvre, (a) arrosé du sang de la chèvre imprégnons le bois ! (b) Rouge...

PÈRE : (a) Quelle honte ! Quelle honte ! (b) Quelle honte ! ...

MÈRE : (b) Pietro !

PÈRE : ... (c) Quelle honte ! ...

MÈRE : (c) Écoute ! ...

PÈRE : ... Quelle honte !

MÈRE : ... mon pauvre oncle elles l'ont guéri comme ça ! Il avait le choléra !

PÈRE : mais ton fils n'est pas malade, tu comprends pas ? Il devient un homme, sa queue est grande comme ça, il a besoin d'baiser !

Séquence 51

PÈRE : dépêche-toi ! Alors ?! Renato, reste-là et attends-moi !

PATRONNE : viens Renato, entre entre ! Ferme la porte !

RENATO : mais, mon père ?

PATRONNE : il arrive ton père. Mesdemoiselles ! Tu choisis celle que tu préfères ! Mesdemoiselles, ne perdons pas d'temps !

PROSTITUÉE #1 : mais c'est un gamin ! ...

PATRONNE : on fait pas les difficiles ! On prend c'qu'on a. Un p'tit peu de chaire fraîche !

PROSTITUÉE #2 : il est mignon !

PATRONNE : regarde-les toutes.

PROSTITUÉE BLONDE : alors beau gosse ?

PATRONNE : Lupetta, dans ta chambre ! Je t'le confie !

LUPETTA (*à Renato*) : viens !

PROSTITUÉE #3 : eh voilà !

PROSTITUÉE #4 : on aurait dit qu'il y avait qu'elle ma parole !

PATRONNE : le client a toujours raison, vipères !

LUPETTA : comment tu t'appelles ?

RENATO : Renato Amoroso.

LUPETTA : mm, Amoroso, quel beau nom romantique.

PATRONNE : À mon avis ce soir ou on meurt sous les bombes ou on s'fait arrêter par les gendarmes !

PÈRE (*à Renato*) : vas-y, avec elle !

LUPETTA : viens, entre ! *** C'est la première fois ?

RENATO : non ! Je l'ai imaginé tellement souvent !

Séquence 52

FEMME DOCT. CUSIMANO : vive ! Et maintenant si on allait présenter nos respects à la p'tite putain, hein ? Allez, venez !

FEMMES (*courent et crient*) : - scandale

- elle est là

- signora ou salons là

- Maléna *ou* à la prendre !

FEMMES : XX putain ! Sale putain ! XX

- eh là c'est bien !

- qu'est-ce qu'elle mérite ! Va !

FEMME DOCT. CUSIMANO : comme ça tu t'arrêteras d'ouvrir tes cuisses, chienne !

FEMMES : - ah ah salope !

- charogne !

- salope, tu vas l'payer !

- X payer !

- ah ah ah !

FEMME #1 (*en premier plan, derrière Maléna*) : tu crois qu'tu vas plaire encore à tous ces mâles sans tes cheveux, hein putain ? Ils vont t'cracher tous dessus.

FEMMES : - chienne !
- alors ça te X ?
- X!
FEMME #2 : salope ! Salope !
MALÉNA : ah ! Ah !
FEMMES : sale chienne en chaleur! Vas-y !
- sale chienne !
- salope !
FEMME DOCT. CUSIMANO : ah, regardez ça comment elle est belle la putain !
FEMMES : qu'elle crève !
- ah ah ah ah !
FEMMES : - disparaïs !
- fous le camp !
- allez, va-t'en !
- XX
- va-t'en trainée !
- ne retourne jamais !
- XX

Séquence 53

UN HOMME (*en arrière-plan*) : acchianamu, annacàmini, allistèmini ! Fozza ! Avaja !
FEMME #1 : tiens !
FEMME #2 : Giovanni ! Giovanni !

Séquence 54

Seules images

Séquence 55

Partie I

HOMME #1: doucement !
FEMME #1 : il y a un nouveau !
FEMME #2 : qui c'est ?
FEMME #1 : je n' sais rien !
FEMME #3 (*en arrière-plan*) : allez !
HOMME #2 (*en arrière-plan*) : avance avance !
FEMME (*en couple*) : c'est Nino Scordia, le mari de Maléna !
FACTEUR : on dirait Nino Scordia, on l' croyait enterré en Afrique.
FEMME #1 (*au balcon*) : au moins X qui est revenu !
FEMME #2 : mais si, c'est l' mari de Maléna !
FEMME #3 : t'es sûre ?

Partie II

(*En arrière-plan, au-dessous de l'arc*)
SOLDAT (*à la jeune fille*) : what's your name ?
FILLE : Cristina.
SOLDAT : what ? X
FILLE : Cristina. Comprenez ?
SOLDAT : my name is Jack.

Partie III

UNE FEMME (*en arrière-plan*) : ehi vèni ccà !
HOMME #1 (*en arrière-plan*) : salu, salute.
GARÇON RÉFUGIÉ : qui c'est ça ? Giovanni y a un gars bizarre.
GIOVANNI : comment ça bizarre ?
GARÇON RÉFUGIÉ : regarde il est là-bas.
HOMME #2 : qui c'est celui-là ?
MÈRE (*à son enfant*) : arrête de pleurer !
NINO : vous connaissez Maléna Scordia ?
RÉFUGIÉE #1 : Scordia ? Qui c'est ça ?
GIOVANNI (*à Nino*) : et vous qui êtes-vous ?
NINO : ici c'est chez moi.
RÉFUGIÉE #1 : nous autres on peut rien vous dire, on est des réfugiés.

GIOVANNI : quand on est arrivés ici, plus personne n'habitait la maison.

NINO : comment ça plus personne ?

Séquence 56

HOMMES : - oui !

- évidemment !

- X

CARNAZZA : c'est bizarre ! C'est très ennuyeux !

MEMBRE DU CLUB : qu'est-ce que c'est X cette raison X Le pauvre homme, il me fait pitié, personne veut lui dire la vérité sur c'qui s'est passé !

CARNAZZA : et qui aurait l'courage, sa femme elle fait le trottoir à Trapani, je l'ai vue de mes propres yeux. Elle est toujours un beau cul mais c'est une pute, ça restera ...

NINO : c'est c'qu'on a cru ça, mais oui c'était au début de la guerre, mais j'ai perdu un bras, je n'suis pas mort au front !

Après j'ai été prisonnier en Inde et là-bas j'ai été très malade, mais comme j'avais disparu, on m'a cru mort dites-lui !

INTERPRÈTE : sorry last disarmement let for dead whenever...

SOLDAT AMÉRICAIN : hey kid, what 're you doing here? Go away!

RENATO : non, je travaille... au café ! J'attends les tasses ! Undesten ?

SOLDAT AMÉRICAIN : okay, all right !

NINO : donnez-moi une maison, je n'sais pas où dormir ! Mon père et ma mère sont morts, ma femme a disparu, il y a personne qui peut m'dire ce qu'elle est devenue.

INTERPRÈTE : sir, his wife is the woman that was beaten up on the day we arrived here. Now everyone says she is a prostitute on a whore house.

NINO : s'il vous plaît aidez-moi à la retrouver.

Séquence 57

ENFANT #1 (*en courant*) : eh attends-moi !

VOIX (*à la radio*) : X loger provisoirement X Les personnes ayant des parents X

VENDEUR : non non non non ! Tu t'en achètes pas ! Allez pose ça là !

ENFANT #2 : eh venez !

PODESTAT : qu'est-ce qu'ils ont dit ?

SECRÉTAIRE POLITIQUE : si on prend pas de décisions, ça sera impossible de diriger la ville, les gens ont besoin d'...

NINO : monsieur l'secrétaire, monsieur l'secrétaire vous me reconnaissez ? Je suis Nino Scòrdia.

SECRÉTAIRE POLITIQUE : non jeune homme, vous me confondez sûrement avec quelqu'un !

RENATO : vous avez du feu ?

PODESTAT : mais d'où il sort celui-là ?

NINO : non vous étiez le Secrétaire du parti fasciste et (*à l'autre*) vous le maire de la ville, vous pouvez sûrement m'aider. Je voudrais retrouver ma femme.

SECRÉTAIRE POLITIQUE : elle est pas avec les séparatistes, au cimetière ? (Il commence à rire)

PODESTAT : ah oui mais c'est bien, quand la police l'a abattue elle était dans les bras d'un communiste, le bel Antonio Canepa.

(*Ils rient*)

SECRÉTAIRE POLITIQUE : vous êtes une famille de héros, les Scòrdia !

PODESTAT : oui, des héros !

NINO : vous avez raison monsieur l'secrétaire, ce ne sont pas des héros ceux qui font la guerre pour vous défendre, vous les lâches et les misérables !

SECRÉTAIRE POLITIQUE : je serais toi je ferais le tour des bordels de Sicile, Scòrdia ! Avec un peu de chance tu tomberas sur la putain qui te sert de femme !

(*Ils rient*)

PODESTAT : allez vient ! Allez allez !

Séquence 58

NINO : attends ! Attends ! Ne t'en va pas ! Reste ! Hé, reste !

VOIX RENATO (*lit la lettre*) : « cher monsieur Scòrdia, pardonnez-moi de ne pas avoir le courage de me présenter à vous d'homme à homme, mais je n'ai pas trouvé d'autre moyen de vous dire que je suis le seul à connaître la vérité sur votre femme. Il ne faut pas regretter que les gens ne veuillent pas vous parler, c'est mieux comme ça ! Tout c'qu'ils ont à dire c'est des choses méchantes ! Croyez-moi madame Maléna vous est restée très fidèle. Elle n'a aimé que vous, c'est la pure vérité. Il s'est passé beaucoup de choses, c'est vrai, mais à cette époque, au fond, vous étiez déjà mort depuis longtemps. Et la dernière fois que je l'ai vue elle prenait un train pour Messine. Bonne chance ! Je devrais signer « un ami » comme on fait dans les lettres anonymes, mais je m'appelle Renato ! »

Séquence 59

(*Didascalie "one year later"*)

VENDEUR AMBULANT : demandez des X de bonnes X.
 PODESTAT : ces administrés sont si ingrats.
 SECRÉTAIRE POLITIQUE : eh oui !
 PODESTAT : ça X
 SECRÉTAIRE POLITIQUE : tous mes respects !
 PODESTAT : bonjour !
 ARCHIPRÊTRE : que voulez-vous c'est la volonté du Seigneur.
 MÈRE AV. CENTORBI : oh, mange mon petit ! Mange !
 ENSEIGNANTE : bonjour mon petit !
 RENATO : bonjour. (*À sa fiancée*) je l'ai eue comme professeuse.
 VENDEUR : X allez-vous-en !
 EX SOLDAT : bon sang, regardez qui qui est là ! Regardez qui arrive là-bas au fond.
 PHARMACIEN : bonjour.
 UN HOMME : Ça c'est incroyable ! Y en faut du toupet !
 FIANCÉE DE RENATO : Renato, mais pourquoi vous la r'gardez tous comme ça celle-là ?
 RENATO : pour rien ! Pour rien !
 VENDEUR AMBULANT : des marrons grillés,...demandez des marrons chauds !

Séquence 60

VOIX FEMMES : - ... son retour, peut-être qu'ils vont rester ?
 - chut ! Tais-toi, elle est là !
 - X ce marché
 - oui oui, c'est Maléna !
 - ça doit être dur de venir, vous l'savez.
 - vous avez raison qu'elle s'est élargie des hanches.
 - oui c'est elle, c'est Maléna !
 - je les ai vus sur la place...
 - X-toi X laisse-la tranquille !
 FEMME DOCT. CUSIMANO : vous avez vu autour de ses yeux toutes ces rides qu'elle a ?
 FEMME PHARMACIEN : et elle a grossi, vous trouvez pas ?
 HOMME #1 : allez les commères, on cause on cause on cause, allez.
 FEMME DOCT. CUSIMANO : oui, elle a beaucoup changé. Bonjour madame Scòrdia.
 FEMME #1 : regarde là, quel toupet !
 MALÉNA : bonjour.
 FEMME PHARMACIEN : bonjour.
 VOIX FEMMES : - bonjour.
 - bonjour.
 - bonjour Maléna.
 VENDEUSE : vous voulez des tomates ? Elles viennent de Santina, elles sont moins chères, mais c'est les meilleures.
 Goutez-les !
 FEMME #2 : bonjour Maléna.
 MALÉNA : bonjour.
 VENDEUSE : j'ai de belles choses, venez ! Essayez !
 CLIENTE : ah c'est doux au toucher !
 VENDEUSE (*à Maléna*) : elle vous plaît madame Maléna ?
 MALÉNA : oui.
 VENDEUSE : alors mettez-la, il faut essayer.
 MALÉNA : non non, merci. Je faisais que regarder. Laissez !
 VENDEUSE : mais non, prenez. Vous l'essaieriez chez vous tranquillement.
 MALÉNA : je vous assure, une autre fois !
 VENDEUSE : donnez votre sac, vous inquiétez pas, allez. Ça y a rien qui presse, on en parlera plus tard...
 MALÉNA : merci !
 VENDEUSE : ...merci bonne journée. À bientôt.
 FEMME #3 : bonjour.
 FEMME #4 : mais X bien faire, elles sont trop chères tes carottes !
 VOIX FEMMES : - bonjour madame Maléna.
 - bonjour.
 VENDEUSE : elles sont toutes fraîches mes herbes, cueillies ce matin.
 GARÇONS (*jouant au football*) : - vas-y X ! Bouge pas !
 - dépêche-toi ça ! Allez dépêche-toi !
 - écoute ! Allez ! Bien ! Tire tire ! Tire ! Oooh ! Eeeh !
 UN GARÇON (*en arrière-plan*) : passa a mmia ! Amuni !

RENATO (*à Maléna*) : laissez, je m'en occupe !

MALÉNA : merci. Merci, c'est gentil !

RENATO : bonne chance, madame Maléna !

VOIX RENATO (*adulte*) : eh je pédalais comme si je fuyais, et en effet je fuyais. Je la fuyais et je fuyais les émotions, les rêves, les souvenirs, tout ! Je pensais que je devais tout oublier. J'étais sûr je réussirais à oublier. Mais maintenant que je suis vieux, que j'ai laissé passer ma vie banalement, que j'ai connu tant de femmes qui m'ont dit : « Souviens-toi de moi », et que j'ai oubliées, encore aujourd'hui c'est elle, la seule que je n'ai jamais oubliée : Maléna !

Séquence 1

1
01:59:00,734 --> 01:59:02,884
CASTELCUTO', SICILE - 1940
2
01:59:04,814 --> 01:59:10,491
Cet après-midi, à 17 h,
Mussolini s'adressera aux Italiens.

Séquence 2

7
01:59:29,534 --> 01:59:34,562
J'avais 12 ans et demi et c'est
par une journée de printemps de 1940...
8
01:59:34,774 --> 01:59:38,926
que je la vis pour la première fois.
Je m'en souviens bien.
9
01:59:39,134 --> 01:59:42,683
Ce jour, Mussolini déclara la guerre
à la France et l'Angleterre.
10

Séquence 3**Partie I**

17
02:00:07,574 --> 02:00:13,649
Soldats des forces terrestres,
maritimes et aériennes...
18
02:00:14,894 --> 02:00:17,886
chemises noires de la révolution...
19
02:00:18,094 --> 02:00:24,727
hommes et femmes d'Italie
et du royaume d'Albanie, écoutez bien.
20
02:00:24,934 --> 02:00:28,324
A l'exception de mon père,

Partie II

29
02:01:36,054 --> 02:01:37,726
Hé, les gars!
30
02:01:38,654 --> 02:01:42,408
Ce fils de pute!
Il a un nouveau vélo!
31
02:01:43,334 --> 02:01:48,454
Merde, quelle merveille.
-Et presque neuf.
32
02:01:49,574 --> 02:01:52,566
Sur mesure, comme pour les coureurs.
33
02:01:52,774 --> 02:01:56,050
Tu es maintenant un homme.

Partie III

3
01:59:10,694 --> 01:59:13,845
Chacun est autorisé
d'interrompre son travail.
4
01:59:14,054 --> 01:59:17,490
Camarades de Castelcutò,
mettez votre radio...

01:59:42,894 --> 01:59:44,373
Et je reçus mon premier vélo.
11
01:59:44,574 --> 01:59:47,566
Cadre Maino, moyeux Atala,
guidon D'Ambrosio...
12
01:59:47,774 --> 01:59:50,572
jantes Bianchi,
fourche avant Legnano...
13
01:59:50,774 --> 01:59:54,562
moyeu du changement de vitesse Atala.
Un vrai œuvre d'art.

qui n'aimait pas "Notre Grand Leader"...
21
02:00:28,534 --> 02:00:32,288
chacun était ravi
que l'Italie parte en guerre.
22
02:00:32,494 --> 02:00:35,645
Ne savaient-ils pas
que notre vie serait en danger?
23
02:00:49,614 --> 02:00:51,206
C'est l'heure...
24
02:00:52,814 --> 02:00:57,842
des décisions où toute marche arrière
est impossible.

-Puis-je me joindre à vous?
34
02:01:56,254 --> 02:01:58,210
Agostino?
-Okay.
35
02:01:58,414 --> 02:02:00,530
Nicola?
-J'accepte.
36
02:02:01,574 --> 02:02:03,132
Tonino?
-Bien sûr.
37
02:02:03,334 --> 02:02:04,608
Et toi, Sasà?
38
02:02:04,814 --> 02:02:08,011

| 43

5
01:59:17,694 --> 01:59:23,291
sur la rue, sur votre balcon ou la
terrasse. Ordre du conseil fasciste!
6
01:59:23,494 --> 01:59:28,887
Ce soir, à 17 h,
il Duce s'adressera au pays.

14
01:59:54,774 --> 01:59:58,164
Mais la chaîne est neuve.
Toujours bien la huiler.
15
01:59:58,374 --> 02:00:01,366
N'est-ce pas dangereux?
-J'ai aussi des vélos neufs.
16
02:00:01,574 --> 02:00:04,884
C'est la guerre, Mimi. On ne peut
se permettre un nouveau vélo.

25
02:00:58,614 --> 02:01:02,971
Cette fourmi, sait-elle qu'elle va mourir?
-Qui sait?
26
02:01:03,174 --> 02:01:05,927
Si elle est comme toi, elle ne sait rien.
27
02:01:06,654 --> 02:01:12,570
La déclaration de guerre
a déjà été remise aux ambassadeurs.
28
02:01:29,454 --> 02:01:32,685
Moi, j'ai le pompon,
du fils de Marie, je porte le nom.

On ne veut pas être vus
avec un gamin en culotte courte.
39
02:02:08,214 --> 02:02:11,047
Que faites-vous donc?
-Tu sais te taire?
40
02:02:16,974 --> 02:02:18,327
Elle arrive!
41
02:02:22,014 --> 02:02:24,084
Que se passe-t-il?
42
02:02:24,294 --> 02:02:28,003
Si tu veux devenir un des nôtres,
assieds-toi et regarde.

| 02:03:17,734 --> 02:03:20,202

Qui est-elle?
-La fille du sourd, le prof de latin.

44
02:03:20,414 --> 02:03:23,770

Quel est son nom?
-Quel superbe cul!

Partie IV

45
02:03:56,174 --> 02:03:58,369
Que ne donnerais-je
pour une heure avec elle?!
46

02:03:58,574 --> 02:04:02,249
Dommage qu'elle soit mariée.
-Si elle n'était pas...
47
02:04:02,454 --> 02:04:03,807
Quel est son nom?

48
02:04:04,014 --> 02:04:07,643
Malèna. Le plus beau derrière
de tout Castelcutò.

Séquence 4

49
02:04:13,774 --> 02:04:16,413
Le soleil est plus grand que la lune.

50
02:04:24,054 --> 02:04:28,172
Monsieur, puis-je baiser votre fille?
-Oui, mais en vitesse.

51
02:04:29,214 --> 02:04:32,331
L'honnêteté est plus importante
que l'argent.

Séquence 5

52
02:04:42,254 --> 02:04:43,607
Sept.
-Sept et demi.
53
02:04:43,814 --> 02:04:46,248
Le mien est un canon anti-aérien.
-Huit pouces!
54
02:04:46,454 --> 02:04:49,969
Huit, c'est rien.
Ça permet simplement de chatouiller.
55
02:04:50,174 --> 02:04:54,292
Un, deux, trois plus deux font cinq,
plus deux font sept, plus deux font neuf.
56
02:04:55,494 --> 02:04:58,054
Je fendrai en deux le slip de Malèna.
57
02:05:00,094 --> 02:05:04,610
Un jour, j'ai brossé l'école
et je suis passé devant chez Malèna.
58
02:05:04,814 --> 02:05:10,411
Elle m'a appelé. J'ai cru qu'elle voulait
que je lui ramène des cigarettes.
59

02:05:10,614 --> 02:05:15,290
Je m'avançai pour prendre l'argent
et son peignoir s'ouvrit.
60
02:05:15,494 --> 02:05:17,610
Elle était nue comme à sa naissance.
61
02:05:17,814 --> 02:05:19,566
Nom d'un chien!
62
02:05:19,774 --> 02:05:21,651
Elle l'avait fait à dessein.
63
02:05:21,854 --> 02:05:24,368
Et moi, connard, je n'ai pas mordu.
64
02:05:24,574 --> 02:05:27,452
La prochaine fois, je la baiserais à mort.
65
02:05:27,654 --> 02:05:31,090
Quelle "prochaine fois"?
Elle sait maintenant que tu es un pédé.
66
02:05:31,294 --> 02:05:35,446
Tu es ici depuis 2 heures
et tu ne t'es pas encore mesuré.
67
02:05:35,654 --> 02:05:37,133
Mesure-le!

68
02:05:40,694 --> 02:05:42,491
Un, deux...
69
02:05:42,694 --> 02:05:45,367
trois, quatre, cinq...
70
02:05:45,574 --> 02:05:47,166
Seulement six.
71
02:05:48,094 --> 02:05:50,767
Tu sais ce qu'on dit
d'un gamin en culotte courte?
72
02:05:50,974 --> 02:05:52,566
Culotte courte, pénis court.
73
02:05:53,574 --> 02:05:56,452
Mes pouces sont le double des vôtres.
Juron très vulgaire.
74
02:06:00,334 --> 02:06:03,007
Qui a la plus grande queue?
-Toi.
75
02:06:03,214 --> 02:06:06,365
Mettons-nous d'accord là-dessus.

Séquence 6

76
02:06:11,254 --> 02:06:13,609
Renato fait l'école buissonnière !
77

02:07:06,934 --> 02:07:09,732
Viens ici, toi. J'ai besoin de cigarettes.
78
02:07:20,294 --> 02:07:21,852
Quelle marque?

79
02:07:23,254 --> 02:07:25,085
Macedonia Extra.

Séquence 7

80
02:07:42,654 --> 02:07:46,488
Je reconnais bien ce costume.
C'est celui de ton père.
81
02:07:46,694 --> 02:07:50,448
Je l'ai coupé en 1923
et il a encore l'air neuf.

82
02:07:50,654 --> 02:07:54,488
Il ne l'a porté qu'à son mariage
et veut le garder pour son enterrement.
83
02:07:54,694 --> 02:07:58,528
Si on l'enterre là-dedans,
il ira droit au ciel.
02:07:58,734 --> 02:08:03,364

Mon père est encore jeune.
-Et tu l'es trop pour le pantalon long.
85
02:08:03,574 --> 02:08:05,804
Votre avis ne m'intéresse pas.
86
02:08:06,014 --> 02:08:08,244
Il est au courant?
-Bien sûr.

Séquence 8

87

02:08:08,454 --> 02:08:11,287

Voleur ! Canaille !
Qu'est-ce que ça veut dire ?
88
02:08:11,494 --> 02:08:12,847
Viens ici, toi!
89
02:08:13,054 --> 02:08:16,126
Tu crois que j'ignore
que tu brosses l'école?
90
02:08:16,334 --> 02:08:18,484
Qui n'a pas fait ça à ton âge ?!
91
02:08:18,694 --> 02:08:20,047
Laisse-le tranquille.
92
02:08:20,254 --> 02:08:22,051
Je sais ce que je fais.
93
02:08:24,254 --> 02:08:26,688
Que tu te fasses rosser par tes amis...

94
02:08:26,894 --> 02:08:28,691
j'accepte encore.
95
02:08:28,894 --> 02:08:32,091
Bien qu'à ton âge,
c'est moi qui rossais mes amis.
96
02:08:32,294 --> 02:08:36,287
Mais voler le pantalon de ton père...
97
02:08:36,494 --> 02:08:40,931
pour le faire mettre à tes mesures,
c'est inadmissible!
98
02:08:41,134 --> 02:08:45,252
Mais tu ne comprends pas !
-Qui t'a autorisé à parler ?
99
02:08:45,454 --> 02:08:47,604
J'ai honte de moi en culotte courte.

100
02:08:47,814 --> 02:08:51,602
- Et des knickers ?
-Assez ! C'est encore un enfant.
101
02:08:51,814 --> 02:08:55,966
Je dirai au secrétaire du parti
que tu m'interdis d'aller aux exercices.
102
02:09:01,694 --> 02:09:03,332
Concluons un marché.
103
02:09:04,374 --> 02:09:09,528
Le jour où quelqu'un brise le crâne
de notre "Leader"...
104
02:09:09,734 --> 02:09:12,487
tu auras un pantalon long!
105
02:09:12,694 --> 02:09:14,093
Jure-le.

Séquence 9

106
02:09:15,014 --> 02:09:18,529
Une jeune et jolie femme...
Comment peut-elle rester seule ?
107
02:09:19,094 --> 02:09:22,689
-De qui parle-t-il?
-De Maléna Scordia, la fille du sourd.
108
02:09:22,894 --> 02:09:25,647

Elle a quelqu'un. C'est inévitable.
109
02:09:25,854 --> 02:09:27,731
Numéro 15.
-Moi.
110
02:09:27,934 --> 02:09:31,244
Nino la sort de son village,
avec son père malade...
111
02:09:31,454 --> 02:09:35,003

et un mois plus tard,
Nino est appelé et part à la guerre.
112
02:09:35,214 --> 02:09:39,332
Qui ici, croit qu'elle dort seule ?
-Pas moi.
113
02:09:42,774 --> 02:09:48,326
Je veux aller chez les autres.
-T'es encore trop petit pour t'asseoir là.

Séquence 10

114
02:10:14,214 --> 02:10:16,330
Bonsoir.
-Bonsoir, Roberto.
115
02:10:18,054 --> 02:10:19,533
Bonsoir, camarade.
116

02:10:19,774 --> 02:10:23,767
Qui est là, à cette heure?
Oh, c'est toi, grand leader.
117
02:11:13,294 --> 02:11:20,166
Au pays, le combustible
et la nourriture se faisaient rares.
118
02:11:20,374 --> 02:11:23,923

Trente avions ont été abattus.
119
02:11:24,134 --> 02:11:29,254
La farine et le sucre seront rationnés...
120
02:11:29,454 --> 02:11:33,049
sur les îles et
dans les autres régions isolées.

Séquence 11

121
02:12:49,894 --> 02:12:53,443
Sans le titre, je ne peux t'aider, petit.
122
02:12:53,654 --> 02:12:59,172
C'est cette belle chanson romantique.
Ma L'Amore No.

123
02:12:59,374 --> 02:13:04,926
Il fallait le dire.
-La chanson chantée par Alida Valli.
124
02:13:05,494 --> 02:13:08,054
Deux lires, à la caisse.
-On ne l'écoute pas ?

125
02:13:08,254 --> 02:13:10,722
Pourquoi ?
-S'il y avait un défaut.
126
02:13:10,934 --> 02:13:12,765
Il est neuf!

Séquence 12

Chanson, pas de sous-titres

Séquence 13

127
02:14:36,454 --> 02:14:39,844
Signora Maléna,
ce cœur enflammé...
128
02:14:40,054 --> 02:14:44,093
a écrit tant de lettres

que je n'ai jamais osé vous envoyer...
129
02:14:44,294 --> 02:14:47,252
car je ne voulais pas vous blesser.
130
02:14:47,454 --> 02:14:50,685
Pardonnez-moi pour l'envoi de celle-ci.
131

02:14:50,894 --> 02:14:53,806
Mais beaucoup de mauvaises langues...
132
02:14:54,014 --> 02:14:58,292
disent toujours mal de vous.
Ainsi, vous auriez un amant secret.
133
02:14:58,494 --> 02:15:01,804

<p>Mais je sais que ce n'est pas vrai. Vous n'avez personne.</p>	<p>134 02:15:02,014 --> 02:15:06,371</p>	<p>A l'exception de votre mari, je suis le seul homme dans votre vie.</p>
<p>Séquence 14 Partie I 135</p>	<p>02:15:19,574 --> 02:15:22,486 Je dois y aller. A demain, à l'école. 136</p>	<p>02:15:22,694 --> 02:15:26,243 Au revoir. Ne te perds pas!</p>
<p>Partie II 137 02:15:35,414 --> 02:15:38,008 Malèna est au Bureau de Travail. 138 02:15:38,214 --> 02:15:43,732</p>	<p>Elle cherche encore du travail? -Mais qui l'engagera? 139 02:15:43,934 --> 02:15:45,970 Personne, ici. 140</p>	<p>02:15:46,174 --> 02:15:48,165 J'ai quelque chose pour elle... 141 02:15:48,374 --> 02:15:50,808 Laisse-moi passer, petit</p>
<p>Partie III 142 02:16:10,054 --> 02:16:12,329 On a besoin de vous. 143</p>	<p>02:16:12,534 --> 02:16:15,970 Un instant, j'arrive. 144 02:16:26,014 --> 02:16:30,007 Bonjour, signora Malèna. Comment va votre père? Vous permettez?</p>	<p>145 02:16:56,054 --> 02:17:00,445 Rentre, la représentation est terminée! 146 02:17:28,654 --> 02:17:30,884 J'ai oublié la clé.</p>
<p>Séquence 15 147 02:17:45,334 --> 02:17:48,167 Les gens disent donc vrai! 148 02:17:48,374 --> 02:17:51,969 Qu'y a-t-il? Quel étrange regard. -Tu m'as empoisonné. 149 02:17:52,174 --> 02:17:55,132</p>	<p>Ce regard haineux dans tes yeux... 150 02:17:55,334 --> 02:18:00,362 J'ai tout de suite su que tu es une mauvaise femme. 151 02:18:00,574 --> 02:18:03,247 Mais je n'ai jamais fait rien de mal. 152 02:18:03,454 --> 02:18:06,287</p>	<p>Tu mens! Je t'ai fait suivre par mes hommes. 153 02:18:06,494 --> 02:18:10,282 Je sais où tu es allée. Je sais tout! Avoue, tu as un amant! 154 02:18:10,494 --> 02:18:14,089 C'est faux! Je n'aime que toi! - Menteur.</p>
<p>Séquence 16 155 02:18:17,894 --> 02:18:19,532 Amoroso. -Présent. 156 02:18:19,734 --> 02:18:21,213 Cali. -Présent.</p>	<p>157 02:18:21,414 --> 02:18:23,405 Costanza. -Présent. 158 02:18:23,614 --> 02:18:26,447 Puis-je engrosser votre fille Malèna? 159 02:18:26,654 --> 02:18:31,569</p>	<p>Puis-je jouir sur ses seins? -Puis-je l'enculer? 160 02:18:31,774 --> 02:18:34,049 Bien sûr, mais pas tous ensemble. 161 02:18:37,054 --> 02:18:38,407 Salauds.</p>
<p>Séquence 17 162 02:18:45,534 --> 02:18:48,526 Elle porte des habits bien trop voyants. 163 02:18:48,734 --> 02:18:50,725 Pour qui se prend-elle? 164 02:18:55,894 --> 02:19:00,172 Que lui trouvent donc les hommes? -Trop voyante! Vulgaire! 165 02:19:08,614 --> 02:19:10,525 Mon fils dit qu'elle n'est qu'artifice. 166 02:19:10,734 --> 02:19:12,725 Mon mari ne la toucherait pour rien au monde. 167 02:19:12,934 --> 02:19:17,007</p>	<p>La maîtresse du baron Bontà est bien mieux. 168 02:19:17,214 --> 02:19:19,170 Et personne n'en fait mystère. 169 02:19:19,374 --> 02:19:23,128 Le baron vient la sauter une fois par semaine, puis rentre à Palerme. 170 02:19:23,334 --> 02:19:26,883 Le reste du temps, elle s'amuse avec les garçons. 171 02:19:27,094 --> 02:19:29,289 Dieu est miséricordieux. 172 02:20:19,894 --> 02:20:26,208 Nos avions ont arrêté l'avancée sur le terrain:</p>	<p>173 02:20:26,414 --> 02:20:30,566 Les colonnes ennemies ont été chassées... 174 02:20:30,774 --> 02:20:35,529 les véhicules détruits et les batteries réduites au silence. 175 02:20:35,734 --> 02:20:41,525 En deux jours, la RAF a perdu vingt avions... 176 02:20:41,734 --> 02:20:44,532 et nous en avons perdu cinq. 177 02:20:47,854 --> 02:20:50,209 On va manger. -Merci. 178</p>

02:20:52,814 --> 02:20:54,372

| Assieds-toi.

Séquence 18

179
02:21:16,534 --> 02:21:18,490
Me Tarzan, you Malèna.

180
02:21:28,214 --> 02:21:32,048
Renato, tu es le plus grand
du Far West.

181
02:21:35,534 --> 02:21:39,732
Fais gaffe,
tu vas devenir fou ou aveugle!

Séquence 19

182
02:21:49,574 --> 02:21:54,602
Rang de droite! Regardez vers l'avant!
Bras écartés puis levés, en succession.

183
02:21:58,254 --> 02:22:00,484
Tu sais? Le mari de Malèna a été tué.
184
02:22:00,694 --> 02:22:04,084

Je le tiens de mon père,
qui a lu le télégramme.
185
02:22:04,294 --> 02:22:06,091
Malèna est veuve!

Séquence 20

186
02:22:06,294 --> 02:22:08,967
Camarades de Castelcutò...
187
02:22:09,174 --> 02:22:11,130
nous sommes réunis ici aujourd'hui...
188
02:22:11,334 --> 02:22:18,046
pour partager le deuil tragique,
mais honorable, qui a frappé notre ville.
189
02:22:18,254 --> 02:22:24,045
Pour exprimer nos condoléances émues
pour la perte du Lt. Antonino Scordia...
190
02:22:24,254 --> 02:22:29,806
tombé au combat de manière héroïque
en Afrique orientale...
191

02:22:30,014 --> 02:22:36,772
à son épouse Malèna, qui, brisée
par le chagrin, n'a pu être des nôtres.
192
02:22:36,974 --> 02:22:41,047
Incroyable!
-Elle ne perd pas de temps.
193
02:22:41,254 --> 02:22:45,133
Elle est avec nous en pensées,
car les femmes siciliennes...
194
02:22:45,334 --> 02:22:48,132
avec leurs épreuves et sacrifices...
195
02:22:48,334 --> 02:22:51,007
marchent aux côtés des combattants.
196
02:22:55,574 --> 02:23:00,045
Le martyr de notre concitoyen, qui

a défendu la patrie, n'est pas en vain.
197
02:23:00,254 --> 02:23:06,090
Le Lt. Cadei est si beau!
-Bienheureuse, celle qui l'épousera!
198
02:23:06,294 --> 02:23:10,207
Et l'Empire fasciste finira par triompher!
199
02:23:18,534 --> 02:23:20,172
Vive *il Duce*.
200
02:24:41,574 --> 02:24:46,853
Désormais, je suis à vos côtés.
A jamais. Je le promets.
201
02:24:47,054 --> 02:24:49,249
Donnez-moi le temps de grandir.

Séquence 21

202
02:24:58,614 --> 02:25:00,286
Elle prendra un amant!
203
02:25:00,494 --> 02:25:03,292
"Une fois au pieu,
on ne peut rêver mieux!"
204
02:25:03,494 --> 02:25:08,204

Elle a raison.
Elle a 27 ans. Il est grand temps.
205
02:25:08,414 --> 02:25:10,882
Cusimano, le dentiste, est fou d'elle.
206
02:25:11,094 --> 02:25:13,210
Une fois, il avait tant perdu la tête...
207
02:25:13,414 --> 02:25:16,611

qu'il avait arraché une dent saine.
208
02:25:17,934 --> 02:25:21,290
Mais pourquoi
ne la voit-on plus si souvent?
209
02:25:21,494 --> 02:25:24,088
Elle doit être très occupée.

Séquence 22

210
02:25:26,614 --> 02:25:31,483
On dit qu'elle fréquente un commerçant
de Catane, aux tendances subversives.
211
02:25:31,694 --> 02:25:34,845
D'autres parlent de Cusimano,

le dentiste.
212
02:25:35,054 --> 02:25:39,525
Un père de famille. Un scandale!
-Quand on est une putain-née...
213
02:25:39,734 --> 02:25:43,807
Chaque jour, le facteur sort un sac

rempli de lettres anonymes...
214
02:25:44,014 --> 02:25:46,574
à propos de tous ses amants.
215
02:25:46,774 --> 02:25:49,607
La voix du peuple est la voix de Dieu!

Séquence 23

216
02:26:20,414 --> 02:26:26,410
Je ne peux parler à personne
de mes problèmes. Ils sont trop intimes.
217
02:26:26,614 --> 02:26:30,323
Mais vous me semblez gentil

et j'aimerais me confier à vous.
218
02:26:35,614 --> 02:26:38,447
J'allumerai chaque jour un cierge
pour vous.
219
02:26:38,654 --> 02:26:40,963
Je viendrai même à la messe

le dimanche.
220
02:26:41,174 --> 02:26:45,326
Mais vous devez éloigner les habitants
de Castelcutò de Malèna Scordia.
221
02:26:45,534 --> 02:26:49,049
Pendant quelques années.

Puis, je m'en chargerai.

Séquence 24

222
02:27:10,534 --> 02:27:14,732
Merci de votre venue.
Le plaisir fut pour nous.

223
02:27:14,934 --> 02:27:17,926
Sincères condoléances, Malèna.
224
02:27:25,334 --> 02:27:28,246

Quel superbe cul!
225
02:27:29,814 --> 02:27:31,213
Connards.

Séquence 25

Pas de sous-titres

Séquence 26

Pas de sous-titres

Séquence 27

226
02:29:46,054 --> 02:29:50,127
Renato, debout. Il est tard.
227
02:29:58,294 --> 02:29:59,852
Canaille.
228
02:30:00,054 --> 02:30:01,931
Tu es un fétichiste.
229
02:30:02,134 --> 02:30:06,412
Un sado-masochiste.
Ou pire encore, un pervers.
230
02:30:06,614 --> 02:30:10,926
-C'est quoi ça?
-Un chapeau français, maman!
231

02:30:12,654 --> 02:30:15,771
Honte à toi!
232
02:30:15,974 --> 02:30:19,284
Joli. Je peux garder?
-Dévergondée!
233
02:30:19,494 --> 02:30:23,487
Qu'y a-t-il à voir ici?
Dehors, et oublie que tu as un frère.
234
02:30:23,694 --> 02:30:26,527
Viens ici, petit salaud.
235
02:30:26,734 --> 02:30:30,010
Pervers.
-Mais qu'ai-je donc fait?
236
02:30:30,214 --> 02:30:34,810

Il t'est désormais interdit de
t'asseoir avec nous à table. Compris?
237
02:30:35,014 --> 02:30:36,367
Réponds!
238
02:30:40,334 --> 02:30:44,247
Et il t'est aussi interdit
de parler à tes sœurs. Compris?
239
02:30:44,454 --> 02:30:47,730
Dans ce cas, enfermez-moi!
Je te montrerai.
240
02:30:47,934 --> 02:30:52,291
Jusqu'à nouvel ordre,
tu ne quitteras plus ta chambre.

Séquence 28

241
02:30:52,494 --> 02:30:56,453
Fiston, mange un peu de soupe.
Cela te fera du bien.
242
02:30:56,654 --> 02:30:59,373
Pietro, trois jours qu'il n'a plus mangé.
243
02:30:59,574 --> 02:31:03,726
En URSS, ils ne mangent pas du tout
et pourtant...
244
02:31:03,934 --> 02:31:09,247
-C'est quoi cette lavasse?
-Aucune idée. Ça ressemble à du café.
245
02:31:09,454 --> 02:31:12,685

Oui, comme moi à Vittorio De Sica.
-C'est lamentable.
246
02:31:12,894 --> 02:31:17,046
Regarde ces poches.
Elles ne cessent de se déchirer.
247
02:31:17,254 --> 02:31:21,042
Ce fil bon marché ne tient pas.
-Ce n'est pas le fil.
248
02:31:21,254 --> 02:31:24,724
Pendant que notre fils déclame
Pétrarque, ses mains travaillent.
249
02:31:24,934 --> 02:31:27,892
Ce qui signifie?
250

02:31:28,094 --> 02:31:30,324
Tu comprends maintenant?
251
02:31:30,534 --> 02:31:33,446
Tu ne recouds rien,
tu fermes les poches complètement.
252
02:31:33,654 --> 02:31:35,963
Mais il n'aura plus de poches.
253
02:31:36,174 --> 02:31:39,246
Tant pis.
Ce sera meilleur pour sa santé.
254
02:31:40,054 --> 02:31:41,407
Extinction des feux!

Séquence 29

255
02:31:48,174 --> 02:31:50,972

Est-il devenu fou?
-Non, il doit être aveugle.
256

02:32:07,974 --> 02:32:11,762
Cet enfant a besoin d'air.
-D'air?

Séquence 30

257
02:32:23,494 --> 02:32:26,008
Bonjour, professeur.
258

02:32:26,214 --> 02:32:29,126
Cette lettre est pour vous.
259
02:32:29,334 --> 02:32:32,132
Elle porte la mention "Urgent".

260
02:32:41,254 --> 02:32:45,133
"Votre fille couche
avec la ville tout entière. Un ami."
261

02:33:03,854 --> 02:33:06,414
C'était une lettre anonyme,
mais je l'ai lue.
262
02:33:06,614 --> 02:33:08,525
Ils disent que Malèna est une pute.
263

Séquence 31

267
02:33:57,974 --> 02:34:02,331
Ça a été fantastique ce soir.
-Pour moi aussi.
268
02:34:02,534 --> 02:34:06,812
Je dois regagner la caserne,
mais je veux te revoir très vite.
269
02:34:07,014 --> 02:34:11,929
D'accord. Demain.
-Tant que je ne suis pas de service.
270
02:34:12,174 --> 02:34:14,483
Merci pour les fleurs.
-De rien.
271
02:34:25,734 --> 02:34:27,486
Prends soin de toi.
272
02:34:34,574 --> 02:34:36,246
A demain, donc?
273
02:34:40,174 --> 02:34:42,324
A demain.
-Bonsoir, Leone.
274
02:34:44,974 --> 02:34:46,327
A quelle heure?
275
02:34:49,374 --> 02:34:51,490

Séquence 32

294
02:35:49,094 --> 02:35:51,608
On savait qu'elle avait un amant,
mais deux..?
295
02:35:51,814 --> 02:35:54,886
Mais comment s'insère donc
le dentiste?
296
02:35:55,094 --> 02:35:57,050
Dans son petit trou!
297
02:35:57,254 --> 02:36:00,052
Son père a dû quitter l'école
couvert de honte.
298
02:36:00,254 --> 02:36:03,052
Il ne veut plus jamais voir
sa fille Malèna.
299
02:36:03,254 --> 02:36:06,485
La femme du dentiste
a mis son mari à la porte.

02:33:08,734 --> 02:33:10,964
L'espoir existe donc aussi pour nous.
264
02:33:12,494 --> 02:33:13,973
Reprends ça!
265
02:33:14,174 --> 02:33:17,803

Bonsoir.
-Bonsoir, mon cul!
276
02:34:51,694 --> 02:34:55,653
Comment osez-vous
importuner ma fiancée?
277
02:34:55,854 --> 02:34:58,971
Il doit y avoir un malentendu.
J'étais invité.
278
02:34:59,174 --> 02:35:01,608
Vous êtes un menteur et un salaud.
279
02:35:01,814 --> 02:35:06,490
Mon uniforme m'interdit de riposter.
280
02:35:08,614 --> 02:35:11,287
Lâche! Canaille!
281
02:35:11,494 --> 02:35:13,166
Debout!
282
02:35:13,374 --> 02:35:15,888
Approche! Je vais te tuer, lâche.
283
02:35:16,294 --> 02:35:19,252
Tu te crois fort, soldat?
Je t'arracherai les oreilles!
284
02:35:19,894 --> 02:35:22,044
Puis je t'arracherai tes couilles.

300
02:36:06,694 --> 02:36:10,767
Sa mégère d'épouse le traîne en justice!
301
02:36:10,974 --> 02:36:14,410
En quoi cela concerne-t-il
le pauvre dentiste?
302
02:36:14,614 --> 02:36:17,845
Malèna est une putain.
Elle doit comparaître en justice!
303
02:36:18,054 --> 02:36:20,648
Ce Lt. Cadei semblait être
un gentleman.
304
02:36:20,854 --> 02:36:23,084
Comment s'est-il égaré ici-dedans?
305
02:36:23,294 --> 02:36:26,491
Chacun sait qu'elle brise des ménages.
306
02:36:26,694 --> 02:36:28,730
Ce lieutenant l'a cherché.

Je vais t'assommer,
avec ta culotte courte.
266
02:33:26,494 --> 02:33:28,689
Ave, Renato.

285
02:35:25,254 --> 02:35:27,245
Voici l'adultère!
286
02:35:27,454 --> 02:35:28,967
Ma femme.
287
02:35:29,174 --> 02:35:32,371
Voyez, officier, il me trompe.
-Avec un homme?
288
02:35:32,574 --> 02:35:33,973
Traître!
289
02:35:35,454 --> 02:35:37,843
Tu affirmais ne pas vouloir la toucher.
290
02:35:38,094 --> 02:35:39,652
C'est le dentiste!
291
02:35:40,254 --> 02:35:43,610
Je te surveille depuis longtemps,
salopard!
292
02:35:43,814 --> 02:35:45,167
Et toi...
293
02:35:45,374 --> 02:35:48,889
vole les maris dans ton propre village,
putain!

307
02:36:28,934 --> 02:36:31,971
Ils finiront tous devant le juge.
-C'est vrai?
308
02:36:32,174 --> 02:36:37,407
Il y a la femme du dentiste
qui a porté plainte contre elle.
309
02:36:37,614 --> 02:36:43,644
Le dentiste s'est retrouvé avec 3 points
de suture, mais il a insulté cet officier.
310
02:36:43,854 --> 02:36:47,369
...et cela est "injure à un officier".
311
02:36:47,574 --> 02:36:50,691
Le juge va avoir du travail.
-Quels connards!
312
02:36:50,894 --> 02:36:55,570
Pendant qu'on regardait, le lieutenant
et le dentiste l'ont prise.

Séquence 33

313
02:37:50,134 --> 02:37:52,568
Elle va soit chez l'avocat,
soit chez le notaire.
314
02:37:52,774 --> 02:37:55,208
Que va-t-elle faire avec ces deux vieux?
315
02:37:56,574 --> 02:37:58,849
Excusez-moi.
-Entrez donc.

Séquence 34

323
02:38:39,174 --> 02:38:42,883
Voici maintenant le témoignage
de Maddalena Bonsignore...
324
02:38:43,094 --> 02:38:46,006
veuve Scordia, appelée Malèna.
325
02:38:47,414 --> 02:38:49,928
Elle risque deux ans de prison.
326
02:38:51,454 --> 02:38:53,649
Faites-moi confiance. Tout ira bien.
327
02:39:07,134 --> 02:39:11,013
Vous êtes accusée d'avoir impliqué
le Dr. Gaspare Cusimano...
328
02:39:11,214 --> 02:39:13,853
dans une relation amoureuse
et secrète...
329
02:39:14,054 --> 02:39:16,966
visant à briser sa famille.
330
02:39:17,174 --> 02:39:19,813
Connaissez-vous le Dr. Cusimano?
331
02:39:21,934 --> 02:39:26,724
Êtes-vous ou avez-vous jamais été
sa fiancée?
332
02:39:26,934 --> 02:39:29,084
Absolument pas.
333
02:39:29,294 --> 02:39:31,603
Comment est-on fiancée
à un homme mariée?
334
02:39:31,814 --> 02:39:37,446
Pourquoi, à cette heure inhabituelle,
Cusimano se rendait-il à votre maison?
335
02:39:37,654 --> 02:39:38,723
Je l'ignore.
336
02:39:38,934 --> 02:39:43,564
Avait-il été en votre compagnie
lors de soirées précédentes?
337
02:39:58,294 --> 02:39:59,773
Oui, une fois.
338

316
02:38:00,174 --> 02:38:01,573
Puis-je vous aider?
317
02:38:01,774 --> 02:38:04,493
Puis-je parler à l'avocat Centorbi?
318
02:38:04,694 --> 02:38:06,525
Veuillez-vous asseoir.
319
02:38:09,014 --> 02:38:11,323
C'est la veuve Scordia!

02:40:04,734 --> 02:40:06,247
Où?
339
02:40:06,454 --> 02:40:07,967
Chez moi.
340
02:40:17,014 --> 02:40:20,086
Combien de temps est-il resté?
341
02:40:20,294 --> 02:40:22,091
Pas longtemps.
342
02:40:22,294 --> 02:40:24,888
Qu'avez-vous fait?
343
02:40:25,094 --> 02:40:29,531
Il m'apportait un médicament
pour mon père.
344
02:40:29,734 --> 02:40:33,409
S'il était destiné à votre père,
pourquoi l'apporter chez vous?
345
02:40:33,614 --> 02:40:35,730
Je l'ignore.
346
02:40:35,934 --> 02:40:39,563
Qu'avez-vous fait après qu'il vous
a remis le médicament?
347
02:40:39,774 --> 02:40:42,242
Il m'a dit au revoir et est sorti.
348
02:40:46,254 --> 02:40:49,803
Alors pourquoi Cusimano,
à la réputation professionnelle...
349
02:40:50,014 --> 02:40:54,804
qui, il y a 5 ans, eut l'honneur
d'extraire une des dents du *Duce*...
350
02:40:55,014 --> 02:40:58,006
a-t-il publiquement déclaré
qu'il est votre fiancé?
351
02:40:58,214 --> 02:41:00,774
Il l'a inventé.
352
02:41:00,974 --> 02:41:04,284
Je n'y étais pour rien.
-Votre mari est fou.
353
02:41:04,494 --> 02:41:09,045
Quel genre de relation

320
02:38:11,534 --> 02:38:14,970
C'est pas vrai! Eh ben, ça alors!
321
02:38:25,734 --> 02:38:29,170
Faites-la entrer.
-Vous pouvez entrer.
322
02:38:30,254 --> 02:38:32,165
Je vous prie, prenez place.

avez-vous eue avec le Lt. Cadei?
354
02:41:11,534 --> 02:41:18,929
Je suis veuve. Ma vie et celle du
Lt. Cadei ne regardent nullement la loi.
355
02:41:20,894 --> 02:41:22,612
D'accord.
356
02:41:22,814 --> 02:41:28,923
Saviez-vous qu'à la suite de ces
affaires, il été transféré en Albanie?
357
02:41:29,134 --> 02:41:33,924
Et que, avant de son départ,
il a été interrogé par la justice?
358
02:41:34,134 --> 02:41:38,571
Il a déclaré n'avoir rencontré
la veuve Scordia qu'à deux reprises...
359
02:41:38,774 --> 02:41:40,765
dans sa maison...
360
02:41:40,974 --> 02:41:45,013
et de ne pas avoir eu
de relation amoureuse avec elle...
361
02:41:45,214 --> 02:41:49,332
qualifiant leur relation
d'"amitié informelle"?
362
02:41:52,894 --> 02:41:54,293
Le fumier.
363
02:41:54,534 --> 02:41:58,288
Le Lieutenant Cadei
a été reçu par ma cliente...
364
02:41:58,494 --> 02:42:01,088
qui n'a fait aucun mystère...
365
02:42:01,294 --> 02:42:05,412
quant au fait d'avoir éprouvé pour lui
certains sentiments.
366
02:42:05,614 --> 02:42:08,447
Mais contrairement à Cusimano,
l'homme marié...
367
02:42:08,654 --> 02:42:13,648
qui était, soyons clair, atteint
d'une diminution pré-sénile des sens...
368

02:42:13,854 --> 02:42:18,086
d'un kaléidoscope enivrant de désirs...
369
02:42:18,294 --> 02:42:19,647
Que dit-il?
370
02:42:19,854 --> 02:42:23,005
Contrairement à Cusimano,
le père de famille...
371
02:42:23,214 --> 02:42:26,809
Cadei est...
372
02:42:27,014 --> 02:42:29,767
et était...
373
02:42:29,974 --> 02:42:32,329
célibataire.
374
02:42:32,534 --> 02:42:36,573
Intelligent, cet avocat.
Il est lui-même célibataire.
375
02:42:36,774 --> 02:42:41,484
Un examen précis des faits
nous montre donc...
376
02:42:41,694 --> 02:42:45,926
que la femme Scordia
n'a commis d'autre crime...
377

Séquence 35

395
02:44:00,014 --> 02:44:02,482
Cusimano me laissera tranquille
maintenant?
396
02:44:02,694 --> 02:44:04,093
Bien sûr.
397
02:44:04,294 --> 02:44:07,172
Il a été placé dans une clinique
psychiatrique.
398
02:44:07,374 --> 02:44:10,571
Il se porte volontaire
pour l'Afrique orientale.
399
02:44:10,774 --> 02:44:14,926
Il ne réalise pas qu'on a perdu l'Afrique
depuis des lunes.
400

Séquence 36

412
02:45:28,254 --> 02:45:32,725
Je lui pardonne.
Elle l'a fait pour payer son avocat...

Séquence 37

416
02:45:40,774 --> 02:45:47,566
Dans le sud, les bombardements alliés
ont forcé...

02:42:46,134 --> 02:42:49,012
que celui d'être infortunée, seule...
378
02:42:49,214 --> 02:42:51,284
et belle!
379
02:42:51,494 --> 02:42:54,804
Voici son crime: sa beauté!
380
02:42:55,014 --> 02:42:57,448
Et de là découlent l'envie...
381
02:42:57,654 --> 02:43:00,726
les mensonges et la honte...
382
02:43:00,934 --> 02:43:05,405
qui l'ont privée même
de la confiance d'un père.
383
02:43:05,614 --> 02:43:09,732
Et pourtant, elle souffre encore
en silence...
384
02:43:09,934 --> 02:43:12,573
pleurant encore
sur une tombe anonyme...
385
02:43:12,774 --> 02:43:15,413
dans la lointaine Afrique orientale.
386
02:43:15,614 --> 02:43:17,570

02:44:15,134 --> 02:44:18,968
Mais oublions Cusimano
et le volage Lieutenant Cadei.
401
02:44:19,174 --> 02:44:22,564
Parlons de nous!
-Salaud!
402
02:44:23,694 --> 02:44:28,245
Voilà 150 lire
Je sais que ce n'est pas beaucoup.
403
02:44:28,454 --> 02:44:30,649
J'aurai ma pension à la fin du mois.
404
02:44:30,854 --> 02:44:35,882
Ne comprenez-vous pas?
Mes honoraires..
405
02:44:36,094 --> 02:44:38,449
seraient de 500 lire.

413
02:45:32,934 --> 02:45:34,367
une seule fois et plus jamais.
414
02:45:34,574 --> 02:45:38,203

417
02:45:47,774 --> 02:45:49,526
des milliers de gens à fuir.
418
02:45:49,734 --> 02:45:55,331

Au cœur battant de notre débat...
387
02:43:17,774 --> 02:43:25,567
se trouve une thèse audacieuse,
mais néanmoins valable:
388
02:43:25,774 --> 02:43:27,924
Une jeune femme peut-elle...
389
02:43:28,134 --> 02:43:32,571
après l'odyssée d'un veuvage
enduré pour l'amour de la patrie...
390
02:43:32,774 --> 02:43:37,768
espérer la protection
à l'abri d'une vie nouvelle?
391
02:43:37,974 --> 02:43:42,445
A-t-elle le droit d'aspirer à,
et d'écrire un nouvel épilogue...
392
02:43:42,654 --> 02:43:44,884
à son histoire d'amour?
393
02:43:45,094 --> 02:43:49,372
Votre Honneur, les citoyens
de Castelcutò répondent:
394
02:43:49,574 --> 02:43:50,290
"Oui!"

406
02:44:38,654 --> 02:44:42,169
Mais je ne peux l'accepter de toi.
407
02:44:42,374 --> 02:44:45,207
Mais comment vous rembourserais-je?
408
02:44:45,414 --> 02:44:47,974
C'est très facile, ma chérie.
409
02:44:48,174 --> 02:44:53,931
Allez-vous-en. Je vous en prie.
-Mais où, mon amour?
410
02:44:58,854 --> 02:45:04,565
Je t'ai attendue toute ma vie.
Je rêve de toi.
411
02:45:04,774 --> 02:45:08,653
Je veux m'occuper de toi.
Pour le restant de tes jours.

Mais vous n'avez pas tenu parole.
415
02:45:38,414 --> 02:45:39,767
On est quittes.

Les réfugiés se déversent dans
la campagne et les villes de province.
419
02:45:55,534 --> 02:45:59,891
Il n'y a pas encore de troubles,

mais on a été prévenu du risque élevé...
420

02:46:00,094 --> 02:46:02,449
de pénuries alimentaires

et d'épidémies.

Séquence 38

421
02:46:26,534 --> 02:46:29,412
Là Signora Malèna,
personne plus compétente que moi...
422
02:46:29,614 --> 02:46:33,084
a écrit que le seul amour véritable
est l'amour non partagé.
423
02:46:33,294 --> 02:46:35,091
Je comprends maintenant pourquoi.
424
02:46:35,294 --> 02:46:38,013
Cela fait longtemps que
vous n'êtes plus sortie de la maison...
425
02:46:38,214 --> 02:46:41,809
mais cela ne fait
que renforcer mon amour.
426
02:46:42,014 --> 02:46:46,087
On dit que vous êtes sur le point
d'épouser Centorbi, l'avocat.
427
02:46:46,294 --> 02:46:48,125

Je suis encore un gamin...
428
02:46:48,334 --> 02:46:51,690
comme vous l'avez dit un jour
en me dépassant...
429
02:46:51,894 --> 02:46:53,964
sans me remarquer.
430
02:46:54,174 --> 02:46:58,292
Mais comment pourrez-vous vivre
avec un vieillard si gras...
431
02:46:58,494 --> 02:47:01,645
si laid qu'aucune fille
n'a jamais voulu de lui?
432
02:47:01,854 --> 02:47:06,325
On dit qu'il ne se lave jamais
et qu'il pue comme un bouc.
433
02:47:06,534 --> 02:47:09,173
Comment votre peau douce
et blanche...
434
02:47:09,374 --> 02:47:11,649

supportera-t-elle la sueur
d'un vieillard...
435
02:47:11,854 --> 02:47:16,086
qui ne fait jamais rien
sans le consentement de sa mère?
436
02:47:39,974 --> 02:47:43,011
C'est vrai? Vous allez vous marier?
437
02:47:43,214 --> 02:47:45,728
Qu'écris-tu là?
438
02:47:45,934 --> 02:47:49,006
Qu'écris-tu là? Donne-moi ça!
439
02:47:49,214 --> 02:47:52,889
Dehors, petit fumier.
Dehors, parasite.
440
02:47:53,094 --> 02:47:58,009
Taisez-vous ou j'appelle le directeur.
441
02:47:58,214 --> 02:47:59,567
Connard.

Séquence 39

442
02:48:12,414 --> 02:48:14,405
Redressez-vous.
443
02:48:14,614 --> 02:48:16,411

Un peu plus long, Don Placido.
444
02:48:16,614 --> 02:48:20,323
Plus d'ampleur à la taille,
pour quand il grandira.
445

02:48:20,534 --> 02:48:23,367
Ce sera prêt demain?
-Cela prend du temps.
446
02:48:23,574 --> 02:48:27,647
Il y eu 38 morts et 184 blessés.

Séquence 40

447
02:48:34,214 --> 02:48:35,727
Attendez-moi.
448
02:48:38,414 --> 02:48:41,565
Mon Dieu, aidez-moi avec ma mère.
Je vous en supplie.
449

02:48:47,774 --> 02:48:50,686
Crétin. Idiot.
450
02:48:50,894 --> 02:48:56,127
Tu ne peux pas me traiter
comme un enfant. Je suis adulte!
451
02:48:56,334 --> 02:48:58,928
Écoute! Le noble nom de ton père...

452
02:48:59,134 --> 02:49:03,207
n'appartiendra jamais
à cette sale putain!
453
02:49:03,414 --> 02:49:04,767
Allons-y.

Séquence 41

454
02:49:28,294 --> 02:49:30,330
L'avocat a été laissé en plan!
455
02:49:30,534 --> 02:49:34,322
Sa mère le baigne encore
tous les samedis.
456
02:49:34,534 --> 02:49:36,889

On met des bâtons dans les roues
de Malèna.
457
02:49:37,094 --> 02:49:40,848
Elle a intérêt à se dépêcher
avec le remplaçant.
458
02:49:41,054 --> 02:49:42,533
Prenez place.
459

02:49:42,734 --> 02:49:46,044
Le suivant dans la queue
a déjà un plan.
460
02:49:46,254 --> 02:49:49,132
Le plan est dans son pantalon.
461
02:49:49,334 --> 02:49:52,132
Coupe et rasage.
-Tout de suite, monsieur.

Séquence 42

462
02:50:44,814 --> 02:50:46,167
Bonjour, Antonio.
463

02:50:49,974 --> 02:50:53,284
J'ai du sucre et du pain.
464
02:50:53,494 --> 02:50:56,054
Et la farine?

-La meilleure.
465
02:50:58,854 --> 02:51:01,926
Je ne peux payer maintenant.
-Sans problème.

466
02:51:02,134 --> 02:51:05,012

| Vous trouverez un moyen
d'avoir de l'argent.

Séquence 43

467
02:52:09,054 --> 02:52:11,614
Vite, il y a quelqu'un d'autre ici.

| 468
02:52:32,174 --> 02:52:35,530
C'est le Professeur Bonsignore.
469

| 02:52:35,734 --> 02:52:37,486
Le père de Malèna.

Séquence 44

470
02:53:10,454 --> 02:53:12,285
Condolèances, signora Scordia.
471

| 02:53:14,614 --> 02:53:16,411
Condolèances.
472
02:53:20,854 --> 02:53:22,287
Écarte-toi, gamin.

| 473
02:53:22,494 --> 02:53:27,249
Que faire, Signora?
Nous sommes entre les mains de Dieu.

Séquence 45

474
02:53:39,534 --> 02:53:43,322
Hier, l'Italie a subi
des attaques aériennes...
475

| 02:53:43,534 --> 02:53:46,844
qui ont fait
de nombreuses victimes civiles.
476
02:53:47,054 --> 02:53:52,174
On déplore 14 morts et 9 blessés

| dans la région de Marsala...
477
02:53:52,374 --> 02:53:55,207
42 morts et 64 blessés à Palerme...

Séquence 46

478
02:54:54,614 --> 02:54:57,890
Il y a juste quelques années,
il Duce promettait...
479
02:54:58,094 --> 02:55:01,131
que nous n'aurions rien à craindre ici.
480
02:55:01,334 --> 02:55:04,371

| Maintenant,
il y a des Allemands partout, ici.
481
02:55:04,574 --> 02:55:06,929
Leur nombre grandit chaque jour!
482
02:55:30,374 --> 02:55:33,446
Qui voilà!
-Rousse, maintenant.
483

| 02:55:33,654 --> 02:55:37,772
Quelle allure.
-J'aimerais couper cette chevelure.
484
02:55:42,494 --> 02:55:44,724
Moi, je la dépiauterais vivante!
485
02:55:48,934 --> 02:55:50,413
C'est dégoûtant.

Séquence 47

486
02:56:42,414 --> 02:56:45,690
Qui est là?
-C'est moi. Salvatore.
487
02:56:45,894 --> 02:56:49,364
J'ai du sucre, des cigarettes et du café.

| 488
02:56:49,574 --> 02:56:50,927
Entre.
489
02:57:04,974 --> 02:57:07,534
Magnifique coiffure.
-Elle te plaît?
490

| 02:57:07,734 --> 02:57:10,851
Oui, cela te rajeunit.
-Merci.
491
02:57:19,094 --> 02:57:22,450
Je ne pouvais pas venir hier soir.
-Ce n'est pas grave.

Séquence 48

492
02:57:38,414 --> 02:57:40,450
La voilà qui baise les Allemands
maintenant.
493
02:57:40,654 --> 02:57:44,010
Qui?
-Malèna Scordia, la poufiasse.

| 494
02:57:44,214 --> 02:57:47,331
Elle fait équipe avec Gina, l'autre putain.
495
02:57:47,534 --> 02:57:50,094
Quelles salopes!
496
02:57:50,294 --> 02:57:53,127
On fait de l'exercice au Moderno Hotel.

| 497
02:57:53,334 --> 02:57:56,929
Les 2 putes passent d'une chambre
à l'autre...
498
02:57:57,134 --> 02:58:01,844
se tapant cinq officiers en même temps.

Séquence 49

499
02:58:32,374 --> 02:58:35,969
Bonne dame, cet enfant est possédé
du démon.

| 500
02:58:36,174 --> 02:58:38,324
Jésus, Marie, Joseph!
501
02:58:50,654 --> 02:58:55,364

| Viens, Rosa. Ça suffit.
502
02:58:55,574 --> 02:58:58,850
On dirait la Pietà de Michel-Ange!

Séquence 50

| 503

| 02:59:00,574 --> 02:59:03,293

Sors de là, Lucifer!
504
02:59:03,494 --> 02:59:07,407
Laisse ce garçon en paix!
505
02:59:07,614 --> 02:59:10,890
Va-t'en, démon maudit!
506
02:59:11,334 --> 02:59:14,690
Desserre ton étreinte
autour de cette âme innocente!

Séquence 51

513
02:59:46,134 --> 02:59:48,011
Dépêche-toi ! Alors ?!
Renato, attends-moi ici.
514
02:59:55,374 --> 02:59:58,047
Viens par ici. Ferme la porte.
515
02:59:58,254 --> 03:00:01,052
Mon père?
-Il arrive.
516
03:00:01,254 --> 03:00:03,131
Mesdames!
517
03:00:03,334 --> 03:00:07,088
Choisis celle qui te plaît.
518

Séquence 52

529
03:02:13,254 --> 03:02:15,848
Juillet, 1943
530
03:03:06,174 --> 03:03:09,962
Venez, allons rendre visite
à la maquerelle!
531
03:03:26,974 --> 03:03:28,327
Sale putain!
532
03:03:50,854 --> 03:03:52,412
Ne te mêle pas de ça.

Séquence 53

Pas de sous-titres

Séquence 54

Pas de sous-titres

Séquence 55

541
03:09:55,214 --> 03:09:58,012
Je ne le connais pas.
Qui est-ce?
542
03:10:00,534 --> 03:10:02,968
Nino Scordia, le mari de Malèna.
543
03:10:03,174 --> 03:10:06,052

507
02:59:14,894 --> 02:59:16,612
C'est une honte!
508
02:59:16,814 --> 02:59:19,328
C'est une honte!
509
02:59:19,534 --> 02:59:22,253
On a guéri mon oncle de la sorte...
510
02:59:22,454 --> 02:59:24,126

03:00:07,294 --> 03:00:09,888
Qu'avons-nous donc ici?
519
03:00:10,094 --> 03:00:11,527
De la chair fraîche.
520
03:00:28,054 --> 03:00:30,170
Lupetta, monte dans la chambre.
521
03:00:33,214 --> 03:00:36,411
Traite-le bien.
522
03:00:37,654 --> 03:00:42,603
Il n'a d'yeux que pour elle.
-Ne fais pas la mauvaise.
523
03:00:42,814 --> 03:00:44,930
Comment t'appelles-tu?
-Amoroso Renato.

533
03:04:22,854 --> 03:04:25,926
Fini d'écarter les jambes, sale putain!
534
03:04:32,934 --> 03:04:36,210
Voyons ce que les hommes
feront de toi.
535
03:04:40,294 --> 03:04:43,730
Ceci t'apprendra le respect!
536
03:04:51,134 --> 03:04:55,047
On est toujours rattrapée
par le scandale!

Malèna,
qui couchait avec les Allemands.
544
03:10:12,334 --> 03:10:16,327
Le pauvre. Sa femme est
à Palerme, chez les Américains.
545
03:10:21,774 --> 03:10:23,765
Qui est-ce?
546

et il avait le choléra!
511
02:59:24,334 --> 02:59:27,132
Ton fils n'est pas malade,
il devient un homme!
512
02:59:27,334 --> 02:59:30,292
Avec une queue comme la sienne,
il doit baiser.

524
03:00:45,134 --> 03:00:47,125
Quel nom romantique.
525
03:00:47,334 --> 03:00:52,089
Cette nuit, on mourra sous les bombes
ou on finira en taule!
526
03:00:55,814 --> 03:00:57,611
Vas-y, tout va bien.
527
03:02:02,414 --> 03:02:06,293
C'est ta première fois?
-Non.
528
03:02:06,494 --> 03:02:09,213
Je l'ai imaginé très souvent.

537
03:04:57,654 --> 03:05:00,964
Madame est servie!
538
03:05:08,174 --> 03:05:11,246
Je savais que ça finirait ainsi.
539
03:06:06,534 --> 03:06:08,286
Va-t'en!
540
03:06:08,494 --> 03:06:11,327
Disparais. Et ne reviens pas.

03:10:50,014 --> 03:10:54,530
Qui est-ce?
-Un type bizarre.
547
03:10:56,174 --> 03:10:57,607
Il n'a qu'un bras.
548
03:11:01,814 --> 03:11:05,489
Vous connaissez Malèna Scordia?
-Qui est-elle?

549
03:11:05,694 --> 03:11:09,767
Qui êtes-vous? C'est ma maison!

-Nous ne savons rien.
550
03:11:09,974 --> 03:11:14,013

A notre arrivée, personne ne vivait ici.
-Personne?

Séquence 56

551
03:11:28,574 --> 03:11:31,566
Le pauvre...
Personne ne lui dira la vérité.
552
03:11:31,774 --> 03:11:35,289
Que lui dirais-tu?
"Votre femme est une prostituée?"
553
03:11:35,494 --> 03:11:38,850
Il paraît qu'elle est encore
fameusement bien roulée.
554
03:11:39,054 --> 03:11:42,330
J'ai perdu un bras. Je n'étais pas mort.

555
03:11:42,534 --> 03:11:47,005
Puis, je fus emmené prisonnier en Inde
où j'ai contractée la malaria. Dis-lui.
556
03:11:49,094 --> 03:11:51,654
Hé gamin, qu'est-ce que tu fais ici?
Va-t'en.
557
03:11:51,854 --> 03:11:54,448
Moi "garçon-bar".
558
03:11:54,654 --> 03:11:57,566
Je dois récupérer les tasses du café.
559
03:11:59,254 --> 03:12:02,451

Rendez-moi ma maison.
Où vais-je dormir?
560
03:12:02,654 --> 03:12:08,365
Mes parents sont morts, ma femme
a disparu et nul ne sait où elle est.
561
03:12:11,454 --> 03:12:15,367
C'est la femme qui se faisait tabasser.
quand on est arrivé.
562
03:12:15,574 --> 03:12:18,372
On dit que c'est une prostituée.
563
03:12:18,574 --> 03:12:22,010
Aidez-moi à la retrouver.

Séquence 57

564
03:12:22,214 --> 03:12:25,729
Pauvre type.
565
03:12:43,574 --> 03:12:47,283
Vous m'avez oublié?
Je suis Nino Scordia.
566
03:12:47,494 --> 03:12:50,884
Vous me prenez pour quelqu'un d'autre.
-Vous auriez du feu?
567
03:12:51,094 --> 03:12:54,166

Vous étiez le Secrétaire du parti fasciste
et vous étiez son adjoint.
568
03:12:54,374 --> 03:12:56,968
Vous pouvez m'aider.
Savez-vous où est ma femme?
569
03:12:57,174 --> 03:13:00,769
Elle a rejoint
le parti communiste, non?
570
03:13:00,974 --> 03:13:05,206
Quand on l'a fusillée, elle est tombée
dans les bras d'Antonio Canepa.

571
03:13:07,614 --> 03:13:11,812
Vous êtes une famille de héros.
-C'est la vérité.
572
03:13:12,014 --> 03:13:18,089
Ceux qui se sont battus pour vous,
salauds, ne sont pas des héros.
573
03:13:19,174 --> 03:13:22,371
Arpente les bordels de Sicile.
574
03:13:22,574 --> 03:13:25,725
Tu y trouveras peut-être ta femme!

Séquence 58

575
03:14:23,774 --> 03:14:25,890
Une minute... Revenez!
576
03:14:33,454 --> 03:14:35,126
Cher signor Scordia.
577
03:14:35,334 --> 03:14:39,168
Pardon de ne pas avoir le courage
de vous parler d'homme à homme...
578
03:14:39,374 --> 03:14:44,289
mais je suis le seul à connaître
la vérité sur votre femme.

579
03:14:44,494 --> 03:14:48,282
Ne vous inquiétez pas
du fait que personne ne veuille parler.
580
03:14:48,494 --> 03:14:51,611
On ne dit que des méchancetés
à son égard.
581
03:14:51,814 --> 03:14:57,252
Mais croyez-moi, votre épouse, Malèna,
vous a été fidèle et vous aimait.
582
03:14:57,454 --> 03:14:59,490
C'est la vérité.

583
03:14:59,694 --> 03:15:05,485
Beaucoup de choses se sont passées,
mais vous étiez mort depuis longtemps.
584
03:15:05,694 --> 03:15:10,210
La dernière fois que je l'ai vue, elle
prenait le train pour Messina.
585
03:15:10,414 --> 03:15:14,532
Je devrais signer "un ami", comme
dans toutes les lettres anonymes...
586
03:15:14,734 --> 03:15:16,725
mais mon nom est Renato.

Séquence 59

587
03:15:47,894 --> 03:15:50,169
Un An Plus Tard
588
03:15:54,174 --> 03:15:57,166
Bonjour, M. le Juge.
589
03:15:58,814 --> 03:16:02,124

Tout est bien. Dieu merci.
590
03:16:02,334 --> 03:16:03,926
Mange, mon petit.
591
03:16:16,014 --> 03:16:17,447
Fils de putes!
592
03:16:17,974 --> 03:16:21,046

Voyez qui est là!
593
03:16:21,254 --> 03:16:22,892
Ne regardez pas comme ça.
594
03:17:20,494 --> 03:17:24,533
Pourquoi la regardez-vous tous?
-Ce n'est rien.

Séquence 60

595

03:17:51,534 --> 03:17:54,924

Je les ai vus traverser la place
bras dessus bras dessous.
596
03:17:55,134 --> 03:17:57,011
Silence, la voilà.
597
03:17:57,974 --> 03:18:01,569
Je ne l'avais encore jamais vue
au marché.
598
03:18:01,774 --> 03:18:03,890
C'est vraiment elle.
599
03:18:05,294 --> 03:18:08,445
Elle a les hanches plus larges.
600
03:18:08,654 --> 03:18:12,966
Elles devraient la laisser tranquille.
601
03:18:13,174 --> 03:18:15,608
Elle a des rides autour des yeux.
602
03:18:15,814 --> 03:18:17,247
Et elle a pris du poids.
603
03:18:19,734 --> 03:18:21,645
Elle a vraiment changé.
604
03:18:21,854 --> 03:18:24,527
Bonjour, Mme Scordia.
605
03:18:38,934 --> 03:18:40,890
Bonjour.
606

03:18:43,494 --> 03:18:45,564
De bonnes tomates?
607
03:18:45,774 --> 03:18:48,368
Elles sont moins chères là-bas.
-Merci.
608
03:18:50,894 --> 03:18:53,408
Il y a de jolies choses ici!
609
03:18:53,614 --> 03:18:56,287
Ça vous plaît, signora Malèna?
610
03:18:56,494 --> 03:18:58,485
Essayez.
-Non, c'est gentil.
611
03:18:58,694 --> 03:19:00,969
Pas de problème.
-Une autre fois.
612
03:19:01,174 --> 03:19:06,646
Donnez-moi votre sac.
On en discutera plus tard.
613
03:20:05,294 --> 03:20:06,932
Je m'en occupe.
614
03:20:11,254 --> 03:20:12,733
Merci.
615
03:20:15,574 --> 03:20:16,927
Merci de ton aide.
616

03:20:22,814 --> 03:20:24,532
Bonne chance, signora Malèna.
617 italien standard
03:20:51,974 --> 03:20:55,410
Je me mis à pédaler comme un fou,
comme si je fuyais...
618
03:20:55,614 --> 03:20:59,812
le désir, l'innocence,
comme si je La fuyais.
619
03:21:00,014 --> 03:21:05,805
Je me disais qu'il fallait que je l'oublie
et que j'y parviendrais.
620
03:21:06,014 --> 03:21:10,405
Mais maintenant que je suis vieux
et que j'ai bien profité de la vie...
621
03:21:10,614 --> 03:21:13,811
bien des femmes m'ont dit
"Ne m'oublie pas".
622
03:21:14,014 --> 03:21:16,005
Je les ai toutes oubliées.
623
03:21:16,214 --> 03:21:21,129
Mais la seule et unique
que je n'aie jamais oubliée...
624
03:21:21,334 --> 03:21:22,687
est Malèna.

BAARIÀ

Sequenza 1 (esterno, via Guttuso)

VOCI UOMINI: amunì... amunì!

VOCI BAMBINI: minchia ch'è suòra! Talè, talè!

- chista ccà è, chista sì ch'è suòra!

PIETRO: ti piaciù chista?

GIOCATORE #1: pietru, veni ccà! Veni ccà! A ttia ricu, veni ccà!

BAMBINI: e vai!

PIETRO: amunì dallo zio!

GIOCATORE #1: veni ccà!

PIETRO: chi vuole?

GIOCATORE #1: v'accattimi i sicarietti! I 'Spuittazioni senza filtru.

UN BAMBINO: e mòviti!

PIETRO: iu sta' jucannu.

GIOCATORE #1: io sputu 'n tierra. Se bbèni prima c'asciucia a sputazza t'arriàlu vinti liri!

GIOCATORE #2: curri Pietru c'a sputazza /allùra /asciucia! Curri Pietru curri!

GIOCATORI (*insieme*): curri Pietru, curri Pietru, curri! Ancora ccà si!

MICHELE: curri Pietru curri!

BAMBINI (*dietro di lui*): curri! Vai vai!

GIOCATORI E BAMBINI: curri, curri, curri!

UN UOMO: curri Pietru, curri! Vai!

UNA DONNA: X stocchiti u cuoddu, c'a pasta t'arrifriddò!

Sequenza 2 (esterno/interno, scuola Bagnera)

Parte I

BIDELLO: Pippej sbirugghiati! Sbirugghiati! Curri!

Parte II

ALUNNI (*cantando con la maestra*): se il Popolo vuol la pace, dovrà sentir la voce

d'un popolo che dice: duce! Duce! Duce!

MAESTRA: Peppino Torrenuova, tu perché non canti? Rispondi! Che ti cariu a' lingua? Prendi il libro! A unni i mittisti libri e quaderni? Parra! Unnè u libbru rrispondimi sovvevivo! Cu ttià sta' parrannu, cchi fini fici u libbru?

PEPPINO: se l'ha mangiato la crapa. Se l'ha mangiato la crapa!

MAESTRA: parra taliàno!

PEPPINO: se l'ha mangiato la crapa.

MAESTRA: a crapa? Tu pigghi pi fissa a mmia? In castigo! Zitti vuàutri! Accuminciamu. Singolare e plurale. Lo scolaro.

ALUNNI: gli scolari.

MAESTRA: il maiale.

ALUNNI: i maiali.

MAESTRA: il cavallo.

ALUNNI: i cavalli.

MAESTRA: la zia.

ALUNNI: le zie.

MAESTRA: il fratello.

ALUNNI: i fratelli.

MAESTRA: la nuvola.

ALUNNI: le nuvole.

MAESTRA: il quaderno.

ALUNNI: i quaderni.

MAESTRA: lo scoiattolo.

ALUNNI: gli scoiattoli.

Sequenza 3 (interno, sala Aurora)

LETTORE: "Il sogno di Sofonisba! Venga Karthalo a interpretare il mio sogno!..." "

(*Pernacchia dal pubblico e risate*)

LETTORE: chi scocca 'i camurria!

PROIEZIONISTA: cani 'i bancata.

LETTORE: "...Non io prendo la Regina, ma la regina prende me. Per Gurzil, Dio delle battaglie, per i nostri Iddij, io ti consacro il mio ferro!"

CICCO: "Non io prendo la Regina, ma la Regina prende me..."

SPETTATORE #1 (*ad alta voce*): chi cci rissi?

LETTORE: il mio ferro, a spada! Ci offrii a spada! Puru uòibbo sei?
 SPETTATORE #2: e cchiè mancu 'na dumàna si po' fari?
 PRINCIPE: silenzio, ignoranti! Sarbàggi!
 SPETTATORE #3: suca!
 LETTORE: ora bbasta cu sta vastasata!
 RAGAZZI: - Cicco Torrinòva fu!
 - Cicco Torrinòva fu!
 - iddu fu!
 MADRE PIANISTA: amuni ca sa sonunu nt'aricchi
 LETTORE: nesci fùora ca ti vunciu comu na ciaramedda!
 CICCO: 'un fu iu, cci u ggiuru!
 LETTORE: ti senti cchiù spejttu picchi sa' leggiri? Ti vitti iu! Fusti tu!
 CICCO: mm ca ti manciu!
 LETTORE: aaaah!

Sequenza 4 (esterno, masseria)

FOLLA: fozza Ciccu! Foza Ciccu! Vai! Cci 'a fai! Foza! Bravo! Vai!
 DON GIACINTO: e puru 'sta vota mi futtisti!
 VOCI: - bella pigghiata!
 - bbuòna cci finiu ô baruni!
 DON GIACINTO: tè! E bravu Ciccu! Mirudda fina e dđenti r'azzàru!
 (Ridono)
 ALLEVATORE: chi dđici?
 CICCO: ca l'avuṭra era cchiù ggiovane! Mâ scalari minimu minimu ṭricentu liri!
 ALLEVATORE: ṭricentu liri? Picchi a sira i me figghi venn'a manciu a to casa?
 CICCO: ca falli viènniri, pani e cipudda ci nn'e pi tutti.

Sequenza 5 (esterno, orto)

UN BAMBINO (*in lontananza*): stamu viniennu!
 SCAGNOZZI: allistièmmuni! / Finiu u cuttigghiu! / Muviemine! / Amuni! Ou! Amuni, spicciamuni dđocu! Ou, a travagghiari!
 SCAGNOZZO #1: talè a sti ru scassapagghiara! E mòviti, va travagghia!
 NINO: ppù cuinnutu!
 SCAGNOZZO #1: ou! Reci ann'a jèssiri, 'un tû scuiddari!
 PEPPINO: Ninu, chi cci ricisti?
 NINO: nienti nienti, spirùgghiati ca sèmu nn'arrieri!
 SCAGNOZZO #2: tiè quantu ti nn'ammuccasti?
 SCAGNOZZO #1: quantu alivi ti futtisti sta junnata, ah?
 OPERAIO: ma quali alivi?!
 SCAGNOZZO #1: ti nni pò iri! Ti nni pò iri!
 UN RAGAZZO: sa bbenirica Ron Giacì?
 DON GIACINTO: ti salutu piruocchiu!
 NINO: sietti e ṭri, reci!
 SCAGNOZZO #1: ma va' lèviti 'i mmienu, va' caca! Va' dda!
 UNA DONNA (*schiaffeggiando lo scagnozzo*): 'assa tocca a so suoru, ṛribbusciatu!
 SCAGNOZZO #2: ṛribbusciatu a ccui? A ccui ṛribbusciatu, a ccui?
 LA DONNA (*aggredita*): X ri ccà!
 DON GIACINTO: fùora! 'Un nni vuogghiu comurrie a ma casa!
 SCAGNOZZO #2: camina cu mmia! 'Un ti fari abbiriri cchiù! Tu e tutta a to riscinnienza!
 DON GIACINTO: avanti chî panara. Finiu l'opera è pupi!
 PEPPINO: uòttu e dđui, reci!
 SCAGNOZZO #2: foza ri dđocu, chi c'aviti ri tàliari?
 DON GIACINTO: novi e mienzu! Chistu è sminzatu. Crastunieddu!
 SCAGNOZZO #2 (*sottofondo*): 'un vù scuiddati, se bbùliti a jnnata pajata XXX
 PEPPINO: 'un ci 'a fici, ron Ghiacintu!
 DON GIACINTO: a cu appattieni?
 NINO: ô zzu Ciccu Torrenuova.
 DON GIACINTO: ah! Mi dispiaci! I patti su patti! Avieun'a èssiri reci i panara!
 SCAGNOZZO #1 : amuni succitieddu!
 PEPPINO: Ninu!
 NINO: lassatulu!
 PEPPINO: Ninu!

NINO: lassatulu!
PEPPINO: Ninu!
NINO: È picciriddu! (*A don Giacinto*) pezz' i mmer-
PEPPINO: Ninu! Ahi! Ninu!
SCAGNOZZO #2: X quatru X 'nto culu e t'arrinfreschi a murudda!

Sequenza 6 (interno, teatro)

VOCI SPETTATORI: X si canciò a lampu.

- si canciò

- ma iddu è?

CAPOCOMICO: "un'ora sola ti vorrei..."

DONNA: viriògna!

CAPOCOMICO: "...per dirti quello che non sai..."

UN UOMO (*urlando*): silenzio!

PODESTÀ: (a) bellu spiritu 'i patati!

NINO: (a) bbuonu ci fa!

PEPPINO: (a) mii!

CAPOCOMICO: (a) "ed in quest'ora io darei, la vita mia per te!"

CAPOMILIZIA: c'avissimu a cumminari? Sovversivo! Amuni!

CAPOCOMICO: "un'ora sola///

PODESTÀ: va' pigghiatilla 'nculu!

CAPOCOMICO: facitimille vuscà stu muossu 'e panì, ccchi vuliti 'a me! Nunn'è che l'aggiu scritta iu sta canzone, io canto!

Cicco 'e libbre stannu dint'ò cammerino, pigghiatelli tu stesso. Aggia pacienza, eh!

CAPOMILIZIA: libbri, ah? Era tu c'arrirèva?!

CICCO: iu? (*Cercando di mordere il dito al soldato*) aah!

Sequenza 7 (esterno, strada)

CICCO: Shakespeare e Manzoni. Giusto!

DONNA: ... arristaru ô cantanti!

NINO: tà, ma picchi arristaru a sò cucinu?

PEPPINO: tà, picchi?

CICCO: quannu arrivamu a casa si nni parra! (A Peppino) Tu u sai ca t'â sùsiri prestu?

PEPPINO: se u sacciu! E vossia 'u sapi quantu c'aja stari?

CICCO: un misi e mienzu, ru misi. Chi s'è scantatu?

PEPPINO: tc!

CICCO: ah!

Sequenza 8 (interno, casa Torrenuova; esterno)

ROSALIA: ah! Amuni, facièmunì a cruci ca è matina 'i san Ciusieppi. (*A Peppino*) St'attientu figghiu miù! Fa' tuttu chiđdu ca ti rici u zu Minicu, ah?

PEPPINO: se!

ROSALIA: capisti â maṭṭri?

PEPPINO: 'a salutu ma'! (*A Nino*) ti salutu Ninu!

NINO: ti salutu Pippè! Mi raccumannu!

MINICU: zu Ciccu u X e l'uomu fa a parola!

CICCO: veramenti i patti 'un ierunu chisti!

MINICU: c'agghiunciu n'auṭṭru cascavađdu e 'n primusali. Chiossa' i dđocu 'un puozzu iri però.

CICCO: sienti a mmia, faciemu i cascavađdi e quatṭru tumazzi, e tû tēni n'atṭṭra misata.

MINICU: vabbè zzù Ciccu. Basta c'arrèsta cuntientu! Sabbenarica.

CICCO: va vuscati u panì, Pippinieddu!

PEPPINO: salutu a vossia, tà.

ROSALIA: a fuittuna t'accumpagna.

CICCO: e sturia ogni tantu!

Sequenza 9 (esterno, campi)

Sequenza 10 (interno, macelleria)

CLIENTE #1: salutamu zu Carru.

DON CARLO: buona domenica.

CLIENTI: - sabenarica.

- 'u salutu.

- buona domenica zu Carru.
DON CARLO: ehi carissimo.
MACELLAIO: a cu tocca?
CLIENTE #2: sempri prima u zu Carru!
DON CARLO: per carità. Troppo gentili.
CLIENTE #3 (*tra gli altri*): s'accomodassi.
DON CARLO: un chilo ri bollito.
MACELLAIO: rû cùođđu o râ ştrincitura?
DON CARLO: rû cùođđu grazie.
TANA: scusassi, mi runa quattru attaccagghieddi pâ atta?

Sequenza 11 (interno/esterno, casa Tana)

SARINA: ma?
TANA: aeh.
SARINA: vossia è fuòđđi!
TANA: mi nni futtu si sugnu fuòđđi. Ma u vicinanzu 'un l'avi a sapiri, c'avi 'na simana ca 'un manciamu.
SARINA: e si muriemu 'i pitittu?
TANA: 'un fa nienti! Muòtti sì, sparrati no! 'Un tō scujddari, â mađri.
UN BAMBINO: la nuci è truođđu rura, setti fimmini pi 'na mula, e la mula jètta càuci, setti fimmini pi 'na fàuci...
VICINA: chi si rici Tanuzza?
TANA: dumannamu a vossia, mađri mia! Eh!

Sequenza 12 (esterno, mannara e montagna)

MINICU: i viri đđi trı pitruna ddà 'n capu?
PEPPINO: sì.
MINICU: sutta sti trı ruòcci c'è 'na truvatura.
PEPPINO: a truvatura?
MINICU: antichi ricièvanu ca si tiri 'na pietra e ci fai tucari tutti trı, sutta ri tia si rapi 'na rutta china china china ri picciuli e uòru. *** Eh, avi cent'anni e cent'anni ca cci pruvamu tutti.
PEPPINO: è difficili!
MINICU: picciò 'un cci ha rinisciutu mai nuđđu!
PEPPINO: allura è tutta 'na fissaria.
MINICU: e cu 'u sapi? Fin'a quannu 'na petra nun li truzza tutti trı, 'un lu putemu riri ca 'un è vïeru! Prova ancora.
PEPPINO: iiih! Minchiùni veru u libru si manciò!

Sequenza 13 (esterno, piazza Madrice e corso Umberto)

AMBULANTE (*urlando*): e ch'è bella sta sasizza! Beđđa è. Frisca frisca! Beđđa è sta sasizza, frisca frisca! Beđđa è! Frisca frisca è!
PEPPINO (*ad alta voce*): sabbènarica zu Ciccio!
AMBULANTE: e ch'è bella sta sasizza.
PEPPINO: Ronna Pruurienza!
PASTAIA: menzu liđđu.
UOMINI (*salutando il podestà*): a noi!
AMBULANTE: e ch'è bella sta sasizza! Taliàti ch'è bella! Tutta ri puòiccu è, tutta ri puòiccu! E ch'è bella sta sasizza, tutta ri puòiccu è, taliàtila ch'è bella tutta ri puòiccu è, taliàtila ch'è bella. Taliàtila ch'è bella sta sasizza...
PODESTÀ: livtamillu ri mmienu ê cugghiuna!
AMBULANTE: ...tutta ri puòiccu è, tutta ri puòiccu! Bella!
(*Peppino ride*)
AMBULANTE: accattavilla! Tutta ri puòiccu è!
IGNAZIO: mascalzoni!
AMBULANTE: tutta ri puòiccu, bella è! Tutta ri puòiccu.
PEPPINO: unni 'u stanu puittannu?
PASTAIA: 'n cacciaru!
AMBULANTE: propria tutta ri puòiccu è sta sasizza!
PEPPINO: mađđu Paluzzu?
PALUZZU: Pippèj, rammini trı quarti e cci 'u lassi nni me mughieri.
PEPPINO: vabbè ci pensu iu. Ahi... Ooh chi bbuòi? Va vuscati u pani a n'auđđa banna!
GUTTUSO: 'un ti scantari. Perfetto.
PEPPINO: perfetto chi?
VOCI: - Giovanni che trapanò ?
- sè, manch'i pampini vagnò !

Sequenza 14 (esterno, deposito foraggio)

VOCI: amunì, amunì!

PEPPINO: Nèj.

NINO: Pippèj.

MILITE: na mafaidda cu quattru panielli.

NINO: pani e panielli.

PEPPINO: e quantu ci miètti a manciarisì una mafaidda. Se era iu, 'nta quattru muzzicuna mancu i muddici lassava!

AFFARISTA: fammi una mafaidda cu ottu panielli!

NINO: buòna ni finiu.

PANELLARO: passa tiempu!

AFFARISTA: veni ccà. Ricisti quattru?

PEPPINO: sé, quattru.

AFFARISTA: una, rui, tri e quattru.

NINO: pigghiati u cchiù nicu.

AFFARISTA: viriemu si s'ò omu ri paruola.

UOMO (*dietro Peppino*): 'un cci a fa!

AFFARISTA: agghiuttitillu.

NINO: accussi affùca!

AFFARISTA: zittuti tu. (*A Peppino*) avanti mancia, pistia, cuinnutu. Uòra t'agghiutti a una a una asinnò ti scippu a tiesta!
(*Gli uomini lì riuniti invitano l'affarista a lasciar perdere il bambino*)

AFFARISTA: a itivinni a casa! (*A Peppino*) e mancia tu!

TURIDDU: cci 'a fa! Cci 'a fa! U picciriddu...

AFFARISTA: X i fatti so!

TURIDDU: ràtici u tiempu! Ma no ravanzi a tutti.

AFFARISTA: 'assa cala i manu, 'assa cala!

NINO: amunì pigghia u pani.

AFFARISTA: cala i manu!

Sequenza 15 (interno, chiesa)

PESCATORE #1: maiştru ancùora assai av'a dđurari sta camurria?

SAGRESTANA: silenzio, vastàsi!

RENATO: un altro poco di pazienza!

FIGURANTI: ahi ahi ahi!

RENATO: sì, ma si vi moviti 'un finiemu cchiù! E quante volte ve lo devo dire! Se dovete parlare, parlate ma fermi!

PARROCO: ma cu' m'ù fici fari? Signuri miu, pijdunatimi! RRenato, ma semu sicuri ca veni bbuònu?

RENATO: padre Nespola, è inutile che viene qui a spiare. Vossia lo deve vedere finito!

PARROCO: realistico u pozzu capiri, ma possibile mai ca l'apostoli e l'ancili ann'aviri i facci ri sti quattru scassapagghiàra??

PESCATORE #2: padri parucu, si vòli ni nni putemu jiri puru a casa!

PARROCO: amici comu prima!

PESCATORE #1: cuinnuti e bastuniàti!

SAGRESTANA: vastàsu!

PEPPINO (*a Guttuso*): picchè m'ammutta?

RENATO: bravo Peppino.

Sequenza 16 (esterno, strada, casa e stalla Torrenuova)

CICCO: Pippinu, comu i vo' fatti?

PEPPINO: vossia i sapi fari comu a Rrodolfo Valentino?

CICCO: nonsì.

PEPPINO: allura com'i voli fari i fa!

CICCO (*con una sberla*): ah, malu carattiri!

PEPPINO: camurria! Ahi!

CICCO: e chi cci fici? Fiejmu.

POSTINO: Torrenuova posta! Pi so figghiu Ninu. Bongiorno.

CICCO: bongiorno.

NINO: tà. M'arrivò a pajtticipazioni?

VOCI UOMINI: chiè trapanò?

- sè, manch'i pampini vagnò!

Sequenza 17 (interno, barbiere)

TURIDDU: stavota 'a viù propriu nivura.

BARBIERE: eh.

PEPPINO: menzu litru.
 BARBIERE #1: ma Baffùni chi po' fari?
 COMPAGNO #1: ca c'javi a fari?
 TURIDDU: ss! Pippinieddu tu vatinni va'.
 PEPPINO: iu 'un parru cu nuddu!
 TURIDDU: ancora sì nicu! Pacienza.
 PEPPINO: vabbè. Salutamu a tutti.
 TUTTI: salutamu.
 COMPAGNO #1: ahi!
 BARBIERE #2: mamma mia e chi ti fici?
 BARBIERE #1: ss. Taliàti sti trī ravanti nni 'Gnaziu...
 COMPAGNO #1: lari su'!
 BARBIERE #1:'un mi piaciunu pi nienti!

Sequenza 18 (interno, alimentari)

STRANO TIPO: vossia è ron Ignaziu u poeta?
 IGNAZIO: cu è?
 STRANO TIPO: Jachino Corrao, da Palermo.
 IGNAZIO: desiderate?
 STRANO TIPO: aju statu all'Ucciardone. Politico.
 IGNAZIO: e chi bulissi ri mia?
 STRANO TIPO: i compagni mi rissuru ca vossia mi pò jutari.
 IGNAZIO: accusi ti rissuru?
 STRANO TIPO: 'assa mi presta un libru ri Marsss.
 IGNAZIO: marsss.
 STRANO TIPO: ssss.
 IGNAZIO: ma va leggiti a stori'e Trabàziu! Pezz''i beccu! A mmia mi vuliti futtiri? Fascisti ri me cugghiuna!
 STRANO TIPO: accusi 'a finisci 'i fari l'intellettuali!
 IGNAZIO: 'un v'abbastò ca mi facistivu chiuji a rivista?
 FASCISTI: amuni!
 IGNAZIO: u pani î mmucca mi vuliti livari? Disgraziati! Chi vi scattàssi u cori!
 UNA DONNA: finiu a putia!

Sequenza 19 (interno, grotta Minicu)

MINICU: iu 'un ci vaju a fari guèrra! (*Colpendosi il piede*) ah!

Sequenza 20 (esterno, stazione)

DONNA (*tra le voci*): ràpiti l'uòcchi!
 PEPPINO : Nèj, Nèj, Nèj.
 NINO: Pippèj, Pippèj.
 PEPPINO: Nèj. Ccà sugnu.
 NINO: Pippèj.
 PEPPINO: Nèj.
 NINO: mi rraccumannu, sta' accura ê vecchi!
 PEPPINO: tu cchiuttùostu, sta' accura si t'arriva cocchi scupittata!
 NINO: mascaratu!
 PEPPINO: ti salutu.
 DONNA: ti salutu X... sta' attientu! Mi rraccumannu.

Sequenza 21 (interno, magazzino limoni)

VOCI DEGLI OPERAI: - amuni...
 - cu sti cassi.
 - vatinni a luvari i cassi
 - jetta chisti a mmuoddu.
 TANA: ron Marianu. Vossia mi livò u trāvagghiu ca sugnu sofferenti! Chista è mi figghia Sarina. È ggiovani. Travagghia comu un mulu! Fa pi quatṛu masculi misi 'nsiemmula! 'Assa si pigghia a idda.
 DON MARIANO: i tempi su' tinti, maṛi Tana. U trāvagghiu scassia. Viri quantu nn'aju ggenti? Prima ra fini 'i giugnu, nâ mannari a casa metà.

Sequenza 22 (esterno, via Buttitta; interno, caserma. Notte)

ASSASSINO: amuni, amuni! Pigghiamu ra vaneḍḍa 'i supra.

PEPPINO (*inciampando sul cadavere*): ou! Ooou! (*Alla caserma dei carabinieri*) Curriti, curriti, a via Buttitta ammazzaru un chistianu. Ciù giuru, avi picca.

CARABINIERE #1: uhm. Al buio? Ma comu facisti a viriri al buio?

PEPPINO: ci trupplicavu ri supra.

CARABINIERE #1: ci trupplicasti?

PEPPINO: sé!

CARABINIERE #1: e comu u capiatu ca era un chistianu e no 'na chistiana, ah?

CARABINIERE #2: amuni arrispunni!

PEPPINO: talè ch'è bella chista, 'u vuoi viriri c'ammazzavu iu.

Sequenza 23 (esterno, tetto treno)

PEPPINO: e quantu cci mietti a manciàrisi un piezzu 'i pani, se era iu na quattru muzzicuna mancu i muddichi lassava!

INTRALLAZZISTA #1: ca menu camurria!

INTRALLAZZISTA #2: accura pi cuòrna!

Sequenza 24 (esterno, piazza)

VOCI: - curri, curri ca XX u picciriddu, curri!

- i bummi ancuoddu...

CICCO (*alla mucca*): Catarina, mòviti! Curri Pippinu! Rusulia puru tu! Pippèj 'un ti scantari, jàmu ô rifuggiu. Curri!

PEPPINO: jiticci vuàtri!

CICCO: ma comu jitici vuàtri, sta' trimannu comu na pampina!

PEPPINO: tà, 'un mi scantu ri bùmmi! Ri me ma'ri mi scantu! 'Un la pùozzu sientiri!

DONNA #1 (*prega*): san Giusippuzzu 'un n'abbannunari X tantu bbisuognu ri pruzioni X Gisù, Giuseppi e Maria.

DONNA #2: maria staju murennu ru scantu...

UOMO #1: uè, amuni, asbirugghiatu.

UOMO #2: ou, e quantu avi a ddurari sta camurria? X falla zittiri!

CICCO: calmati, 'mPaliemmu sparau. No ccà.

UN RAGAZZO: Pippèj, Pippèj, viri ca sbajccaru, sbajccaru i miricani, sbajccaru!

Sequenza 25 (esterno/interno, piazza, corso Butera, corso Umberto e villa Rosa comando regio esercito)

DONNA #1 (*urlando*): Maria Maria, stocchiti u cuòddu, Maria curri! Viniti cu mmia XX

VENDITORE AMBULANTE (*al podestà*): e sfàrdala sta cammisazza 'ngrasciata. Tà rugnu iu une rè miei!

GIACOMO: picciotti, viniti ccà!

UOMO #1 (*scappando*): talia ch'è bellu u muschiettu!

GIACOMO: fozza ri ddùocu!

UOMO #2: beddamat'ri! A cassafuòitti!

UOMO #3: minchia!

UOMO #2: A cassafuòitti!

DONNA #2 (*brandendo un piccone*): pruvati cu chistu!

UOMO #4 (*afferrando il piccone*): rammi ccà! Cansiamunni!

FOLLA: - cafudda! | - Ri ghisa è! | - Ri ghisa è! | - 'Un cci a fa, 'un cci a fa!

UOMO #4-SCASSINATORE: na manu nica! Na man unica! (*Passando in rassegna le mani*) no. Nienti. Mancu. Troppu rùossu. No. Lìeva. No. No. Nienti. Chista!

DONNE: Pippinu! Pippinu! Pippinu!

SCASSINATORE: 'nfilaci a manu!

UOMO #5: 'nfilaci a manu!

UOMINI: trasiu, trasiu!

UOMO #6: chi c'è, chi c'è? Chi tuccasti?

GIACOMO: chi c'è?

UOMO #7: chi tuccasti?

PEPPINO: picciuli ci su'!

FOLLA: picciuli ci su'! Picciuli ci su'! (*Al lancio delle monete*) lìeviti! Lìeviti!

GIACOMO: e curnutazzu!

DONNA #3: ccà i rununu i picciuli?

GIACOMO: ma va' fa 'nculu!

DONNA #3: scustumatu!

GIACOMO: sticch'i to ma'ri. I picciuli. Iu 'i vitti pi prima. Fiejmmiti! Fiejmmiti la'ru! Ciàccamu! Si ciàccamu 'un ti fazzu nienti! Ah, ciàccamu! Ah.

LUIGI (*correndo insieme alla figlia Mannina*): arrivammu, arrivammu arrivammu! *** Mi Manninè comu i cajddubbuli su'!

MANNINA: mii papà, arrivammu troppu tajddu!

LUIGI: disgraziati! Ca propriu nienti ni lassaru?

MANNINA: curriemu a n'avuṭṭra banna!
LUIGI: ma nenti n'ama puḡṭṭari? Nienti?
MANNINA: spicciamuni!
LUIGI: amuni! Aspè!
MANNINA (con la porta): chi ni faciemu papà?
LUIGI: e chi nni sacciu! Sfunnamu a fineṣṭra ri nna cucina e nnâ mittèmu ḡḡà!
MANNINA: ah, bùonu è!
LUIGI: ammenu n'arresta u ricordu ri quannu finiu a guerra!

Sequenza 26 (interno/esterno, casa Sarina)

SOLDATO AMERICANO #1: excuse me.
SARINA: eh?
SOLDATO AMERICANO #1: do you have onion?
SARINA: chi ḡḡici?
SOLDATO AMERICANO #1: onion, onion salad.
SARINA: Mannina iu a chistu 'un lu capisciu!
MANNINA: pari ca rissi 'nsalata.
SOLDATO AMERICANO #1: all right, baby! Insalata. But with onion! Do you understand me?
SARINA: ma va' runa u culu!

(Ridono)

SOLDATO AMERICANO #1: come on baby, follow me.
SARINA: ah, onio onio, sticchiu rî voṣṭṛi maṭṛi.
SOLDATO AMERICANO #1: onion! You chop it, you cry, aaah...
MANNINA: aaah, a cipuḡḡa! Mamà voli a cipuḡḡa.
SOLDATO AMERICANO #2: cipula!
SARINA: chisti?
SOLDATO AMERICANO #1: yes, yes! Cipuda!
SARINA: ma figghiu ri buttana, 'un lu putevi riri prima?

(Ridono)

SOLDATO AMERICANO #1: thank you baby, come on...
SARINA: cipuḡḡa, cipuḡḡa.
SOLDATI (*in coro*): cipuda, cipuda, cipuda.
SOLDATO AMERICANO #1 (*prendendo il paracadute e dandolo a Mannina*): regalo.
MANNINA: ma chi è?
SARINA: mii, un paracaruti! Chi cci sguazzamu c'un paracaruti?

Sequenza 27 (esterno, strada)

BAMBINO: Ficuzza Ficuzza, che bello!
ROSA: 'un gghiti 'ncampagna! È china china ri bummi miricani! Maria, 'mmienzu î bummi si nni jeru. Beḡḡamaṭṛi!
VICINA: Manninè, faccilla 'ncriscimuògna accussi n'atr'annu sâ trova. Chi ḡḡici t'abbasta a ṛobba?

Sequenza 28 (esterno, campagna)

UOMO #1: ccà c'è u cinturinu, amuni!
DON GIACINTO: stiralu bellu stiratu.
SCAGNOZZO #1: una, rui, ṭṛi...
PROPRIETARIO: a picchè u sò cinturinu un mièṭṛu è? Avi na panza quantu na utti!
SCAGNOZZO #1: ...quattru!
DON GIACINTO: u misuravu chi ma manu! Un metru precisu è!
UOMO #1: chi ffa, 'unn'ha' firùcia ri ron Ghiacintu?
PROPRIETARIO: no, pi carità. Ron Ghiacintu cu tuttu u rispèttu! Ma iu 'un nni vuogghiu vinniri tirrinu.
DON GIACINTO: amuni amuni ca u priezzu bùonu tû fici!
PEPPINO: ri facci e facci 'u stati futtiennu a ḡḡu chistianu!
DON GIACINTO: a ttia cu ti 'mmitò a parṛari?
PEPPINO: è un mièṭṛu u miu ca sugnu na sàjdda salata!
PROPRIETARIO: ca!
DON GIACINTO: aah, Turrinova!
PEPPINO: Turrinova.
DON GIACINTO: ci scassi a minchia, però t'arrobbi l'erba ra me proprietà!
PEPPINO: ca so quannu s'accatta!
DON GIACINTO: posala finu all'ujttimu filu, asinnò tâ fazzu passari iu 'sta babbia! Laṭṛu!
SCAGNOZZO #2: talia che sapuritu!
PEPPINO: a ccu laṭṛu?

Sequenza 29 (interno/esterno/interno, sede del PCI, corso Umberto)

TURIDDU: Peppino Torrenuova, ecco la tessera. Uhm?

VOCI COMPAGNI: - ma quantu pò ssiri granni sta città?

- e cchi ti pari ca sugnu 'i Ficarazza? È ranni.

- a ffari cunti America, cchi c'ha ffari a 'Merica.

PEPPINO: grazie assai Turiddu!

COMPAGNI (*insieme*): bravo bravo!

PEPPINO: grazie, grazie.

COMPAGNO #1: e a me cugnatu appruvativu?

TURIDDU: no, a iddu no.

COMPAGNO #1: ma comu? S'accatta sempri l'Unità!

COMPAGNO #2: l'Unità s'accatta, ma ogni matina si suca ru' ova!

COMPAGNI (*insieme*): minchia!

COMPAGNO #3: ma tu unn' u canusci?

COMPAGNO #2: iu 'u canusciu picchi...

COMPAGNO #1: me cugnatu picciottu sèriu è...

COMPAGNO #4 (*a Peppino*): intanto leggiti chistu, eh?

PEPPINO (*leggendo*): "doveri degli iscritti al partito... (*in strada*) ogni iscritto al Partito Comunista è tenuto a migliorare le proprie capacità di lavoro manuali ed intellettuali, ad avere rapporti di fraterna solidarietà con gli altri membri del partito, e ad avere una vita privata onesta ed esemplare.

PEPPINO: buonasera.

UN UOMO (*seduto davanti all'ingresso del negozio*): buonasera.

Sequenza 30 (interno, studio fotografico)

FOTOGRAFO: vagniti u mussu.

PEPPINO: ca cu che cosa mâ bagnari?

FOTOGRAFO: câ sputazza, comu tû vuoi vagnari?

PEPPINO: aah!

FOTOGRAFO: fermo! Ma chi è tutta sta risata? Rriri chiù picca!

PEPPINO: rriro quantu vogghiu iu. Vinni appuosta!

FOTOGRAFO: pi rriro?

PEPPINO: eh.

FOTOGRAFO: picchi chi ce'ai i rridiri?

PEPPINO: 'u sacciu iu, vossia facissi u fotografo!

FOTOGRAFO: cuntentu tu. 'Un ciatari!

Sequenza 31 (esterno, incrocio con strada casa Sarina)

TITUZZA: ci passavu a vegetallumina!

DONNA #2: bùonu facisti!

TITUZZA: ti salutu Manninè.

MANNINA: bongiorno Tituzza.

TITUZZA: e unni sta' jennu ri prima matina?

MANNINA: â mastra. Unni puòzzi iri?

TITUZZA: brava brava, buon lavoro.

MANNINA: grazie.

TITUZZA (*all'altra donna*): chi massara!

DONNA #2: sistimata fa pi quatru. Ih, botta ri sali! Tutta m'incilippò! Ma comé?

TITUZZA: Pippej arruspighiati!

PEPPINO: e vabbè, latti friscu è!

DONNA #2: a X!

TITUZZA: mascaratu!

MAESTRO: X u matrimoniù addiu X

DONNA (*alla fontana*): talè, fammi inciri l'acqua c'aju u picciriddu X

PEPPINO (*alla mucca*): zittiti tu!

MAESTRO (*a Mannina*): talè, stu gruppu rombi è tuttu sbissatu. Finu a stu pizzuddicchiu 'u fai d'accapu.

MANNINA: sé 'u capì!

DONNA #3 (*offrendo del limone a Mannina*): arrifriscati a vacca!

DONNA #4: Maruzza?...

MARUZZA: cu iu?

DONNA #4: ...Maru' veni cca c'abbillamu.

MARUZZA: eh sè sè!

Sequenza 32 (interno, scuola di ballo per uomini)

TERESA: e una, rui, trì e quatṛru. E una, rui, e trì e quatṛru! Sì na negghia! C'accussi si pùojtta a zzita?

ONOFRIO: l'ha deciso lei che la femmina debbo essere io?!

TERESA: bi, bi, bi s'affinnù u politico? 'Un ti scantari, ca ccà fimmina iu sula ci sugnu!

BAMBINO: finuoicchi! Ah ah ah.

PEPPINO (*a Onofrio*): monarchico?

ONOFRIO: repubblicano.

PEPPINO: ah allura nni putièmu maritali!

ONOFRIO: Onofrio Pace.

PEPPINO: Peppino Torrenuova. Mi complimento.

UOMO: Teresa e tu quann'è ca ti maritali?

TERESA: ancùora, tutta mi l'ha viriri a rucazioni rî baariuòti!

Sequenza 33 (esterno, piazza)

GINO: chi volete, u Re o il Repubblico?

ONOFRIO: pi cu' sta' u Re?

GINO: u Re sta' pi l'affari so'!

VOCI: vieru vieru.

PEPPINO: e pi cu' sta' u Repubblicu?

GINO: il Repubblico sta per gli affari di tutti!

MONARCHICI: - truccu c'è!

- cumunisti figgh' i buttana!

UN UOMO: aaah, m'ammazzò!

UOMO DOLLARI: v'accattu i dollari! ...

GINO (*dal palco*): questa è la dimoṣṣtrazione...

UOMO DOLLARI: v'accattu i dollari! V'accattu i dollari!

MONARCHICO: u Re 'un si tuocca!

NINO: ou, ou! (*Dopo il pugno*) menchia!

PEPPINO: ecco! Ti smiennu!

NINO: oooh! Iu sugnu! Oouh! Fiejmmati! Iu sugnuuu!

VENDITORE AMBULANTE: ch'è bella a sajdda, u calamaru...

PEPPINO: Ninu!

NINO: cunjnutu 'un ci potti a guèrra, e mi vo' ammazzari tu!

PESCIVENDOLO: tutti na cùosa su'!

Sequenza 34 (interno/esterno, grande magazzino)

UN UOMO: idda idda è!

TURIDDU: zu Ne', tâ puozzu spiari na parùola? Cu sti picciutteddi c'am'a cumminari? 'Assa mi fa 'stu piaciri!

PADRONE DI CASA: unu sulu però.

TURIDDU: e unu sulu.

PADRONE DI CASA: u ballu pi chiddi 'i fùora! Allianàtivi, alianàtivi tutti! Façiti festa! Façiti festa!

VENDITORE DI DOLCI: i belli cosi aruçi, su' fatti 'i zuccharo però.

CANTANTE/CAPOCOMICO: "Palermu è nu villine, quanta felicità, iu carru a pisu u peri, sti ammuri si nni va..."

PEPPINO: signorina...

DONNA ANZIANA #1: chi vùoli chistu?

PEPPINO: ... ci avrebbe piacere di ballare?

DONNA ANZIANA #2: mah!

CANTANTE/CAPOCOMICO: ...ehi quantu belli femmini ca teni sta cittàaa.

MANNINA: sì!

UOMO: minchia, màsculi e fimmini stanu abballànnu!

LUIGI (*a Sarina*): cu è chistu?

DONNA ANZIANA #2 (*dietro Sarina*): chi brivùogna! Chi brivùogna! Viri i noṣṣtri tempi?

SARINA: chi nni sacciu.

LUIGI: però 'un lu fiejmmasti!

SARINA: ca fiejmmali tu!

GINO: donne e uomini di Bagheria, grazie per questo gesto di libejttà e di progresso! Dopo la vittoria della [R]epubblica, questo ballo stasera segna l'inizio del socialismoo!

(*Tutti applaudono*)

CANTANTE/CAPOCOMICO: me paresse e Napule...

LUIGI: socialismo... chi senti riri?

DONNA ANZIANA #2: paṛri, Figghiu e Spiritu Santu!

SARINA: sa' ballari tu?
 LUIGI: no!
 SARINA: e allura 'un lu po' capiri!
 VENDITORE DI DOLCI: chi belli cosi ruci! Su' fatti 'i zuccaru però!
 CANTANTE/CAPOCOMICO: ... canzuni nnammurata...
 PEPPINO: mi permette ca mi presento?
 MANNINA: 'un ce n'è di bisugno. 'U sacciu comu si chiama...
 VENDITORE DI DOLCI: chi belli cosi aruci! Su' fatti 'i zuccaru però!
 PEPPINO: ah! Signorina ce lo posso offrire un bombolone? O pure una minnùlata?
 VENDITORE DI DOLCI: o na caramiela â carrubba, o puru n'avuṭṭra cùosa...
 PEPPINO: non facissi complimenti... *(al venditore)* A posto!
 VENDITORE DI DOLCI: Třentacincu cientesimi.
 PEPPINO: sè! Ehm, puoi nni pařramu!
 VENDITORE DI DOLCI: evviva u socialismu!

Sequenza 35 (esterno, casa Sarina e guardiola)

DONNE *(in sottofondo)*: - Vanni' ca coppu ri sali lèva 'stu tabbarè ri mienzu â ştrata!
 - talè aiutimi a spustari sta majḡḡa ca st'arrivànnu l'ummira!
 - sè sè!
 - ch'è bellu stu pummarùoru X
 - è quagghiatu ca pari na crema X
 SARINA: oh! Rinṭra!
 VOCI: - passann'ajeri XXX
 - Maria, pi ḡḡaveru u cùori!
 - era u siccagnu.

Sequenza 36 (interno, treno)

VOCE PEPPINO *(scrivendo una lettera a Mannina)*: "carissima Mannina, spero che questa mia ti ṭrova bene. Sono giorni che mi capita di viaggiare per certi affari, questa è la causanza che ci siamo visti poco. È un lavoro difficile, che per fortuna che il guadagno è buono. Io ti penso sempre...
 BAMBINO *(correndo)*: Mannina!
 PEPPINO: "...non vedo l'ora di rinconṭrarti e di stare assieme. Pure ho deciso di venire a parlare con i tuoi genitori. Ma prima di tutto c'è una cosa che tu devi sapere. Io sono comunista e di noialṭri comunisti si dice tante cose; per esempio che ci mangiamo i bambini. Carissima Mannina, credimi che non è vero, sono solo malignità, eppure quando ti do la mia parola d'onore che io non ne ho mangiati mai neanche uno. È bene che tu sei informata nel merito di queste sparlerie, perché io ti amo e tu lo sai. Ma l'onestà dev'essere prima di tutto. Almeno ṭra di noi due."

Sequenza 37 (interno, merceria)

PEPPINO E ONOFRIO: buongiorno.
 PEPPINO: c'avi buttuni ri luttu?
 MERCIAIA: sì. Quanti?
 ONOFRIO: tutti!
 MERCIAIA: ma su' cchiù 'ssai 'i rucientu.
 PEPPINO: ci nn'avi auṭri?
 MERCIAIA: no.
 ONOFRIO: quant'è?
 MERCIAIA: sessanta lire. Condoglianze.
 PEPPINO E ONOFRIO: grazie.
 MERCIAIA: cu sa' cu cci muriu a chissi...

Sequenza 38 (esterno, corso Umberto)

(Corteo silenzioso)
 DONNA #1: rici ca c'era macari na picciridḡa.
 DONNA #2: sè, beḡḡa maṭri!
 UN UOMO *(leggendo il giornale)*: A chiana î grechi. I carabbinieri chi ḡḡiciunu?

Sequenza 39 (esterno, casa Sarina, casa-stalla Torrenuova)

VOCE MANNINA *(legge la lettera)*: "carissimo Peppino, io sto [ṭo] bene e spero pure di te, anche se ieri allo şṭratonello ti ho visto un poco smagrito...
 UN BAMBINO *(correndo)*: Pippèj.
 VOCE MANNINA: "...tu dici che guadagni..."
 PEPPINO: grazie...

VOCE MANNINA: "...ma i miei parenti hanno preso informazioni da persone assai fiduciose, che dicono che sei uno senza arte né parte e che la tua famiglia è in disgrazia perché tutte le vacche famose che comprasti alla fine della guerra con il terno sulla ruota di Napoli, si sono prese la pirania una dopo l'altra e per questa causa non vi restano manco gli occhi per piangere. Ma questo è niente. Certi miei ziani hanno appurato che voialtri comunisti, pure quando non mangiate i bambini, siete peggio della malattia che ha spopolato [popolato] la tua stalla. Io non ci credo amore mio, però i miei genitori, per non sapere né leggere e né scrivere, hanno deciso di farmi fidanzata ufficiale con uno che c'ha tanti tumuli di terra all'Accia. Aiutami, Peppino, non so che debbo fare."

Sequenza 40 (esterno, corso Umberto)

UOMO DOLLARI: v'accattu i dollari. V'accattu i dollari.

VOCI: - rimmi na cùosa...

BAMBINO #1: passami ru' caramieli e timu.

BAMBINO #2: a mmia u bomboloni biancu...

VENDITORE: araciu!

VOCI: - na bella pellicula mi v'a bbìriri.

- ammazza u protagonistu chistu, sè...

BAMBINO #3: ou, a vagghia, a vagghia c'è!

Sequenza 41 (interno, casa Sarina; esterno, retro casa Sarina)

Parte I

FIDANZATO (*a Mannina*): c'anieddu 'un tû mittisti?

MANNINA: mi veni strittu.

TANA: affettivamente, risicato è.

FIDANZATO: ah, vabbè rammillu ca tû fazzu allajggari.

SARINA: n'anticchièdda. (*A Mannina che sbatte la scatola sul tavolo*) Manninè.

LUIGI: chi è... chi si... comu... va comu...

FIDANZATO: mah! Ca com'è ca 'un mi ru' mai cunfirienza. Ogni sira quannu vegnu iu, ti metti a travagghiari...

MANNINA: ca s'un ti piaci ti sta' a casa.

Parte II

PEPPINO: rimmillu se vi vasàstivu, asinnò sdirrùbbu a casa!

MANNINA: ma nsama' ddiu! Prima c'av'a pruvati accussì ci rugnu na cutiddata!

PEPPINO: brava. La liberazione della donna deve essere opera della donna stessa, come dice il partito.

MANNINA: e il partito 'un lu rici ca un comunista deve prendere la donna che ama e pujttarisilla luntanu?

PEPPINO: 'un lu rici, però 'u pìensa.

MANNINA: allura fujemunninni.

FIDANZATO: quannu avi a finiri sta camurria, ah?

MANNINA: Maria!

FIDANZATO: ah?

MANNINA: iddu è.

FIDANZATO: quannu ha finiri?

PEPPINO: quannu ti va' rumpi i cojnna agghiri ô lajgggu, pezzu ri crastu.

MANNINA: bedda maṭri Pippèj, 'un è megghiu ca vi parrati? ...

PEPPINO: vattinni beccu!

MANNINA: parràtivi! Parràtivi!

FIDANZATO: lassì stari a me zita!

MANNINA: parràtivi! Parràtivi! Parràtivi!

PEPPINO: cujnnutu 'i tò pa'!

MANNINA: parràtivi!

PEPPINO: vattinni!

MANNINA: parràtivi! Parràtivi! Parràtivi!

PEPPINO: ca parramunni!

FIDANZATO: e parramu.

PEPPINO: eh, parramu.

FIDANZATO: amuni parramu.

MANNINA: parràtivi!

UOMO: talè si stanu sciarriannu!

PEPPINO: parramu.

FIDANZATO: parramu.

VOCE VICINO: 'a finiemu cu stu curtigghiu!

PEPPINO: ca parramu.

VOCE UOMO: jà ma chi succieri?

FIDANZATO: parramu.
MANNINA: parràtivi!
VOCE DONNA: beđđa maṭṭri!
VOCE UOMO: miii chi bbùotta.
FIDANZATO: ca chi nn'amu a ddiri?
PEPPINO: sta minchia!

Sequenza 42 (esterno, cava di tufo)

MANNINA (*gridando*): papà! Papà!
LUIGI: vatinni a casa ch'è megghiu!
MANNINA: picchi vossia m'av'a rruvinari a vita a mmia?
LUIGI: po' nni parramu a casa...
MANNINA: menu lastimiedđa, tantu 'u sanu tutti! 'Assa mi tàlia 'nt'all'ùocchi! Ssa fini iù mi mieritu?
LUIGI: È riccu, 'u capisti?
MANNINA: ma è un cani loccu! 'U ricu iu cu av'a èssiri u me zitu!
LUIGI: oramai m'impegnavu. Mettitillu 'n testa.
MANNINA: comu s'impignò, vossia si spigna! 'Assa ci runa aniedđu, cu 'u fici stimari e gghie puru fàusu, miserabile!
Ah! 'Assa ci runa a fotografia, ca mancu si pò taliari ri quantu è lariu, e ci rici ca 'n si facissi viriri cchiù!
LUIGI: ricordatillu, u zitu ca vo' tu, rinṭra a me casa, 'un ci nni metti peri!
VOCI DI SOTTOFONDO: - ammuvièmini... porcu ri 'ncani... ca sù manciassiru i cani...

Sequenza 43 (interno, cine/teatro Nazionale)

ONOFRIO: ha ragione lei, fujtilla. Come fanno tutti. E 'un si nni parra chiù.
PEPPINO: e unni 'a puojttu, a villa Igea? 'Un n'aju mancu na lira.
GINO: se no, per qualche tempo venite a stare alla sezione...
COMPAGNO #1: 'un è buònu?
COMPAGNO #2: ci ramu na puliziata.
PEPPINO: cu rispettu parrannu, io e mia moglie, prima notte di nozze, sutta u ritratt' i Stalin?
ATTRICE (*sullo schermo*): steve ti dispiace di accompagnarmi fuori, qui dentro non si respira più.
SPETTATORE #1: ma s'a pillicula è miricana, picchi è ca parranu taliànu?
SPETTATORE #2: ca stupitu, l'ajttuparlanti 'un è taliànu!
SPETTATORE #1: minchia, vieru è, 'un ci avia pinsatu!
(*Ridono*)
ATTORE (*sullo schermo*): ecco fatto!
PEPPINO (*guardando una scena del film, ha un'idea*): vieru è, 'un ci avia pinsatu!

Sequenza 44 (esterno/interno, casa Sarina)

OPERAIO #1: fino a questa parte qui.
OPERAIO #2: ma no 'ntesta?
SARINA: viniti ccà e vi pigghiati a stagghiata.
OPERAIO #2: vabbè ronna Sarina.
VOCI MURATORI: - arricugghièmini.
- rà ca rumani agghiorna arrieri.
- chi sacciu.
- e c'am'a ffari ?
- u tempu ri jisari a scupetta, u cunigghiu X 'i ddocu X
MANNINA: cu è? Iiih!
PEPPINO: sssss!
MANNINA: che fai ccà? Ca si vvieni cojccunu?
PEPPINO: 'UN ti scantari. 'Un po' ṭrasiri nuđđu.
MANNINA: a ttia stava pinsannu.
SARINA: disgraziatu! Na figghia mi ruvinò! Comu fazzu ùora? Comu fazzu?
BAMBINO (*arrampicato sui legni*): picciùotti arrieri si stanu vasannu.
Sarina (*prendendo un sasso da terra e correndo*): talè talè talè, scinni 'i ddocu. Scinni! Ca t'affirràssi na trichina!
BAMBINO: minchia a picciotta!
SARINA: svinturatu! Ruvinacasi! Nèsci ti rissi! Nèsci!
PEPPINO: nuàṭri ri ccà 'un ni catamiamu! Porca ra beđđa majbba! 'Assa si mietti u cori 'mpaci!
SARINA: figghia mia, a maṭṭri ca parra, rici cocchi palùora!
MANNINA: c'â ddiri, oramai fujuti siemu!
SARINA: ma chi schifiu ri fuina è, si 'un vi nni jiti arràsu?
Sarina (*a Nino*): fammillu pi carità, ca si vveni me maritu e i ṭrova rinṭra, succèri u viva Maria!
NINO: ci pensu iu.

DONNE: - so pa' era ggilusu...
 - pa'ri e ma'ri...
 NINO: Pippèj?
 PEPPINO: Nèj!
 NINO: Pippèj?
 PEPPINO: Nèj!
 NINO: Pippèj?
 PEPPINO: t'intisi Nèj... lèvacci manu, 'un t'ammiscari!
 NINO: ah...
 MANNINA: Pippèj lassa jiri, 'un parrari cu nu'ddu!
 NINO: uhhh! Allura chi ffa mi nn'a gghiri?
 PEPPINO: ti l'ha ddiri tujccu?
 SARINA (a Nino): insistiscicci!
 PEPPINO: ancora ccà sì?
 SARINA: botta ri sali!
 SARINA: zu Ciccu...
 NINO: tà?
 SARINA: ... u Signuri cciù paja.
 BAMBINA: sè, chi'ddu è sò pa'ri.
 CICCÒ: Pippèj? Iu sugnu, tò pa'ri.
 VOCI DONNE: - a iddu rapiu.
 - ccà su'!
 - se ora s'accolla chissi.
 - cos''i l'au'ru munnu.
 CICCÒ: amuni, viniti cu mmìa ca ci pensu iu.
 VOCI UOMINI: - Ma tu comu 'u canusci?
 - sicuru sugnu.
 - ma chi vvèni a ddiri?
 PEPPINO (a Mannina): vieni!
 MANNINA: ma'.
 SARINA (piangendo): pòvira figghia mia!
 CICCÒ: jiti campagna campagna, nni viriemu a casa.
 DONNA: quannu i picciotti si vòonu!
 BAMBINO #1: unni stanu jennu?
 BAMBINO #2: a cièvusi!
 BAMBINO #3: sè, a ddommiri!

Sequenza 45 (interno, casa.)

PEPPINO: mancia!
 MANNINA: no no, ancora u varuni bbasta! (Ride) ca si nni cujccàvamu 'mmmenzu â ştrata, 'unn era 'u stiessu?
 PEPPINO: quali ştrata, ccà ci avièmu tutti i cummirità!

Sequenza 46 (interno, chiesa Aspra)

PARROCO: amuni amuni, spiruggiamuni! Avanti! Avanti!
 PEPPINO (a Tana): però na cosa veloce, ah?
 PARROCCHIANA: talè u Pinnazza, ddu lagnusazzu c'arristarru cu l'au'ru disgraziatu da dđabbanna. 'U viristi?
 PARROCO: gli anelli.
 PEPPINO: sè, gli anelli...
 PARROCO: mancu anieddi aviti?
 TANA: Sari'...
 PARROCO: ... che gioventù!
 SARINA: eh!
 PARROCO: va bbèni, vabbè eeee...
 SPOSINO #1: so pa'ri s'inchiacò a un peri 'alivi e u figghiu si jucò ê cajtti tutta a proprietà!
 SPOSINA: ih! Maria...
 PARROCO: Maria Anna Scalia vuoi tu prendere il qui presente Giuseppe Testasecca come tuo legi////
 PEPPINO: Torrenuova!
 PARROCO: Terranova... come tu////
 PEPPINO: Torrenuova!
 TANA: Torrenuova, Torrenuova!
 PARROCO: ...e vabbè u stissu è, Terranova.
 SPOSINO #2: è me cucinu Turiddu! Chiddu c'avi a cirrosi epatica, cchiù giovani pari!

PARROCO: ... come tuo legittimo sposo... e amarlo e onorarlo tutti i giorni della tua vita... ma comu si po' ffari?
 PEPPINO: vabbè però si ll'avi a ffari accussi schinfignatu, lassamu pieddiri!
 PARROCO: ma tu 'un sì Pippinu u comunista?
 PEPPINO: e difatti iu ccà 'un cci vuleva vènniri!
 PARROCO: chiddu ca voli Ddiu!
 TANA: 'u sapieva iu.
 Parroco: avanti n'avuttri rui!
 SARINA: patři pàracu, jiccàmuci acqua, 'assa mi fa stu favuri. Tantu è cumunista, ma già stampatu 'mmienz'i santi è!
 TANA: amunì!
 PARROCO: eh!
 SPOSINO #2: assièttiti va!
 PARROCO: allura tû pigghi o 'un tû pigghi?
 MANNINA: ca pecciò!

Sequenza 47 (interno, mattatoio)

UOMO MATTATOIO: pigghiàtivi u sangu a unu a unu. A unu a unu.
 DONNA #1: vivi vivi!
 DONNA #2: vivitillu, 'un t'ampressionari!
 UN BAMBINO: no, un mi piaci, 'un 'u vuogghiu...
 TANA: amunì!
 UOMO: pigghiàtivi u sangu; ri ccà no!
 BAMBINO: ... 'un lu vuògghiu!
 TANA (*a Mannina incinta*): te', vivitillu subbitu ch'è cavuru.
 MANNINA: sèmu sicuri?
 TANA: quannu aspittava a to maři 'un era anemica puru iu? C'accussì m'arripigghiavu. Vivi, 'un ti scantari.
 MANNINA: mah!
 TANA: 'un è bbùonu?
 MANNINA: mm.
 TANA: mm! Ci parru iu a tò patři. Vacci a so casa, per ùora. Mi rispiaci sulu ca... quannu sarà, iu 'un ci sugnu cchiù!

Sequenza 48 (esterno, luogo indefinito)

Solo immagini

Sequenza 49 (interno, casa Sarina. Notte)

AIUTANTE: mischinazza, fuocu ranni!
 PEPPINO: chi succiessi?
 LEVATRICE: eh, già rotte erano l'ova, figghiuzzu miu. Mi rispiace.
 PEPPINO (*tra sé*): ova [r]utti?
 LEVATRICE: tutta scummutata è. Su' vecchi sti fierri, chisti mî regalò a dottoressa Costanzo X S'avissinu a canciari tutti!
 AIUTANTE: ... â vittì ajèri.
 PEPPINO (*a Mannina*): comu sì?
 MANNINA: iu bbùona.
 LEVATRICE: X senza tucculiari, trasi.
 MANNINA: chisti fùoru i troppi rispiaciri.

Sequenza 50 (esterno, casa Sarina, strada e piazza Madrice. Cimitero)

DONNA (*gridando*): Robbejtta, Rosetta, veni ccà!
 BAMBINA: ùora vegnu.
 PEPPINO (*al cocchiere*): quantu vo' pi pujttàrimi a Puntaùgghia?
 COCCHIERE: acchiana Pippèj.
 DONNA (*sottofondo*): Rusetta veni ccà ca vinni to patři.
 PEPPINO: amunì!
 DONNE: - a chi cci a miettiri 'nta dda mai dda?
 - a chi cci ha miettiri già cciû misi, finuogghiu.
 PEPPINO: XX
 CICCÒ: Pippèj.

Sequenza 51 (esterno/interno, casa-stalla Torrenuova)

CICCÒ: "Io voglio il tuo cavallo: olà non odi?" / Soggiunse Orlando, e con furor si mosse... Avea un bastone con nodi spessi e sodi / quel pastore seco e il paladin percosse... La rrabbia e l'ira passò tutti i modi / del conte. E parve fier più che mai fosse. / Sul capo del pastore un pugno serra, / che spezza l'osso, è morto il caccia in terra. / Salta cavallo e per

diversa ştrata / va discurrennu: patapùm patapùm / patapùm uhm, e molti pone a sacco. / Non gusta il ronzin mai fieno né biada...”

NINO: buonu ci va...

CICCO: “...tanto che in pochi dì ne riman fiacco: / ma non però ch’Orlando a piedi vada, / che di vetture vuol vivere a macco; / e quante ne trovò... tante ne mise / in uso, poi che i lor patroni uccise.”

UN UOMO: bravo Cicej.

Sequenza 52 (interno/esterno, deposito indumenti/ingresso villa Palagonia)

FILIPPO: ri Napuli arrivò, càvura càvura. Robbi miricani comu l’ùoru!

MANNINA: talè stu tagliùr...

FILIPPO (*a una ciente*): no, chissu ‘un si tùocca...

MANNINA: ...piccatu ca ‘un mû pozzu miettiri, è ştrittu.

SARINA: talè stu Princip’i Galles...

UN BAMBINO: talè sta cammisa.

SARINA: ... ‘un è bbùonu pi Pippinu?

MANNINA: bellu ci stassi. Ma idđu si nni po’ mettiri mai robbi miricani? E poò talè... è tutto ‘ncaţramatu!

SARINA: rammi ccà! Ou Fuli, stu vistitu custa cchiossà a smacchiàllu c’accattàllu!

FILIPPO: e chi senti riri ca ci ha’ ddari a diffirienza?

SARINA: no, i cosi giusti. Vossia m’arriala e semu pari!

FILIPPO: eh... Nni faciemu a cruci cà matinata.

MANNINA: fussi bonu fariccillu aţtruvati quannu veni ri Roma. Accussì sù mietti pù congressu.

VOCE UOMO: vabbè ci piensu iu.

SARINA: ih, figghia mia ma chi ffa’? ‘Un taliari...

MANNINA: picchi?

SARINA: picchi i fimmini interessanti, si talènu i moştri ri Palaunia, fannu i figghi menzi chistiàni e menzi armali.

MANNINA: ih, beddamatři!

SARINA: amuni!

Sequenza 53 (esterno/interno, casa-stalla Torrenuova)

MANNINA: Miche’, Angelina talè cu c’è! U papà!

PEPPINO: ciao!

MICHELE: papà, eeee.

PEPPINO: Miche’! Veni ccà!

ANGELA: papà.

PEPPINO: Angelina, bedđa! ‘un mi canusci.

Sequenza 54

PEPPINO: in una società socialista, anche una cuoca può diventare capo del governo!

MANNINA: e io chi putissi addivintari?

PEPPINO: a comu cucini tu... t’arrèstanu sùbbitu!

MANNINA: picchi ‘un è bbuona?

PEPPINO: ma ciettu ch’è bbuona, iu schijzzava, scimunita. A ttia, appena jamu ô putiri, ti faciemu papa!

MANNINA: e c’era bisuognu ri jiri a scuola’i pajttitu pi ‘nsegnariti tutti sti critinati?

PEPPINO: Manninè a Frattocchie si studiano le opere dei grandi ideologi del socialismo, si impara la politica, l’arte di fare i comizi, si impara a diventare in ultima analisi buoni dirigenti del partito che cambierà l’Italia, migliorerà il futuro di tutti noi...

MANNINA: e troverà un lavoro a Peppino Torrenuova, s’un voli ristari tutta a vita picuraru!

Sequenza 55 (interno, corridoio scuole Bagnera e seggio elettorale)

UOMO #1: è ‘na sulittedđa ri reci, rurici, tririci, quinnici metri massimu...

UOMO #2: no no!

UOMO #1: c’a ffari?

UOMO #2: e vabbè tu falla puoi si nni parra!

SCRUTATORE: la carta di identità?

MANNINA: Pippèj.

PEPPINO: tâ scujddasti?

(*Mannina fa cenno di sì con il capo*)

PEPPINO (*al presidente*): presidente, garantisco io, è mia moglie.

PRESIDENTE: non c’è il documento.

SEGRETARIA (*a bassa voce*): sì, presidente è la moglie.

PRESIDENTE: va bene, s’accomodi.

MANNINA: grazie.

PEPPINO: avanti Manninè.
 SEGRETARIA: prego signora da questa parte.
 PRESIDENTE: cabina 1.
 SEGRETARIA: prego.
 PEPPINO: mi raccumannu 'un ti sbagliari, u primu in alto a sinistra.
 RAPPRESENTANTE DI LISTA: chi faciemu propaganda elettorale!?
 PRESIDENTE: Torrenuova è la quarta volta che lo richiamo!
 PEPPINO: ma gliel'ho detto, è mia moglie!
 PRESIDENTE: pure Santa Rosalia, lei non deve influenzare la volontà dell'elettore.
 PEPPINO: vabbè.
 MANNINA: scusassi.
 PEPPINO: elettore...
 PRESIDENTE: avi puru a babbiaata, avi puru a babbiaata!
 RAPPRESENTANTE DI LISTA: eh!
 PEPPINO: chiedo scusa.
 MANNINA: beḡdamatṛi Pippèj!
 SEGRETARIA: beḡdamatṛi!
 RAPPRESENTANTE DI LISTA: arrieri?!
 PRESIDENTE: di nuovo Torrenuova! Non può entrare! Il è segreto e inviolabile!
 PEPPINO: ma Presidente st'accattànnu! È all'ottavo mese, forse puru u nove!
 RAPPRESENTANTE DI LISTA: ṛuccu c'è!

Sequenza 56 (interno, bottega alimentari)

CLIENTE: ch'è sapuritu! Tutt'a sa patṛi assimigghia!
 ROSA: dice? Quatṛu chila e dducientu precisi.
 MANNINA: mancu cientu grammi manciò!
 CLIENTE: però 'u viù beḡḡu ṛùgghiu stu nutṛicu!
 ROSA (alla cliente): vegna ccà.
 CLIENTE (a Rosa): 'assa scrivi ca po' ci paju.
 ROSA: e chi c'era bisùognu i rillu?
 MANNINA: ronna Rusèj, 'assa mi 'mpresta centucinquanta liri, c'â fini û misi appattàmu.
 ROSA: ca figghia mia...

Sequenza 57 (esterno, pascolo)

DON GIACINTO: Ciccu Torrinova, ṛuvasti a Mierica 'nto me tirrienu?
 CICCO: chi succiessi?...
 DON GIACINTO: talè...
 CICCO: aaah... Santuriantanuni! Av'a scusari, ron Ghiaci'!
 DON GIACINTO: av'a finiri stu zitàgghiu! Na vota picchì leggi, na vota picchì rùojmmi! Ci tàgghiu i cannarùozza a ssi pecuri zuddarusi!
 CICCO: e cchi è? P'un pocu ri èjbba! 'Un lu fici appùosta.
 DON GIACINTO: ogni scusa è bbùona p'arrubbàri!
 CICCO: ùora assai sta' parṛannu.
 DON GIACINTO: nènti nènti sa' muzzicari ancùora? Cu ssi quatṛu rienti sgangulati chi t'arṛistaru?
 CICCO: rienti oramai nn'aju picca. Ma anni chiossà ri na vùota! E pritènnu rispìettu, vastàsu!

Sequenza 58 (interno, casa-stalla Torrenuova)

PEPPINO: tà, a vossia stamu aspittànnu.
 CICCO: manciàti figghi mèi. Iu ha' finiri i pijffùmi pâ tussi.
 NINO: quantu rùranu sti pijffùmi pâ tussi?
 MANNINA: eh va viri.
 PEPPINO: tà... 'Assa si lèva sta cùosa.
 CICCO: no no!
 NINO: ma chi succiessi? Tà?...
 CICCO: nienti fu. Ṛuppicavu e carivu n'tierra.

Sequenza 59 (interno/esterno, bar/corso Umberto e piazza)

CAMERIERE: e puoi nn'at'a ffari quatṛu café...
 PEPPINO: vivi prima tu.
 CLIENTE: scusate con permesso. Talè, fammi u café corretto.
 UOMO #1 (in lontananza, all'uscita del bar): ci pensu iu, ci pensu iu, stasira appunto, tranqui'. U ricu a m mughieri, ca chidda ci parṛa e pattiemu 'nsiemi...

CLIENTE (*fuori dal bar*): ru' café quantu su'?

UOMO DOLLARI: v'accattu i dollari. V'ascanciu i dollari.

UOMO #2: oh salutamu ron Ghiaci'.

DON GIACINTO: ehilà.

UOMO #2: ma m'ha ddiri nienti?

DON GIACINTO: ...parravu tutt'a pùostu.

UOMO #2: allura pozzu stari tranquillu?

UOMO DOLLARI: v'accattu i dollari.

DON GIACINTO: c'è cùosa, Torrenuova?

UOMO #3: ouuh! Picciuòtti viniti ccà! Ma chi modi sunnu chisti?

RAGAZZI: - ron Ghiaci' X
- ron Giacintu.

DON GIACINTO: 'un c'è ri bisùognu.

PEPPINO: e si s'azzarda n'autra vùota a tucari a me patři c'un gghitu, ci fazzu nesciri l'occhi 'i fùora.

NINO: brivùogna!

DON GIACINTO: mi vennu arròbbano post'a casa, e m'ha' stari ca vucca attuppàta. Chistu è u tò comunismu?

PEPPINO: quannu arròbbanu, vossia chiama i carrubbinieri, no ca sâ pigghia chî cchiù vecchi.

NINO: amuninni.

PEPPINO: miserabbili.

NINO: ci abbastò.

DON CARLO MINÀ: ma cu è?

NIPOTE DON CARLO MINÀ: Pippinu u comunista.

DON GIACINTO: tintu u patři... e tinti i figghi!

PEPPINO: u restu vùo'?

DON CARLO MINÀ: però... si sapi vèstiri...

NINO (*a Peppino*): lassalu jiri.

DON GIACINTO (*al conoscente*): va' scassaci a minchia puru tu!

UOMO DOLLARI: v'accattu i dollari.

Sequenza 60 (interno, sede provinciale PCI)

CORTECCIA: eh io qui vedo nomi, curriculum ee... scusate solo per fare un esempio: il compagno Torrenuova, ee è qui il compagno Torrenuova?

PEPPINO: eccomi compagno Corteccia.

CORTECCIA: eee... bene. Io vedo che hai al tuo attivo incarichi significativi, anche nel sindacato. Ma io devo essere schietto e sincero, compagno Torrenuova tu non hai scritto neanche un libro. Non hai neanche un titolo di studio...

ONOFRIO (*sottovoce*): a crapa ci cujppa!

PEPPINO (*ridendo*): va' scassicci...

CORTECCIA: ...che gli vai a dire a quelli Cremlino? Quale contributo potrai elaborare al ritorno da un viaggio che, oltretutto, eh... non è una passeggiata di salute. Tu sei attrezzato?

PEPPINO: in che senso compagno?

CORTECCIA: ce l'hai un cappotto pesante?

PEPPINO: no.

Sequenza 61 (esterno/interno, strada/casa Liborio)

PEPPINO: e ùora cu cci a mietti a ciancianiedda â 'atta?

ONOFRIO: ca... u portavoce della Federazione Provinciale.

PORTAVOCE: “ sapieva câ finuta ‘u pigghiava ‘n culu u sottoscrittu!
(*Ridono*)

ANZIANO (*seduto fuori*): bonasera.

TUTTI: bonasera.

GINO: È permesso?

LIBORIO: compagni, ma vadda...

TUTTI: Liborio! Liborio!

LIBORIO: ...scusatimi, ma io... piaciri!

PEPPINO: salutamu Liborio.

LIBORIO (*a Onofrio*): Paci. E assittativi no... e chi si rici, chi si rici ‘mPaliemmu?

ONOFRIO: mah... Na parola ogni tantu.

LIBORIO: a che debbo l'onore cumpagni?

Portavoce: senti compagno, ci risulterebbe che recentemente ti sei fatto fare un cappotto su misura.

LIBORIO: chi è proibbitu? A voialtri chi ve l'ha detto?

ONOFRIO: controsponsoraggio bolscevico.

LIBORIO: sì, ma iu mû staju pajànnu tant'ò misi. Iu nun è ca sugnu possidente!

PEPPINO: lo possiamo vedere questo cappotto? Di che colore è?
 LIBORIO: ca... fumu di Lontra. Si po' sapiri u motivu?
 GINO: ordine del partito.
 LIBORIO: ah, beh.
 (Sghignazzano)
 PEPPINO: XX
 GINO: ora zittiti X
 COMPAGNI: - mii!
 - chi cùasetti ri sita.
 - cosi 'i lussu.
 - mii!
 - Liborio!
 ONOFRIO: bello!
 PEPPINO (*guardando il cappotto*): ah ah ah!
 ONOFRIO (*a Peppino*): ti finiu câ sassa!
 LIBORIO: mi veni un pochettinu longu, l'ha' ffari accuzzari.
 PEPPINO: ma c'accuzzi? U cappùottu bonu è.

Sequenza 62 (esterno/interno, corso Butera, chiesa Aspra)

ANGELA: “‘sta jinata è dduminica, ci tagghiamu a testa a Minicu, Minicu ‘un c’è, ci ‘a tagghiamu (a) ô Re, u Re è malatu, cci ‘a (b) tagghiamu ô sujjdatu, (c) u sujjdatu è ‘nguierra, jàmu a ddari u culu n’tierra.”
 VOCI UOMINI: X ancùora assai ci nni spuntaru ?
 MICHELE: (a) ma’, ancora assai ci voli?
 MANNINA: (b) stamu arrivannu. (c) Ancili ‘un t’affacciari truoppu ca sciddichi!
 MICHELE: ma’, e ci putiemu parrari?
 MANNINA: ‘u po’ sulu taliari. Però si tu cci parri iddu ti sienti.
 ANGELA: e ‘u capisci ca siemu nuatri? Nni po’ viriri?
 MANNINA: ca chi bbèni a ddiri? (*Ai figli*) ràtivi a manu. Chiutivi l’uocchi. Caminati cu mmìa. Quannu ricu tri, i rapiti. Avanti. Fijmmàtivi ccà. Isati a testa. Una, rui e... tri! Iiih.
 MICHELE: iu ‘un viù nienti.
 ANGELA: unn’è u papà?
 MANNINA: z’Annicchia, ca chi fini ficiru i santi e a Marùonna?
 SACRESTANA: u Cardinali fici cummigghiari tutti cùosi! Troppu cujttigghiu!
 MANNINA: aah!
 ANGELA: mii!
 MANNINA: piccatu, Amuni.
 MICHELE: ‘UN si po’ viriri u papà?
 MANNINA: sì, m’am’aspittari chi tuojna.
 ANGELA: ma unni jù?
 MANNINA: ‘Nto ‘mpaisi ranni ranni. Unn’i chistiàni su’ tutti rricchi.
 MICHELE: e quannu veni mù pùojtta un pupu a cavađdu?

Sequenza 63 (esterno/interno, casa Sarina)

VICINA: maria, ‘un pozzu taliari. Signuri mù, pijddunatimi!
 FIGLIO MASINA (*in lontananza*): a zzita bbùona è, a zzita bbùona è!
 MASINA (*in lontananza*): beni saluti e X.
 SARINA: amuni!
 VICINA: grazie assai, ronna Sarèj. ‘A spiettu pâ ‘gniziùoni.
 SARINA: passu dopu pranzu.
 BAMBINO: talè cu c’è, u loccu u loccu.
 FIGLIO MASINA: a zita bbùona è! A zita bbùona è!
 MASINA: beni, saluti e pruurienza.
 BAMBINO: a zita com’è?
 FIGLIO MASINA: a zita bbùona è! A zita bbùona è! A zita bbùona è!
 VICINA (*alla mendicante Masina*): ‘assa tieni.
 FIGLIO MASINA: bbùona è a zita, bbùona!
 BAMBINI: - a zita bbùona è.
 FIGLIO MASINA: a zita bbùona è! A zita bbùona è!
 MASINA: beni, saluti e pruurienza. (*A Sarina*) beni, saluti e pruurienza. Beni, saluti e pruurienza.
 FIGLIO MASINA: a zita bbùona è!
 SARINA: ma’ri Tana.
 MASINA: no figghia mìa, iu Masina mi chiamu!

SARINA: com'è possibbili? Maṭṛi mia.
 MASINA: ah, to maṭṛi muriu c'avi nu bellu piezzu.
 FIGLIO MASINA: bbùona è a zita, bbùona!
 SARINA: assittàtivi, ṭràsiti. Manciativi ru' fil'i pasta.
 MASINA: grazie figghia mia.
 SARINA: ṭrasi puru tu.
 MASINA: amuni, vèni cu mmia...
 FIGLIO MASINA: a zita bbùona è! A zita bbùona è!
 SARINA: mi pari un sùonnu!
 MASINA: ... 'un ti scantari.
 SARINA: ṭràsiti, a me casa è 'a vùoṣṭra.
 SARINA: manninè?
 MANNINA: eh?
 SARINA: 'un è na nuci spaccata me maṭṛi?
 MANNINA: eh.
 SARINA: taliela bbùona.
 MANNINA: vieru jè!
 FIGLIO MASINA: a zita bbùona è! A zita bbùona è! A zita bbùona è!
 SARINA: fa' X a me maṭṛi.
 MICHELE: a zita bbùona è!
 FIGLIO MASINA: a zita bbùona è!
 MICHELE: mii, cci piaci a pasta.
 ANGELA: avùogghia.
 MASINA: in famigghia aviti cojccunu luntanu luntanu?
 MANNINA: sì.
 SARINA: sì.
 MASINA: eh.
 PEPPINO: Michèj, Angeli, Manninè!
 MANNINA: beddamatṛi, talè!
 MICHELE: u papà, u papà.
 FIGLIO MASINA: a zita bbùona è! (*Mentre mangia*) a zita bbùona è!

Sequenza 64 (esterno, corso Umberto e piazza)

UOMO DOLLARI: v'accattu i dollari.
 ONOFRIO: Pippèj, quant'avi ca tujnnasti ti viù ṣṭralunatu.
 PEPPINO: aveva ṛraggione Cojtteccia. 'Un fu na gita turistica. Ma no pù friddù.
 ONOFRIO: insomma, à fini ri cunti, com'è st'Unione Sovietica?
 PEPPINO: 'Nofriu, vitti cosi c'arrizzanu i cajnni.
 FOLLA: san Ciuseppi giustu e santu.
 PORTANTINO #1 (*in sottofondo*): paṭṛi parracu, s'arriparassi, s'arriparassi.
 VOCE DONNA: X u sdilluviu di ccà X
 PORTANTINO #2: girati picciùootti!
 CHIERICHETTO: u sdilluviu di ccà...
 UOMO DOLLARI: v'accattu i dollari.
 SAGRESTANO (*urlando*): femmi tutti! S'un arriva San Ciusieppi, ccà mancu Diu ṭrasi!

Sequenza 65 (interno/esterno, automobile/feudo Corleone)

ONOFRIO: chi t'affirrà?
 PEPPINO: m'insunnavu sèjppi nivuri com'a pici. 'Nsà c'av'a succieriri!
 COMPAGNO: e chi nni po' succieriri?
 ONOFRIO: o i mafiusi nni venn'a scàssanu a minchia puru sta vùota.
 COMPAGNO: o puru nn'arrestanu i carrubbiniieri.
 ONOFRIO: ura è.
 RAGAZZI: - mii quantu su'.
 - talè unni su'.
 COMPAGNO (*in lontananza*): amuni aṛṛusbigghiamuni cumpagni. Amuni susiemunni!
 PEPPINO: Gino, Gino hai visto quanti siamo?
 GINO: sì. Fozza di ddocu!
 COMPAGNO (*a Peppino*): ci ha' facisti?
 GINO: compagniii, lavoratoriii, l'incolto feudo di Corleone ai contadiniii!
 (*La folla esulta*)
 UN UOMO (*misurando*): ...quattro, cinque...

Sequenza 66 (interno, casa-stalla Torrenuova)

MEDICO: mm. Eh c'è poch' i fari. Non so cosa lo tiene ancora in vita. Mi rispiàci, mi rispiàci assai. Tieniti fuojtti.

CICCO: Pippinu, Pippinu.

MANNINA: ora vieni Pippinu. 'Ass'un si pigghia cuòllira.

CICCO: Pippinu, Pippinu...

NINO: sta bbiniennu Pippinu.

CICCO: ...m'avissi piaciutu, virillu deputatu.

NINO: ca picchi 'un l'avi a biriri? Appena u fannu onorevole, io e vossia nni pigghiamu u trïenu e u jèmu a truvari a Roma.

CICCO: a politica è bella, a politica è bella, a politica è bella. A politica è bella.

NINO: ma chi ddici?

MANNINA: rici c'a politica è bella.

Sequenza 67 (esterno, feudo Corleone)

PEPPINO: monforte trentatré!

COMPAGNO DELLO SPOGLIO: Lo Giudice.

ONOFRIO: Lo Giudice trentuno!

COMPAGNO DELLO SPOGLIO: marcianò.

COMPAGNO #1: marcianò ottantotto!

GINO: Li Causi diciassette!

COMPAGNO DELLO SPOGLIO: viscusu.

PEPPINO: viscusu trentasette.

COMPAGNO DELLO SPOGLIO: torretta.

ONOFRIO: e Torretta, sessanta!

UN UOMO: talia cu c'è dda.

UOMINI A CAVALLO: - finiemula cu stu tiafru! Ê casi!

- 'unn è vuoştra a tierra!

- livàtivi 'i mmïenzu! Mùojtti 'i pitittu!

PEPPINO: compagniii, compagniii...

Sequenza 68 (interno, cara-stalla Torrenuova)

DONNA ANZIANA: zu Ciccu, 'assa mi saluta assai a bon'ajmuzza ri me maritu Battista!

GIOVANE DONNA #1: e a me figghiu Cùosimu, chiddu chi muriu all' Africa. 'Assa ci rici c'o pensu siempri.

DONNA #1: zu Ciccu e a bon'ajmma 'i me maşri.

UOMO: ci rici a Dđecu ch'e picciridđi criscinu 'nsaluti.

DONNA #2: mi saluta a me figghiu Ajbbieli, mischiniedđu.

GIOVANE DONNA #2: e a me sùoru Suluzza, ca muriu pà spagnuola, zu Ciccu, sâ rivuojdda?

CICCO: scrivitimilli tutti, asinnò mî scùojddu...

Sequenza 69 (interno/esterno/interno, automobile/cortile/casa-stalla Torrenuova)

GINO (*legge ciò che ha scritto*): "infame attacco mafioso stamane nelle contrade del feudo dei prncipi d' Agrò..."

ONOFRIO: Pippèj, talè??

GINO: "...una moltitudine di contadini riunitasi per manifestare a favore dell'attuazione della riforma agraria."

ONOFRIO: chi succiriu?

DONNA #1: Pippinu c'è.

UOMO #1: a tiempu a tiempu.

UOMO #2: Pippi'.

DONNA #2: Pippinu s'sarricughiu.

UOMO #3: Pippi'.

PEPPINO: tà.

CICCO: Pippèj...

PEPPINO: ou.

CICCO: ... a tia aspittava.

Sequenza 70 (esterno, piazza Madrice)

IGNAZIO: "Parru cu tia,

tò è la curpa;

cu tia, ammenzu sta fuđđa,

chi fai l'indifferenti

nşra na fumata e n'auşra di pipa,

chi pari ciminera

sutta di sta pampera
di sta coppula vecchia e cinnirusa...”
PEPPINO (a Mannina): vegnu subbitu.
IGNAZIO: “X Parru cu tia X”
MICHELE: mà, aju pitittu.
MANNINA: amuninni a casa.
UN UOMO: X Etta bastajdduna X.

Sequenza 71 (interno, scuola)

MAESTRA: bambine, sapete che solamente i poveri hanno diritto al refettorio?
BAMBINE (in coro): sì.
MAESTRA: accomando, che fa tuo padre?
ACCOMANDO: vende frutta.
MAESTRA: ricco! Balistreri?
BALISTRERI: pescatore.
MAESTRA: povero! Sciortino!
SCIORTINO: barbiere.
MAESTRA: ricco! Di Quarto!
DI QUARTO: maştru r’ascia.
BAMBINA #1: bracciante.
BAMBINA #2: bracciante.
BAMBINA #3: guajddianu ‘i l’acqua.
BAMBINA #4: calzolaio.
BAMBINA #5: carbunaru.
ANGELA: eeh...
MAESTRA: c’am’a cumminari Torrenuova?
ANGELA: ...disoccupato!

Sequenza 72 (esterno, corso Umberto; interno, Municipio)

LA FOLLA DEI BRACCIANTI: - u tr̄avagghiu vuliemu! U tr̄avagghiu.
- i picciriddi cianciunu!
BRACCIANTE #1: artale, Turrinova, ‘Nofriu! Ca nienti fa u pajttitu?
GINO: calma compagni, abbiamo chiesto un incontro col Prefetto.
BRACCIANTE #2: vuliemu parrari cù sinnacu! Sinnacu democristiano nèsci fùora!
PROVOCATORE: acchianamu tutti! Ràmucci focu ô municipiu!
PEPPINO: fejmmi, compagni! Nni faciemu tuojtta!
GINO: Xzione.
BRACCIANTE #2: quale delegazione! Tutti am’a jèssiri!
BRACCIANTE #3: abbruciamu tutti cùosi!
PROVOCATORE: u sinnacu sta scappannu. Ammazzamulu! Ammazzamulu!
VOCE UOMO: am’a ffari a rivoluzioni.
FOLLA: - u tr̄avagghiu! U tr̄avagghiu!
GINO: signor sindaco, siamo qui per testimoniare l’esasperazione dei braccianti di Bagheria. Da tre giorni in lotta contro...
SINDACO: cucèj! Comu si’? Ah ah ah...
BRACCIANTE #2: minchia, ma chi sunnu cucini?
SINDACO: ma chi bbèn’a ddiri?
FOLLA: minchia! Minchia! Minchia!
PEPPINO: di terzo grado.
BRACCIANTE #1 (urlando): tutti na cùosa su’!
BRACCIANTE #2 (urlando, tra le grida della folla): vèruuu!
BRACCIANTE #3 (urlando, tra le grida della folla): ammazzamulu!

Sequenza 73 (esterno, quartiere casa Sarina)

MATILDE (al marito): stai attento, mi raccomando.
MANNINA (a Peppino): mi raccumannu, st’attientu.
CARABINIERE: Tr̄anquilla.
PEPPINO: ‘un ti scantari.
MANNINA: sè sè.
MATILDE (a Mannina): buongiorno.
MANNINA: buongiorno.

Sequenza 74 (esterno/interno, casa Sarina)

Parte I

MATILDE: donna Sarina scusassi, è che ho la radio che non funziona, non è che...

SARINA: ca c'è bisuogn' i rillu? Trāsissi, trāsissi. (*A Mannina*) Manninè, a signora Matilde.

MANNINA: prego, s'assittassi.

MATILDE: grazie.

VOCE UOMO (*radio*): in tutte le maggiori città d'Italia si sono svolte stamani violente manifestazioni contro il governo Tambroni, particolarmente drammatici gli scontri a Genova, Milano, Roma e Palermo, dove oltre (a) a numerosi feriti si lamentano morti. Il ministro degli interni Spataro ha smentito (b) le accuse secondo le quali le forze di polizia avrebbero ricevuto l'ordine di aprire il fuoco contro i manifestanti.

SARINA: (a) Beddamatri! (b) San ciusippùzzu, ajutatini, Beddamatri.

BAMBINO (gridando e correndo dietro le auto): eeh, i carrubbinieri picciuotti curriemu.

VOCI BAMBINI: curriemu curriemu. Eeee... Minchia, tutt'anfasciatu è...

MATILDE (*gridando*): Mimmo, che t'hanno fatto? Mimmo.

MANNINA: ca ti facisti futtur' i facci e facci?

BAMBINI: - minchia i carabinieri...

- i carabinieri ci su'!

PIETRO: ô papà cafuddaru!

Parte II

PEPPINO (*a Mannina*): c'è sangu pure qua?

MANNINA: oh no! Maria, tuttu sminnatu si'!

ROSA: ghiaccio ghiaccio.

PEPPINO: ahi!

MANNINA: ma accussì ammazzi! Rammi stu ghiacciu!

PEPPINO: aahiii ahi ahi ahi!

MANNINA (*a Sarina*): mà, puru tu ti ci mietti?

SARINA: ma chi ci fici?

LUIGI: mi pareva chi c'avevano fattu.

PEPPINO: e livàtavi ravant' û liettu c'un aju mururu ancùora.

SARINA (*richiamando i bambini*): amunì, amunì.

MANNINA (*ai vicini*): un poch' i pacienza!

MICHELE (*a Pietro*): amunì Pietru, niscèmu fùora.

PEPPINO: ahi...

MANNINA: cajmmu.

PEPPINO: apposto.

VICINE: - buonasera.

- arrivederci.

- buonasera.

SARINA: picciriddi nisiemu fùora...

MANNINA: buonasera.

SARINA: ...ca 'un sèmu desiderati.

MANNINA: ùora tâ mietti a testa ô puostu?

PEPPINO: iu a testa ô puostu l'aju!

MANNINA: ma chi ti runa a politica? Chî vacchi 'un guaragnavi chiossà?

PEPPINO: e vatinni puru tu, ca 'un capisci nienti!

MANNINA: malu caràttiri!

Sequenza 75 (interno, sezione PCI)

DIRIGENTE REGIONALE: È un duro colpo per tutti noi. E non solo perché ci mancherà uno dei nostri compagni più cari, ma soprattutto, per il senso politico di una perdita che deve farci riflettere. E che da oggi dovrà fungere da monito...

MICHELE (*a Pietro*): booo.

DIRIGENTE REGIONALE: ...per tutti i compagni che non seguono sino in fondo la linea del partito. Ho finito compagni.

GINO (*sottofondo*): allora compagni, c'è qualcuno che vuole dirmi niente?...

GASPARE: ma chi succiessi?

GINO: ...c'è qualcuno che vuole dire qualcosa?

COMPAGNO (*sottovoce*): u cumpagnu 'Nofriu Pace passò nn'ê socialisti.

GASPARE: minchia!

Sequenza 76 (esterno, strada interna)

GIORNALISTA: e con la riforma agraria in fin dei conti come è andata?

PEPPINO: eh un fallimento, gli agrari si sono tenuti le terre migliori e ai contadini che, per averle si erano impegnati pur'ì muli, sono andate solo le pietre.

PEPPINO: quella è Sciara, lì hanno ammazzato il compagno Salvatore Carnevale. Dietro quella montagna hanno ammazzato Placido Rizzotto, un grande sindacalista... il cadavere l'hanno buttato là, in una crepa della Rocca Busambra. Lì verso Camporeale hanno ammazzato il segretario della Confederterra Cangelosi. Vedi quel paese? Quello è Sciacca. Lì i mafiosi ammazzarono Accursio Miraglia...

GIORNALISTA: sindacalista?

PEPPINO: sì. E Lì hanno ammazzato Epifanio Li Puma, capo lega contadina.

GIORNALISTA: compagno Torrenuova, ma... a te com'è che non t'hanno ammazzato?

Sequenza 77 (interno, casa Sarina)

MANNINA: amuni. Amuni spirugghiativi ch'è tajddu.

SARINA: Angeli... mm?

PIETRO: ma', m'ù fa' u gghiummu?

ANGELA: papà, rici a nonna chisti su' pi l'autobus e pi manciari.

MANNINA: Angeli!

PEPPINO: pigghia ssi picciuli!

ANGELA: no.

PEPPINO: a ttia ricu! Veni ccà!

ANGELA: no.

MANNINA: Angeli, accusi si rùnanu i cosi ô papà?

SARINA: Angeli', fa' comu ti rici u papà.

ANGELA: no!

MICHELE: papà 'i pigghiu iu...

PEPPINO: fièjmmu tu!

MANNINA: michè, fatti i fatti tò.

MICHELE: picchiè?

PEPPINO: pigghia i picciuli!

ANGELA: no!

PIETRO: pigghia i picciuli.

MANNINA: Angeli, pigghia ssi picciuli.

SARINA: pigghiali picchi è megghiu pi tia.

PEPPINO: silenzio vuatri! Pigghia i picciuli!

ANGELA: no!

PEPPINO: tû ricu l'ujttima vùota. L'ujttima vùota! Pigghia i picciuli 'ntierra!

ANGELA: no!

MANNINA: iih! 'U sapieva iu.

SARINA: testa e lignu, 'un m'ascuta mai, 'un m'ascuta!

ANGELA: aricchinu piejssi!

PIETRO: 'u t'rovu iu, 'u t'rovu iu.

MICHELE: unn'è?

Sequenza 78 (esterno/interno, quartiere casa Sarina/casa di una vicina)

VOCE DONNA (*in televisione*): nella canzone di Pallavicini, Carlo Alberto Rossi, "Le mille bolle blu", numero dodici, canta Mina.

BAMBINA: mamà XXX

MINA (*canta in tv*): "X vanno si rincorrono, salgono..."

PADRONA DI CASA: zu Luigi, 'assa rapi a finstra ca c'è fumu.

LUIGI: mm.

MINA: "...scendono..."

SARINA (*ad Angela seduta su di lei*): ci viri a mà?

MINA: "...per il ciel..."

UOMO: che bella vuci, ma chi ci av'a spazzari Maria Paris.

DONNA: ca fiejmmu XX

LUIGI: buona ci va.

MINA: "...Blu

le mille bolle blu

Blu..."

LUIGI: iu vutassi pi idda.

DONNA: parrau Sorrisi e Canzoni.

MINA: "...le vedo intorno a me

blu
le mille bolle blu
che volano e volano e volano
Blu
le mille bolle blu
blu
mi sento dondolar
blu
tra mille bolle blu che danzano
su grappoli di nuvole
Dentro a me le arpe suonano
bacio te
e folli immagini
giungono.
Blu
le mille bolle blu
blu, le vedo intorno a me
blu, le mille bolle blu
che volano, mi chiamano, mi cercano.”

Sequenza 79 (esterno, rotonda e Villa Palagonia)

Parte I

BAMBINI: - u cinematografu.

- ee.

UOMO CIAK: ventitre, uno terza.

LATTUADA: azione!

ATTORE/SORDI: ...componetevi bambine, voglio che facciate buona impressione a don Vincenzo. Marta ti prego... i capelli. Sei stanca? Lo so ma domani al mare ti porto su, su. Ho qui un pacchettino da consegnare personalmente a don Vincenzo.

MICHELE (a Pietro): ti piaci?

PIETRO: sè.

LATTUADA: stop! Buona! Andiamo dentro.

AIUTO REGISTA: Nando per favore scegli mi i bambini...

FOTOGRAFO: tu, tu, tu e tu, viniti cu mmia.

MICHELE: signo' llei! Signo' llei! E nuàtri no?

FOTOGRAFO (facendo segno anche a loro di entrare): ah!

MICHELE: grazie! ...Mòviti!

AIUTO REGISTA: Albè!

Parte II

PIETRO: Michè, ma chi su'?

MICHELE: moștri ca pàrinu chistiani e chistiani ca pàrinu mùoștri.

PIETRO: e cu è che i fici?

MICHELE: booh. Riciru ca i fici un principe menzu fùođđi.

CRONISTA: Lattuada come mai ha scelto Villa Palagonia?

LATTUADA: mi affascinavano i racconti che ne avevano fatto i grandi viaggiatori del Sette e Ottocento, e poi i disegni di Renato Guttuso. E poi è perfetta per il clima grottesco del mio film, sa? Davvero un luogo unico al mondo. (In campo) E pensare che è solo una parte.

CRONISTA: che vorrebbe dire?

LATTUADA: la villa non finiva qui. Questa strada era l'originario viale d'accesso fino a quell'arco laggiù, lo vede? I lati di questa lunga passeggiata erano costellati da centinaia e centinaia di figure mostruose ormai andate perdute.

GIOCATORE #1: tantu tiempu ci mittisti? Arriminati, arriminati, arrimiiinati!

SCIANCATO: si t'affèrru ti scippu a testa e ciâ rugnu ê cani.

VENDITORE DI COLTELLI: prima v'ammazzu a vùatři e pùoi m'amazzu iu. Accattàtivi i cutiedđi chi tàgghianu. Prima v'ammazzu a vùatři e pùoi m'amazzu iu. Accattativi...

STORPIO: chi ci tali tu?

VENDITORE DI SCARPE: scarpi senza pìeri, scarpi comu l'ùoru.

Sequenza 80 (interno, officine fabbro)

ANGELA: chi ddici?

APPRENDISTA: rici ri ràricci a ștrummulà.

Michele (a Pietro): amuni, racci a ștrummulà. 'Un ti scantari, 'un ti fa nienti.

PIETRO: 'assa tiene.
APPRENDISTA: se volete chi bbieni bella sùora, avit'sa pujttari na musca, viva.
MICHELE: ah 'u capivu.
PIETRO: na musca?
ANGELA: bravo!
PIETRO: bravo Michele.
ANGELA: ah, accussi veni leggìa, comu na musca chi vùola.
PIETRO: accussi 'un mùori a musca?

Sequenza 81 (esterno/interno, strada/casa Sarina)

SARINA: chiùì, chiùì, beddamatri, ca vulamu tutti.
MANNINA: chi 'nfiernu ri càvuru.
SARINA: i picciriddi sunnu 'nta na zappa r'acqua, mischini.
MANNINA: ci piensu iu. Livati sti segghi, avanti lesti lesti!
ANGELA: mà, picchi stamu sbarazzannu?
MANNINA: Uora 'u viri.
MICHELE: chi stamu faciennu?
ANGELA: chi stamu faciennu?
MANNINA: spugghiàtivi tutti.
TUTTI: aaah!
MICHELE: chi bellu friscu.
PIETRO: chi bellu friscu.
SARINA: chi bellu friscu.
TUTTI: aaah!
SARINA: eh eh eh, beddamatri.
PIETRO: mà, assai u papà ci av'a stari nna Francia?
MANNINA: assai.
PIETRO: e picchi?
MICHELE: pi mannàrini i picciuli ogni misi.
ANGELA: mà, aricchìnu miu 'un truvò cchiù!
MANNINA: amu cijccatu unnegghiè, â matři.
SARINA: s'agghiutiù u tirrienu.

Sequenza 82 (esterno, orto)

BIONDINO: spirugghiàmuni, ca si nni viri u sciancatu nni frusta cò cinturino.
PIETRO: Michè!
MICHELE: amuni.
BIONDINO: amuni! Amuni! Amuni!
MICHELE: ti l'aviva rittu ri stariti a casa.
BIONDINO: curři!
RAGAZZO #1: minchia! Mii, bellu carricu è! Menumali.
RAGAZZO #2: a me cucinu, u sciancatu ci livò i limiuna, u spugghiò, attaccò all'ajbbulu e 'u fracchiò ri lignati!
BAMBINO: minchia!
PIETRO: Michè.
MICHELE: ma pigghia quatru limiuna ca su chiù basci, dda!
RAGAZZO #2: iu mai l'a' vistu, com'è u sciancatu?
BIONDINO: è grùossu, pilusu pilusu, ci manca un uocchiu e zuppichia.
SCIANCATO (a Pietro): ehi lațru!
PIETRO: aah! U sciancatu c'è! U sciancatu c'è!
SCIANCATO: ...sangu unn'è ca scappati...
PIETRO: u sciancatu... Aiutu! M'ammazza.
SCIANCATO: a testa v'acchiappari.
PIETRO: Michè! Michè!
SCIANCATO: a testa v'acchiappari. Unni siti? A testa v'a rumpiri...
BIONDINO: Michè, pigghia a ta frati. (Dopo l'esplosione) ah!
MICHELE: Pietru!
SCIANCATO: ma chi succiessi, beddamatri.

Sequenza 83 (esterno, strada e casa Sarina)

MASINA: beni, saluti e (a) pruurienzia.
FIGLIO MASINA: (a) A zita bbùona è! A zita bbùona è! A zita bbùona è! (b) A zita bbùona è! Eh eh eh.
MASINA: (b) grazie!

MANNINA: (c) ronna Masina?...

MASINA: (c) beni, saluti e pruurienza...

FIGLIO MASINA: a zita bbùona è.

MANNINA: ...maria, quant'avi c'un la viù.

MICHELE: a zita buona è?

MASINA: scappò mi figghiu.

FIGLIO MASINA: a zita bbùona è! A zita bbùona è!

MANNINA: mischinu.

FIGLIO MASINA: a zita bbùona è!

MASINA: arricughìvu ddopu 'n misi.

MANNINA: nienti ri menu.

FIGLIO MASINA: a zita bbùona è! 'A zita bbùona è!

MICHELE: a zita bbùona è!

FIGLIO MASINA: a zita bbùona è! 'A zita bbùona è!

MICHELE: com'è a zita?

MANNINA: me mṛi v'aspetta siempri. Vinitivi a manciari un piattu 'i pasta.

MASINA: grazie, figghia mia.

MANNINA: cu tantu piaciri...

BAMBINO: a zita bbùona è?

MANNINA: ...Michè, vie'! Lassàtulu 'mpaci, amuni.

MASINA: 'a liggisti a liṭṭra?

MANNINA: quali liṭṭra?

POSTINO: Torrenuova, posta!

ANGELA: mà, posta!

MANNINA: sèèi!

FIGLIO MASINA: A zita bbùona è! A zita bbùona è!

Sequenza 84 (interno, casa Sarina)

MANNINA (*legge*): "cara Mannina, io sto bene, così spero anche di te, Pietro, Angela e Michele..."

SARINA: e a mmìa 'un mi ci misi?

TUTTI (*tono di disappunto*): ah.

ANGELA: nannò, a ttia ti saluta sempre all'ujttimu. Amuni!

MANNINA: "...qui a Parigi il lavoro del muratore è molto duro, piove spesso, (a) e fa tanto freddo."

SARINA: (a) e fa tanto freddo.

BAMBINI: (b) nannò, miii!

MANNINA: (b) chi ffa lientu?

SARINA: e chi dissi?

ANGELA: ah, camurria!

MANNINA: "...Vi penso sempre, specialmente di mercoledì, che in un cinema a Rue [rue] de Malmaison [malmaison], fanno spettacoli per gli emigrati. E l'altra sera..."

ANGELA (*dopo il colpo alla mano*): ahi!

MANNINA: "... ho visto una pellicola di Fellini..."

SARINA: puru ô cinemu va.

MANNINA: "...cara Mannina giorni addietro è venuto a trovarmi qui il compagno Gino Artale..."

SARINA: ah l'onorevole!

MANNINA: "...è stato veramente affettuoso..."

MICHELE: "Affettuoso"... si scujddau na t.

MANNINA: e lastimiedda! Ogni vùota s'apprècanu a tutt'i punt'e virgola! Chiddu è stancu, ci po' scappari na sfumatura.

SARINA: facitila leggiri 'nsanta paci.

PIETRO: arripigghia ra capu, mà.

MANNINA: "...è stato veramente "affettuoso" e mi ha fatto tanto coraggio pregandomi di ritornare a lavorare per il partito, che hanno deciso di candidarmi al consiglio comunale e lui mi ha trovato un lavoro in una ditta in Sicilia..."

SARINA: ah!

BAMBINI: evviva evviva... u papà...

MANNINA: "...a me piacerebbe, ma vorrei sapere, in merito di questo, la tua opinione..."

Sequenza 85 (esterno, stazione)

PASSEGGERO: mah, macari ca mi fici u bigliettu u cunṭrulluri mancu passò.

UOMO #1 (*di corsa*): aspietta, fièjmma fièjmma, bottazza...

UOMO DOLLARI: vi scanciu i dollari...

UOMO #2: ...'u sta' faciennu, 'u sta' faciennu...

UOMO DOLLARI: vi scanciu i dollari. V'accattu i dollari. Vi scanciu i dollari. V'accattu i dollari.

BARBIERE: Pippèj... chi ffa sta pajttiennu? Unni ti nni va'?

PEPPINO: u primu trïenu chi pajtti ci acchianu, e bonasira e' sunaturi.

BARBIERE: bravu. Ccà 'un si po' campari cchiù. S'era giovani, mi nni jàva puru iu. Eh, bon viaggiu e bona fujttuna!
Bbona fujttuna.

Sequenza 86 (esterno, strada)

VOCE UOMO (*altoparlante*): cittadini!! Contro la mafia! Contro la speculazione! XX giugno! Vota e fai votare, Partito comunista italianooo!

DONNA ANZIANA: Pippèj, quant'avi ca 'un ti viù.

PEPPINO: ... chi si rici tutto a posto?

VOCE UOMO (*altoparlante*): ...contro l'indecisione, vota e fai votare...

PEPPINO: zu Minicu, mi canusci a mmìa?

MINICU: e chi vvùogghiu canusciri a ttia! C'un si Pippinu?

PEPPINO: in persona. 'Ass'un si scòmmira.

MINICU: iu malatu sugnu, ma a mirudda ancùora m'arreggi.

PEPPINO: ca chi avi?

MINICU: ca figghiu miu, ca 'un mi puozzu catamiari. U pìeri mû rumpivu p'un gghiri 'nguierra. U vrazzu p'aviri n'àuṭru trēnta pi ciēntu r'invalidità. E si prima 'un m'allavancava ru sularu, e 'un mi rumpeva trī cùostili, 'un mâ rāvanu a pinsioni. A minima, curnuti! E senza arriṭrati! Umh. Bùonu si'.

Sequenza 87 (interno, casa Sarina)

PEPPINO: zu Minicu, uno.

PIETRO: unu.

PEPPINO: lo Coco, due.

PIETRO: due.

MANNINA: i Lo Cochi facciùoli sunnu, 'un ti vùotanu.

PEPPINO: ca tu chi nni sai?

MANNINA: ca 'i canusciu. Cu Giannuzza nni crisimammu 'nsiemi.

PEPPINO: ca allura tàgghiali.

PIETRO: tàgghiali.

PEPPINO: famiglia Di Chiara, quattṛo.

PIETRO: quattṛu.

SARINA (*a Luigi*): mancia!

PIETRO: papà s'acchiàni ti runanu picciuli?

PEPPINO: maimaria! Il consigliere comunale controlla le decisioni della giunta, eh? Discute, fa proposte, lavora nell'interesse dei cittadini.

MANNINA: eeh... tantu trāficu pi nienti!

PEPPINO: manninè, ma tu chi t'infrinsi?

MANNINA: e chi è 'un pozzu parṛari?

ANGELA (*a Peppino*): quali eserciti si fronteggiarono durante le guerre puniche?

PEPPINO: ah, puniche eeh... puniche... puniche...

ANGELA: mm!

LUIGI: minchia, 'un la sapi.

Sequenza 88 (interno, comitato elettorale)

GASPARE: ssa bbènarica a tutti!

COMPAGNO #1: salutamu Aspànu.

GINO: questa è la questione...

GASPARE: talè, Pippèj...

GINO (*volume più basso*): ...ma lui dice: è un bene o è un male?

GASPARE: ...arrivò 'sta cajtta.

GINO (*volume più basso*): ...difatti il compagno Longo questo ha sostenuto al comitato centrale...

GASPARE: ...chi bèni a jèssiri?

GINO (*volume più basso*): ...che l'America deve cambiare posizione! Non è che può continuare così...

COMPAGNO #2 (*sottofondo*): a machina 'o biancu.

COMPAGNO #3 (*sottofondo*): tì staju puittannu.

GASPARE: chi dḍici? C'è cùosa?

PEPPINO: aah... è l'istituto della previdenza sociale che putṛoppu... respinge la domanda pi l'assegni familiari.

GASPARE: eh ccà vùatrī nienti faciti?

PEPPINO: eh Aspànu... ùora faciemu ricorso...

GASPARE: arrièri ricorso? Ricorso! Ricorso! Ricorso! 'A virità è ca vi nni futtiti tutti ri mià.

PEPPINO: 'un t'a' mièttiri a scunnissiri però.

GASPARE: tu, l'onorevole, a Càmmur'ò Lavuru, u pajttitu, Roma, Mosca, e dominiddu! Buttana ra bedda màjbbà!

Sequenza 89 (interno ed esterno, villa Rosa, corso Umberto, macchina dell'acqua, campagna, villa Rosa)

EX SFOLLATO: aaahi! Ahi! Ahi!

SARINA: e chi è, ammazzaru? Finiu, finiu! Stu miricinali è comu l'ùogghiu! Ah, amuni, amuni!

EX SFOLLATO: na vùota comu l'ùogghiu, na vùota comu acitu! Ma sempr'i succi viridi mi fa viriri! Ahi, ahi ahi ahi.

SARINA: ahi, ahi ahi ahi. 'Ass'un si scùojdda 'i vutari pi me jènniru. Fàvucia e majttieddu. Nummaru trentanovi. Mi raccumannu, trì e novi.

EX SFOLLATO: chista è bbona...

SARINA (*alla donna nell'altra stanza*): u stessu riscussu...

Moglie ex sfollato: mah, veramenti me maritu è separatista.

SARINA: ancùora? Garibbajddi unciu e iddu spajtti. Ma chi faciemu leva e mietti, leva e mietti?

BAMBINO (*sottofondo*): "Peri uno, peri rui, peri trì, peri quattru, peri, cincu, peri sei, peri setti, peri ottu, tippiti, tappiti, pani, vinu e bbiscuottu..."

PIETRO: nannò, prima ci l'avlevi cu me patri, e ùora?

SARINA: ma iu 'un lu fazzu pi iddu... e mancu pù pajttitu.

BAMBINO (*sottofondo*): "...peri uno, peri rui, peri trì, peri quattru, peri, cincu, peri sei, peri setti, peri ottu, tippiti, tappiti, pani, vinu e bbiscuottu..."

PIETRO: e pi cu'?

SARINA: pi fàricci sfregiu è mafiusi, pi chiddu chi ci ficiru a me patri.

DONNA (*sottofondo*): Raziu, sugnu stanca...

PIETRO: chi ci ficiru?

DONNA: ti preparavu quattru cacuoccoli...

SARINA: all'jèbbica me patri era riccu e avieva na bella machina. Na matinata, accumpagnò un so niputastru c'avieva un piezz'i campagna ca ci stava siccannu. E senza vulillu, vitti ca stu picciùottu si sciarriò cu cetti can'ri bancata c'un ci vullevanu rari l'acqua p'abbivirari. Comu fu e com'un fu, ri stu niputastru 'un si nni sappi nienti mischinazzu, spiriu. Me patri 'un si rava paci, e gghiava addumannannu. Addumanna ùora, addumanna appriessu, na bella ruminica cejtti amici so u 'mmitaru 'ncampagna a fari schiticchiu. 'U ficiru manciari e bbiviri a tignité... E â finuta... trì misi appriessu, u ricanuscivu iu a me patri, mischinedda ri mia... Ri nnê stivali 'u ricanuscivu... Ca ogni matina ci allustrava iu i stivali a me patri.

PIETRO: e chi fini ficiru chiddu c'ammazzaru?

SARINA: u paisi è chinu ri ssi sdisuniesti... u capisti ùora?

PIETRO: i comunisti ti piàcinu sulu picchi sunnu contr'i mafiusi?

SARINA: bravu!

Sequenza 90 (interno, aula consiliare)

PEPPINO: "per più di vent'anni la Democrazia Cristiana, ci ha governati impedendo l'adozione di un piano regolatore. Tutto questo, oltre a ritardare lo sviluppo sociale e urbanistico del paese, ha favorito ogni tipo di speculazione e lo scempio del nostro patrimonio artistico e panoramico di grande valore, anche se già in parte distrutto."

DON CARLO MINÀ: a miii ca am'a ffari...

PEPPINO: "l'opposizione comunista////

SINDACO: silenzio, pujttati quattru stiarini.

UOMO: assessuri, comu finiu ca licienza ra casa?

PEPPINO: ssa camurria 'i luci.

ASSESSORE: ca tu fabbrica e futtitinni.

SINDACO: consigliere, aspetta che torni l'elettricità oppure rinuncia?

PEPPINO: io veramente////

DON GIACINTO: sù, aspittamu ca s'insigna a lèggiari...

(*Ridono*)

MAESTRO CATECHISMO: e basta, fatego parlare!...

DON GIACINTO: e ma unni l'agghi...

PEPPINO (*con vigore*): l'opposizione comunista, respinge quest'andazzo vergognoso!

Sequenza 91 (esterno/interno, quartiere casa Sarina/casa sciancato)

BIONDINO: chi pigghiastru?

RAGAZZI: pajttualla, pira, limiuna e mantrina...

PIETRO: nni truvasti babbaluci?

MICHELE: a vùogghia!

BIONDINO: cièvusi 'un ci nni jèrunu?

PIETRO: mii, tutti i cùojna 'i fùora annu. 'Un t'attighianu?

MICHELE: tanticchia.

BASTIANA: ronna Sarèj! Ronna Sarèj, 'assa curri! U sciancatu murìu! Currisi!

DONNA: u sciancatu muriu.

BIONDINO: minchia, si vitti a santa liggi! Curriemu picciùotti!

SARINA (*alla moglie dello sciancato*): assiettiti! Assiettiti! Chianci! Chianci! Sfùochiti. Ràtici aria â zia! Ràtici aria â zia!...

BASTIANA: maria mi pari un suonnu mi pari! Vèni ccà, vèviti l'acqua! Vèviti l'acqua.

DONNA #1: sè, sè cù cinturinu.

SARINA: amuni, amuni u cinturinu.

DONNA #2: ştrinciemulu prima c'attranta.

SARINA: pigghia! Pigghia!

Donne: allèstiti! Amuni amuni. Fuò- fùozza ri ddocu! Tutti 'nsiemi, amuni! Amuni! Amuni!

SARINA: cu stu cinturinu... Allistiemuni! C'arresta tuttu stuòttu mischinazzu. Bùonu, bùonu attaccamicillu. Facci un beddu ruppu.

DONNA #2: bbùonu accussi. Amuni.

SARINA: a bon locu va'!

Sequenza 92 (esterno, strada e Supercinema)

PIETRO: papà, chi significa "a bon locu va"?

PEPPINO: eh... è un augurio. Significa "a buon luogo vai".

PIETRO: aah. E ddittu a un mùojttu?

PEPPINO: eh eh, rittu a un mùojttu, è com'a ddiri "vai con Dio", "vai in paradiso".

PIETRO: aah.

PEPPINO: a cu 'u sintisti riri?

PIETRO: â nannò.

PEPPINO: uhm.

VENDITORE CALDARROSTE: i castagni, i castagni!

PIETRO: papà, a genti tinta ci pò gghiri 'mparaddisu?

PEPPINO: eh, in teoria no. Ma ci sunnu chistiani ca pàrinu tinti e sunnu bbùoni, e autri ca pàrinu bbùoni e sunnu tinti, eh.

PIETRO: e comu si fa a capillu?

PEPPINO: caa, difficili è.

UOMO #1: challeston.

UOMO #2 (*al primo*): quali challeston, ma chi minchia rici?

PEPPINO (*al cassiere*): paja u picciriddu?

UOMO #2: ...ca comu rici tu.

CASSIERE: no, u picciriddu è nicu ancùora.

PEPPINO: allura unu, platea.

CASSIERE: grazie.

PEPPINO (*a Pietro*): pecciò, prima ri riri ca unu è tintu o buono, tu piensaci siempri. U capisti?

PIETRO: eh.

PEPPINO (*alla maschera*): a chi sièmu?

MASCHERA: ô finiri. Rëci minuti.

PEPPINO: va beh.

VOCE ATTORE: "...e adesso...in aggiunta..."

PIETRO: c'è scuru amuninni.

PEPPINO: c'un ci sugnu iu? U papà! Trasi.

VOCE ATTORE: "...l'hai sporcato per tutto il quartiere..."

PEPPINO: bellu u cinamu!...

VOCE ATTORE: "...hai sporcato tutto il quartiere con il mio nome, con il mio nome Marco..."

Sequenza 93 (esterno, cinema corso)

BAMBINI: - amuni t'a stari dda.

- sè, amuni!

PIETRO: fifè, t'agghiungiu puru u Paliejmmu, l'Inter, e tri bustini ri Grandi della Storia.

FIFETTO: e u fojmmagginu?

PIETRO: vabbè, tantu 'un mi piaci.

FIFETTO: 'un su' tutti ru Cojsò. Certuni i truvavu ô Roma, ô Supercinema e ô Capitòl.

PIETRO: *Gli argonauti, Italiani brava gente, Catene, Salvatore Giuliano...*

Sequenza 94 (interno, scuola media)

PIETRO: ...*Il vangelo secondo Matteo, Il buono il brutto il cattivo, Incompreso, Chi ha paura di Virginia Woolf...*
(*Gli studenti si agitano e indicano qualcosa fuori dala finestra*)

PROFESSORE: ehi gioventù. Chi sta succiriennu?

STUDENTE: taliàssi schinianu.

(*Gli studenti ridono*)

PROFESSORE: giovani! Se state in silenzio vi lascio guardare!

Sequenza 95 (esterno, stabilimento balneare)

UN UOMO: Giova', stocchiti u cùoddu!

GIOVANNI: ma vafanculu!

BAMBINI (*a Peppino*): tuffati papà, tuffati. / Papà.

PEPPINO: dopo, dopo.

GIACOMO: signor Torrenuova, disturbo?

PEPPINO: quali disturbo, consigliere Bartolotta prego!

GIACOMO: dico io, è mai possibile che c'avete sempre da recriminare, eh? Non c'è gionno ca non fate manifesti contro il consigliere ics, l'assessore ips, contro il sindaco, eh?

PEPPINO: a democrazia è bella picchi si pò parrari, o no?

GIACOMO: bella è bella! Bella è bella!

PEPPINO: vuatri stati ruvinannu un paisi, e nuatri abbiamo il dovere di denunciarlo a voce alta.

GIACOMO: ma no futtènnu a mmìa!

PEPPINO: non ricordo attacchi contro la sua persona.

GIACOMO: e iu chi st'aju riciennu? Vâ pigghiati cu tutti tranni cu mmìa. Chi è fatto personale? Eh? Chi b'aju fattu ri malu?

PEPPINO: scusassi forse non ho capito...

GIACOMO: uhm, lei capiu perfettamente. Mi deve credere, Torrenuova, mi sono ridotto ca nel mio partito 'un cuntun niente, cuntun quantu u rui ri coppì quannu a briscola è a mazzi, scusando l'espressione. C'è poch'i ririri. Vanno avanti i cchiù fùojtti, e cu su' i cchiù fùojtti Torrenuova? Quelli che sono sulla bocca di tutti, nelle interrogazioni, nei volantini, negli esposti alla magistratura, nelle lettere anonime...

PEPPINO: aaah... nuatri 'un nni scrivèmu lettere anonime. Chiddu c'aviemu 'i riri u riciemu affacciu!

GIACOMO: eh! Mmi facissi fari un bellu manifestu contr' e mia!

PEPPINO: eeh?

GIACOMO: 'ntrallazzi nn'aju quantu nni vuliti. Cî ricu iu stissu. Ci fazzu fari bella figura. Così appattiamo quel vecchio conto in sospeso che abbiamo. Vabbè acqua passata. Sfoghi di gioventù. Logicamente la cosa resta tra noi. Siamo solo io e lei.

PEPPINO: consigliere Bartolotta, assai siamo.

Sequenza 96 (esterno, corso Umberto)

CORTEO DI STUDENTI (*gridano lo slogan del maggio francese*): "Ce n'est qu'un début continuons le combat"...

UOMO DOLLARI: tutti scrivinu! Sei penni centu liri! Tutti scrivinu. Sei penni centu liri.

Sequenza 97 (esterno, terrazza casa nuova Torrenuova)

Canzone (*sottofondo*) "Un'ora fa"

"Un'ora fa, avevo lei

che si specchiava dentro gli occhi miei

un'ora fa,

l'avevo qui vicino a me

e mi ha detto domani non so

se io ci sarò

Che male al cuore."

Peppino (*ad Angela*): girati.

MANNINA: bella ci sta. Eh, Pippèj?

PEPPINO: camina un pocu. Girati arrieri e camina. Allonnacilla sei irita.

ANGELA: troppu longa! Papà 'un si usa cchiù. Tutti i me cumpagni 'a pùojttanu supra ô rinùocchiu...

PEPPINO: puru uottu.

ANGELA: ...mii, paru me nanna! A cettuni ci arriva ccà... Ha' jèssiri sempri a cchiù arriçrata?

MANNINA: macari a mità.

PEPPINO: tu chi si' u sinnacatu ra minigonna? Supra ô rinocchiu ci sta brutta!

ANGELA: però, quannu fa' i cumizi ti papparì cu l'amancipazione della donna.

PEPPINO: ca si misura a centimeçri l'emancipazione? Cchiù all'aria su' i mutanni e cchiù emancipata è la donna!

ANGELA: fascista!

PEPPINO: a ccu fascista?

MANNINA: talè st'aricchini ancùora ci l'ha' finir'i pajari!

PEPPINO: comu rici tu, quatru irita.

Sequenza 98 (interno, negozio abbigliamento. Palermo)

ONOFRIO: minchia adesso è difficile capire con tutte queste imbastiture.
 COMMESSO (*segue Peppino*): il pantalone? Come se lo sente? L'orlo giacca va bene, io accorcerei semplicemente un centimetro la manica.
 PEPPINO: no guardi, senta, la sento proprio strana addosso.
 COMMESSO: allora le faccio provare un'altra giacca di conformazione diversa...
 ONOFRIO: io... forse...
 COMMESSO: ...con colori in contrasto, vediamo come le sta.
 ONOFRIO: ...non sono più sicuro del colore.
 SARTO (*segue Onofrio*): ma come, signor Pace? Che dice? Lei lo deve ragionare alla luce del sole.
 COMMESSO: non si ci vede? La togliamo e ne proviamo subito un'altra.
 SARTO: eh eh, ha visto che effetto ottico, signor Pace? Tutta un'altra cosa.
 ONOFRIO: bello bello mi piace.
 SARTO: ecco, guardi le cade addosso come un guanto.
 PEPPINO (*a Onofrio*): ca pecciò 'un n'am'a salutari?
 ONOFRIO: iu sugnu u piccaturi, a ttia toccanu l'avemari.
 PEPPINO: ca cosa 'nutuli u sai ca pi mmia si com'un frati.
 ONOFRIO: e puru pi mmia. Però 'un tû scujddari Pippèj, io sono un traditore, ma tu resterai sempre uno troppo a sinistra pi chiđđi ri fùora, e troppo a destra pi chiđđi ri rintra.
 PEPPINO: va ştruogghi sta matassa.

Sequenza 99 (interno, sede movimento studentesco)

DIRIGENTE STUDENTI: i tradizionali partiti della sinistra, traditori del socialismo, impediscono di fatto tale prospettiva. L'opportunismo dei loro dirigenti locali, come ad esempio lo sporco riformista Peppino Torrenuova, impedisce di portare avanti una vera battaglia contro la mafia e riduce ogni linea politica ad una mera azione di propaganda che ii braccianti non si sentono più di sostenere.

Sequenza 100 (esterno, collina)

Canzone "Stasera mi butto"

"Stasera mi butto
 stasera mi butto,
 mi butto con te
 e faccio di tutto
 e faccio di tutto
 per stare con te.

Quante volte mi credevo che,
 e invece no, e invece no.
 Tu guardavi tutti meno me
 e io credevo invece che
 ho deciso che mi butterò..."

UNA DONNA: viriemu cu' nni mancia cchiossà! Via!

MANNINA: pieeetruuu. Vèni a manciaaaa! Ooh, avi tri uri ca ti chiamu.

ANGELA: unni a statu?

SARINA (*giocando con Rita*): amuni scimunita.

PIETRO: poi ti fazzu abbiriri.

MANNINA: te', prima ca s'arrifridđa.

SARINA (*giocando con Rita*): rapì, rui X.

PEPPINO (*a Pietro*): ti piaci?

PIETRO: accussì accussì.

PEPPINO: ca mai si' cuntientu...

MANNINA (*sottofondo*): Michè, ca siempri leggi? Ca posa stu giujnnali e mancia.

SARINA: ca lassalu stari!

Canzone "Io ho in mente te"

"Apro gli occhi e ti penso, ed ho in mente te
 Ed ho in mente te.
 Io cammino per le strade, ma ho in mente te
 Ed ho in mente te.
 Ogni mattina uo, uo, ed ogni sera, uo, uo
 Ed ogni notte, te.
 Io lavoro più forte, ma ho in mente te

Ma ho in mente te
Ogni mattina uo, uo, ed ogni sera, uo, uo”

VOCI RAGAZZINE: ...arancia, pera e limone / Ajèri carù...

MANNINA (*sottofondo*): amunì scimunita.

SARINA (*sottofondo*): ancili rammi...

PEPPINO (*tra sé*): a Baaria.

PIETRO: papà, chi significa “riformista”?

PEPPINO: minchia! Riformista è... chi sa che a sbattere la testa contro il muro, è a testa ca si rumpi no u muro.

Riformista... è chi vuole cambiare il modo per mezzo del buon senso, senza tagghiari testi a nuđđu. A cu ‘u sintisti riri?

PIETRO: a nuđđu, a cu’ l’avev’ a sentiti riri?

Sequenza 101 (interno, farmacia)

NINO: buongiorno.

FARMACISTA: che desidera?

NINO: talè! rammi cocchicosa pi mùoriri.

ARROTINO (*sottofondo*): “ammùola fuobbici, ammùola fuobbici e cutiedđi”)

FARMACISTA: chi ti succiessi?

NINO: niente. Pecciò vùogghiu mùoriri.

FARMACISTA: aah! Comu vo’ mùoriri, ri subbitu o a picca a picca?

NINO: ca... U tiempu r’arrivari a casa.

FARMACISTA: gghiustu... u tiempu ci vùoli.

NINO: eeh!

FARMACISTA: gghiustu, allura, vediamo. Idđà è! Eh sì. Ci siemu. Tutta na tirata.

NINO: u Signuri tû paja.

FARMACISTA: veramenti fùssiru centuvinti liri.

NINO: nni viriemu ô ‘nfiejnnu!

FARMACISTA: bon viaggiu.

Sequenza 102 (esterno/interno, casa-stalla Torrenuova)

BAMBINO: ...sbrigati Carru...

UOMO#1: talè cu c’è!

DONNA #1: Graziella e Palidđu.

UOMO #2 (*davanti all’entrata*): ti salutu Pippèj.

UOMO #3: allura avvicinu cchiù tajdđu.

PEPPINO: unn’è?

UOMO #4: dđà rintra Pippèj.

PEPPINO: Nèj? Nèj? Nèj mi sienti?

NINO: Pippèj. Ti sientu Pippèj. Ca com’è ca ti sientu? Ma chi ura su’?

PEPPINO: i cincu e mmienza.

NINO: ma com’è ca sugnu ancora ccà?

PEPPINO: eh, paciensa ci vùoli. Av’ a jèssiri un miricinali lientu. Av’ a ffari a so ştrata.

NINO: A so ştrata. Cietto. Eh. Chi ddici ca prim’è stasira m’allibbiejttu?

PEPPINO: pensu ri sì.

NINO: eh.

PEPPINO: e quanta ştrata av’ a ffari stu miricinali?

NINO: menu mali va.

PEPPINO: peccato!... Peccato, peccato. Ora ca ci sunnu i politici, tu m’avissi pùtutu aiutari. Mah.

NINO: tantu ‘un vinciemu mai.

PEPPINO: e c’u sapi?

NINO: uhmm.

PEPPINO: io pi sì e pi no, accettavu.

NINO: ma chi cùosa?

PEPPINO: a candidatura.

NINO: a Càmmara ‘i Roma?

PEPPINO: sè.

Nino tossisce.

PEPPINO: ah, disgrazie, disgrazie.

NINO: ma tu chi dđici c’u fammacista mi pigghiò pi fissa?

PEPPINO: spiramu. Mi rispiacissi peddiri un vùotu.

NINO: maa, tutti r’accojđđu fuoru a mittiriti nna lista?

PEPPINO: tutti no. Però, a maggioranza vinci.

NINO: allura chi ffa, mi susu?

PEPPINO: se ti senti.

NINO: sè.

Sequenza 103 (esterno, corso Umberto)

PIETRO (*all'altoparlante*): questa sera, alle 18.30, in piazza Madrice, comizio del Partito Comunista Italiano.

VOCE UOMO (*altro altoparlante*): ...la voce della Democrazia Cristiana...

NINO: amuni il sette maggio!

PIETRO (*all'altoparlante*): il sette maggio, vota e fai votare Partito Comunista Italiano. (Al passaggio di una coppia di sposi) Auguri, auguri.

NINO: auguri.

PIETRO: viva gli sposi.

VOCE ALTOPARLANTE: contro la disoccupazione, vota e fai votare Partito Comunista Italiano.

UOMO: Nando comu siemu?

PEPPINO: ca ciejttu ca 'u canusciu. (*Ad altri*) piacere, piacere. Ooh.

PIETRO (*all'altoparlante*): parlerà il compagno Peppino Torrenuova.

LAVORATORE (*scagliando una pietra contro l'auto*): comunista ri me cugghiùna!

Sequenza 104 (esterno, piazza Madrice)

SEGRETARIO CGIL: a chiazza 'un è tanta china.

COMPAGNO #1: viù picca ggiovani. Chi faciemu?

COMPAGNO #2: picca, su' picca. Porca ra bedda...

PEPPINO: u cummissariu rissi ê siei e mmenza spaccati.

COMPAGNO #1: abbicinamuni compagni ca 'ncuminciamu.

COMPAGNO #2: cumpagni abbicinativi ca ora cuminciamu...

COMPAGNO #1: compagni avvicinatevi...

COMPAGNO #2: avvicinatevi ca jàmu a cuminciari... Amuni.

NINO: zu Luigi, buonasera.

COMPAGNO #2: curaggiu, avvicinativi, ca ora cuminciamu.

LUIGI: Nèj.

UOMO DOLLARI: t̃ri penni centu liri. Tutti scrivinu. T̃ri penni centu liri. Tutti scrivinu. T̃ri penni centu liri. Tutti scrivinu. T̃ri penni centu liri...

MINICU: da'.

PEPPINO: compagni e cittadini di Bagheria.

Sequenza 105 (interno, casa Sarina)

MASINA: chi rumpistivu ova?

MANNINA: no... Picchi? 'Assa paṛṛa.

MASINA: m'aveva parsu.

SARINA: vi fici ru' ova çirusi. Speru ca vi piàcinu.

FIGLIO MASINA: a zita bbùona è! A zita bbùona è!

SARINA: eh a testa ô caciù l'avì.

MANNINA: mà, quantu ova arristaru?

SARINA: aviva sulu chissi rui. Tì v'accattu?

MANNINA: no, no.

FIGLIO MASINA: a zita bbùona è! A zita bbùona è!

Sequenza 106 (esterno, scuole Bagnera)

COMPAGNO #1: mi raccumannu 'un sbagghiamu.

PEPPINO: uè, grazie grazie.

UOMO DC: tanàsiu ma chi ffa tiri rittu?

COMPAGNO #1: arrivediejjeci.

UOMO DC: mi raccumannu Tanàsiu, u zu Carru ci teni assai.

ATTANASIO: ci rici ô zu Carru ri stari tranquillu.

COMPAGNO #1: arrizzanu i cùorna. Minchia mi giurò ca vutava pi nuat̃ri.

UOMO DC (*alle donne*): a cruci nnô scudu crociatu.

UOMO REPUBBLICANI: tanasiu, buongiorno.

ATTANASIO: ooh.

COMPAGNO #2: puru ch'i repubblicani si jiccò.

UOMO REPUBBLICANI: mi raccumannu.

ATTANASIO: come se l'avessi fatto. Arrivederci.

PEPPINO: u populu è facciùolu.

UOMO ALTRO PARTITO #1: tanasiu, comu stai?
UOMO ALTRO PARTITO #2: tutto bene?
ATTANASIO: benissimo.
UOMO #1: chi ci sono problemi?
ATTANASIO: a parùola è parùola.
PEPPINO: tanasiu ca pecciò nn'abbanunasti?
ATTANASIO: nùatři aviemu na parùola sula! Me sùoggira ci u runa â democrazia, me muggghieri ê socialisti, me cugnata ô partitu liberali...
COGNATA ATTANASIO: sè!
ATTANASIO: ...me figghiu ê repubblicani...
FIGLIO ATTANASIO: sè.
ATTANASIO: ...e iu fàvucia e majttieddu. Accussi accuntintamu a tutti. 'A zabenarica!
COGNATA ATTANASIO: arrivedecci.
COMPAGNO #1: arrivediejci.
PEPPINO: sa' pi cu vùotano chissi.
CICCINA: figghiu miù, mi sta' faciennu vùriri i stidd'i menziuojnnu!
NINO: e cu sugnu San Ciusieppi, sugnu?

Sequenza 107 (interno, seggio elettorale)

NINO: ecco qua. Chi è nâ sta mannannu?
PRESIDENTE: bellu babbiu. Cabbina numero due. Ma rispettiamo la volontà dell'elettore!
NINO: ci mancassi avuțru. Presidente siamo nelle mani di Dio!
PRESIDENTE: sî, sî.
NINO: amunì, za Ciccina.
PRESIDENTE: 'Nt'on'ura ru' oujbbi, un ciuncu e un paraliticu. Ma chi avi a suggiva avi?
CICCINA: â finuta m'accumpagni ô campusantu nni me maritu?
NINO: 'assa vùota za Ciccina, 'assa vùota, po' 'a pùojttu unni voli vossia, amunì.
CICCINA: prima però am'a passari nnô ciuraru. Eh?
NINO: ca amu fattu țrenta, faciemu țrentunu. Amunì. A cu' ci l'a đđari u votu?
CICCINA: ca u Signuruzzu.
NINO: ah, e brava.
(Fuori dalla cabina)
PRESIDENTE: cabina numero uno.
UOMO: grazie presidente.
CICCINA: nonsi, 'un è ccà u Signuri.
PRESIDENTE (sottofondo): se non c'ha il documento, lei non può votare, mi dispiace, per cortesia.
ELETTORE (sottofondo): eh ma chi fa 'un mi canusci? A patenti a' lassavu a casa.
PRESIDENTE (sottofondo): senza documento qua non XX
NINO: minchia mira!
PRESIDENTE (sottofondo): mi faccia la cortesia XX
CICCINA: iu uòjbbu sugnu, no fissa. Mascaratu c'un si avuțru.

Sequenza 108 (interno, sezione PCI)

1A STAFFETTA: partito Comunista 81!
COMPAGNO #1: voj đđiri, aumintamu țřienta vùoti!
COMPAGNO #2: vinciemu!
SEGRETARIO CGIL: araciu, araciu! Rispetto alle ultime comunali pejdđiamo un punto!

Sequenza 109 (interno/esterno, bar Aurora/corso Butera)

PEPPINO (al telefono): e il segretario della Federazione che dice?... Ah. E ri Roma?... Ah, Ancùora è prestu. Vabbè mni sintiemu cchiù tajđdu. Stammi bene.
UOMO DOLLARI: tutti scrivinu! Țři penni centu liri! Tutti scrivinu!
MAESTRO CATECHISMO: ancora non si sa come va a finire, comunque, per quello che può valere detto da me... tanti auguri.
DONNA (in sottofondo): c'ju p'ajutallu, abballò sulu.
PEPPINO: grazie, consigliere.

Sequenza 110 (interno, sezione PCI)

COMPAGNO #1: auguri Pippèj, vùota ri đđocu.
PEPPINO: grazie.
RAGAZZO #1: tû viristi l'ujttimu film ri Pasolini?
RAGAZZO #2: leggimi a manu X

RAGAZZO #1: X sè idda X

COMPAGNO #2: Foscolo e suoi amici X Punto d'accapu! Proclamate sciopero a oltranza, chiediamo solidarietà quantifica â ragioneria e 'u futtiemu.

COMPAGNO #3: picciuotti, sparamu al sindaco...

COMPAGNO #4: giusto.

COMPAGNO #3: vabbè 'mpicamu puru un bellu manifestu.]

GASPARE: talè, lèggimi sta cajtta 'un ti siđđiari.

DIRIGENTE STUDENTI (*legge*): uhm... è l'Inps.

GASPARE: chissu l'aveva caputu puru iu.

DIRIGENTE STUDENTI: dicono che il ricorso è accolto e ti riconoscono assegni familiari e arretrati. Auguroni.

GASPARE: bonasira a tutti.

(*Peppino esprime un'amara considerazione attraverso un suono gutturale*)

COMPAGNO: shhh!

SEGRETARIO CGIL: allora compagni! Vi leggo i risultati complessivi.

Sequenza 111 (esterno, terrazza nuova casa Torrenuova)

PEPPINO: u nannò Cicci ricieva ca i belli nutizi si sbàgnanu!

MICHELE: ma...ou!

ANGELA: e qual è sta bella notizia?

RITA: arricchemu?

MICHELE: macari!

MANNINA: no â maṭṭri 'un amu riccutu.

PEPPINO: ancùora no!...

MICHELE: arricchiemu.

PEPPINO: ...Però... Avanti, viriemu s'addiminati...

PIETRO: ee, chi pò jèssiri?

TUTTI: ee...

MICHELE: ca puru c'un fu elettu, u papà àppi belli vùoti.

MANNINA: mmm.

PEPPINO: mmm, ssi giovani 'un capiti u riestu 'i nienti.

PEPPINO: a mamma e u papà aspiettano un alṭro fratellino!

FIGLI: no!

PEPPINO: o sorellina, quello che sarà...

FIGLI: evviva.

MICHELE: mizzica, taistasti ruru?

ANGELA (*a Mannina*): brava! Brava! Mâ.

PEPPINO: ah! Ma chi bbeni a đđiri? (Simulando col braccio una sberla)

MANNINA (*ad Angela*): grazie, â maṭṭri.

PIETRO (*a Mannina*): brava mamà, brava! Brava! Brava!

ANGELA (*a Peppino*): eh bravo puru tu papà!

PEPPINO: grazie! Dai brindiamo picciùotti. Forza brindiamo.

ANGELA: ora am'accattari n'avuṭṭru liettu o nni şṭrinciemu?

Tutti: nni şṭrinciemuuu!

PEPPINO: auguri! Auguri!

PIETRO: ô picciriđđu!

TUTTI: ô picciriđđu!

RITA: alla sorellina!

TUTTI: alla sorellina!

MICHELE: â facciazza ri 'mmiriusi!

TUTTI: â facciazza ri 'mmiriusi!

MANNINA: al quinto figlio!

TUTTI: al quinto figlio! Eeeh!

MICHELE: viva a Baaria!

TUTTI: viva a Baaria!

MICHELE: evviva nuàṭṭri.

Sequenza 112 (interno, ristorante)

IGNAZIO: vivu susu! Vivu jusu! Vivu â saluti ri Renatu Guttusu!

INVITATI: - auguri

- bravo

- auguri se in grande

- maesṭro.

UN INVITATO: maestru, un autografo maestru, un autografo dai.

CAMERIERE: maistru, cci facissi u ritrattu!

INVITATI: - cci facissi u ritrattu

- cci facissi u ritrattu.

- 'nchia talè ou!

- a si viri ca...

- u maistru è mastru! Miii precisu, talè talè talè X!

Sequenza 113 (interno/esterno/interno, studio medico/strada/ufficio assessore. Palermo)

MEDICO: respiri, respiri, a bocca aperta? Finisca di svestirsi. Preferisce che suo figlio esca?

PEPPINO: no, no, può restare. Assiettati Pietru.

PEPPINO: chi è, t'imprissiunasti?

PIETRO: no.

PEPPINO: 'un ti scantari, bbùonu staju!

UOMO: ma avi assai ca 'un viù a tò cucina, ma si pò sapiri chi fini fici c'avi un misi ca 'un la viù?

DONNA: no ma me cucina mica si nni ju in Svizzera, mica si maritò.

UOMO: ah allura si ficiru i ficumi, mi pareva ca X.

ACCOMPAGNATORE ASSESSORE: ehi ehi! Il gradino.

PEPPINO: 'u sa' cu è chissu?

PIETRO: cu è?

PEPPINO: l'assessore all'urbanistica della città.

PIETRO: all'urbanistica?

PEPPINO: sè!

PIETRO: e comu fa a bbìriri i progetti, i piani regolatori?

PEPPINO: ca cciannu appùosta. Chi sacciu iu, un piano di lottizzazione? Prima 'u mànnanu 'nt'on istituto specializzato, e ci 'u stampanu appùosta pi iddu.

ASSESSORE: a piliciedda 'a pujtàstivu? (*Dopo aver intascato la busta*) bellu, ttoppu bellu.

Sequenza 114 (esterno, montagna)

Solo immagini

Sequenza 115 (esterno, stazione ferroviaria. Palermo)

VOCE ALTOPARLANTE: sono in partenza dal binario quattro, treni... Capo D'Orlando... Barcellona, Milano... Linea regionale...

VOCE UOMO: ...acciana...

DONNA: sangu miu, piensimi. Ti salutanu tantu...

PIETRO: picchi tutti piensunu c'aviemu malu caràttiri?

PEPPINO: forse picchi è bbieru...

PIETRO: o puru?

PEPPINO: o puru picchi nni cririemu ri putiri abbrazzari u munnu... Ma aviemu i vrazza ttoppu cujtti.

DONNA: amuni amuni... sutta ô trènu tâ finisti, spùostiti! Spùostiti! Ciao, ciao...

PEPPINO: vabbè... Va' vuscati u pani.

Voce altoparlante: È in partenza dal binario quattro treno diretto verso Palermo, ferma a...

PIETRO: però non sei stato molto convincente!

PEPPINO: menu camurria!

VOCI: - ciao - ciao

Sequenza 116 (interno/esterno, scuole Bagnera/strade Baaria/via Guttuso)

BIDELLO: t'arruspigghiasti? Mascaratu manch'i bummi ci pùottiru!

PEPPINO (*tra sé*): mm...

AUTOMOBILISTA: ca lieviti 'i mmienzu â sgrata, testa 'ntappata.

PIETRO: ih. Ma quannu m'insunnavu... antura o uora?

MURATORE #1 (dall'alto): ou! Posa ddocu, lafru!

PEPPINO: È ri me figghia!

MURATORE #1: sè, ri tò mughieri.

MURATORE #2: eh lafru posa l'ùossu.

MURATORE #3: ehi figghiu 'i lancaratu ... ti rugnu!

PIETRO: 'assa teni.

GIOCATORE #1: ca tuttu stu tiempu cci mittisti?

PIETRO: na juta e na vinuta fici! Mancu menzu minutu!

GIOCATORE #1: ma siddu a sputazza avi na vita c'asciucò!

GIOCATORE #2: unni 'i jsti accattari 'nta luna sti sicarietti?

GIOCATORE #3: e ti fumasti vinti liri!

GIOCATORE #4: amaru tu, ca tâ pigghiasti còmmira!

(Ridono)

GIOCATORE #1: veni ccà, vveni ccà, ch'e vinti liri t'arrialu u stìessu. Veni ccà, veni ccà!

PIETRO *(duro)*: 'un li vùogghiu cchiù, 'assa sî joca!

(Ridono)

GIOCATORE #1: mascaratu.

BAMBINO #1: che fissa i picciuli ci lassasti!

GIOCATORE #2: a chi bbuoi a X

BAMBINO #2: e ti facisti futtiri.

PIETRO: chista sì ch'è sùora talè!

BAMBINO #3: a tò invece scacò.

BAMBINI: talè / Si spaccò /

BAMBINO #4: un sùognu / Com'un cachì si rapiu / Ah ah ah.

BAMBINI: sè sè.

(Pietro ride)

Séquence 1

VOIX ADULTE : X Suggivaru i carri X Amuni.

VOIX ENFANTS : vois, qu'est-ce qu'elle est X/ Chista sì ch'è sùora !

PIETRO : qu'est-ce que vous dites de ça hein ?

HOMME #1 : a ttia a matina 'ncià unni 'a pigghia 'a chiamu scimunita...

JOUEUR #1 : eh Pietru viens voir un peu ! Viens voir. C'est à toi que je cause, viens voir un peu.

PIETRO : quelle barbe !

JOUEUR #1 : allez, dépêche.

PIETRO : c'est pour quoi ?

JOUEUR #1 : va-t'en m'acheter des cigarettes. Tu m'prends des Exportations sans filtres surtout hein ?

ENFANT : tu t'dépêches oui ?

PIETRO : mais j'uis en train d'jouer.

JOUEUR #1 : tu vois mon crachat là ? Si tu reviens avant que ça sèche, et ben je te donne 20 lire.

JOUEUR #2 : cours-y Pietro, X que la X ça sèche vite ! Alors cours-y Pietro.

LES AUTRES : cours Pietro / Cours / Cours / Allez / Allez / Cours / Cours / Allez allez.

MICHELE : cours-y !

HOMME #2 : curri Pietru, curri! Vai !

FEMME : X stocchiti u cuoddu, c'a pasta t'arrifriddò !

Séquence 2

Partie I

CONCIERGE : Pippinu, avance un peu ! Allez, viens ! Plus vite !

Partie II

ÉLÈVES (*chantent avec l'enseignante*) : « se il Popolo vuol la pace, dovrà sentir la voce d'un popolo che dice : duce ! Duce ! Duce ! »

MAÎTRESSE : Peppino Torrenuova, pourquoi tu n'chantes pas toi ? Vas-tu m'répondre ? Est-ce que t'as oublié ta langue ? Sors ton livre ! Qu'as-tu fait de tes livres et de tes cahiers ? Parle ! Où est ton livre, espèce de p'tit rebelle ?

PEPPINO : ahi ! Non ! Non !

MAÎTRESSE : réponds à ma question ! Ton livre où il a disparu ?

PEPPINO : il a été bouffé par la biquette ! Il a été bouffé par la biquette !

MAÎTRESSE : parle correctement !

PEPPINO : il a été bouffé par la biquette ! [biketz]

MAÎTRESSE : ah la chèvre ? Tu imagines que j'vais t'croire peut-être.

PEPPINO : il a été bouffé par la biquette ! [biketz]

MAÎTRESSE : allez, au coin ! Ouste ! Silence dans la classe ! Commençons ! Singulier et pluriel. Un monsieur.

ÉLÈVES : des messieurs.

MAÎTRESSE : un œil.

ÉLÈVES : des yeux.

MAÎTRESSE : un cheval.

ÉLÈVES : des chevaux.

MAÎTRESSE : un aïeul.

ÉLÈVES : des aïeux.

MAÎTRESSE : un bœuf.

ÉLÈVES : des bœufs.

MAÎTRESSE : un journal.

ÉLÈVES : des journaux.

MAÎTRESSE : un vitrail.

ÉLÈVES : des vitraux.

MAÎTRESSE : un travail.

ÉLÈVES : des X

Séquence 3

LECTEUR : « le rêve de Sophonisba ! Venez interpréter mon rêve Karthalo ! »

Pfft

(*Les spectateurs rient*)

LECTEUR : mais qui ose m'interrompre ?!

PROJECTIONNISTE : quelle bande de pauv' types !

LECTEUR (*en lisant sur l'écran*) : « ce n'est pas moi qui prends la Reine, c'est bien la Reine qui me prend. Par Gurzil, Dieu des batailles et par tous nos autres Dieux, je te consacre mon glaive. »

CICCO : « ce n'est pas moi qui prends la Reine, mais c'est bien la Reine qui me... »

SPECTATEUR : eh mais c'est quoi c'truc ?

LECTEUR : enfin un glaive c'est une épée. Tu vois bien qu'il offre son épée là ? Et en plus t'es aveugle ?

SPECTATEUR : alors on a même pas l'droit d'poser des questions ici !

PRINCE : taisez-vous bande d'ignares ! Vous êtes des sauvages !

SPECTATEUR : mais taisez-vous !

LECTEUR : assez maintenant ! Gardez vos obscénités !

SPECTATEUR : péquenot ! [05:12]

LECTEUR : qui a dit ça ?

GARÇONS : c'est lui / C'est lui là.

CICCO : j'ai rien dit moi !

MÈRE PIANISTE (*à la fille*) : viens vite, on rentre à la maison.

LECTEUR : tiens-t'en dehors, ah lui, viens que je t'crache comme une **crotte de bique** !

CICCO : c'est pas moi, je l'jure !

LECTEUR : tu te crois tout permis parce que tu sais lire ? Je t'ai vu ! C'était bien toi.

CICCO : je vais t'bouffer !

LECTEUR : aaaaah !

Séquence 4

GARÇON : vas-y Ciccu !

FOULE : vai !

DON GIACINTO : une fois de plus tu m'as bien eu Ciccu. Allez, t'es un brave garçon. T'as du plomb à la cervelle et de l'acier dans les dents.

ÉLEVEUR : ah, qu'est-ce t'en dis ?

CICCO : elle était plus jeune celle de l'autre fois. Il faut baisser d'au moins trois cent lires.

ÉLEVEUR : quoi trois cent lires ? Tu crois que c'est avec ça que je vais nourrir mes enfants, moi ?

CICCO : qu'ils viennent à la maison, pain et oignon à volonté.

Séquence 5

HOMMES DE MAIN : allistièmune ! / Allistiemune ! Finiu u cuttigghiu ! / Muviemine / Amuni.

HOMME DE MAIN #1 : regardez-moi ces deux fainéants ! Va travailler !

NINO : pauvre cocu !

HOMME DE MAIN #1 : eh ! Oh ! Je te signale que c'est dix boisseaux par tête si t'as oublié !

HOMMES DE MAIN (*en arrière-plan*) : allez ! Allez-y !

PEPPINO : Ninu, de quoi tu l'as traité ?

NINO : de rien, de rien, dépêche-toi, on va être bête en retard.

HOMME DE MAIN #2 : alors combien d'olives t'as chipées aujourd'hui ?

HOMME DE MAIN #1 : combien tu t'en as mis dans la poche ?

OUVRIER : qu'est-ce que tu racontes...

HOMME DE MAIN #1 : tu peux y aller, va !

UN GARÇON : bonne soirée Don Giacinto.

DON GIACINTO : bonne soirée à toi aussi.

NINO : sept et trois font dix non ?

HOMME DE MAIN #1 : fous-moi le camp allez !...

NINO : oh !

HOMME DE MAIN #1 : ...vas faire ta crotte petit merdeux.

FEMME (*après le claque à l'homme de main qui la touche*) : t'as qu'à aller toucher ta sœur, espèce de dépravé !

HOMME DE MAIN #2 : quoi ? Dépravé ? Tu me traites de dépravé ?

FEMME : bas les pattes ! Bas les pattes !

DON GIACINTO : ça suffit, je veux pas d'histoires sur mon domaine !

HOMME DE MAIN #2 : allez, viens avec moi toi.

FEMME : c'est toi qui m'as touchée !

HOMME DE MAIN #2 : et c'est plus la peine de revenir ici, toi et toute ta descendance !

DON GIACINTO : avancez avec vos paniers, ça suffit les guignoleries !

PEPPINO : alors, deux et huit, dix en tout.

HOMME DE MAIN #2 : bougez vos paniers. Qu'est-ce que vous regardez comme ça ?

DON GIACINTO : non, non, non ! Neuf et demi ! Ton panier n'est qu'à moitié plein. Espèce de p'tit corniaud !

HOMME DE MAIN #2 (*arrière-plan*) : X allez on montre, c'est toi X

PEPPINO : c'est que j'ai pas eu l'temps, don Ghiacintu !

DON GIACINTO : à qui appartient c'gamin ?

NINO : À Cicco Torrenuova.

DON GIACINTO : ah !...

Ouvrier (*en arrière-plan*) : tu vois bien que je cache rien, tu peux chercher tant que tu veux...

DON GIACINTO : ...c'est dommage pour toi ! Un marché est un marché ! Mm ! Tu devais ramasser dix boisseaux !

HOMME DE MAIN #1 : par ici le p'tit rat !

PEPPINO : Ninu !

NINO : non, laissez-le !

PEPPINO : Ninu ! Ninu !

NINO : laissez-le ! Arrêtez, c'est qu'un p'tit ! Arrêtez ! (*À don Giacinto*) Espèce de brut XX.

PEPPINO : Ninu ! Ninu ! Ah !

HOMME DE MAIN #1 : là ferme !

PEPPINO : Ninu !

HOMME DE MAIN #2: ça t'apprendra à penser pour toi ! C'est bien fait pour toi ! Ça t'apprendra X.

Séquence 6

VOIX SPECTATEURS : ...Si canciò a lampu / Si canciò / Ma iddu è?

DIRECTEUR DE TROUPE : un'ora sola ti vorrei...

UNE SPECTATRICE : quelle honte !

DIRECTEUR DE TROUPE : ... per dirti quello che non sai...

PODESTAT : c'est de l'humour pour potache.

NINO : mais qu'est-ce qu'il est doué ?

PEPPINO : ouais !

DIRECTEUR DE TROUPE : ed in quest'ora io darei, la vita mia per te !

PODESTAT : c'est quand même pas croyable de voir ça !

CHEF DE MILICE : qu'est-ce que j'fais d'toi, hein? Embarquez-le!

DIRECTEUR DE TROUPE : un'ora sola...

PODESTAT : va te faire foutre !

DIRECTEUR DE TROUPE : laissez-moi gagner mon pain quotidien ! Pourquoi s'en prendre à moi ? C'est quand même pas moi qui ai écrit cette chanson, je fais que la chanter. Cicco, les livres que j'ai laissés dans ma loge, tu les embarques chez toi. Je dois y aller, tu m'excuseras, hein ?

MILITE : des livres hein ? C'était toi qui riais ? Je t'ai vu !

CICCO : moi ?

Séquence 7

CICCO : Shakespeare et Manzoni.

NINO : dis papà, pourquoi ils ont arrêté ton cousin ?

PEPPINO : ouais, pourquoi ?

CICCO : on en causera quand on sera à la maison ! (*À Peppino*) tu sais qu'il faut qu'tu te lèves tôt !

PEPPINO : oui, je sais, mais... je voudrais savoir combien de temps j'y serai.

CICCO : un mois et demi. Deux mois. Pourquoi, ça te fait peur ?

PEPPINO : tc ! [tʃ]

Séquence 8

ROSALIA : mon Dieu, mon Dieu... Envoyer un enfant dans la montagne comme ça prions Saint Joseph que tout se passe bien ! Fais bien attention à toi, mon fils. Écoute bien c'que dit ton oncle Minicu, hein ?

PEPPINO : oui.

ROSALIA : tu comprends c'que dit ta mère ?

PEPPINO : au revoir, maman. Au revoir Ninu !

NINO : au revoir Peppinu. Amuse-toi bien, surtout !

MINICU : alors Ciccu, un maintenant et un à la fin.

CICCO : c'est pas ça le marché qu'on avait conclu.

MINICU : je peux ajouter une tomme de vache et une de chèvre. Mais c'est mon dernier mot, je peux pas plus.

CICCO : bon écoute, on va dire trois tommes de vaches et quatre de chèvres, et tu l'garde un mois de plus.

MINICU : marché conclu Cicco. Si ça peut te faire plaisir. Dieu vous bénisse.

CICCO : va donc gagner ton pain, mon Peppino.

PEPPINO : au revoir et à bientôt, papa !

ROSALIA : et que la chance t'accompagne.

CICCO : et étudie de temps en temps.

Séquence 9

Seules images

Séquence 10

CLIENT : bonjour à vous don Carlo.
DON CARLO MINÀ : bon dimanche à tous.
CLIENTS : - bonjours don Carlo.
- bon dimanche monsieur.
- comment allez-vous ?
DON CARLO MINÀ : moi très bien, mon cher.
BOUCHER : allons, à qui l'tour ?
CLIENT : honneur à don Carlo rien voyons.
DON CARLO MINÀ : ne vous gênez. C'est vraiment trop gentil.
CLIENTE : ...don Carlo.
DON CARLO MINÀ : un kilo pour bouillir.
BOUCHER : dans le collier ou dans le tendron ?
DON CARLO MINÀ : dans le collier, je vous prie.
TANA : excusez-moi, je peux avoir les déchets ? C'est pour mon chat.

Séquence 11

SARINA : maman.
TANA : oui.
SARINA : tu es complètement folle.
TANA : j'm'en fiche pas mal [11:35] d'être folle. L'important c'est que les voisins ne se doutent pas que... que depuis une semaine on a le ventre vide.
SARINA : eh si on meurt de faim ?
TANA : peu importe ! Plutôt la mort que la médisance, on se retient bien ça.
ENFANT : "la nuci è truòppu rura, setti fimmini pi 'na mula, e la mula jètta càuci, setti fimmini pi 'na fàuci..."
VOISINE : comment ça va ma p'tite Tana ?
TANA : bien merci. Je n'ai pas à m'plaindre.

Séquence 12

MINICU : tu vois les trois pointes là au sommet ?
PEPPINO : oui.
MINICU : sous ces trois rochers, y a un trésor.
PEPPINO : et comment ça un trésor ?
MINICU : les anciens racontent que, si tu lances une pierre sur eux, et qu'tu les touches tous trois, une caverne s'ouvre sous tes pieds, pleine à craquer de pièces d'or.
MINICU : ah ça fait des centaines d'années que tout le monde essaie.
PEPPINO : c'est trop difficile.
MINICU : c'est pas étonnant que personne n'y ait encore réussi.
PEPPINO : alors, c'est qu'des histoires.
MINICU : qu'est-ce que j'en sais moi, jusqu'au jour où une pierre les frappera tous les trois, on n'saura pas si c'est une blague ou non, allez vas-y, essaie.
PEPPINO : saloperie. Les biquettes sont en train de bouffer mon livre.

Séquence 13

VENDEUR : regardez qu'elle est belle ma saucisse ! Ah qu'elle belle ! Approchez approchez ! Regardez ces saucisses toutes fraîches, toutes belles. Toutes fraîches, toutes belles. Toutes fraîches, toutes belles !
PEPPINO : Dieu vous benisse, Ciccio.
CICCIO : bonjour, mon p'tit Peppi.
VENDEUR : elles sont toutes belles, elles sont toutes fraîches. Regardez qu'elles sont belles ces saucisses. Regardez qu'elles sont belles ces saucisses.
PEPPINO : madame Pruurienzia !
FEMME : un demi-litre.
VENDEUR : regardez qu'elles sont belles ces saucisses. Toutes fraîches, toutes belles. Regardez ça qu'elles sont belles. Hein ? Et c'est garanti, pur porc ! C'est garanti, pur porc. Qu'elles sont belles ces saucisses. Garanties, pur porc ! Regardez qu'elles sont belles, et garanti, pur porc ! Regardez qu'elles sont belles et fraîches, regardez qu'elles sont belles ces saucisses.
PODESTAT : allez, débarrassez-moi de ce ça tout d'suite.
VENDEUR : pure porc garanti, pur porc ! Qu'elles sont belles ces saucisses ! Laissez pas passer ça, garanties pur porc...
IGNAZIO : quelle bande de vauriens.
VENDEUR : ...garanti pur porc, laissez pas passer ça... et toutes belles, elles sont routes belles et de pur porc...
PEPPINO : eh on l'emmène où l'monsieur ?
FEMME : en prison.

VENDEUR : elles sont toutes belles mes saucisses, elles sont toutes belles et garanties de pur porc, garanties de pur porc...
PEPPINO : maître Paliddu ?
MAÎTRE PAUL : donne-moi trois-quarts de litre pour mon épouse.
PEPPINO : ça marche. J'vous fais ça (*Maître Guttuso s'approche*) Ehi ! Ou, tu veux quoi ? Oh, mais laisse-moi tranquille un peu.
GUTTUSO : t'as rien à craindre. Parfait.
PEPPINO : quoi parfait ?
VOIX D'HOMMES : - Giovanni che trapanò ?
- sè, manch'i pampini vagnò !

Séquence 14

VOIX : amuni, amuni !
PEPPINO : Ninu.
NINO : Pippei
SOLDAT : un sandwich avec quatre galettes.
NINO : des galettes de pois chiches.
PEPPINO : eh M'sieur combien de temps 'va vous falloir pour avaler ce sandwich ? Si ça aurait été moi, je l'aurais mangé en quatre bouchées, en plus sans miettes par terre.
AFFAIRISTE : fais-m'en un autre mais avec huit galettes.
NINO : tu l'as bien eu, hein ?
VENDEUR : voilà monsieur.
AFFAIRISTE : viens par ici. T'as dit quatre bouchées.
PEPPINO : exactement.
AFFAIRISTE : une, deux, trois et quatre.
NINO : commence par le plus p'tit.
AFFAIRISTE : voyons s'il est homme de parole.
HOMME (*derrière Peppino*) : 'un cci a fa !
AFFAIRISTE : enfourne-moi ça !
NINO : arrêtez, vous allez l'étouffer !
AFFAIRISTE : toi tu la fermes. Allez, vas-y, mange, petit corniaud ! Tu me manges tous les morceaux l'un après l'autre, sinon je t'arrache ta tête ! (*Envers la foule*) Je vous ai sonné vous !
HOMME : attends X !
AFFAIRISTE (*à Peppino*) : tu manges ouais !
TURIDDU : eh écoutez monsieur, laissez-lui l'temps...
AFFAIRISTE : XX
TURIDDU : ...et lui il finira ses galettes enfin. Et de quel droit vous vous en prenez au p'tit, hein ?
NINO : prends-les là, allez vite Peppino.

Séquence 15

PÊCHEUR : on va devoir faire le pied de grue encore longtemps maître ?
SACRISTAINE : taisez-vous espèce de rustres !
RENATO : encore un peu d'patience ! On finira jamais si vous bougez tout le temps. Combien de fois faut que j'vous le répète : si vous devez parler, parlez ! Mais en restant immobiles !
PRÊTRE : c'est pire qu'une blague ! Mais quelle mouche m'a piqué ? Oh Seigneur Dieu, pardonnez-moi. Monsieur Renato... vous êtes sûr que le résultat sera joli ?
RENATO : père Nespola, ça ne sert à rien venir espionner. Vous verrez ça après le dernier coup de pinceau.
PRÊTRE : le côté réaliste, je n'ai aucun mal à l'comprendre] mais voyons au nom de quoi est-ce que vous donnez aux anges et aux saints Apôtres les têtes de malfaiteurs !
VOIX : si on dérange, on peut rentrer chez nous...
PRÊTE : sans rancune, hein ? Les amis !
PÊCHEUR : on nous traite comme des moins que rien !
SACRISTAINE : ah, vous êtes des rustres !
RENATO : allez, assez jouer comme ça.
PEPPINO : eh, c'est lui qui m'a poussé !
RENATO : voilà Peppino.

Séquence 16

CICCO : tu veux comment ?
PEPPINO : est-ce que tu peux m'faire la coupe de Rudolph Valentino ?
CICCO : comment tu les veux ?
PEPPINO : alors comme d'habitude si j'ai pas l'choix !
CICCO : ah, quel mauvais caractère !

PEPPINO : c'est toujours pareil ! Ahi !
CICCO : eh quoi encore ? C'est toi qui bouge.
Facteur : du courrier pour Torrenuova. Bien c'est pour ton fils Ninu.
CICCO : bonne journée.
Facteur : ouais, à toi aussi.
PEPPINO : c'est de qui ?
NINO : pa, c'est mon ordre de mobilisation ?
VOIX D'HOMMES : chiè trapanò ?
- sè, manch'i pampini vagnò !

Séquence 17

TURIDDU : cette fois-ci on est vraiment dans d'beaux draps !
BARBIER : eh oui, oui c'est sûr que oui.
PEPPINO : votre demi-litre.
BARBIER : le p'tit père des peuples y pourra rien !
CAMARADE #1 : il y arrivera !
TURIDDU : chuut ! Peppi, n'reste pas là ! Va !
PEPPINO : je répèterai rien, juré !
TURIDDU : non, t'es trop jeune ! Sois patient allez !
PEPPINO : compris ! Alors au revoir tout le monde.
CLIENTS : au revoir.
CAMARADE #1 : ahi !
BARBIER : eh, regardez ces trois types devant chez Ignazio. Chuuut !
CAMARADE : hein ? C'est louches !
BARBIER : ils m'inspirent rien de bon.

Séquence 18

TYPE ÉTRANGE : c'est vous Ignazio le poète ?
IGNAZIO : qui l'demande ?
TYPE ÉTRANGE : Jachino Corrao, de Palerme.
IGNAZIO : qu'est-ce que je vous sers ?
TYPE ÉTRANGE : je suis un ancien prisonnier, politique.
IGNAZIO : dites-moi c'que vous m'voulez.
TYPE ÉTRANGE : des camarades m'ont assuré qu'il vous serait possible de m'dépanner.
IGNAZIO : ils vous l'ont assuré, donc ?
TYPE ÉTRANGE : auriez-vous à m'prêter un ouvrage de Marxx ?
IGNAZIO : Marxxx ?
TYPE ÉTRANGE : sss.
IGNAZIO : va donc lire les aventures complètes de Polichinelle, face de raie ! Tu croyais qu't'allais m'rouler, fascistes de mes deux !
TYPE ÉTRANGE : ça t'apprendra à faire l'intellectuel.
IGNAZIO : vous a pas suffi d'interdire ma revue ?
LES TROIS TYPES ÉTRANGES (*fascistes*) : ordures !
IGNAZIO : X mais maintenant, maintenant vous voulez m'ôter le pain de la bouche ? Si c'est pas malheureux. Qu'on vous perce le cœur !
UNE FEMME : ils ont tout mis sens dessus dessous !

Séquence 19

MINICU : il est pas question d'aller faire la guerre ! Aaah !

Séquence 20

PEPPINO : Ninu, Peee, Peee.
NINO : Peppi, Peppi.
PEPPINO : j'uis là, Ninu.
NINO : Peppi.
PEPPINO : eeee.
NINO : tu veilleras bien sur nos vieux, t'as bien compris, hein ?
PEPPINO : d'accord, et toi tu veilleras bien à pas te prendre une balle, hein ?

Séquence 21

VOIX DES OUVRIERS : amunì /... cu sti cassi / Vatinni a luvari i cassi / Jettici chisti a mmuođđu / X settanta
DON MARIANO : X on va l'savoir.

TANA : don Mariano, puisque vous m'avez congédiée à cause de ma maladie, je vous présente ma fille Sarina, elle est jeune et elle vaut bien quatre hommes. Elle travaille comme un mulet, et ben vous avez qu'à l'embaucher elle.

DON MARIANO : c'est qu'on vit des temps difficiles, Tana, on a trop de bras. Regardez tous les gens que j'ai, je vais devoir en congédier la moitié d'ici la fin juin.

Séquence 22

ASSASSIN : tiens, Giovanni, faut pas s'attarder.

PEPPINO : ah ! Aaah ! (*Devant la caserne*) vite vite un homme a été tué à via Buttitta. Je vous jure, ça vient d'arriver.

CARABINIER #1 : il fait nuit noire, comment t'as pu voir ça dans le noir ?

PEPPINO : j'ai trébuché contre lui.

CARABINIER #1 : t'as trébuché ?

PEPPINO : c'est ça.

CARABINIER #1 : eh comment tu peux être sûr que c'était pas une dame et bien un monsieur, hein ?

CARABINIER #2 : qu'est-ce que t'as à répondre à ça ?

PEPPINO : allez bien bon, ... vous croyez que c'était moi qui l'ai tué ou quoi ?

Séquence 23

PEPPINO : eh, combien de temps il va t' falloir pour avaler ce malheureux bout de pain ? Ça aurait été moi, je l'aurais mangé en quatre bouchées, sans qu'il y ait une seule miette par terre.

HOMME #1 : qu'est-ce que ça peut m'foutre.

HOMME #2 : attention les cornes.

Séquence 24

VOIX : - i bummi ancuođđu.

CICCO : X Catherine. File dans l'abri, Peppinu. Et toi aussi Rosalia. N'aies pas peur Peppinu, va dans l'abri tout de suite. Allez !

PEPPINO : j'te laisse ma place.

CICCO : Quoi ? Comment ça tu me laisses ta place, tu trembles comme une feuille.

PEPPINO : papa, c'est pas les bombes qui m'font peur, c'est maman qui m'fait peur j'peux plus supporter ses cris !

VOIX : (*femme*) - San Giusippuzzu 'un n'abbannunari... tantu bbisuognu ri prutizioni... Gi- Gisù, Giuseppi e Maria.

- (*femme*) Maria staju murennu ru scantu.

- (*homme*) uè, amuni, asbirugghiati.

HOMME #1 : ah si c'est pas de malheureux, d'voir ça.

CICCO : calme-toi, c'est Palerme qu'ils veulent toucher, pas Baaria.

HOMME #2 : oh ! Elle a pas bientôt fini d'crier elle ?

PEPPINO (*aux vaches*) : oh ! Oh ! Oh !

GARÇON : Peppi , Peppi, ils débarquent ! Ils débarquent les ricains, ils débarquent !

Séquence 25

FEMME (*en criant*) : Maria, Maria, stocchiti 'u cùođđu, Maria curri! Viniti cu mmìa...

VENDEUR : et l'Podestat, enlève ce passage de l'histoire je t'en donnerai une à moi.

HOMME (*en criant*) : ... pour les pauvres

GIACOMO : viens ici ! Viens m'X

GARÇON (*en échappant*) : XX

GIACOMO : allez allez !

HOMME #1 : un coffre-fort !

HOMME #2 : un coffre-fort !

FEMME : avec ça, essayez encore !

PERCEUR : écartez-vous, allez ! Une petite main ! Une petite main ! Non ! Non ! Non, ça va pas ! Non ! Celle-là !

VOIX DE FEMMES : Peppinu, Peppinu.

PERCEUR : passe ta main là-dedans XX.

HOMME #3 : X ta main allez.

VOIX HOMME : - Alors Peppinu, y a quoi dedans ? Alors y a quoi ?

FEMME : tu sens quelque chose ?

GIACOMO : qu'est-ce qu'il y a ?

VOIX HOMME : Alors y a quoi ?

PEPPINO : oui, il y a des sous d'dans !

VOIX : il y a des sous !

GIACOMO : espèce de sale corniaud ! Attends un peu ! Sale voleur !

FEMME : c'est ici X oui ?

GIACOMO : va te faire foutre ! Espèce de fils de pute ! Cet argent c'est moi qui l'ai vu le premier. Arrête-toi ! Arrête-toi, sale voleur. Allez on partage ! On fait moitié moitié, je te fais aucun mal. On fait moitié moitié.

LUIGI : on y est ! On y est ! Mannina regarde c'est pire que des vautours.
MANNINA : regarde papa, on est arrivés trop tard.
LUIGI : quelle honte ! Les salauds, ils ont tout dépouillé ?
MANNINA : on a qu'à faire les autres pièces.
LUIGI : mais on va repartir les mains vides ou quoi ?
MANNINA : dépêche-toi, viens viens !
LUIGI : oui, t'as raison ! Tiens, attends.
MANNINA : on en fera quoi papa ?
LUIGI : qu'est-ce que j'en sais moi ? On agrandira la fenêtre de la cuisine et on fera une porte-fenêtre.
MANNINA : ah, bonne idée.
LUIGI : eh au moins comme ça on aura un souvenir de la fin de la guerre.

Séquence 26

SOLDAT AMÉRICAIN : excuse me.
SARINA : eh ?
SOLDAT AMÉRICAIN : do you have onion ?
SARINA : hein ? De quoi ?
SOLDAT AMÉRICAIN : onion, onion salad.
SARINA : Mannina, je comprends pas ce qu'il dit.
MANNINA : il veut de la salade je crois.
SOLDAT AMÉRICAIN : all right, baby ! Une salade. But with onion ! Do you understand me ?
MANNINA : tu te la mets où je pense la salade.
(Les soldats rient)
SOLDAT AMÉRICAIN : come on baby, follow me.
SARINA : onion, onion, va te faire voir avec tes onions.
SOLDAT AMÉRICAIN : onion ! You chop it, you cry, aaah...
MANNINA : ah, des oignons d'accord. Maman, c'est des oignons qu'il demandait.
SARINA *(en prenant deux oignons)* : Ça alors ?
SOLDAT AMÉRICAIN : des onions, that's right yes !
SARINA : mais tu pouvais pas l'dire dès l'départ, espèce d'abruti ?
SOLDAT AMÉRICAIN : thank you baby
SARINA : des oignons ! Des oignons !
SOLDATS *(ensemble)* : des oignons ! Des oignons ! Des oignons !
SOLDAT AMÉRICAIN : tiens cadeau.
MANNINA : c'est quoi ?
SARINA : oh, un parachute ! Eh qu'est-ce que tu veux je fasse d'un parachute ?

Séquence 27

ROSA : non, n'allez pas jouer dans les champs ! Ils sont remplis de bombes américaines ! Y a plein de bombes là, Seigneur ! Ah sainte Marie, mère de Dieu.
VOISINE : Mannina, rallonge un peu pour que ça lui dure plus d'un an. Crois-tu qu'on aura assez de toile ?

Séquence 28

HOMME #1 : tenez, voilà ma ceinture.
DON GIACINTO : gardez-la bien tendue surtout.
HOMME DE MAIN #1 : un, deux, trois...
PROPRIÉTAIRE : vous êtes sûr qu'elle fait un mètre sa ceinture ?
HOMME DE MAIN #1 : ...quatre...
PROPRIÉTAIRE : ...c'est une vraie barrique son ventre.
DON GIACINTO : c'est moi qui l'ai mesuré en personne, voyons...
HOMME DE MAIN #1 : ...cinq...
DON GIACINTO : ...cette ceinture fait tout juste un mètre.
HOMME #1 : alors, on fait pas confiance à don Giacinto ?
HOMME DE MAIN #1 : ...six...
PROPRIÉTAIRE : mais si voyons don Giacinto, avec tout l'respect que je vous dois. Mais j' préfère ne plus vendre l'terrain.
DON GIACINTO : allons bon, allons bon, je t'en propose quand même un excellent prix.
PEPPINO : vous l'embobinez en beauté, vous avez pas honte ?
DON GIACINTO : dis donc toi, qui t'as demandé ton avis, hein ?
PEPPINO : ma ceinture fait un mètre et j'uis qu'un sac d'os !
PROPRIÉTAIRE : tenez.
DON GIACINTO : ah oui, torrinovais c'est ça ?
PEPPINO : Torrenuova.

DON GIACINTO : alors, non seulement t'es casse-couilles, mais tu voles de l'herbe sur mon terrain par-dessus le marché.
PEPPINO : À cette heure il est pas encore à vous ce terrain !
DON GIACINTO : repose jusqu'au dernier brin d'herbe, ou je t'promets que je t'fais passer à jamais le goût de la plaisanterie ! Sale voleur !
HOMME DE MAIN # 2 : il est XX

Séquence 29

TURIDDU : Peppino Torrenuova, voici ta carte.
VOIX (*en arrière-plan*) : - faut pas se laisser faire ! C'est fini l'temps des fascistes ! Ça c'est...
- vrai. On va leur écrire une lettre collective pour commencer.
- ah ça c'est une bonne idée.
TURIDDU : mm ?
PEPPINO : Turiddu, je te remercie.
CAMARADES (*ensemble*) : bravo ! Bravo !
PEPPINO : merci, merci.
CAMARADE #1 : eh mon beau-frère, vous l'acceptez ?
TURIDDU : non, pour lui c'est non.
CAMARADE #1 : mais enfin, il lit toujours *L'Unità*.
CAMARADE #2 : eh peut-être qu'il achète *L'Unità*, mais chaque matin il gobe deux œufs.
CAMARADES : merde, alors.
CAMARADE #3 : tu l'savais toi qu'il gobe deux œufs ?
CAMARADE #2 : eh oui...
CAMARADE #1 : on peut rien faire ? Il est sincère, je t'le jure.
CAMARADE #4 : en attendant v'là un peu de lecture.
PEPPINO : merci.
CAMARADE #4 : À bientôt.
PEPPINO (*en lisant*) : droits et devoirs de l'adhérent au parti... quiconque milite au Parti Communiste est tenu d'améliorer ses capacités de travail manuel et intellectuel, de maintenir des liens fraternels et solidaires avec ses camarades du parti et de mener une vie privée honnête et exemplaire.
PEPPINO : bonsoir.
HOMME : bonsoir.

Séquence 30

PHOTOGRAPHE : mouille-toi les lèvres.
PEPPINO : et avec quoi je les mouille mes lèvres ?
PHOTOGRAPHE : avec ta salive, qu'est-ce que tu crois ?
PEPPINO : ah.
PHOTOGRAPHE : on bouge plus. Et qu'est-ce que c'est ce sourire ? Souris moins.
PEPPINO : je souris si ça me chante. Je viens vous voir pour ça.
PHOTOGRAPHE : pour sourire ?
PEPPINO : eh.
PHOTOGRAPHE : quoi, tu y as des raisons d'sourire ?
PEPPINO : ça me regarde. Contentez-vous de prendre la photographie.
PHOTOGRAPHE : fais comme tu voudras. On respire plus.

Séquence 31

TITUZZA : j'ai mis de la lotion ce matin.
AUTRE FEMME : tu as bien fait !
TITUZZA : bonjour Mannina.
MANNINA : bonjour à toi, Tituzza.
TITUZZA : où est-ce que tu vas de si bon matin ?
MANNINA : à mon cours de couture, où veux-tu que j'aille ?
TITUZZA : ah c'est bien, c'est bien. Travaille bien.
MANNINA : merci.
TITUZZA (*à l'autre femme*) : c'est vrai qu'elle y va, elle aussi, au cours de couture.
AUTRE FEMME : moi j'ai pas l'temps. Arrête, au sacré nom de Dieu, regarde ça.
TITUZZA : Pippinu !
PEPPINO : c'est pas la mort. C'est qu'un peu de lait frais !
AUTRE FEMME : ah tu ferais mieux que de t'taire.
TITUZZA : j'peux pas changer de robe.
MAÎTRE : X plus X le mariage.
FEMME #1 (*à la fontaine*) : talè, fammi inciri l'acqua

PEPPINO (*à la vache*) : chut ! Tais-toi, tais-toi !
MAÎTRE : ah, Mannina tu vois le X vaut mieux le faire avant de commencer XX.
MANNINA : oui, j'ai compris, ça va.
FEMME #2 : ça te rafraîchit le palais.
FEMME #3 : Maruzza ? Maruzza viens on va danser.
MARUZZA : ah oui.

Séquence 32

TERESA : allez. Et un et deux et trois et quatre. Et un et deux et trois et quatre. T'es en caoutchouc ou quoi ? C'est pas comme ça qu'on me dirigera une fille.
ONOFRIO : c'est vous qui décidez que je dois faire la fille alors ?
TERESA : et ben, eh ben il est susceptible le politicien. Je te rassure, j'uis la seule femme ici. Plus haut les mains.
Enfant : les tapettes, ah ah ah.
PEPPINO : monarchiste ?
ONOFRIO : républicain.
PEPPINO : ah alors je peux t'épouser, ça va.
ONOFRIO : Onofrio Pace.
TERESA : plus haut les mains.
PEPPINO : Peppino Torrenuova. Vraiment ravi de te connaître.
HOMME : dis donc Teresa, quand est-ce que tu paries ?
TERESA : j'attends toujours un homme qui a un brin d'éducation dans cette bonne ville.

Séquence 33

GINO : que voulez-vous un roi ou la république ?
ONOFRIO : ehi, ça sert à quoi un roi ?
GINO : un roi se sert ses propres intérêts.
VOIX : vieru vieru, vieru jè.
PEPPINO : et il nous servira à quoi de beau votre république ?
GINO : la république, servira les intérêts de chacun.
HOMME #1 : aaah ! Ahhhi ! Aaahi, m'ammazzò !
HOMME DOLLARS : je change vos dollars en lires. J'achète vos dollars.
MONARCHISTE : vive le roi ! Vive X !
NINO (*après le coup*) : aah !
PEPPINO : fils de pute ! Je vais te faire la peau.
NINO : aah, c'est moi ! Arrête, arrête arrête c'est moi !
HOMME #2 : X fiejmmati.
PEPPINO : Ninu !
NINO : la guerre m'a pas tué, tu vas pas t'en servir crétin.
POISSONNIER : ils sont de mèche de toute façon.

Séquence 34

HOMME #1 : dansez, dansez jeunesse, on oublie ses soucis, allez. *** Dansez, dansez l'orchestre est là pour ça.
TURIDDU : cher monsieur. Excusez-moi, je peux vous demander quelque chose ? Pouvez-vous laisser entrer ces braves petites gens.
PROPRIÉTAIRE : c'est qu'ils ne sont pas invités.
TURIDDU : accordez-moi cette faveur.
PROPRIÉTAIRE : une seule danse.
TURIDDU : d'accord une seule.
(*Les hommes dehors exultent*)
PROPRIÉTAIRE : une danse pour ceux du dehors. Amusez, amusez-vous bien, amusez-vous bien, allez. Réjouissez ma fête, profitez-en, profitez-en. C'est la fête.
VENDEUR : elles sont bonnes, elles sont belles nos friandises...
CHANTEUR : "Palermu è nu villine, quanta felicità, iu carru a pisu u peri, st'ammuri si nni va..."
PEPPINO (*à Mannina*) : mademoiselle ? Est-ce que vous accepteriez de danser avec moi ? [36:37]
CHANTEUR : "...ehi quantu belli femmina ca teni sta città."
MANNINA : oui.
HOMME : aaah, on peut inviter les filles à danser. Allons-y !
LUIGI : qui est c'garçon ?
SARINA : qu'est-ce que j'en sais moi ?
VIEILLE FEMME (*derrière Sarina*) : X de voir tout ça X
LUIGI : pourquoi tu l'as pas arrêté ?
SARINA : eh ben t'as qu'à l'arrêter toi-même !

GINO : hommes et femmes de Baaria, merci pour ce geste de progrès et de liberté ! Après la victoire de la République, le bal de ce soir signe le commencement du socialisme !

(*Tout le monde applaudit*)

CHANTEUR : me paresse e Napule XX

LUIGI : socialisme... qu'est-ce que c'est que ça ?

VIELLE FEMME (*derrière Sarina, en chuchotant*) : au nom du Père, du Fils et du Saint Esprit.

SARINA : tu sais danser toi ?

LUIGI : non !

SARINA : alors tu peux pas comprendre.

PEPPINO : me permettez-vous de me présenter ?

MANNINA : non, ce n'est pas utile. Je sais comment vous vous appelez.

VENDEUR : elles sont bonnes, elles sont belles les friandises.

PEPPINO : ah.

VENDEUR : bonbons pure sucre.

PEPPINO : je peux vous offrir un beignet mademoiselle ? Ou peut-être une barre de nougat ?

VENDEUR : ou un bonbon à la carroube, ou encore autre chose...

PEPPINO : allez, vous faites pas prier. (*Au vendeur*) parfait.

VENDEUR : c'est trente-cinq centimes.

PEPPINO : ah ouais... eh je vous paierai plus tard.

VENDEUR : longue vie au socialisme.

Séquence 35

VOIX DE FEMMES (*en arrière-plan*) : - vanni' ca coppu ri sali lèva stu tabbarè ri mienzu â [str]ata

- talè aiutimi a spustari sta majdà ca st'arrivànnu l'ummira!

- sè sè!

- ch'è bellu stu pummarùoru...

- è quagghiàtu ca pari na crema...

SARINA : oh ! Allez tu rentres !

VOIX DE FEMMES : - passann'ajeri XX

- Maria, piđdaveru u cùori!

- era u siccagnu.

Séquence 36

VOIX PEPPINO : « chère Mannina, j'espère que cette lettre te trouvera en bonne santé. Voilà plusieurs jours que je voyage pour certaines affaires. C'est pour ça qu'on s'est pas beaucoup vus dernièrement. C'est un travail difficile, mais grâce à Dieu le salaire est bon. Je pense à toi sans arrêt...

ENFANT (*en courant et en criant*) : Mannina !

PEPPINO : ...et je suis très impatient de t'revoir et d'être avec toi. De toute façon, j'ai décidé de venir parler à tes parents.

Mais avant tout, il y a une chose que tu dois savoir : je suis communiste. Et on raconte beaucoup d'histoires sur nous autres communistes. Par exemple, que nous mangeons les enfants. Ma petite Mannina, crois-moi, ce n'est pas vrai. Ce n'sont que des médisances. Et même si c'était vrai, je te donne ma parole d'honneur que je n'ai jamais mangé, ne serait que c'qu'un. Il est bon que tu sache c'qu'il en est de tous ces ragots, parce que je t'aime, ça tu l'sais. Mais l'honnêteté doit passer avant toute autre chose. Au moins entre nous.

Séquence 37

PEPPINO ET ONOFRIO : bonjour.

PEPPINO : des boutons d'deuil, vous avez ça ?

MERCIÈRE : oui. Combien ?

ONOFRIO : tous.

MERCIÈRE : mais il y en a plus de deux cent.

PEPPINO : est-ce que vous en auriez d'autres ?

MERCIÈRE : eh non !

ONOFRIO : on vous doit ?

MERCIÈRE : soixante lires. Toutes mes condoléances.

PEPPINO ET ONOFRIO : merci.

MERCIÈRE : qui est-ce qui a bien pu mourir ?

Séquence 38

(*Cortège silencieux*)

UNE FEMME (*à l'autre ; à voix basse*) : X tué X. Vierge un vrai massacre.

UN HOMME (*en lisant le journal*) : c'est le maudit de Giuliano, onze morts tout d' même.

Séquence 39

VOIX MANNINA (*lit la lettre*) : « Très cher Peppino, je me porte bien et j'espère que toi aussi, même si je t'ai trouvé un peu amaigri quand je t'ai croisé dans la grande rue... »

ENFANT (*en courant*) : Pippì.

MANNINA : « ... tu dis que tu gagnes bien ta vie... »

PEPPINO : merci.

MANNINA : « ... mais dans ma famille on s'est renseigné auprès de gens confiances, qui disent que tu n'es qu'un traîne-savates et que ta famille est sur la paille, étant donné que toutes les fameuses vaches que vous avez achetées à la fin de la guerre, avec l'argent gagné à la loterie, sont passées de vie à trépas l'une après l'autre, et que par conséquent il ne vous reste plus que les yeux pour pleurer. Et encore ça ce n'est rien. J'ai des oncles qui déclarent tout net que vous autres communistes, même si vous ne mangez pas les enfants, vous êtes pires que le mal qui a vidé votre étable. Moi, j'y crois pas mon chéri, mais mes parents, qui pourtant ne savent ni lire ni écrire, ont réussi à me fiancer officiellement avec un homme qui possède beaucoup de terres. Aide-moi, Peppino. Je n'sais plus quoi faire. »

PEPPINO : ah !

Séquence 40

HOMME DOLLARS : je change vos dollars en liras. J'achète vos dollars.

VOIX D'HOMME : - rimmi na cùosa X

ENFANT #1 : une pomme d'amour.

ENFANT #2 : un beignet moi j'veux un beignet

VENDEUR DE BONBONS : XX

VOIX D'HOMMES : - na bella pellicula mi v'a' bbiriri.

- ammazza u protagonistu chistu, sé XX.

HOMME DOLLARS (*en arrière-plan*) : j'achète vos dollars...

ENFANT #3 : ou, a vagghia, a vagghia c'è !

Séquence 41

Partie I

FIANCÉ : et la bague, tu la portes pas ?

MANNINA : elle me serre trop.

TANA : effectivement... elle est étroite.

FIANCÉ : et ben donne-la-moi je te la ferai élargir.

SARINA : un tout p'tit peu. (*À Mannina qui pose violemment la boîte sur la table*) Mannina.

LUIGI : eh eh et donc... vous... comment dire qu... comment irez-vous...

FIANCÉ : mah. Pourquoi tu me tiens à distance comme ça ? Chaque soir dès que j'arrive tu t'remets à broder.

MANNINA : alors tu ferais mieux de rester chez toi !

Partie II

PEPPINO : si jamais il essaie t'embrasser, je vais chez lui et je casse tout !

MANNINA : dieu m'est témoin, qu'il essaie seulement m'embrasser, je l'poignarde en plein cœur.

PEPPINO : bien répondu. Pour la libération de la femme, les femmes elles-mêmes doivent donner l'signal. C'est ce que dit le Parti.

MANNINA : le parti est-ce qu'il dit aussi qu'un communiste doit prendre celle qu'il aime et partir avec elle au loin ?

PEPPINO : non, hélas ! Mais il le pense.

MANNINA : alors il faut fuir.

FIANCÉ : c'est pas bientôt fini cette comédie ?

MANNINA : c'est lui.

FIANCÉ : c'est pas bientôt finie ?

PEPPINO : ce sera finie quand tu iras brouter loin d'ici, X.

MANNINA : Seigneur et Peppì et si vous parliez entre vous plutôt ?

PEPPINO : va-t'en espèce de cocu !

MANNINA : parlez plutôt parlez !

FIANCÉ : laisse ma fiancée tranquille !

MANNINA : parlez, mais parlez.

PEPPINO : sale cocu !

MANNINA : parlez entre vous.

PEPPINO : rentre chez toi.

MANNINA : mais parlez plutôt ! Parlez entre vous ?

PEPPINO : ça va on va parler.

FIANCÉ : bon d'accord.

MANNINA : parlez !

PEPPINO : ben on va parler d'accord.

FIANCÉ : quoi, allez, viens qu'on en parle.

PEPPINO : on va parler.

HOMME : allez arrêtez ce vacarme !

PEPPINO : alors on parle ?

VOIX HOMME : jà ma chi succleri?

FIANCÉ : ben vas-y [44:32]

MANNINA : parlez ! (en arrière-plan, à une écoute attentive on entend l'audio original avec Mannina qui dit « parrativi »)

VOIX DE FEMME : bedda matri !

VOIX D'HOMME : mii chi bbùotta.

FIANCÉ : qu'est-ce qu'y a à dire ?

PEPPINO : rien putain !

Séquence 42

MANNINA (*en criant*) : papaa ! Papaa !

LUIGI : XX de venir, il vaudrait mieux que tu restes à la maison. [44:51]

MANNINA : pourquoi est-ce que tu veux à tout prix faire mon malheur ?

LUIGI : on parlera de ça à la maison.

MANNINA : mais qu'est-ce que tu veux cacher, hein ? Toute la ville est au courant. Regarde-moi dans les yeux pour répondre : est-ce que je mérite cette vie de malheur ?

LUIGI : il a de l'argent, tu comprends pas ?

MANNINA : mais c'est une tête d'anchois ! C'est moi qui choisirai celui que j'épouserai !

LUIGI : j'ai donné ma parole à ce monsieur, mets-toi ça dans la tête !

MANNINA : la parole que t'as donnée, suffit de la reprendre. Tiens, et tu donneras cette bague à ce misérable, je l'ai faite expertiser c'est du toc ! Ah et rends-lui aussi sa photo, tiens. Elle me tombe des mains à chaque fois tellement il est hideux. Alors dis-lui de ne jamais me montrer le bout de son nez !

LUIGI : avant en tout cas sache chose : ce fiancé que tu veux, bah il mettra pas les pieds chez moi !

VOIX (*d'arrière-plan*) : - Ammuvièmini... porcu ri 'ncani... ca sù manciassiru i cani...

Séquence 43

ONOFRIO : là c'est elle qui a raison. Faut fuir, c'est ce que tout le monde fait et on en parle plus.

PEPPINO : et pour dormir où ? Dans un hôtel de luxe ? Je te rappelle que j'uis fauché.

GINO : sinon tu pourrais loger avec elle quelque temps à la section ?

CAMARADE #1 : c'est une bonne idée.

CAMARADE #2 : on y ferait un brin de ménage.

PEPPINO : non, sans vouloir vous vexer. Ma femme et moi, pour notre nuit de noces, sous le portrait de Stalin ?

(*Ils rient*)

Actrice (*sur l'écran*) : Steve ti dispiace di accompagnar mi fuori, qui dentro non si respira più.

SPECTATEUR #1 : si c'est un film américain, pourquoi est-ce qu'ils parlent en italien ?

SPECTATEUR #2 : qu'est-ce que tu crois ignare, c'est que le haut-parleur est italien.

SPECTATEUR #1 : mince alors c'est vrai ça. Pourquoi j'y ai pas pensé plutôt ?

(*Ils rient*)

ACTEUR (*sur l'écran*) : ecco fatto.

PEPPINO : oui c'est vrai. Pourquoi j'y ai pas pensé plutôt ?

Séquence 44

OUVRIER #1 : fino a questa parte qui.

OUVRIER #2 : ma no 'ntesta ?

SARINA : vous en avez pour combien de temps ?

OUVRIER #2 : vabbé ronna Sarina.

VOIX MAÇONS : arricugghièmini.

- rà ca rumani agghiorna arrieri.

- chi sacciu.

- e c'am'a ffari ?

- u tempu ri jisari a scupetta, u cunigghiu... 'i ddocu...

MANNINA : qui est là ? Iiih !

PEPPINO : chuuut !

MANNINA : tu es fou à venir et si viens quelqu'un ?!

PEPPINO : y a rien à craindre. Aucune chance que quelqu'un entre.

MANNINA : tu arrives alors que je pensais à toi.

SARINA : honte à toi, sois maudit ! Tu as déshonoré ma fille. Qu'est-ce que je vais faire à présent ?

ENFANT #1 : venez voir, ça y est. Ils recommencent à se bécoter.

SARINA : descends !

VOIX ENFANTS : - oh là là.

- X Sarina.

SARINA : sors de ménage, sors de la tout de suite. Sors de là !

PEPPINO : il est pas question qu'on sort d'ici. Faut vous faire une raison nom d'un chien !

SARINA : je te supplie ma fille, parle donc enfin, dis-moi quelque chose.

MANNINA : que veux-tu que je t'dise ? On s'est sauvés ensemble.

SARINA : mais à quoi ça rime de se sauver, quand on reste sous son propre toit ? Oh !

SARINA (à Nino) : faites-les sortir pour l'amour de Dieu. Si mon mari rentre et trouve là, il va lui faire une scène épouvantable.

NINO : faites-moi confiance.

VOIX FEMMES : - So pa' era ggilusu...

- paṛi e maṛi...

NINO : Peppi.

PEPPINO (à l'intérieur del la maison) : Ninu.

NINO : Peppi.

PEPPINO : Ninu.

NINO : Peppi.

PEPPINO : oui, je t'entends Ninu ! Laisse-moi tranquille. Te mêle pas d'ça.

NINO : ah !

MANNINA (à l'intérieur del la maison) : Peppi, fais comme si c'était pas là.

NINO : tu veux que je m'en aille ou quoi ?

PEPPINO : faut que te l'dise en turc ? Non, mais tu es encore là oui ?

SARINA : oh quelle tête de bois ! (À Ciccu) monsieur

NINO : papa.

SARINA : dieu vous le benoit.

ENFANT #2 : (réplique presque inaudible)

CICCO : Peppi, C'est ton père là. Il faut qu'on s'cause.

VOIX FEMMES : - a iḍḍu rapiu.

- e ora s'accolla chissi.

- cos'i l'autṛu munnu.

CICCU : allez venez , venez avec moi, je m'occupe de tout.

VOIX HOMMES : - ma tu comu u canusci ?

- sicuru sugnu.

PEPPINO (à Mannina) : viens.

MANNINA : ma-

SARINA (en sanglotant) : ma pauvre petite fille.

CICCU : allez, passez à travers les champs. On se revoit à la maison.

UNE FEMME : quannu i picciotti si vùonu !

ENFANT #3 : sè, a ḍḍommiri !

Séquence 45

PEPPINO : tiens.

MANNINA : non, non, non ! J'en veux plus des œufs durs.

PEPPINO : tant bien pour moi.

MANNINA : bah c'est bien aller dormir dans la rue, quelle différence ?

PEPPINO : ah oui, mais dans la rue... on aurait pas tous ces comforts-là.

Séquence 46

PRÊTRE : allez ! Approchez, allez ! On se dépêche, approchez !

PEPPINO (à Tana) : on a dit en vitesse !

VOIX PAROISSIENNES : - ... à droit...

- regarde !

PRÊTRE : eh les alliances ?

PEPPINO : eh les alliances.

PRÊTRE : même ça vous l'avez pas ?!

TANA : ah Sarina.

PRÊTRE : ah cette jeunesse.

SARINA : hein !

PRÊTRE : bon allez allez !

PEPPINO (à Tana) : merci.

ÉPOUX #1 : son père, il a perdu toutes ses terres regarde !

PRÊTRE : Maria Anna Scàlia consens-tu à prendre pour époux Giuseppe Torrefazione ici présent pour...

PEPPINO : Torrenuova !

PRÊTRE : ...Terranova... ici présent...

PEPPINO : Torrenuova !

TANA : Torrenuova ! Torrenuova !

PRÊTRE : eh je sais, c'est pareil. Torranova ici présent pour époux, afin de le chérir et de l'honorer tous les jours que Dieu fait jusqu'à ce que la mort vous sépare ? Comment ça c'est possible, mon Dieu ?

PEPPINO : écoutez, si ça vous dégoûte tant qu'ça, il vaut mieux qu'on laisse tomber.

PRÊTRE : parce que tu es bien Peppino le communiste ?

PEPPINO : c'est ça, d'ailleurs je voulais pas venir.

PRÊTRE : l'homme propose, Dieu dispose ! Le suivant allez !

SARINA : je vous supplie de passer l'éponge, ... vous pouvez faire ça pour moi il est peut-être communiste, mais il est pas au milieu de Saints, pas vrai ?

TANA : allez va !

PRÊTRE : eh eh ! Bon alors tu l'prends ce gars-là oui ou non ?

MANNINA : évidemment.

Séquence 47

HOMME : X même temps, prenez vot' sang selon vot' tour.

FEMME #1 : allez, bois !

FEMME #2 : allons bois .

GARÇON : XX

TANA : à moi, voilà !

HOMME : chacun à vot' tour.

TANA : tiens, bois vite pendant que c'est chaud, allez.

MANNINA : je dois boire ça, t'es sûre ?

TANA : je faisais de l'anémie quand j'étais enceinte de ta mère, et ça m'a remise sur pieds. T'as rien à craindre, allez !

MANNINA : bon.

TANA : alors c'est bon ?

MANNINA : mm.

TANA : mm. J'irai parler à ton père, va. Retourne chez lui pour l'instant. Moi, c'qui me rend triste c'est... quand tu accoucheras, je vous aurai quittés.

Séquence 48

Seules images

Séquence 49

VOIX FEMMES : - X on doit partir X

- X s'occuper de la p'tite X

PEPPINO : qu'est-ce qu'y a ?

Accoucheuse : eh... les œufs étaient déjà cassés mon pauvre p'tit. J'uis navrée.

PEPPINO : des œufs cassés ?

VOIX FEMMES : - XX

- X difficile X

- X peut-être X

- X ne doit pas s'arrêter à tout ça X

- X je dois X

PEPPINO : comment tu t'sens ?

MANNINA : ça peut aller ; c'est à cause de toutes ces épreuves.

Séquence 50

FEMME #1 (*en criant*) : Robbejtta, Rosetta, veni ccà !

ENFANT : ùora vegnu !

PEPPINO : c'est combien pour aller jusqu'au cimetière ?

CHAUFFEUR : installe-toi, Peppino.

FEMME #2 : Rusetta veni ccà ca vinni tò pa'ri.

PEPPINO : on y va !

VOIX FEMMES : - a chi cci a mièttiri 'nta dda mai'dda ?

- a chi cci a' mièttiri già cci u misì, finuogghiu.

CICCO : Peppi'.

Séquence 51

Voix CICCO : « Je veux ton cheval. Holà ! N'entends-tu pas ? » Reprend Roland. Et plein de fureur il s'élançe. Le berger avait à la main un bâton noueux et solide et il en frappe le paladin. La rage, la colère du comte dépassant alors toutes les limites, il semble au comble de la férocité. Il frappe du poing sur la tête du berger qui tombe mort, les os broyés. Le comte saute à cheval et s'en va courant par divers chemins, pataclope pataclope pataclope, saccageant tout sur son passage. Le roussin ne goûte jamais foin ni avoine, de sorte qu'en peu de jours il reste sur le flanc. Roland n'en va point à pied pour cela. Il entend aller aussi en voiture tout à son aise. Autant il en rencontre, autant il en prend pour son usage, après avoir occis les maîtres.

HOMME : bravo Ciccu !

Séquence 52

FILIPPO : nouvelle arrivage de Naples. Vêtements américains, flambant neuf.

MANNINA : regarde ce tailleur !

FILIPPO : non non, ça touche pas hein ? J'ai lai promis à l'autre casse-couilles.

MANNINA : quel dommage que je puisse pas entrer dedans !

SARINA : regarde ce costume prince de Galles... Il y ira pas à Peppino ?

MANNINA : il y irait comme un gant, mais il refusera d'porter un vêtement américain...

SARINA : mm.

MANNINA : ...eh puis regarde, il est tout crasseux.

SARINA : donne ! Eh oh, Philippe.

FILIPPO : oh.

SARINA : regarde-moi ça, il risque de nous couter plus cher au lavage qu'à l'achat.

FILIPPO : vous voulez le remboursement de la différence ou quoi ?

SARINA : non, un marché l'maître. Tu me l'donnes et nous sommes quittes.

FILIPPO : y a des jours, il faut porter sa croix.

MANNINA : ça serait bien si j'pouvais le lui donner au retour de Rome, il pourrait le mettre pour le congrès.

VOIX HOMME : vabbè ci piensu iu.

SARINA : ferme les yeux.

MANNINA : pourquoi ?

SARINA : les femmes enceintes qui regardent les statues de la villa Palagonia font des enfants qui sont mi-homme mi-bête.

MANNINA : iih ! Marie Joseph !

SARINA : allez viens !

Séquence 53

VOIX DE FEMME : Mannina, regarde qui arrive.

MANNINA : Michè, Angelì, regardez qui est là, c'est papa.

PEPPINO : Michè, viens là.

ANGELA : papa.

PEPPINO : Angelina. Ah mes deux chéris à moi.

Séquence 54

PEPPINO : dans une société socialiste, on peut être cuisinier et quand même devenir premier ministre.

MANNINA : et moi, je pourrais devenir quoi alors ?

PEPPINO : alors toi, avec c'que tu nous cuisines, tu serais jetée en prison.

MANNINA : quoi c'est pas bon ?

PEPPINO : mais bien sûr que c'est bon. Je plaisantais enfin, sois pas bête ! Dans ton cas, dès qu'on arrivera au pouvoir, on te fera pape.

MANNINA : c'était bien la peine d'aller à l'école du Parti pour apprendre des âneries pareilles ?

PEPPINO : Mannina, à Frattocchie on étudie les ouvrages des grands idéologues du socialisme. On apprend la politique, l'art de parler en public, on y apprend à devenir tout bien considérés de bons dirigeants du Parti qui changera l'Italie et assurera notre avenir à tous.

MANNINA : et donnera du travail à Peppino Torrenuova pour qu'il ne reste pas toute sa vie berger !

Séquence 55

HOMME #1 : donc c'est une terrasse qui fera dix, onze, douze p't-êt 15 m², alors j'fais quoi ?

HOMME #2 : merci bonhomme tu peux sortir.

HOMME #3 : mais construis-la, on en causera après.

SCRUTATEUR : votre carte d'identité ?

MANNINA : Peppi!!!

PEPPINO : tu l'as oubliée ?

(Mannina fait oui avec la tête)

PEPPINO (au président) : monsieur le Président je, je m'porte garant c'est mon épouse.

PRÉSIDENT : elle n'a pas ses papiers ?

SECRÉTAIRE : c'est bien son épouse.
 PRÉSIDENT : bon d'accord, ça va pour cette foi.
 MANNINA : merci.
 PRÉSIDENT : je vous en prie.
 SECRÉTAIRE : par ici madame.
 PRÉSIDENT : premier isoïoir.
 SECRÉTAIRE : voilà.
 PEPPINO : surtout tu oublies pas, tu coches la case.
 REPRÉSENTANT DE LISTE : ouais ouais, on fait pas de propagande électorale.
 PRÉSIDENT : Torrenuova c'est la quatrième fois que je vous rappelle à l'ordre.
 PEPPINO : puisque je vous dis que c'est mon épouse.
 PRÉSIDENT : et même si c'était Sainte Rosalie, il est interdit d'influencer le libre choix des électeurs.
 PEPPINO : d'accord.
 MANNINA : excusez-moi.
 PEPPINO : citoyenne.
 PRÉSIDENT : c'est un vrai plaisantin celui-là ! Un vrai plaisantin...!
 REPRÉSENTANT DE LISTE : eh !
 PEPPINO : veuillez m'excuser.
 MANNINA : ah mon Dieu Peppi.
 PEPPINO : Mannina !
 SECRÉTAIRE : ah mon Dieu !
 REPRÉSENTANT DE LISTE : en arrière !
 PRÉSIDENT : Torrenuova ! Vous ne pouvez entrer ! Le secret du vote va être respecté.
 MANNINA : Peppi au secours !
 PEPPINO : monsieur le Président elle va accoucher. Elle est au sept ou huit mois, peut-être au neuf.
 REPRÉSENTANT DE LISTE : c'est une ruse !

Séquence 56

CLIENTE : il est à croquer ce petit. C'est l'portrait craché de son papa.
 ROSA : bah alors, qu'est-ce qu'il y a ? Quatre kilos et deux cent grammes tout juste.
 MANNINA : il a pris seulement cent grammes ?
 CLIENTE : il m'a l'air bien potelé quand même ce p'tit-là.
 ROSA (*à la cliente*) : tiens.
 CLIENTE : tu mettras ça sur mon ardoise.
 ROSA : bah oui, ça va sans dire.
 MANNINA : S'il vous plaît, est-ce vous me prêteriez cent cinquante lires ? Je vous rembourse à la fin du mois.
 ROSA : mais oui, ma pauvre.

Séquence 57

DON GIACINTO : Ciccu Torrenuova t'as découvert l'Amérique sur mes terres ?
 CICCÒ : et pourquoi ?
 DON GIACINTO : ah bah regarde !
 CICCÒ : oh, par tous les saints ! Faites excuses don Giacinto.
 DON GIACINTO : t'as à intérêt à c'que se produise plus ! Un jour c'est que tu lis, un jour c'est que tu dors, un bon jour c'est moi qui fera un massacre de tes **moutons et brebis** !
 CICCÒ : ah tout ça pour deux ou trois brins d'herbe... ah si j'avais fait exprès, mais encore...
 DON GIACINTO : toutes les excuses sont bonnes, hein pour aller chaparder.
 CICCÒ : arrêtez donc de m'insulter.
 DON GIACINTO : eeh... Mais c'est que tu mords encore avec les quatre malheureux chicots tous branlants qui te restent ?
 CICCÒ : d'accord j'y ai plus tous mes dents, mais c'est l'âge qui fait ça. Alors un peu de respect ! Espèce de gougnafier !

Séquence 58

PEPPINO : papa, tout l'monde attend.
 CICCÒ : allez-y, mangez sans moi. Je dois finir mon inhalation pour rhume et toux.
 NINO : ça prend combien d'temps l'inhalation pour la toux ?
 MANNINA : va voir.
 PEPPINO : papa, arrêtons ce truc.
 CICCÒ : non, non !
 NINO : qu'est-ce qu'il t'est arrivé ? Papa ?
 CICCÒ : rien du tout ! J'ai buté contre un caillou et je fis une chute.

Séquence 59

SERVEUR : e puoi nn'at'a ffari quattru café X
 PEPPINO : vas-y bois le premier.
 CLIENT : scusate con permesso. Talè, fammi u café corretto.
 HOMME (*à la sortie du bar*) : ci pensu iu, ci pensu iu, stasira appunto, tranqui'. 'U ricu a mè mughieri, ca chidda ci parra e pattiemu 'nsiemi X
 CLIENT (*en dehors du bar*) : ru' café quantu su' ?
 HOMME DOLLARS : je vous change vos dollars en lires. J'achète vos dollars.
 HOMME #1 : bonjour à vous, don Giacinto.
 DON GIACINTO : eh là là.
 HOMME #1 : ça va la famille, vot' santé ?
 DON GIACINTO : X
 HOMME #1 : alors je peux dormir sur mes deux oreilles.
 HOMME DOLLARS : je change vos dollars en lires.
 DON GIACINTO : tu as un souci Torrenuova ?
 HOMME #2 : ooh !
 VOIX HOMMES : qu'est-ce qui s'passe ?
 - Don Giacinto.
 - Don Giacinto.
 DON GIACINTO : non ! N'intervenez pas !
 PEPPINO : retouchez un cheveu de mon père et je vous préviens je vous arrache les yeux de la tête !
 NINO : vous pouvez avoir honte !
 DON GIACINTO : jusque chez moi ça vient trander et je n'ai l'droit que de la boucler. Alors c'est ça ton communisme ?
 PEPPINO : alertez les carabiniers s'il y a des truands chez vous, au lieu de vous en prendre avec des vieillards !
 NINO : allez, viens !
 PEPPINO : misérable.
 NINO : laisse tomber.
 DON CARLO MINÀ : mais qui est-ce ?
 PETIT-FILS DON CARLO MINÀ : Peppino le communiste
 DON GIACINTO : les chiens font pas des chats. Tel père, tels fils.
 PEPPINO : vous en voulez ?
 DON CARLO MINÀ : par contre il sait s'habiller.
 NINO (*à Peppino*) : laisse-le aller.
 DON GIACINTO : allez, tu vas pas m'emmerder toi non plus !
 HOMME DOLLARS : j'échange vos dollars en lires.

Séquence 60

CORTECCIA : bien, j'ai là des noms, des curriculums, excusez-moi mais à titre d'exemple le camarade Torrenuova. Il est là le camarade Torrenuova ?
 PEPPINO : c'est moi camarade Corteccia.
 CORTECCIA : ah bien. Je vois que tu as à ton active des responsabilités importantes, y compris au sein du syndicat, mais je me dois être tout à fait honnête avec toi, camarade Torrenuova tu n'as pas écrit de moindre ouvrage. Tu n'es pas diplômé non plus...
 ONOFRIO : la faute aux biques et au bouc.
 PEPPINO : toi, j'te retiens !
 CORTECCIA : ...qu'auras-tu à dire aux gens du Kremlin ? Quel genre de contribution iras-tu apporter au retour d'un tel voyage qui, en outre, n'est pas une promenade de santé. Es-tu équipé au moins ?
 PEPPINO : dans quel sens du terme camarade ?
 CORTECCIA : as-tu un gros manteau bien chaud ?
 PEPPINO : non !

Séquence 61

PEPPINO : bon, alors qui se dévoue pour la sale besogne ?
 ONOFRIO : bah... le porte-parole de la Fédération Provinciale.
 PORTE-PAROLE : c'est pas vrai ! C'est pas croyable ! C'est toujours sur ma tête.
 (*Ils rient*)
 VIEUX : bonsoir.
 TOUS (*ensemble*) : bonsoir.
 GINO : on peut entrer ?
 LIBORIO : oh camarades, quelle surprise.
 TOUS : Liborio ! Liborio !
 LIBORIO : entrez, entrez ! Excusez-moi... eh eh eh... Bienvenus.
 PEPPINO : comment va Liborio ?

LIBORIO (*à Onofrio*) : Pace. Bah asseyez-vous donc, allez. Qu'est-ce que vous me racontez d'beau ? Quoi d neuf à Palerme ?

ONOFRIO : bon... y a du neuf et de l'ancien.

LIBORIO : d'accord, ouais... Que me vaut l'honneur camarades ?

PORTE-PAROLE : écoute camarade, il semblerait que tu t'sois récemment fait confectionner un manteau sur mesure. Est-ce que c'est vrai ?

LIBORIO : qu'est-ce qu'il y a, c'est défendu ? Comment c'est arrivé jusqu'à vous ?

ONOFRIO : contre-espionnage bolchévique.

LIBORIO : oui, mais j'uis obligé d'payer par mensualités. J'ai rien d'un nanti moi.

PEPPINO : serait-il possible de jeter un coup d'œil sur ce manteau ? De quelle couleur il est ?

LIBORIO : il est... un gris anthracite.

LES AUTRES : bien / mm / mm / anthracite.

LIBORIO : je peux savoir le pourquoi ?

GINO : ordre du Parti.

LIBORIO : ah !

PEPPINO : tout de suite au garde-à-vous.

CAMARADES : c'est un bon p'tit soldat ce Liborio.

- tiens alors le voilà avec son trophée.
- ... joie
- mince, alors on croirait de la soie.
- c'est un objet de luxe.
- eh ben dis donc.
- il est très beau ce manteau, très chic !

ONOFRIO : bien. (*À Peppino*) tu as touché le gros lot !

LIBORIO : pour moi il est un peu trop long, j'dois l'faire raccourcir.

PEPPINO : mais quelle idée de raccourcir, il va très bien comme ça, voyons.

Séquence 62

ANGELA : « lundi matin
L'empereur, sa femme et le p'tit prince
Sont venus chez moi pour me serrer la pince
Comme j'étais parti le petit prince a dit
Puisque c'est ainsi nous reviendrons mardi. »

VOIX HOMMES : X ancùora assai ci nni spuntaru ?

MICHELE : maman, est-ce qu'on arrive bientôt ?

MANNINA : oui, on y est près. Angelina, s'il te plaît, ne te penche pas trop.

MICHELE : mais est-ce qu'on pourra parler avec lui ?

MANNINA : non, juste le regarder. Par contre, si tu lui parles, lui il paraît t'entendre.

ANGELA : et il comprendra que c'est nous quand on lui parlera ? Il nous verra ?

MANNINA : qu'est-ce que je viens d'dire ?

VOIX FEMME : Santa Maria X

MANNINA (*à l'entrée de l'église*) : vous vous donnez la main. Vous fermez les yeux, et vous venez avec moi... Et attention à trois, on rouvre les yeux. Allez venez.

PAROISSIENNE : Santa Maria...

MANNINA : on s'arrête ici. On relève la tete, et un, et deux, et trois. Ii hh !

MICHELE : j'vois rien du tout !

ANGELA : mais où il est papa ?

MANNINA : madame Annicchia, ils sont passés où les saints et la Madone ?

Sacristaine : c'est l'cardinal qui a fait recouvrir tout ce beau monde. Ça jasait trop.

ANGELA : zut !

MANNINA : c'est bien triste tout ça. Allez on rentre.

MICHELE : alors on ne verra plus papa ?

MANNINA : oui, mais il faudra attendre son retour.

ANGELA : mais où il est ?

MANNINA : dans un pays très très lointain, où tous les gens sont riches.

MICHELE : il va me ramasser un soldat de plomb ?

Séquence 63

VOISINE : mon Dieu, je peux pas regarder ça ! Ah Seigneur Dieu pardonnez-moi.

SARINA : eh voilà.

VOISINE : c'est très gentil, madame Sarina et à tout à l'heure.

SARINA : je passe après le déjeuner.

FILS MENDIANTE : vive la mariée ! Vive la mariée !
MENDIANTE MASINA : bonheur, santé et prospérité.
FILS MENDIANTE : vive la mariée ! Vive la mariée ! Eh eh eh. Vive la mariée ! Vive la mariée !
ENFANTS : vive la mariée ! Vive la mariée.
VOISINE (*à la mendicante*) : tenez, bonne journée.
MASINA : bonheur, santé et prospérité. Bonheur, santé et prospérité. Bonheur, santé et prospérité.
ENFANTS : vive la mariée !
SARINA : mère, c'est toi ?
MASINA : non, mon enfant. Je me nomme Masina, vois-tu ?
SARINA : c'est pas possible.
VOIX HOMME : eh ça suffit les enfants. Laissez le monsieur, sinon vous aurez affaire à moi !
SARINA : maman !
MASINA : ta mère est morte il y a déjà bien longtemps.
FILS MASINA : vive la mariée.
SARINA : entrez donc un peu. Je vous en prie. Vous mangerez bien quelques pâtes, non ?
MASINA : merci mon enfant.
SARINA : à vous aussi, allez.
MASINA : viens, viens.
FILS MASINA : vive la mariée.
SARINA : allez ... faites comme chez vous, allez entrez.
SARINA : Mannina.
MANNINA : oui ?
SARINA : c'est pas le portrait craché d'ma mère... hein ? Regarde bien.
MANNINA : si, c'est vrai.
FILS MASINA : vive la mariée ! Vive la mariée !
MICHELE : t'as vu comme il mange ? Vive la mariée.
FILS MASINA : Vive la mariée !
MICHELE : bah dis donc que lui plaisent ces pâtes.
ANGELA : oui ça s'voit.
MASINA : dans votre famille quelqu'un s'est rendu très très loin, c'est juste ?
SARINA : oui.
MASINA : ah.
Voix PEPPINO : Michele, Angeli...
MANNINA : dieu du ciel, regardez !
MICHELE : papa, papa.
PEPPINO : Mannina !
FILS MASINA : vive la mariée ! Vive la mariée.

Séquence 64

FOULE : ave Maria, gratia plena. Dominus tecum, benedicta X
HOMME DOLLARS : j'échange vos dollars en liras.
ONOFRIO : Peppi, depuis ton retour, je te trouve un peu perturbé.
PEPPINO : il avait raison Cortecchia. C'était loin d'être une partie d'plaisir. Et pas à cause de la météo.
ONOFRIO : alors enfin de comptes elle était comment cette Union Soviétique ?
PEPPINO : Onofrio, j'ai vu des choses qui m'ont glacé l'sang.
FOULE : San Ciuseppi giustu e santu...
BRANCARDIER #1 : paṛri parracu, s'arriparassi, s'arriparassi.
VOIX FEMME : ...u sdilluviu di ccà...
BRANCARDIER #2 : girati picciùootti !
ENFANT DE CHŒUR : u sdilluviu di ccà...
HOMME DOLLARS : j'échange vos dollars en liras.
Sacristain : arrêtez-vous ! Si Saint Joseph ne passe pas le premier, je ne laisse même pas entrer Dieu !

Séquence 65

PEPPINO : ah ah ah !
ONOFRIO : qu'est-ce que tu as ?
PEPPINO : ah, j'ai rêvé des serpents noirs comme de l'encre. Je me demande c'qui va arriver.
CAMARADE #1 : qu'est-ce que tu veux qu'il arrive ?
ONOFRIO : soit les mafiosi viennent nous emmerder comme d'habitude.
CAMARADE #1 : ou alors on se fait embarquer par les carabiniers.
ONOFRIO : les voilà.
GARÇONS : regardez combien ils sont.

- quoi qu'est-ce qu'ils XX ?

CAMARADE #1 : allez, debout ! C'est le réveil, camarades ! Allez, allez allez!

PEPPINO : Gino, t'as vu un peu si on est nombreux ?

GINO : t'as réussi bravo ! (*Aux autres*) camarades ! Travailleurs ! Donnons les terres en friche de Corleone aux paysans !
(*La foule exulte*)

HOMME #1 (*en mesurant*) : quatre, cinq.

Séquence 66

MÉDECIN : il n'y a plus rien à faire. J'ignore c'qui l'tient encore en vie. J'uis désolé, je suis sincèrement désolé. Au revoir.

CICCO : Peppino, Peppino.

MANNINA : Peppino arrive bientôt. Tachez donc de n'pas vous agiter.

CICCO : Peppino, Peppino.

NINO : Peppino, il va pas tarder.

CICCO : ça m'aurait fait tant plaisir de le voir élu député.

NINO : qu'est-ce qui te dit qu'il sera pas élu ? À peine il sera élu député, que je prendrai le train de Rome avec toi pour aller l'saluer.

CICCO : la politique est belle. La politique est belle. La politique est belle.

NINO : mais qu'est-ce qu'il dit ?

MANNINA : il dit que la politique est belle.

Séquence 67

PEPPINO : Monforte.

CAMARADE DÉPOUILLEMENT : Lo Giudice.

ONOFRIO : Lo Giudice, trente et un.

CAMARADE DÉPOUILLEMENT : Marciano.

CAMARADE #1 : Marciano, quatre-vingt-huit.

CAMARADE DÉPOUILLEMENT : Li Causi.

GINO : Li Causi, le cent dix-sept.

CAMARADE DÉPOUILLEMENT : Viscuso.

PEPPINO : Viscuso, trente-sept.

CAMARADE DÉPOUILLEMENT : Torretta.

ONOFRIO : Torretta, soixante. Ça !

UN HOMME : talia cu c'è dda.

HOMMES À CHEVAL : - arrêtons ce cirque ! X

- ce sont à nous les terres !

- allez, foutez l'camp !

PEPPINO : arrêtez ! Arrêtez !

- allez foutez l'camp !

Séquence 68

VIELLE DAME : monsieur Ciccu, vous embrassez très fort feu mon mari bien aimé Battista.

JEUNE FEMME #1 : eh mon fils Cosimo, celui qui s'est fait tuer en Afrique. Dites-lui surtout qu'il n'a jamais quitté mes pensées.

FEMME #1 : monsieur Ciccu, vous saluerez bien feu bonne ma mère.

HOMME #1 : dites à Diego que les p'tits grandissent et qu'ils sont dans la santé.

FEMME #1 : saluez bien mon pauvre fils Ajbbieli.

JEUNE FEMME #2 : et ma sœur Soluzza, qui est morte de la grippe espagnole, vous oublierez pas, hein, monsieur Ciccu.

CICCO : écrivez-moi tous les noms, je risque d'en oublier certains.

Séquence 69

GINO (*en lisant*) : « infâme agression mafieuse ce matin, sur les vastes terres du fief des princes d'Agrò... »

ONOFRIO : Peppi, ...

GINO : « ...une immense foule d'agriculteurs qui s'étaient réunis pour soutenir la mise en application de la réforme agraire... » ONOFRIO : qu'est-ce qui s'passe ?

FEMME #1 : Pippinu c'è.

HOMME #1 : a tiempu a tiempu.

HOMME #2 : Pippi'.

FEMME #2 : Pippinu s'sarricughìu.

HOMME #3 : Pippi'.

PEPPINO : papa.

CICCO : Peppi...

PEPPINO : bouge pas ! J'uis là.

CICCO : ... c'était toi que j'attendais.

Séquence 70

IGNAZIO : c'est à toi que je cause,

La faute sur toi repose.

Tu te caches dans la foule dense,

En feignant l'indifférence.

De ta pipe qui tire de grandes bouffées,

Telle qu'une cheminée.

Sous la visière de ta vieille casquette...

PEPPINO (*à Mannina*) : ... tiens le p'tit.

IGNAZIO : ...pleine de poussière.

C'est à toi cause je cause...

MICHELE : maman j'ai faim, moi.

MANNINA : allez viens on rentre.

Séquence 71

MAÎTRESSE : alors, vous savez que seuls les enfants pauvres ont droit d'aller à la cantine.

ÉLÈVES : ouiii.

MAÎTRESSE : accomando, que fait ton père ?

ACCOMANDO : marchand de fruits.

MAÎTRESSE : riche donc. Balistreri ?

BALISTRERI : mon père est marin pêcheur.

MAÎTRESSE : pauvre donc. Sciortino ?

SCIORTINO : barbier.

MAÎTRESSE : riche. Di Quarto.

DI QUARTO : menuisier.

ÉLÈVE #1 : ouvrier agricole.

ÉLÈVE #2 : ouvrier agricole.

ÉLÈVE #3 : gardien des eaux et forêts.

ÉLÈVE #4 : cordonnier.

ÉLÈVE #5 : charbonnier.

ANGELA : eee...

MAÎTRESSE : on va pas y passer la journée, Torrenuova.

ANGELA : il est chômeur.

Séquence 72

LA FOULE DES OUVRIERS AGRICOLES : - ça fait trois jours qu'on a rien à manger.

OUVRIER AGRICOLE #1 : Artale, Torrenuova, Pace, il fait rien le parti ?

GINO : calmez-vous camarades. Nous avons demandé à rencontrer le Préfet.

OUVRIER AGRICOLE #2 : on peut parler au maire. Qu'il sorte X démocrate, sinon on entre.

PROVOCATEUR : on entre dans la mairie et on la brûle. On entre dans la mairie et on la brûle.

PEPPINO : on recule, camarades !

ONOFRIO : arrêtez !

GINO : X une délégation X du calme ! On va former une délégation.

OUVRIER AGRICOLE #2 : tous sur le maire ! Tous sur le maire !

PROVOCATEUR : bien le maire là, le maire il fout l'camp. À mort le maire !

FOULE : - à mort le maire !

- u *travagghiu* ! u *travagghiu* !

GINO : monsieur le Maire, nous venons vous rendre compte de l'exaspération des ouvriers agricoles de Baaria qui luttent depuis trois jours...

MAIRE : cousin ! Comment vas ? Ah ah ah !

OUVRIER AGRICOLE #2 : c'est pas vrai, ils sont cousins !

MAIRE : tu deviens quoi ? [01:18:49]

PEPPINO : vrai, au troisième degré.

OUVRIER AGRICOLE #1 : tous à mettre dans le même sac tous !

OUVRIER AGRICOLE #2 (*en criant*) : tous dans le même sac !

OUVRIER AGRICOLE #3 (*parmi les cris de la foule*) : ammazzamulu !

Séquence 73

MATILDE (*à son mari*) : tu fais attention à toi, surtout.

MANNINA (*à Peppino*) : tu fais attention hein ?

CARABINIER : t'en fais pas.

PEPPINO : t'aies pas de mauvais sang.

MANNINA : d'accord.

MATILDE (*à Mannina*) : bonjour.

MANNINA : bonjour.

Séquence 74

Partie I

MATILDE : madame Sarina, excusez-moi. Mais eh...

SARINA : oui ?

MATILDE : ... c'est que notre radio ne marche plus et alors... je////

SARINA : mais ça va sans dire, madame Matilde entrez. Mannina donne une chaise.

MANNINA : je vous en prie, asseyez-vous.

MATILDE : merci.

VOIX RADIO : de violentes manifestations hostiles au gouvernement Tambroni se sont déroulées ce matin dans toutes les grandes villes du pays. Les affrontements les plus violents ont eu lieu à Gênes, Milan, Rome et Palerme. On déplore plusieurs morts et de (a) nombreux blessés. Le ministre de l'Intérieur, monsieur Spataro, a (b) formellement démenti que les forces de police aient reçu l'ordre d'ouvrir le feu sur les manifestants.

SARINA : (a) oh la mère de Dieu. (b) Saint Joseph X, sainte mère de Dieu !

ENFANT (*en criant et en courant derrière les voitures*) : Les carabinieri ! Picciùotti curriemu.

VOIX ENFANTS : curriemu curriemu. Eeee... Minchia, tutt'anfasciatu è...

MATILDE : Mimmo, qu'est-ce qu'ils t'ont fait, Mimmo ?

MANNINA : il a encore fallu que ce soit toi qui prenes hein ?

PEPPINO : eeh.

ENFANTS : - les carabinieri X

- eh.

PIETRO : le papa s'est fait frapper !

Partie II

PEPPINO (*à Mannina*) : c'est du sang ?

MANNINA : non.

ROSA : voilà de la glace.

PEPPINO : aahi !

MANNINA : vous voulez l'achever ou quoi ? Donnez-moi ça !

PEPPINO : ahi ahi ahi ! Aahi !

MANNINA (*à Sarina*) : toi aussi, tu t'y mets maintenant ?

SARINA : qu'est-ce que j'ai fait encore ?

LUIGI : bah, à mon avis vous en faites tout à la fin pour rien.

PEPPINO : allez ouste ! Sortez tous de ma chambre, je suis pas encore mort !

SARINA (*envers les enfants*) : allez dehors ! Dehors !

MANNINA (*aux voisins*) : vous comprenez.

MICHELE : ...on y va aller.

MANNINA (*à Peppino*) : Calme-toi.

PEPPINO : c'est bon. J'uis calme.

VOISINES : - bonsoir.

- XX

SARINA : allez les enfants, on sort. On est pas admis ici, allez !

MANNINA : ça t'a mis du plomb dans la tête, j'espère.

PEPPINO : ah je l'ai pris du plomb t'inquiète.

MANNINA : qu'est-ce que ça t'apporte la politique ? Tu gagnais de plus avec les vaches ?

PEPPINO : allez va-t'en, toi non plus tu comprends rien à rien !

MANNINA (*soupire*) : ah, quel mauvais caractère !

Séquence 75

DIRIGENT RÉGIONAL : c'est un coup dur pour nous tous. Pas uniquement parce que nous devons nous passer d'un de nos plus chers camarades. C'est avant tout une perte de notre politique qui doit nous pousser à examiner nos consciences, et servir d'avertissement dès cet instant...

MICHELE (*à Peppino*) : boof.

DIRIGENT RÉGIONAL : ... à tous nos camarades qui ne suivrez pas strictement la ligne du parti. J'ai fini, chers camarades. Si quelqu'un veut prendre la parole.

GASPARE : qu'est-ce qui s'est passé ?

CAMARADE : le camarade Onofrio est passé aux Socialistes.

GASPARE : merde, alors.

Séquence 76

JOURNALISTE : en fin de comptes elle donne quoi cette réforme agraire ?

PEPPINO : l'échec complet. Les grands propriétaires ont gardé les meilleures terres et les agriculteurs qui avaient hypothéqué jusqu'à leurs mules ont récolté que de la pierraille.

Journaliste : mm.

PEPPINO : là c'est Sciara, c'est là qui a été tué le camarade Salvatore Carnevale. Derrière cette montagne, ils ont tué Placido Rizzotto, un grand syndicaliste. Ils ont jeté son cadavre là, dans un gouffre du mont Busambra. Là près de Camporeale, ils ont tué l'industriel de la confédération paysanne Cangelosi. Vous voyez ce village-là ? Il s'agit de Sciacca. C'est là que des mafiosi ont tué un certain Accursio Miraglia.

Journaliste : le syndicaliste ?

PEPPINO : ouais.

JOURNALISTE : ah.

PEPPINO : et là ils ont tué Epifanio Li Puma, chef de la ligue paysanne.

JOURNALISTE : ah. Camarade Torrenuova... alors pourquoi ils t'ont pas tué toi ?

Séquence 77

MANNINA : allez on se dépêche, on va être en retard.

SARINA : Angelina, mm ?

PIETRO : tu me fais mon nœud ?

ANGELA : papa, mamie nous donne de l'argent pour l'autobus et l'déjeuner.

MANNINA : Angelina !

PEPPINO : ramasse cette pièce, allez !

ANGELA : non !

PEPPINO : je t'ai dit de la ramasser !

ANGELA : non !

MANNINA : angela, c'est comme ça que tu donnes des choses à papa ?

SARINA : Angelina obéis à ton papa.

ANGELA : non !

MICHELE : je vais la ramasser moi.

PEPPINO : non, pas question !

MANNINA : Michele, n't'en mêle pas !

MICHELE : mais je...

PEPPINO : ramasse cette pièce.

ANGELA : non !

PIETRO : ramasse la pièce Angela.

MANNINA : ramasse cette pièce Angela.

SARINA : tu sais que ça vaudrait mieux pour toi.

PEPPINO : ça va, taisez-vous un peu. Tu ramasses cette pièce oui ?

ANGELA : non !

PEPPINO : c'est la dernière fois que je te l'demande ! La dernière fois, ramasse la pièce tout de suite.

ANGELA : non !

MANNINA : iihh. C'est là je la sentais venir.

SARINA : quelle tête de moine, elle n'écoute rien de rien.

ANGELA : t'as arraché ma boucle d'oreille.

PIETRO : c'est moi qui vais la trouver d'abord.

MANNINA : mais je la vois pas, où elle a pu tomber.

MICHELE : je vais la trouver moi.

Séquence 78

Voix de femme (à la télévision) : X de Pallavicini, Carlo Alberto Rossi : « Dix mille bulles bleues », numéro 12, avec la voix de Mina.

MINA (à la télé) : “vanno, si rincorrono, salgono...”

Patronne : monsieur Luigi, ouvrez la fenêtre, c'est tout enfumé.

LUIGI : mm.

MINA : “...scendono...”

SARINA (à Angela) : ... (vois) bien là ?

HOMME #1 : quelle voix elle a cette Mina, Maria Paris a du souci à se faire.

MINA : “...per il ciel.”

LUIGI : moi je dis bravo.
 MINA : "...Blu
 le mille bolle blu
Blu"
 LUIGI : je voterais pour elle...
 FEMME : notre grand critique musical a parlé.
 MINA: "...le vedo intorno a me
blu
le mille bolle blu
 che volano e volano e volano.
 Blu
 le mille bolle blu
 blu
 mi sento dondolar
 blu
 tra mille bolle blu che danzano
 su grappoli di nuvole.
 Dentro a me le arpe suonano
 bacio te
 e folli immagini
 giungono.
 Blu
 le mille bolle blu
 blu, le vedo intorno a me
 blu, le mille bolle blu
 che volano, mi chiamano, mi cercano."

Séquence 79

Partie I

HOMME CLAP : moteur, 23 sur 1, troisième.
 LATTUADA : action ! ['ækfən]
 ACTEUR/SORDI : on y est X soyez bien sages les filles. Je veux que vous fassiez une bonne impression à don Vincenzo. Marta, s'il te plaît recoiffe-toi. Voilà c'est bien. Tu es fatiguée ? Je sais, mais demain je t'emmène à la mer. Souris allez. J'ai là un petit colis à remettre en personne X.
 MICHELE (à Pietro) : ça t'plaît, dis ?
 PIETRO : oui.
 LATTUADA : coupez ! X Allez, on va à l'intérieur. XX
 PHOTOGRAPHE : toi, toi et toi allez suivez-moi.
 MICHELE : m'sieur, m'sieur ! Et nous on peut pas venir ?
 PHOTOGRAPHE : hein.
 MICHELE : merci monsieur... qu'est-ce qu'on va dire, faut se dépêcher.
 AIDE METTEUR EN SCÈNE : Alberto.

Partie II

PIETRO : Michelé, mais c'est quoi ?
 MICHELE : des monstres qui ressemblent des chrétiens et des chrétiens qui ressemblent des monstres.
 PIETRO : mii, mais qui est-ce qui les a faits ?
 MICHELE : bon... on dit que c'était un prince à moitié dingo.
 AIDE METTEUR EN SCÈNE : avancez les enfants... j'sais pas trop vite. Voilà.
 JOURNALISTE : monsieur Lattuada, pourquoi donc avez-vous choisi la villa Palagonia ?
 LATTUADA : j'ai toujours été fasciné par les récits des grands voyageurs du 18^{ème} siècle, et les croquis de Renato Guttuso. Et puis c'est un décor idéal pour le climat grotesque de mon film, un lieu unique au monde. Quand on pense qu'il en subsiste qu'une partie.
 JOURNALISTE : comment ça ?
 LATTUADA : bah le parc s'arrêtait pas ici . Cette rue était à l'origine une allée qui menait à la villa et partait de l'arc qui est au fond là...
 JOURNALISTE : ah ouais, je vois.
 LATTUADA : ...et de chaque côté de cette voie d'accès se dressaient des centaines et des centaines de silhouettes monstrueuses, désormais disparues.
 JOUEUR #1 : t'en mets du temps, dis donc ! Tu t'dépêches ! Tu t'dépêches ! Tu t'dépêches !
 BOITEUX : si je t'attrape, je te coupe la tête et je la donne aux chieeens !

VENDEUR COUTEAUX : d'abord je vous tue, après je me tue, achetez des couteaux qui coupent bien. D'abord je vous tue, après je me tue, achetez des couteaux qui coupent bien.

HANDICAPÉ : qu'est-ce que tu regardes ?

VENDEUR DE SOULIERS : souliers sans pieds, jamais portés. Souliers sans pieds, tant bons neufs.

Séquence 80

ANGELA : qu'est-ce que tu dis ?

APPRENTI : il veut que vous lui donniez la toupie.

MICHELE (*à Pietro*) : bon, vas-y donne-lui la toupie. N'aie pas peur, Pietro, il te fera rien.

PIETRO : tenez.

APPRENTI : il vous dit qu'elle ira beaucoup plus vite si vous lui apportez une mouche bien vivante.

MICHELE : attends, j'ai pigé

PIETRO : une mouche ?

Apprenti : bravo !

ANGELA : ouais Bravo !

PIETRO : bravo !

ANGELA : ah, alors comme ça elle va être aussi légère qu'une mouche qui vole.

PIETRO : mais la mouche, elle va mourir ?

Séquence 81

SARINA : ferme, fermez ! Seigneur Dieu. On va tous s'envoler.

MANNINA : infernale cette chaleur.

SARINA : les p'tits sont en nage, ça dégouline ça dégouline !

MANNINA : vite, avant que ça sèche.

ANGELA : pourquoi on déménage tout ?

MANNINA : tu verras bien.

MICHELE : eh maintenant on fait quoi ?

ANGELA : on fait quoi maintenant ?

MANNINA : déshabillez-vous ! Vite !

TOUS : aaah !

MICHELE : qu'est-ce que c'est bon alors.

SARINA : et fait bon par terre.

TOUS : aaah.

MICHELE : qu'est-ce qu'on est bien là, j'vais plus bouger.

PIETRO : maman... est-ce que papa il reste encore longtemps en France ?

MANNINA : oui, longtemps.

PIETRO : pourquoi ?

MICHELE : bah, pour pouvoir nous envoyer des sous tous les mois.

ANGELA : maman, personne n'a retrouvé ma boucle d'oreille ?

MANNINA : on a tout tourné pour la trouver chérie.

SARINA : le sol l'a gobée toute crue.

Séquence 82

ENFANT BLOND : faut pas traîner, si jamais l'Boiteux nous attrape, il nous donnera des coups d'ceinture.

PIETRO : Michelé !

ENFANT BLOND : allez ! Allez ! Dépêchez-vous vite !

MICHELE : Pietro, je t'avais dit de rester à la maison.

ENFANT BLOND : vite ! Allez, cours maintenant.

GARÇON #1 : y en a plein sur celui-ci. Bonne pioche !

GARÇON #2 : ouais bah, à mon cousin qui avait volé des citrons au Boiteux, le Boiteux l'a mis le cul à l'air, il l'a attaché à un arbre et y a fichu une dizaine de raclées.

TOUS : aah ! / Ooh ! / Une dizaine de raclées ?

PIETRO : Michelé ?

MICHELE : va prendre des citrons, les branches sont plus basses. Par-là !

GARÇON #2 : je l'ai jamais vu, à quoi ressemble le Boiteux ?

ENFANT BLOND : (Le Boiteux) il est gros, il a plein d'poil partout, il lui manque un œil, et il traîne la patte.

BOITEUX : sale voleur !...

PIETRO : aah !...

BOITEUX : viens le voleur !...

PIETRO : ...Le Boiteux ! Le Boiteux !

GARÇON #3 (*parmi les cris*) : ... ailleurs !

BOITEUX : je vous arrache la tête, j'vais vous faire pisser le sang. Je vais vous transformer en saucissons ! J'vais vous mettre dans ma cave !
ENFANT BLOND : courez !
BOITEUX : bande de chenapans ! Vos parents ne vous reverront jamais ...
ENFANT BLOND : courez, il va nous rattraper !
BOITEUX : sale petits voleurs que vous êtes ! Vous allez voir ! Ah ah !
ENFANT BLOND : Michelé, il faut que t'aides ton frère... Aaah !
MICHELE : Pietrooo !
BOITEUX : Seigneur Dieu, qu'est-ce qui s'est passé ?

Séquence 83

MASINA : bonheur, santé et prospérité !
FILS MASINA : vive la mariée ! ...
MASINA : merci.
FILS MASINA : ...vive la mariée !
MANNINA : madame Masina !...
MASINA : bonheur, santé et prospérité.
MANNINA : ... Mon Dieu, c'est d'puis l'éternité qu'on vous a vue.
MASINA : bonjour.
MICHELE : vive la mariée !
MASINA : c'est mon fils qui a fait fugue.
FILS MASINA : vive la mariée !
PIETRO, MICHELE ET FILS MASINA : vive la mariée ! Vive la mariée ! Vive la mariée ! Vive la mariée ! Vive la mariée !
Vive la mariée !
MANNINA : le pauvre...
MASINA : j'ai mis deux mois à l'récupérer.
MANNINA : rien que ça !
PIETRO : vive la mariée ! Vive la mariée !
MICHELE : vive la mariée !
FILS MASINA : vive la mariée ! Vive la mariée ! Vive la mariée !
MICHELE : tu l'aimes bien la mariée ?
MANNINA : maman vous attend depuis tellement longtemps. Venez donc manger quelques pâtes ?
MASINA : merci, mon enfant.
MANNINA : tel plaisir est pour nous.
UN ENFANT : toi tu l'aimes bien la mariée ?
MANNINA : Michele, Pietro laissez-le tranquille !
MASINA : alors tu l'as reçue cette lettre ?
MANNINA : quoi ? Quelle lettre ?
FACTEUR : du courrier pour Torrenuova.
ANGELA : maman, c'est l'facteur.
MANNINA : ouiii !
FILS MASINA : vive la mariée ! Vive la mariée !

Séquence 84

MANNINA (*lit la lettre*) : « Chère Mannina, je suis en bonne santé et j'espère que toi aussi et Pietro, Angela et Michele.
SARINA : et à moi, on ne sert à rien ?
ANGELA : grand-mère, on t'embrasse à la fin, chaque fois ! Allez maman, continue.
TOUS (*avec ennui*) : aah !
MANNINA : « ...ici à Paris, le métier d'ouvrier maçon n'est pas du tout repos, il pleut très souvent et il fait un froid de canard ! »
SARINA : il fait un froid de canard !
ENFANTS : grand-mère !
MANNINA : tu n'as pas recommencé ?!
SARINA : mais j'ai rien dit !
ANGELA : mais arrête !
MANNINA : « ... je pense souvent à vous et surtout le mercredi, parce que dans un cinéma de la rue de Malmaison ils font des spectacles pour les immigrés. Et l'autre fois j'ai vu un film de Federico Fellini... »
SARINA : il va au cinéma lui.
MANNINA : « ... chère Mannina, il y a quelques jours de cela que j'ai reçu la visite à Paris du camarade Gino Artale... »
SARINA : artale, le député ?
MANNINA : « ... et il s'est montré vraiment très attention... »
MICHELE : oh c'est « attentionné » qu'on doit dire.

MANNINA : ça suffit maintenant, pendant que vous y êtes arrêtez-moi à chaque virgule qui manque. Tout l'monde peut s'tromper, il est sûrement fatigué.

SARINA : laissez-la lire pour l'amour de Dieu !

PIETRO : recommence, depuis l'début maman.

MANNINA : « ...et il s'est montré vraiment très attentionné... »

FILS MASINA (*en arrière-plan*) : vive la mariée !

MANNINA : « ...ce qui m'a surtout redonné du courage c'est... qu'il m'a supplié de revenir travailler pour le Parti, qui me mettra sur la liste des prochaines élections municipales. Gino m'aussi trouvé un emploi dans une entreprise chez nous en Sicile... »

ENFANTS : ouais, papa va revenir / Maman / Allez / Ouais / Super

MANNINA : « ...ça ne serait pas pour me déplaire, mais j'aimerais avoir sur toutes ces questions ton opinion à toi. »

Séquence 85

VOIX : - ...me passer ta valise ?

HOMME #1 (*en courant*) : aspietta, fièjmma fièjmma, bottazza...

HOMME DOLLARS : je change vos dollars en lires...

HOMME #1 : ...'u sta' faciennu.

HOMME DOLLARS : j'achète vos dollars. J'achète vos dollars. Je change vos dollars en lires. Je change vos dollars en lires.

BARBIER : Peppi, qu'est-ce que tu fiches là ? Où est-ce que tu t'en vas ?

PEPPINO : au premier train qui passe, je saute dedans... et terminé, bonsoir tout l'monde.

BARBIER : bravo ! Il est invivable trou perdu. Ah si j'étais jeune, j'm'mettrais les voiles moi aussi. Bon voyage, que la chance t'accompagne.

Séquence 86

VOIX HAUTPARLEUR : citoyens ! Contre la mafia, contre la spéculation... le 15 juin votez et faites voter pour le Parti Communiste Italien ! Citoyens...

VIEILLE FEMME : Pippi X.

PEPPINO : alors ça va bien ?

VOIX HAUTPARLEUR : ...pour lutter contre le chômage ! Contre l'expatriation ! Votez et faites voter Pour le Parti Communiste Italien.

PEPPINO : oncle Minicu, vous me reconnaissez pas ?

MINICU : eh, un peu que je t'reconnais, toi tu es Peppino.

PEPPINO : en personne, ouais. Restez assis, je vous en prie.

MINICU : j'uis peut-être souffrant mais la tête je la perds pas encore.

PEPPINO : vous souffrez de quoi ?

MINICU : eh mon pauvre garçon je peux plus mettre un pied devant l'autre. Je me suis cassé un pied pour ne pas aller à la guerre, puis un bras pour toucher 35% d'invalidité. Si je m'étais pas jeté du haut de la terrasse et que je m'étais pas cassé trois côtes, jamais j'aurais eu cette retraite. Une retraite minimum encore, et sans arriérés. T'es un bon gars.

Séquence 87

PEPPINO : oncle Minicu, un.

PIETRO : un.

PEPPINO : famille Lo Coco, deux.

PIETRO : deux.

MANNINA : ils voteront pas pour toi les Lo Coco. C'est des foutus.

SARINA : ah ça c'est sûr !

PEPPINO : qu'est-ce qui te fais dire ça à toi ?

MANNINA : je les connais, c'est tout.

PEPPINO : mm.

LUIGI : mm.

MANNINA : j'ai fait ma confirmation avec leur fille.

PEPPINO : d'accord. T'as qu'à rayer.

SARINA (*à Luigi*) : tenez.

PEPPINO : famille Di Chiara, quatre vois.

PIETRO : di Chiara quatre. Dis papa, si t'es élu, est-ce qu'on donnera plein de sous ?

PEPPINO : rien du tout. Le conseiller municipal, il contrôle les décisions du conseil, et...il discute. Il propose, travaille dans l'intérêt des concitoyens.

MANNINA : ah, tant d'histoire pour rien gagner.

PEPPINO : Mannina, de quoi tu te mêles ?

ANGELA : quelles sont les cités qui se sont affrontées pendant les deux guerres Puniques ?

PEPPINO : ah... les Puniques... Puniques, Puniques... Eh...

LUIGI : eh, il n'y en a pas un qui sait.

Séquence 88

GASPARE : bonsoir la compagnie.

CAMARADE : Gaspare, comment va ?

GINO : ... la question est bien (cette-ci)...

GASPARE : Peppi.

GINO : mais lui, il dit que c'est un bien ou un mal ?

GASPARE : j'ai reçu ce courrier. Y a quoi d'écrit ? Ça dit quoi ? C'est sur quoi ?

PEPPINO : aah... c'est... la caisse de prévoyance, qui malheureusement... rejette ta demande d'allocations familiales.

GASPARE : et l'Parti, il fait rien du tout ?

PEPPINO : eh... Aspànu on va faire un recours.

GASPARE : encore un recours ? Et un recours ! Encore un recours ! Encore un recours ! La vérité c'est que vous vous foutez de tout c'qui m'arrive !

PEPPINO : et ça va, y a pas de quoi en faire un scandale ?

GASPARE : toi, le syndicat, le député, le PSI, Rome, Moscou et l'bon Dieu ! Putain de bordel de merde !

Séquence 89

EX RÉFUGIÉ : (a) Aaaaah ! (b) Aaaah !

SARINA : (a) Eh oh ça va pas vous tuer ! (b) Là c'est fini, c'est fini ! Ce médicament est épais comme de l'huile. La voilà c'est fini !

EX RÉFUGIÉ : quand c'est pas de l'huile, c'est du vinaigre. Du tout moment que vous arrivez à me faire souffrir ! Hein ? Aaah ! Ahi ahi ahi !

SARINA : ahi ahi ahi ahi ! En tous cas n'oubliez pas de voter pour mon beau-fils, hein ? Faucille et marteau, numéro trente-neuf ! Je compte sur vous (a) hein ? (b) Trois et neuf !

EX RÉFUGIÉ : (a) ouais ! (b) Oui, j'ai compris trois et neuf.

Femme ex réfugié : il faut vous dire mon mari est séparatiste.

SARINA : de nos jours ? Garibaldi nous a unifiés, et nous on fait quoi ? Eh bon on part chacun de notre côté, tiens !

ENFANT (*en arrière-plan, en chantant une comptine*) : « Peri uno, peri rui, peri tri, peri quatru, peri, cincu, peri sei, peri setti, peri ottu, tippiti, tappiti, pani, vinu e bbiscuottu... » (*Répétée 2 fois*)

PIETRO : grand-mère, avant t'avais une dent contre mon papa, et là tu l'aides.

SARINA : mais j'fais pas ça pour lui, et pour l'Parti encore moins.

PIETRO : alors pourquoi ?

SARINA : pour rendre la monnaie de leur pièce aux mafiosi, pour c'qu'ils ont fait à mon père.

FEMME (*en arrière-plan*) : Raziu, sugnu stanca...

PIETRO : ils ont fait quoi ? Dis !

FEMME : eh bien je t'en ferai ce soir, allez.

SARINA : alors, à l'époque mon père avait des sous. Il avait même une belle auto. Un beau matin, il a conduit son neveu à ses terres qui souffraient de la sécheresse. Et sans le vouloir, il a vu son jeune parent se disputer avec des individus plutôt louches qui refusaient de lui donner de l'eau pour irriguer. Comme par hasard ou pas par hasard, le neveu de mon père on n'en a plus jamais entendu parler, le pauvre p'tit disparut. Mon père qui se faisait beaucoup de mauvais sang à poser des questions, il a demandé d'ici de là, enfin partout. Et un beau dimanche, certains de ses amis l'ont invité à la campagne à faire bombance. On lui a donné à manger, on lui a donné à boire jusqu'à plus faim et plus soif, et à la fin... trois mois plus tard j'ai dû identifier mon père. Pauvre de moi. C'est à ses bottes que je l'ai reconnu, car tous les matins c'était moi qui cirais les bottes de mon père.

PIETRO : et les méchants tueurs, ils ont eu quelle punition alors ?

SARINA : cette ville est pleine de gens malhonnêtes ! T'as compris maintenant ?

PIETRO : oui, t'es pour les communistes, seulement parce qu'ils sont contre les mafieux.

SARINA : exactement.

Séquence 90

PEPPINO (*en lisant*) : depuis plus de vingt ans, que la Démocratie Chrétienne... dirige notre ville. Elle contredit l'adoption d'un plan d'urbanisme. Cette réalité... a non seulement retardé le développement social... et urbain... de notre commune,... mais elle a aussi favorisé la spéculation sous toutes ses formes... et la destruction de notre patrimoine artistique et paysager qui a encore une grande valeur, bien que à demi détruit...

DON CARLO MINÀ : abrège ça recommence...

PEPPINO : ...l'opposition communiste...

MAIRE : silence, apportez-nous des bougies.

HOMME : monsieur le conseiller, il en est où le permis de construire de mon fils ?

PEPPINO : XX lumière !

ASSESEUR/CONSEILLER : qu'il construise ce qu'il veut ! On s'en fout !

MAIRE : attendez-vous que le courant revienne ou bien est-ce que vous renoncez ?

PEPPINO : j'aimerais////

DON GIACINTO : oui oui, attendons qu'il apprenne un peu à lire ce garçon.

(Ils rient)

MAÎTRE DE CATÉCHISME : ça suffit, enfin. Laissez-le donc parler !

DON GIACINTO : oh ça va !

PEPPINO : l'opposition communiste condamne, et avec vigueur, ce genre de méthodes honteuses !

Séquence 91

ENFANT BLOND : vous rapportez quoi ?

PIETRO : vous en avez rapporté des escargots ?

MICHELE : tiens regarde !

PIETRO : miiiince ! Leurs cornes sont toutes sorties ! Ça te fait pas de chatouille ?

BASTIANA : madame Sarina, Madame Sarina, venez vite, c'est l'Boiteux qui est mort ! Venez vite !

FEMME #1 : nerfs va l'aider, le Boiteux qui est mort !

ENFANT BLOND : mince ! Il y a vraiment une justice. Venez les gars.

VOIX DE FEMMES : Maria Maria / Chianci ! Chianci !

FEMME #2 : on va prendre sa ceinture. Tenez, on va l'attacher...

SARINA : allez, donne-le !

FEMME #2 : d'accord !

SARINA : on y va, c'est parti.

FEMMES #2 et #3 : allez, on le tourne / Allez on y va / Un deux trois allez ! Allez... dans l'autre sens / Allez hop ! Il est déjà tout froid.

SARINA : vite, avant qu'il soit tordu partout. Plus fort, serre bien ! Allez bien solide.

FEMMES #2 et #3 : pas vrai, c'est fait !

SARINA : allez ! Repose en paix.

Séquence 92

PIETRO : papa ? Qu'est-ce que ça veut dire « repose en paix » ?

PEPPINO : c'est quelque chose qu'on souhaite. Ça veut dire, ça veut dire « dors bien ».

PIETRO : aah ! Et si c'est à un homme mort qu'on l'dit ?

PEPPINO : si c'est un mort alors c'est comme dire : « Que Dieu te gardes, t'emmènes au paradis ».

PIETRO : ah !

PEPPINO : où est-ce que t'as entendu ça ?

PIETRO : c'est la grand-mère.

PEPPINO : ah.

VENDEUR MARRONS : sont les marrons, sont les marrons. Approchez ! Approchez !

PIETRO : papa ? Les gens pas gentils, ils peuvent monter au paradis ?

PEPPINO : eh... théoriquement non. Mais il y a des gens qui ont l' regard méchant et qui en fait sont gentils... et d'autres qui ont l'air gentil et qui sont méchants.

PIETRO : et comment on fait pour savoir ?

PEPPINO : ça... c'est difficile, tu sais ?

HOMME #1 : challeston.

HOMME #2 *(au premier)* : quali challeston, ma chi minchia rici?

PEPPINO : est-ce qu'il paie le p'tit ?

CAISSIER : non, voyons il est haut comme trois pommes.

PEPPINO : alors une place à l'orchestre.

CAISSIER : je vous donne ça. Tenez. Merci bien.

PEPPINO : merci. *(À Pietro)* Du coup, avant d'dire si quelqu'un est gentil ou méchant, faut réfléchir à deux fois. Tu comprends ?

PIETRO : aah.

PEPPINO *(à l'ouvreur)* : tenez.

OUVREUR : prochaine séance dans dix minutes.

PEPPINO : c'est pas grave.

VOIX ACTEUR : ...E adesso... in aggiunta...

PIETRO : il fait trop noir, je veux partir.

PEPPINO : papa est là. Viens ! Entre.

VOIX ACTEUR : ...L'hai sporcato per tutto il quartiere...

PEPPINO : c'est beau le cinéma!

VOIX ACTEUR : ...hai sporcato tutto il quartiere con il mio nome, con il mio nome Marco...

Séquence 93

ENFANTS : X sè amuni !

PIETRO : d'accord Fifetto, j'ajoute des vignettes de l'Inter et de Milan, du Palerme et des Grandes Figures de l'Histoire.

FIFETTO : et aussi ton fromage fondu.

PIETRO : bon ça marche. J'aime pas ça de toute façon.

FIFETTO : ils ne viennent pas tous du Corso. J'en ai que j'ai trouvé au Roma, au Supecinema et au Capitol.

PIETRO : « Jason et les argonautes », « Marcher ou mourir », « Mensonge d'une mère », « Salvatore Giuliano »...

Séquence 94

PIETRO : ... « L'évangile selon saint Mathieu »...

PROFESSEUR : X un triangle rectangle, c'est-à-dire qui possède...

PIETRO : ...« Le bon, l'abruti et l'truand »

PROFESSEUR : ...carré de la longueur de l'hypoténuse au côté opposé à l'angle...

PIETRO : ...« L'incompris »...

PROFESSEUR : ...est égal à la somme des carrés...

PIETRO : ...« qui a peur de Virginia Woolf »...

ÉLÈVE : eh regardez ! Regardez ! Bonhomme.

PROFESSEUR : eh oh les garçons. Mais qu'est-ce qui s passe là ?

ÉLÈVE : eh oh eh là, ils s'font une galoche.

(Ils rient)

PROFESSEUR : bon les jeunes, écoutez. Si vous restez silencieux, je vous laisse regarder.

Séquence 95

UN HOMME : Giova', stocchiti u cùođđu!

GIOVANNI : ma vafanculu !

ENFANTS (*à Peppino*) : papa... Papa ! / Plonge ! Plonge !

PEPPINO : tout à l'heure.

GIACOMO : monsieur Torrenuova, je vous dérange ?

PEPPINO : non, vous ne me dérangez pas du tout, conseiller Bartolotta.

GIACOMO : et dites comment est-il possible, que vous ayez constamment des reproches à faire, mm ? Pas un jour sans que vous protestiez contre le conseiller truc, contre la jointe bidule, contre notre maire...

PEPPINO : qu'est-ce qu'y a de bien dans la démocratie, c'est qu'on peut s'exprimer.

GIACOMO : ...eh ça a du bon oui. Ça a du bon.

PEPPINO : vous êtes en train de ruiner notre pays, et il est notre devoir de vous dénoncer à voix haute.

GIACOMO : en me faisant passer pour un moins que rien ?

PEPPINO : j'n'ai aucun souvenir d'attaques contre votre personne.

GIACOMO : et c'est exactement ce que j'dis. Et vous vous en prenez à tout le monde, sauf à moi. Je dois me sentir visé, hein ? Qu'est-ce que j'ai bien pu vous faire ?

PEPPINO : j'uis pas tout à fait sûr de comprendre...

GIACOMO : vous avez parfaitement compris. Je veux vous dire une bonne chose Torrenuova, pour la direction de mon parti, je suis devenu quantité négligeable. À leurs yeux j'vaux pas plus chère qu'une chiure de moustique...

VENDEUR DE COCO (*en arrière-plan*) : cocco, cocco bello !

GIACOMO : ...vous serez gentil d'excusez l'expression. Y a vraiment pas de quoi rire ! Il faut être le plus fort dans la jungle. Et c'est qui les plus forts ? Ceux dont le nom court de bouche en bouche, ceux qui sont sur les procès verbaux, sur vos tractes, dans les poursuites du ministère public, dans les lettres anonymes...

PEPPINO : nous autres, nous n'écrivons jamais de lettres anonymes. Si on a quelque chose à dire, on vous l'dit droit dans les yeux !

GIACOMO : ...aaah ! Pourquoi est-ce que vous n'feriez pas une magnifique tracte contre moi, mm ?...

PEPPINO : aaah...

GIACOMO : ...et des magouilles j'en fais en veux-tu en voilà. Je te raconterai tout, et toi tu pourras avoir le bourreau. Et ça nous permettra de régler notre vieux contentieux. Allez, va ! Et c'est de l'histoire ancienne. Une petite erreur de jeunesse.

Ça va sans dire que cela reste entre nous. C'est à dire entre toi et moi.

PEPPINO : conseiller Bartolotta, ça concerne tout le monde.

Séquence 96

CORTÈGE ÉTUDIANTS (*qui crient le slogan du mai français*) : « Ce n'est qu'un début, continuons le combat »...

HOMME DOLLARS : ils marchent tous mes stylos. Trois stylos pour cent liras. Ils marchent tous mes stylos.

Séquence 97

Chanson: « Un'ora fa »

“Un'ora fa, avevo lei

che si specchiava dentro gli occhi miei

un'ora fa,

l'avevo qui vicino a me

e mi ha detto domani non so

se io ci sarò

Che male al cuore”

PEPPINO (à Angela) : tourne-toi.

MANNINA : ça lui va bien, hein Peppi ?

PEPPINO : vas-y, marche un peu. Retourne-toi et reviens vers moi.

ANGELA : aaah !

PEPPINO : tu la rallonges de six centimètres.

ANGELA : ça fera trop longue, papa. Ça se fait plus. Toutes mes camarades portent la jupe au-dessus du genou.

PEPPINO : disons huit, plutôt !

ANGELA : c'est grand-mère qui la portera ? Y en a qui n'arrivent que là ! Y a que moi qui va être démodée.

MANNINA : on coupe la poire en deux ?

PEPPINO : t'es la déléguée syndicale de la minijupe ? C'est indécent au-dessus du genou.

ANGELA : mais quand tu fais tes meetings, tu fais que parler de l'émancipation de la femme.

PEPPINO : ça se mesure en centimètres l'émancipation ? Plus elle montre sa culotte et plus la femme est émancipée ?

ANGELA : t'es qu'un fasciste !

PEPPINO : moi, fasciste... ?

MANNINA : ces bouclées d'oreille on a pas encore fini de les payer.

PEPPINO : c'est bon, fais comme t'as dit, quatre.

Séquence 98

ONOFRIO : difficile d'imaginer c'que ça donnera sous tout ce surfilage.

TAILLEUR (qui suit Onofrio) : XX

VENDEUR (qui suit Peppino) : un pantalon...

TAILLEUR (à Onofrio) : je regarde ce que...

VENDEUR (à Peppino) : ...je viens...

ONOFRIO : oui, aux épaules...

VENDEUR : ...l'ourlet de la veste est comme il l faut. ...que je raccourcisse bien les manches d'un centimètre.

PEPPINO : non... écoutez,... eh, je me sens pas bien.

VENDEUR : y pas de mal. Je vous ferai essayer une autre veste...

ONOFRIO : je ///

VENDEUR : ...une couleur qui peut-être va vous plaire.

ONOFRIO : ...peut-être...

VENDEUR (à Peppino) : X

ONOFRIO : je n'suis plus si sûr que ça de la couleur.

TAILLEUR : voyons monsieur Pace, que dites-vous là ? X bon maître.

VENDEUR : allez, on l'enlève et on en porte une autre tout de suite. Et voulez me chercher s'il vous plaît ?

TAILLEUR : là, vous voyez l'effet d'optique ? Ça change du tout à tout.

ONOFRIO : c'est une belle couleur, belle couleur !

TAILLEUR : regardez, et on la dirait faite pour vous !

PEPPINO : bah comme ça, on se dit plus bonjour ?

ONOFRIO : je n'suis qu'un pauvre pécheur. À toi de voir si tu m'absous.

PEPPINO : qu'est-ce que tu racontes ? T'es comme un frère pour moi.

ONOFRIO : pour moi aussi. Oui mais n'oublie jamais : que si moi je suis un traître, et bien toi tu seras toujours trop à droite pour ceux du dedans, et à la fois trop à gauche pour ceux du dehors.

PEPPINO : va donc démêler ça !

ONOFRIO : eh !

Séquence 99

DIRIGEANT DES JEUNES : les partis traditionnels de la gauche ont trahi le socialisme en entravant de facto cette perspective. L'opportunisme des dirigeants locaux, comme cette espèce de réformiste de crapule, Peppino Torrenuova, nous empêche de mener une véritable guerre contre la mafia, et réduit toute vision politique à une simple action de propagande, que les ouvriers agricoles n'ont plus le cœur de le soutenir.

Séquence 100

Chanson : « Stasera mi butto »

“Stasera mi butto

stasera mi butto,

mi butto con te

e faccio di tutto

e faccio di tutto

per stare con te.

Quante volte mi credevo che,
e invece no, e invece no.
Tu guardavi tutti meno me
e io credevo invece che
ho deciso che mi butterò...”

FEMME : XX

MANNINA : Pietro ! Viens manger ! Ooh, ça fait trois heures que je t'appelle !

ANGELA : où t'étais ?

SARINA (*en jouant avec la petite Rita*) : XX scimunita.

PIETRO : je te montrerai plus tard.

MANNINA : tiens, avant que ça froidisse.

VOIX JEUNES FILLES (*en arrière-plan*) : arancia, pera e limone, ciliegie e uva.

PEPPINO (*à Pietro*) : ça t' plaît ?

PIETRO : couci-couça.

PEPPINO : t'es jamais content.

RITA : uno, due, tre, quattro...

VOIX JEUNES FILLES (*en arrière-plan*) : arancia, pera e limone, ciliegie e uva.

MANNINA : Michele, arrête un peu de lire ! Pose ce journal et mange !

Chanson : « Io ho in mente te »

“Apro gli occhi e ti penso, ed ho in mente te

Ed ho in mente te.

Io cammino per le strade, ma ho in mente te

Ed ho in mente te.

Ogni mattina uo, uo, ed ogni sera, uo, uo

Ed ogni notte, te.

Io lavoro più forte, ma ho in mente te

Ma ho in mente te

Ogni mattina uo, uo, ed ogni sera, uo, uo”

VOIX JEUNES FILLES (*en arrière-plan*) : arancia, pera e limone, ciliegie e uva.

MANNINA : tu manges que ce brûlé, soit tu manges assez ou quoi ?

VOIX FILLE : ajèri cariu X

MANNINA (*en arrière-plan*) : amuni scimunita.

PEPPINO : A Baaria.

PIETRO : dis papa, ça veut dire quoi être « réformiste » ?

PEPPINO : eh ! « Réformiste » c'est... quelqu'un qui sait que quand **on** se cogne la tête contre le mur, c'est sa tête qui s'casse, et pas le mur. Un réformiste c'est, c'est quelqu'un qui veut faire bouger le monde avec des mesures de bon sens ; sans couper la tête de quiconque. Où est-ce que t'as entendu ça ?

PIETRO : moi ? Nulle part. Je demandais ça comme ça.

Séquence 101

NINO : bonjour.

PHARMACIEN : que désirez-vous ?

NINO : Donnez-moi quelque chose qui me fasse mourir.

Voix artisan (*en arrière-plan*) : ammùola fuobbici, ammùola fuobbici e cutieddi.

PHARMACIEN : qu'est-ce qui vous est arrivé ?

NINO : rien. C'est bien pour ça que je veux mourir.

PHARMACIEN : ah. Eh... Comment voulez-vous mourir ? Subitement, ou petit à petit ?

NINO : écoutez, donnez-moi l'temps de rentrer.

PHARMACIEN : ah c'est juste. Ça demande un peu d'temps.

NINO : eh !

PHARMACIEN : bien sûr, alors, (*en chuchotant*) voyons un peu... voilà ! Tenez. Voilà !

VOIX ARTISAN (*en arrière-plan*) : ammùola fuobbici,

PHARMACIEN : vous avalez ça d'une traite.

NINO : le seigneur te paiera.

PHARMACIEN : eh non en vérité ça ferait cent vingt lires.

NINO : rendez-vous en enfer.

PHARMACIEN : bon voyage alors.

Séquence 102

ENFANT : X sbrigati Carru X

HOMME #1 : talè cu c'è !
 FEMME : Graziella e Paliđđu.
 HOMME #1 : ti salutu X
 HOMME #2 : allura avvìcinu cchiù tajđđu.
 PEPPINO : où il est ?
 HOMME #3 : dans la chambre Peppi.
 PEPPINO : Nino. Nino ! Nino, tu m'entends ?
 NINO : Peppino, je t'entends Peppino. Je devrais pas t'entendre. Il est quelle heure ?
 PEPPINO : il cinq heures et demi.
 NINO : cinq heures et demi ! Comment ça s'est fait que j'uis encore là ?
 PEPPINO : c'est de la patience qu'il faut. Ça doit être un médicament à action lente. Il faut qu'il fasse son chemin.
 NINO : ça fasse son chemin, c'est sûr. Est-ce que tu crois qu'avant ce soir j'eraï libéré ?
 PEPPINO : ouais, pourquoi ?
 NINO : ah.
 PEPPINO : il a pas tant de chemin à faire que ça.
 NINO : croisons les doigts.
 PEPPINO : ah c'est pas de chance. Vraiment c'est pas de chance ! Avec les élections qui approchent, t'aurais pu m'être si utile. Mais bon...
 NINO : on gagne jamais de toute façon.
 PEPPINO : qui peut prédire l'avenir ?
 NINO : mm.
 PEPPINO : quoi qu'il en soit, moi j'ai dit oui.
 NINO : t'as dit oui à quoi ?
 PEPPINO : j'ai dit oui à la candidature.
 NINO : toi à la capitale ?
 PEPPINO : ouais. Ah, quelle tristesse, quelle tristesse, quelle tristesse, quelle tristesse.
 NINO : tu crois que le pharmacien s'est payé ma tête ?
 PEPPINO : j'espère bien. Ça m'embêterait un peu perdre une voie.
 NINO : mais... ils étaient tous d'accord à te mettre sur la liste ?
 PEPPINO : tous non.
 NINO : eh...
 PEPPINO : cependant, la majorité a eu gain d'cause.
 NINO : ...à ton avis, je me lève ou quoi ?
 PEPPINO : mm, si tu t'sens d'attaque.
 NINO : ah eh...

Séquence 103

VOIX PIETRO (*hautparleur*) : « Ce soir, à 18h30, place Madrice, assistez au meeting du Parti, Communiste Italien. Venez écouter le discours du camarade Peppino Torrenuova...
 VOIX AUTRE HAUTPARLEUR : X la Démocratie Chrétienne...
 NINO : redis le sept mai.
 VOIX PIETRO : le sept mai, votez et faites voter le Parti Communiste Italien ! Et vive la mariée ! Ouais, ouais. Vive la mariée. Tous nos vœux de bonheur.
 NINO : vive la mariée, X
 VOIX HAUTPARLEUR : ...contre la mafia, contre le chômage, votez et faites voter le Parti Communiste Italien.
 HOMME (*avec Peppino*) : X
 PEPPINO : enchanté de t'connaître. Comment va ? Bien ? Ooh.
 VOIX HAUTPARLEUR : venez tous écouter le discours du camarade Peppino Torrenuova.
 OUVRIER : communistes embêtés !

Séquence 104

SECRÉTAIRE CGIL : a chiazza X
 CAMARADE #1 : vù picca giovani. Chi faciemu ?
 CAMARADE #2 : picca, su' picca. Porca ra bedđa X.
 PEPPINO : le commissaire a dit 18h30 pétantes !
 CAMARADE #1 : abbicinamuni compagni, abbicinamuni
 NINO : tiens, monsieur Luigi. Bonsoir.
 LUIGI : Ninu.
 HOMME DOLLARS : ils marchent tous ces stylos. Et trois stylos pour cent liras. Ils marchent tous ces stylos. Et trois stylos pour cent liras... Ils marchent tous ces stylos, et trois stylos pour cents liras. Ils marchent tous ces stylos, et trois stylos XX
 MINICU : allez !

PEPPINO : camarades et citoyens de Baaria XX

Séquence 105

MASINA : on a cassé des œufs chez vous ?

MANNINA : non, pourquoi ? Allez dites-moi !

MASINA : simple impression.

SARINA : je vous ai fait de bons œufs à la coque. J'espère que vous aimez ça.

FILS MASINA : vive la mariée ! Vive la mariée !

SARINA : je vais vous enlever la coquille.

MANNINA : maman, est-ce qu'il nous reste d'autres œufs ?

SARINA : non, c'était les deux derniers qu'on avait. Je peux aller en racheter.

MANNINA : non, non.

FILS MASINA : vive la mariée ! Vive la mariée !

Séquence 106

CAMARADE #1 : n'oublie pas hein ? On compte sur toi.

PEPPINO : merci, merci.

HOMME DC : Tanasiu, bah alors XX

CAMARADE #2 : merci, merci, bonjour.

HOMME DC : ...n'oublie pas Tanasiu, Don Carlo compte sur ton soutien...

ATTANASIO : vous pouvez tranquilliser Don Carlo à ce sujet.

CAMARADE #1 : c'est vraiment une peau d' vache. Putain, il m'avait juré qu'il voterait pour nous !

HOMME DC (*aux femmes*) : cochez la croix sur l'écusson.

HOMME RÉPUBLICAIN : Tanasiu, comment vas-tu ?

CAMARADE #2 : il vote républicain maintenant ? L'traître !

HOMME RÉPUBLICAIN : on compte sur vous.

ATTANASIO : c'est comme si c'était fait. Allez, bonne journée.

PEPPINO : quel ramassis de faux culs !

HOMME AUTRE PARTI #1 : cher Tanasiu, comment ça va ?

HOMME AUTRE PARTI #2 : tu vas bien ?

ATTANASIO : oui merci.

HOMME AUTRE PARTI #1 : il y a pas de problèmes ?

ATTANASIO : chose promise, chose dûe.

PEPPINO : Tanasio !

ATTANASIO : Peppi.

PEPPINO : au nom de quoi tu nous abandonnes, hein ?

ATTANASIO : chez nous on ne manque jamais à sa parole : ma belle-mère là, elle vote Démocratie Chrétienne, ma femme elle, elle vote Socialiste, ma belle-sœur, elle est pour le Parti Libéral...

BELLE-SŒUR : oui.

ATTANASIO : ...mon fils pour les Républicains...

Fils : voilà.

ATTANASIO : ...et moi, je suis faucille et marteau. Et ainsi, on contente tout à chacun. Allez et bonne chance !

BELLE-SŒUR : au revoir.

VOIX DE FEMME : au revoir.

PEPPINO : mm, j'aimerais bien être une petite souri dans l'isoir.

TOUS (*ensemble, au passage de Nino*) : eeh ! Mince !

CICCINA : mon enfant tu m'as fait voir trente-six chandelles !

NINO : ouais, je sais que tu préférerais des cièrges, mais bon.

Séquence 107

NINO : et voilà. Vous êtes encore perplexe ?

PRÉSIDENT : petit malin, va... Isoir numéro 2. Mais prière de respecter le choix de l'électeur.

NINO : ça va sans dire, monsieur le président. On doit se remettre à la volonté de Dieu.

PRÉSIDENT : c'est ça ! C'est ça !

NINO : allez viens, tante Ciccina.

PRÉSIDENT : on est deux aveugles, un boiteux et un paralytique. Mais où est-ce qu'il peut bien aller les pêcher ?

CICCINA : après tu pourras m'emmener au cimetière voir mon Dario mon mari ?

NINO : allez tu votes tante Ciccina, tu votes et ensuite je te conduis ou ça te X, allez.

CICCINA : avant il faudra passer chez un fleuriste.

NINO : bah voyons tant qu'on y est on passera chez le fleuriste. Allez, pour quel parti tu votes ?

CICCINA : celui de notre Seigneur.

NINO : ah ! Bien ça...

CICCINA : non ! C'est pas ça le parti du Seigneur !

NINO : eh misère de misère !

CICCINA : tu sais, on peut être aveugle, sans être idiot ! On est voyou comme pas deux hein ?!

Séquence 108

1ER RELAIS : Parti Communiste : quatre-vingt-un.

CAMARADE #1 : alors ça nous fait trente votes de plus.

CAMARADE #2 : on a gagné ! Ouais on a gagné !

SECRÉTAIRE CGIL : du calme s'il vous plaît. Par rapport aux dernières municipales nous perdons tout d'même un point !

Séquence 109

PEPPINO (*au téléphone*) : le secrétaire de la Fédération il en dit quoi ? *** Rien de Rome ? *** Eh, c'est encore un peu tôt. Bon ça marche, on se rappelle tout à l'heure, et porte-toi bien.

HOMME DOLLARS : ils marchent tous mes stylos. Et trois stylos pour cent liras. Ils marchent tous mes stylos X.

MAÎTRE DE CATÉCHISME : c'est encore trop tôt pour savoir comment ça va finir. Quoi qu'il en soit, pour c'qui ça vaut venant de moi, bonne chance.

PEPPINO : merci, monsieur le conseiller.

Séquence 110

CAMARADE #1 : Peppino, moi j't' imagine d'jà député, il a la carrure.

PEPPINO : c'est gentil.

VOIX CAMARADES : X les résultats X Non X.

DIRIGENT ÉTUDIANTS : c'est très significatif ! C'est très important, il y a clairement un glissement de cette partie de la vie, on a mieux fait notre boulot////

GASPARE (*au garçon*) : petit, tu peux m'dire qu'est-ce qu'il y a d'écrit sur cette lettre ?

DIRIGENT ÉTUDIANTS : caisse d'Allocation Familiale.

GASPARE : ça j'étais capable de l'comprendre tout seul.

DIRIGENT ÉTUDIANTS : alors ils expliquent que... le recours a été accepté. On vous a accordé les allocations familiales, avec effet rétroactif.

CAMARADE #2 : c'est parce qu'ils sont mauvais...

DIRIGENT ÉTUDIANTS : félicitations.

CAMARADE #2 : ...bon j'ai dit X que je te l'dis, ça arrivait par téléphone X.

GASPARE : bonsoir à tous.

CAMARADE # 3 : ss !

SECRÉTAIRE CGIL : bon chers camarades, je vous donne les résultats définitifs.

Séquence 111

ENFANTS (*ensemble*) : ouais.

PEPPINO : on dira comme votre grand-père CICCINO : qu'un événement heureux est bien ça s'arrose.

MICHELE : oh ! Eh eh ?

ANGELA : et cet événement heureux, c'est quoi ?

RITA : on a gagné plein de sous ?

MICHELE : tu parles moi !

MANNINA : non, on est pas devenus riches d'un seul coup.

PEPPINO : ça viendra un jour.

MICHELE : il est permis de rêver ?

PEPPINO : ...bah allez... essayez d'deviner, les paris sont ouverts messieurs et dames.

RITA : ee...

MANNINA : alors Rita ?

RITA : ...ee...

PEPPINO : eeee...

MICHELE : même s'il n'a pas été élu, not' papa a eu un max de voix.

MANNINA : mmm.

PEPPINO : ah ces p'tits jeunes, ça comprend rien de rien. Alors... maman et papa allons vous donner un autre petit frère...

ENFANTS : nooon.

PEPPINO : ou qui sait ? Une petite sœur.

ENFANTS : ouais. / Bravo maman

RITA : ou un p'tit frère.

MICHELE : toujours en forme bravo papa.

ANGELA : bravo maman, bravo !

PIETRO : bravo maman. Félicitations.

MANNINA : j'avoue qu'c'est une surprise.

MICHELE : allez faire XX
 ANGELA : on achète un autre lit ou on se serrera un peu ?
 TOUS (*ensemble*) : on se serrera un peu.
 PEPPINO : à maman, à sa santé, à sa santé.
 RITA : au petit.
 TOUS (*ensemble*) : au petit ouais.
 RITA : à la petite.
 TOUS (*ensemble*) : à la petite sœur. Ouais.
 MICHELE : tant pis pour les jaloux !
 TOUS (*ensemble*) : et tant pis pour les jaloux !
 MANNINA : au cinquième enfant !
 TOUS (*ensemble*) : au cinquième enfant ! Ouais !
 RITA : vive Baaria !
 TOUS (*ensemble*) : vive Baaria !
 RITA : vive nous !
 TOUS (*ensemble*) : ouais, vive nous !

Séquence 112

IGNAZIO : trempons le nez / trempons le museau / je propose de porter un toast à Renato Guttuso.
 INVITÉS : bravo ! / À la santé ! / Maestro un autografo, maestro.
 SERVEUR : monsieur mi facissi/me fassiez un portait.
 INVITÉ : un croquis maître.
 INVITÉS : - 'nchia, talè ou !...
 - a si viri ca X
 - u maiştru è maiştru!
 - mii precisu X Talè talè talè X!

Séquence 113

MÉDECIN : respirez ! respirez... la bouche ouverte maintenant. Enlevez c'qui vous reste des vêtements. Préférez-vous que votre fils sorte ?
 PEPPINO : non, non ! Il peut rester. Assieds-toi Pietro.
 PEPPINO : t'es un peu inquiet ?
 PIETRO : non !
 PEPPINO : tu n'as rien à craindre. Je me porte bien.
 VOIX HOMME : X ma avi assai ca 'un viu a tò cucina, ma si pò sapiri chi fini fici c'avi un misi ca 'un la viiu ?
 VOIX FEMME : noo ma mè cucina mica si nni ju in Svizzera, mica si maritò.
 VOIX HOMME : ah allura si ficiru i ficumi, mi pareva ca XX
 ASSISTANT ADJOINT : allez on y va. Attention !
 PEPPINO : tu sais qui c'est lui ?
 PIETRO : non !
 PEPPINO : l'adjoint à l'urbanisme de notre bonne ville.
 PIETRO : À l'urbanisme ?
 PEPPINO : ouais.
 PIETRO : mais comment il fait pour voir les projets ? Les plans d'occupation du sol ?
 PEPPINO : c'est un processus bien huilé. Prenons par exemple un projet de lotissement, on l'envoie chez des spécialistes qui en font une maquette rien que pour lui.
 ADJOINT : j'espère que vous avez pensé à l'argent au moins. C'est beau, qu'est-ce que c'est beau !

Séquence 114

Seules images

Séquence 115

VOIX HOMME (*hautparleur*) : sono in partenza dal binario quattro, treni... Capo D'Orlando... Barcellona, Milano...
 UN HOMME : X acciana X
 FEMME #1 : sangu miu, piensimi. Ti salutanu tantu X.
 PIETRO : pourquoi tout l'monde dit qu'on a un mauvais caractère ?
 PEPPINO : bah... peut-être que c'est vrai...
 PIETRO : ou bien ?
 PEPPINO : ou bien c'est parce qu'on s'croit capables d'embrasser le monde... Alors qu'on a les bras trop courts.
 FEMME #2 : amunì amunì... sutta ô trïenu tâ finisti, spùostiti ! Spùostiti ! Ciao, ciao X
 PEPPINO : bon allez... va gagner ton pain.

VOIX (*hautparleur*) : È in partenza dal binario quattro treno diretto verso Palermo, ferma a... Capo D'Orlando... Barcellona...

PIETRO : tchao... mais je trouve pas ton explication très convaincante

PEPPINO : et ben débrouille-toi avec, ah ah ah.

Séquence 116

CONCIERGE : alors tu émerges enfin toi, petit sacripant va ! Même les bombes te réveillèrent pas !

PEPPINO (*à lui-même*) : mm.

CHAUFFEUR : dégage-toi X, t'es au milieu de la rue, bon Dieu !

PIETRO : iih ! Bah c'est maintenant que je rêve ou... c'était tout à l'heure ?

MAÇON #1 (*du haut*) : repose ça, espèce de voleur !

PEPPINO : eh, c'est à ma fille !

MAÇON #1 : ouais à ta femme pendant que tu y es, hein ?

MAÇON #2 : repose ça, sale voleur.

MAÇON #3 : si je t'attrapais, si je t'attrapais, espèce de vaurien, XX

PIETRO : là.

JOUEUR #1 : comment t'as fait pour mettre un temps pareil ?

PIETRO : j'ai juste fait l'aller-retour, en tout j'ai même pas dû mettre trente secondes.

JOUEUR #1 : bah, en tout cas le crachat, il a séché il y a des lustres !

JOUEUR #2 : explique-nous un peu petit c'est sur la Lune que t'es allé acheter ces cigarettes ?

JOUEUR #3 : tu perds vingt liras.

JOUEUR #4 : bien fait pour toi. T'avais qu'à pas lambiner comme une tortue !

JOUEUR #1 : reviens là ! Reviens un p'tit peu que je te donne tout de même vingt liras. Allez. Reviens là.

PIETRO : jouez-les aux cartes, j'en veux plus d'abord. Tchao.

JOUEUR #1 : quel caractère !

ENFANT #1 (*à Peppino*) : alors tu leur as laissé les sous !

JOUEUR #1 : sois pas comme ça, reviens.

ENFANT #2 : toi tu X casse-couilles ? Allez !

JOUEUR #1 : XX

PIETRO : regardez-la tourner, la vitesse !

ENFANT #3 : attends, tu la vois...

ENFANTS (*ensemble ; en hurlant*) : talè / S'est cassée ! S'est cassée !

ENFANT (*derrière Pietro*) : un sùognu ! Com'un cachì si rapiu, ah ah ah!

ENFANTS : oui, oui !

(*Pietro rit*)

Séquence 1

1
00:00:35,560 --> 00:00:36,993
Trop bien !
2
00:00:37,200 --> 00:00:38,428
Regarde-moi ça !
3
00:00:40,920 --> 00:00:42,558
T'as vu ça ?
4
00:00:43,640 --> 00:00:45,153
Pietro, viens ici !
5
00:00:46,520 --> 00:00:47,350
Viens !
6
00:00:47,800 --> 00:00:49,597
Viens, je te dis !
7

00:00:50,000 --> 00:00:51,194
Et merde...
8
00:00:58,480 --> 00:00:59,515
Vous voulez quoi ?
9
00:00:59,720 --> 00:01:00,914
Va m'acheter des clopes.
10
00:01:01,400 --> 00:01:03,152
Exportation, sans filtre.
11
00:01:03,560 --> 00:01:04,276
Amène-toi !
12
00:01:04,480 --> 00:01:06,277
Je suis en train de jouer.
13
00:01:07,400 --> 00:01:09,197
J'ai craché par terre.

14
00:01:09,400 --> 00:01:11,868
Reviens avant que ça sèche
et je te donne 20 lire.
15
00:01:12,080 --> 00:01:13,672
C'est déjà en train de sécher !
16
00:01:13,880 --> 00:01:15,871
Cours, Pietro !
17
00:01:16,080 --> 00:01:16,671
Cours !
18
00:01:17,840 --> 00:01:18,511
Vas-y !
19
00:01:30,240 --> 00:01:32,071
Cours, Pietro ! Vas-y !

Séquence 2

20
00:02:40,040 --> 00:02:40,677
Peppino !
21
00:02:40,880 --> 00:02:41,915
Magne-toi !
22
00:02:42,160 --> 00:02:43,798
Magne-toi !
23
00:02:47,800 --> 00:02:48,630
Vite !
24
00:02:48,880 --> 00:02:52,270
Si les gens veulent la paix
25
00:02:52,480 --> 00:02:55,392
Ils devront entendre crier
26
00:02:55,600 --> 00:02:58,319
Tout un peuple entier
27
00:02:59,480 --> 00:03:01,914
Duce, Duce, Duce !
28
00:03:05,120 --> 00:03:06,473
Peppino Torrenuova !
29
00:03:07,200 --> 00:03:08,758
Pourquoi tu ne chantes pas ?
30
00:03:10,560 --> 00:03:11,356
Réponds !
31
00:03:11,560 --> 00:03:13,152
Tu as perdu ta langue ?
32
00:03:15,040 --> 00:03:15,836
Prends ton livre.
33
00:03:19,400 --> 00:03:20,958
Où sont passés tes livres ?

34
00:03:21,760 --> 00:03:22,715
Réponds !
35
00:03:23,480 --> 00:03:24,913
Où est passé ton livre ?
36
00:03:25,120 --> 00:03:26,712
Réponds, petite canaille !
37
00:03:31,960 --> 00:03:32,870
Je te parle !
38
00:03:33,080 --> 00:03:34,752
Où est passé ton livre ?
39
00:03:34,960 --> 00:03:36,439
La chèvre l'a bouffé !
40
00:03:37,280 --> 00:03:38,315
Parle correctement !
41
00:03:38,760 --> 00:03:40,239
La chèvre l'a bouffé !
42
00:03:40,520 --> 00:03:41,669
La chèvre ?
43
00:03:42,200 --> 00:03:44,156
Tu crois que je vais avaler ça ?
44
00:03:44,720 --> 00:03:45,869
Au coin !
45
00:03:48,040 --> 00:03:49,189
Silence !
46
00:03:49,400 --> 00:03:50,549
On commence.
47
00:03:50,760 --> 00:03:52,432
Singulier
48

00:03:52,640 --> 00:03:54,358
et pluriel.
49
00:03:55,120 --> 00:03:56,951
L'écolier.
50
00:03:57,160 --> 00:03:58,912
Les écoliers.
51
00:03:59,720 --> 00:04:01,358
Le cochon.
52
00:04:01,560 --> 00:04:03,278
Les cochons.
53
00:04:03,720 --> 00:04:05,551
Le cheval.
54
00:04:05,760 --> 00:04:06,875
Les chevaux.
55
00:04:07,800 --> 00:04:09,233
La tante.
56
00:04:09,720 --> 00:04:10,789
Les tantes.
57
00:04:11,840 --> 00:04:13,512
Le frère.
58
00:04:13,720 --> 00:04:15,517
Les frères.
59
00:04:15,920 --> 00:04:17,512
Le nuage.
60
00:04:17,720 --> 00:04:19,517
Les nuages.
61
00:04:19,720 --> 00:04:21,597
Le cahier.
62
00:04:21,800 --> 00:04:23,279

Les cahiers.
63
00:04:23,480 --> 00:04:25,072

Séquence 3

65
00:04:27,680 --> 00:04:29,352
Le rêve de Sophonisbe.
66
00:04:44,400 --> 00:04:45,879
Que Karthalo vienne
67
00:04:46,080 --> 00:04:48,469
interpréter mon rêve !
68
00:04:50,360 --> 00:04:51,793
Qui ose déranger ?
69
00:04:53,400 --> 00:04:54,150
Pauvres types.
70
00:04:55,000 --> 00:04:57,230
Ce n'est pas moi qui choisis la reine.
71
00:04:57,600 --> 00:04:59,352
C'est la reine qui me choisit.
72
00:05:00,040 --> 00:05:02,713
"Ce n'est pas moi qui choisis
73
00:05:02,920 --> 00:05:04,239
"la reine.
74

Séquence 4

92
00:05:38,640 --> 00:05:40,312
Allez, Cicco !
93
00:06:02,240 --> 00:06:03,878
J'ai encore perdu.
94
00:06:04,400 --> 00:06:06,118
Bien joué, petit !
95
00:06:07,080 --> 00:06:08,274

Séquence 5

103
00:06:28,520 --> 00:06:30,078
Magnez-vous !
104
00:06:30,280 --> 00:06:31,235
Bougez-vous !
105
00:06:31,440 --> 00:06:32,998
Allez !
106
00:06:33,440 --> 00:06:35,556
Allez, magnez-vous !
107
00:06:35,760 --> 00:06:36,749
Au boulot !
108
00:06:37,400 --> 00:06:39,152

L'écureuil.
64
00:04:25,280 --> 00:04:26,998

00:05:04,720 --> 00:05:06,119
"C'est la reine
75
00:05:06,320 --> 00:05:07,230
"qui me choisit."
76
00:05:07,440 --> 00:05:09,158
Je vous consacre mon fer.
77
00:05:09,360 --> 00:05:10,156
Quoi ?
78
00:05:10,360 --> 00:05:11,839
Son fer, c'est son épée.
79
00:05:13,080 --> 00:05:15,594
Il lui a offert son épée.
Tu es aveugle ?
80
00:05:16,120 --> 00:05:18,270
J'ai juste posé une question !
81
00:05:18,480 --> 00:05:19,993
Silence, bande d'ignorants !
82
00:05:20,200 --> 00:05:21,235
Sauvages !
83
00:05:21,440 --> 00:05:22,759

Bravo, Cicco.
96
00:06:08,880 --> 00:06:10,279
Tu es un petit malin.
97
00:06:11,200 --> 00:06:12,758
Et tu as des dents d'acier.
98
00:06:15,240 --> 00:06:16,116
Alors ?
99
00:06:16,320 --> 00:06:17,878

Regardez-moi ces deux fainéants !
109
00:06:39,480 --> 00:06:40,310
Bouge !
110
00:06:40,640 --> 00:06:41,311
Au boulot !
111
00:06:41,520 --> 00:06:42,509
Pauvre cocu !
112
00:06:45,600 --> 00:06:48,068
Il faut remplir dix paniers,
n'oublie pas !
113
00:06:52,600 --> 00:06:54,113
Nino, tu l'as traité de quoi ?
114

Les écureuils.

Ça suffit !
84
00:05:22,960 --> 00:05:24,916
Arrêtez ce cirque !
85
00:05:25,480 --> 00:05:26,390
C'était lui !
86
00:05:26,600 --> 00:05:27,316
On file.
87
00:05:27,520 --> 00:05:29,715
Sors de là !
Tu mérites une raclée !
88
00:05:29,920 --> 00:05:31,194
Je n'ai rien fait !
89
00:05:31,400 --> 00:05:34,039
Tu fais ton malin
parce que tu sais lire ?
90
00:05:34,240 --> 00:05:35,593
C'était toi, je t'ai vu !
91
00:05:35,800 --> 00:05:38,439
- Je vais te bouffer !
- Vas-y, Cicco !

L'autre était plus jeune.
100
00:06:18,280 --> 00:06:20,077
Celle-ci vaut 300 liras de moins.
101
00:06:20,280 --> 00:06:22,953
300 liras ?
Qui va nourrir mes enfants ? Toi ?
102
00:06:23,320 --> 00:06:26,153
S'ils veulent venir à la maison,
on a du pain et des oignons.

00:06:54,320 --> 00:06:56,197
Laisse tomber. Grouille-toi.
115
00:06:57,680 --> 00:06:59,557
Combien d'olives t'as ramassées ?
116
00:06:59,760 --> 00:07:01,352
On m'en a piqué plein !
117
00:07:01,800 --> 00:07:02,994
Tu parles !
118
00:07:03,200 --> 00:07:04,110
Don Giacinto.
119
00:07:04,320 --> 00:07:05,309
Espèce de chien.
120

00:07:05,520 --> 00:07:06,839
Sept et trois.
121
00:07:07,280 --> 00:07:07,917
Dix.
122
00:07:08,640 --> 00:07:10,471
Dégage. Je veux plus te voir.
123
00:07:13,640 --> 00:07:14,834
Tu me touches pas !
124
00:07:15,040 --> 00:07:15,552
Pervers !
125
00:07:15,760 --> 00:07:16,317
Quoi ?
126
00:07:16,520 --> 00:07:17,919
Bas les pattes !
127
00:07:18,120 --> 00:07:19,235
Dehors !
128
00:07:19,440 --> 00:07:20,793
Pas de ça, sur mes terres !
129
00:07:21,000 --> 00:07:22,069
Avance !

Séquence 6

148
00:08:11,560 --> 00:08:14,358
Rien qu'une heure avec toi
149
00:08:15,360 --> 00:08:16,475
Me suffirait
150
00:08:21,440 --> 00:08:22,589
Quelle honte !
151
00:08:24,040 --> 00:08:26,395
Pour te dire
152
00:08:26,920 --> 00:08:29,195
Tout ce que tu ne sais pas
153
00:08:29,800 --> 00:08:30,949
Silence !
154
00:08:31,320 --> 00:08:32,469
C'est lamentable.
155
00:08:32,880 --> 00:08:34,393
- Pas mal, non ?

Séquence 7

171
00:09:16,560 --> 00:09:19,358
Shakespeare et Manzoni.
172
00:09:21,080 --> 00:09:22,832
Papa, pourquoi ils l'ont arrêté ?
173
00:09:23,040 --> 00:09:24,075
Oui, pourquoi ?

130
00:07:22,280 --> 00:07:23,998
Je veux plus vous voir ici,
131
00:07:24,200 --> 00:07:25,553
ni toi, ni ta famille !
132
00:07:25,760 --> 00:07:27,512
Suivant. Le spectacle est fini.
133
00:07:27,720 --> 00:07:29,278
Huit et deux, dix.
134
00:07:31,840 --> 00:07:32,909
Neuf
135
00:07:33,120 --> 00:07:34,314
et demi.
136
00:07:35,360 --> 00:07:37,237
Celui-là n'est pas plein.
137
00:07:37,920 --> 00:07:39,592
T'es lent comme un escargot.
138
00:07:40,360 --> 00:07:41,475
J'y suis pas arrivé.
139
00:07:41,680 --> 00:07:43,033

- Oui !
156
00:08:36,080 --> 00:08:37,798
Je donnerais
157
00:08:42,160 --> 00:08:45,038
Ma vie... pour toi
158
00:08:47,360 --> 00:08:48,918
Qu'est-ce que vous racontez ?
159
00:08:49,560 --> 00:08:50,595
Provocateur !
160
00:08:51,160 --> 00:08:52,036
Allez.
161
00:08:52,240 --> 00:08:54,071
Rien qu'une heure
162
00:08:54,280 --> 00:08:55,508
Qu'il aille se faire voir.
163
00:08:56,040 --> 00:08:58,395
Laissez-moi gagner mon pain !

174
00:09:25,240 --> 00:09:26,673
On en parlera à la maison.
175
00:09:27,840 --> 00:09:29,990
- Tu dois te lever tôt.
- Je sais.
176
00:09:30,480 --> 00:09:32,550
Je pars pour longtemps ?

C'est qui, ton père ?
140
00:07:43,240 --> 00:07:44,468
Cicco Torrenuova.
141
00:07:47,440 --> 00:07:48,509
Je suis désolé.
142
00:07:48,920 --> 00:07:50,399
Un marché est un marché.
143
00:07:50,800 --> 00:07:52,392
Il fallait en remplir dix.
144
00:07:52,600 --> 00:07:53,589
- Allez.
- Nino !
145
00:07:53,800 --> 00:07:55,233
Lâchez-le !
146
00:07:55,440 --> 00:07:55,997
Nino !
147
00:07:56,200 --> 00:07:58,589
Ce n'est qu'un gamin !
Espèces de...

164
00:08:58,600 --> 00:08:59,476
J'ai rien fait !
165
00:08:59,920 --> 00:09:02,593
C'est pas moi
qui ai écrit cette chanson.
166
00:09:02,800 --> 00:09:05,234
Cicco !
Les livres sont dans ma loge.
167
00:09:05,440 --> 00:09:07,590
Va les chercher.
Je peux rien faire.
168
00:09:08,000 --> 00:09:09,149
Les livres ?
169
00:09:09,680 --> 00:09:11,033
C'est donc toi qui rigolais !
170
00:09:11,480 --> 00:09:11,992
Moi ?

177
00:09:32,920 --> 00:09:34,194
Un mois et demi.
178
00:09:34,400 --> 00:09:34,957
Deux mois.
179
00:09:36,040 --> 00:09:37,598
Ça te fait peur ?

Séquence 8

180
00:09:46,040 --> 00:09:48,156
Pourvu que tout se passe bien.
181
00:09:53,000 --> 00:09:54,274
Sois prudent, mon fils.
182
00:09:55,040 --> 00:09:56,678
Obéis à Minico.
183
00:09:57,120 --> 00:09:57,632
Oui.
184
00:09:57,840 --> 00:09:58,636
C'est bien.
185
00:10:00,760 --> 00:10:01,317
Au revoir.
186
00:10:02,440 --> 00:10:03,350
Salut, Nino !
187

00:10:03,560 --> 00:10:04,675
Salut, Peppino !
188
00:10:04,880 --> 00:10:06,632
Sois sage !
189
00:10:07,000 --> 00:10:08,592
C'était pas ça, notre accord.
190
00:10:08,800 --> 00:10:11,109
Je peux rajouter
du fromage de lait de vache.
191
00:10:11,320 --> 00:10:12,548
Mais pas plus.
192
00:10:12,760 --> 00:10:14,910
On va dire
trois fromages au lait de vache
193
00:10:15,120 --> 00:10:16,473
et quatre au lait de chèvre.
194

00:10:16,680 --> 00:10:19,240
- Tu le gardes un mois de plus.
- D'accord, Cicco.
195
00:10:19,440 --> 00:10:20,714
Si ça vous convient.
196
00:10:20,920 --> 00:10:21,955
Au revoir.
197
00:10:25,440 --> 00:10:27,032
Va gagner ton pain, Peppino.
198
00:10:27,240 --> 00:10:28,229
Au revoir, papa.
199
00:10:35,200 --> 00:10:36,918
Que la chance t'accompagne !
200
00:10:45,880 --> 00:10:47,598
Et n'oublie pas d'étudier !

Séquence 9

| Seulement images

Séquence 10

201
00:11:15,560 --> 00:11:16,390
Don Carlo.
202
00:11:16,600 --> 00:11:17,635
Bonjour !
203
00:11:17,840 --> 00:11:19,034
Bonjour, Don Carlo.
204
00:11:19,240 --> 00:11:20,639
Bonjour.

205
00:11:20,840 --> 00:11:22,478
C'est à qui ?
206
00:11:22,680 --> 00:11:23,715
Allez-y, Don Carlo.
207
00:11:23,920 --> 00:11:24,591
Merci.
208
00:11:25,000 --> 00:11:26,353
C'est gentil.
209

00:11:27,560 --> 00:11:29,596
Un Kilo de viande à bouillir.
210
00:11:29,800 --> 00:11:31,119
Collier ou tendron ?
211
00:11:31,720 --> 00:11:33,358
Collier, s'il vous plaît.
212
00:11:35,360 --> 00:11:38,113
Excusez-moi.
Vous avez des restes pour mon chat ?

Séquence 11

213
00:11:40,840 --> 00:11:42,398
- Maman.
- Quoi ?
214
00:11:43,080 --> 00:11:44,069
Tu es folle.
215
00:11:45,080 --> 00:11:46,911
Peu importe.

216
00:11:48,480 --> 00:11:50,596
Personne ne saura
qu'on n'a pas mangé
217
00:11:50,800 --> 00:11:51,755
depuis une semaine.
218
00:11:52,200 --> 00:11:53,349
Et si on meurt de faim ?
219

00:11:53,680 --> 00:11:55,432
Peu importe, tant qu'on est dignes.
220
00:11:55,640 --> 00:11:56,993
C'est ce qui compte.
221
00:12:03,120 --> 00:12:04,633
Ça va, Tana ?
222
00:12:04,840 --> 00:12:06,671
Je n'ai pas à me plaindre.

Séquence 12

223
00:12:33,320 --> 00:12:35,151
Tu vois ces trois rochers ?
224
00:12:35,840 --> 00:12:36,716
Oui.
225
00:12:37,360 --> 00:12:38,839
Ils cachent un trésor.
226
00:12:40,680 --> 00:12:41,430

Un trésor ?
227
00:12:42,480 --> 00:12:45,074
Il paraît que si on lance une pierre
228
00:12:45,840 --> 00:12:48,115
et qu'on touche les trois rochers,
229
00:12:48,320 --> 00:12:50,675
une grotte remplie d'or s'ouvrira.
230
00:13:09,360 --> 00:13:12,397

Ça fait des siècles
que les gens essaient.
231
00:13:15,720 --> 00:13:16,675
C'est dur !
232
00:13:17,160 --> 00:13:19,230
C'est pour ça que personne n'a réussi.
233
00:13:19,440 --> 00:13:20,589
C'est des histoires !
234

00:13:20,920 --> 00:13:21,716
Qui sait...
235
00:13:22,240 --> 00:13:25,516
Il faudrait toucher les trois rochers

Séquence 13

239
00:13:42,920 --> 00:13:45,753
Regardez-moi ces saucisses !
240
00:13:47,960 --> 00:13:49,473
Qu'elles sont belles !
241
00:13:53,560 --> 00:13:55,471
Regardez-moi ces saucisses !
242
00:14:02,600 --> 00:14:03,828
Elles sont fraîches.
243
00:14:04,040 --> 00:14:05,314
Bonjour, Don Ciccio.
244
00:14:05,520 --> 00:14:06,839
Salut, Peppino !
245
00:14:07,200 --> 00:14:08,997
Je vais pas manger tout ça, moi !
246
00:14:09,320 --> 00:14:11,390
Regardez-moi ces saucisses !
247
00:14:18,600 --> 00:14:20,272
Mme Prudenza !
248
00:14:22,960 --> 00:14:24,279
Un demi-litre.
249
00:14:27,320 --> 00:14:28,992
Vous avez vu mes saucisses ?
250
00:14:29,440 --> 00:14:31,351
Regardez-moi ça !
251
00:14:32,640 --> 00:14:35,552

Séquence 14

276
00:16:12,960 --> 00:16:14,234
- Nino.
- Peppino.
277
00:16:14,760 --> 00:16:16,318
Un sandwich coupé en quatre.
278
00:16:19,240 --> 00:16:20,389
Quel sandwich...
279
00:16:22,880 --> 00:16:25,872
Tout ce temps
rien que pour un petit sandwich ?
280
00:16:26,840 --> 00:16:29,354
Moi, je l'aurais fini
en quatre bouchées.
281

avec la même pierre
236
00:13:25,720 --> 00:13:26,948
pour le savoir.
237

C'est du 100% porc.
252
00:14:37,120 --> 00:14:38,155
Quelle belle saucisse !
253
00:14:39,520 --> 00:14:41,192
C'est du pur porc !
254
00:14:41,520 --> 00:14:43,431
Regardez-moi cette saucisse !
255
00:14:43,640 --> 00:14:44,709
100% porc !
256
00:14:44,920 --> 00:14:47,480
Regardez comme elle est belle !
257
00:14:47,680 --> 00:14:48,635
Regardez !
258
00:14:48,840 --> 00:14:50,319
Virez-moi ce con.
259
00:14:50,880 --> 00:14:52,154
1 00%% porc !
260
00:14:52,360 --> 00:14:54,794
C'est du pur porc !
Regardez-moi ça !
261
00:14:55,840 --> 00:14:57,239
Achetez des saucisses !
262
00:14:57,440 --> 00:14:58,759
C'est du 100% porc !
263
00:14:59,120 --> 00:15:00,269
Vauriens !
264

00:16:33,080 --> 00:16:35,389
Coupe-moi un sandwich en huit.
282
00:16:42,120 --> 00:16:43,109
Bien joué.
283
00:16:43,560 --> 00:16:44,675
Très bien.
284
00:16:48,880 --> 00:16:49,915
Approche.
285
00:16:51,040 --> 00:16:51,790
En quatre bouchées ?
286
00:16:52,520 --> 00:16:53,475
Oui, en quatre.
287
00:16:54,920 --> 00:16:56,114
Une.

00:13:27,720 --> 00:13:28,391
Essaie encore.
238
00:13:33,240 --> 00:13:35,196
Mon livre ! Elles l'ont bouffé !

00:15:03,120 --> 00:15:04,678
Du 100% porc !
265
00:15:04,880 --> 00:15:07,030
Qu'elles sont belles !
Du pur porc !
266
00:15:08,400 --> 00:15:09,515
Ils l'emmenent où ?
267
00:15:09,720 --> 00:15:10,948
En prison.
268
00:15:16,200 --> 00:15:17,679
Don Paolo !
269
00:15:19,000 --> 00:15:21,230
Remplis-le
et donne-le à ma femme.
270
00:15:21,440 --> 00:15:22,429
Je m'en occupe.
271
00:15:45,200 --> 00:15:46,758
Qu'est-ce que vous voulez ?
272
00:15:47,200 --> 00:15:48,758
Allez voir ailleurs !
273
00:15:48,960 --> 00:15:49,915
N'aie pas peur.
274
00:15:52,040 --> 00:15:52,711
Parfait !
275
00:15:52,920 --> 00:15:54,194
Quoi parfait ?

288
00:16:57,280 --> 00:16:58,508
Deux.
289
00:17:01,280 --> 00:17:02,793
Trois et quatre.
290
00:17:04,720 --> 00:17:06,119
Prends le plus petit.
291
00:17:06,640 --> 00:17:08,551
Voyons si tu tiens parole.
292
00:17:09,440 --> 00:17:10,668
Il y arrivera pas.
293
00:17:20,960 --> 00:17:22,598
Avale !
294
00:17:22,800 --> 00:17:23,630

Vous l'étouffez !
295
00:17:23,840 --> 00:17:24,875
Tais-toi !
296
00:17:25,080 --> 00:17:26,638
Allez, mange !
297
00:17:26,840 --> 00:17:28,034
Petite canaille !
298

Séquence 15

305
00:17:45,600 --> 00:17:47,591
Vous en avez encore pour longtemps ?
306
00:17:47,800 --> 00:17:49,677
Silence, bande bouseux !
307
00:17:49,880 --> 00:17:51,632
Encore un peu de patience.
308
00:17:56,440 --> 00:17:58,032
Ne bougez pas !
309
00:17:58,240 --> 00:17:59,639
Je vous le répète :
310
00:17:59,840 --> 00:18:01,068
vous pouvez parler,
311
00:18:01,280 --> 00:18:02,474
mais ne bougez pas !
312
00:18:04,000 --> 00:18:04,955
Qu'ai-je fait ?
313

Séquence 16

330
00:18:42,160 --> 00:18:43,388
Tu veux quelle coupe ?
331
00:18:43,600 --> 00:18:44,919
Celle de Rudolph Valentino.
332
00:18:45,400 --> 00:18:47,709
- Je sais pas la faire.
- Alors, peu importe.
333
00:18:47,920 --> 00:18:48,796

Séquence 17

342
00:19:19,600 --> 00:19:20,794
Je crains le pire.
343
00:19:23,440 --> 00:19:24,350
Un demi-litre.
344
00:19:24,640 --> 00:19:26,153
Que va faire le Moustachu ?
345
00:19:26,800 --> 00:19:27,312

00:17:28,720 --> 00:17:29,994
Tu vas m'avaler tout ça
299
00:17:30,200 --> 00:17:32,316
ou je t'arrache la tête !
300
00:17:32,520 --> 00:17:33,555
Allez-vous-en !
301
00:17:34,520 --> 00:17:35,635
Toi, mange !

00:18:05,520 --> 00:18:07,033
Pardonnez-moi, Seigneur.
314
00:18:08,360 --> 00:18:09,509
Renato !
315
00:18:09,800 --> 00:18:12,075
31
316
00:18:12,520 --> 00:18:13,430
Père Nespola.
317
00:18:13,640 --> 00:18:15,312
Ne venez pas espionner.
318
00:18:15,520 --> 00:18:17,272
Vous le verrez une fois fini.
319
00:18:17,640 --> 00:18:19,790
Je veux bien que ce soit réaliste.
320
00:18:20,000 --> 00:18:21,797
Mais vous ne pouvez pas
321
00:18:22,000 --> 00:18:23,433
peindre ces anges

Quel caractère !
334
00:18:49,280 --> 00:18:50,315
Merde, alors.
335
00:18:52,320 --> 00:18:53,639
Je t'ai pas touché !
336
00:18:55,120 --> 00:18:56,030
Bouge pas.
337
00:18:58,080 --> 00:18:59,752
Du courrier pour Torrenuova !

Rien !
346
00:19:28,800 --> 00:19:30,233
Peppino, va-t'en.
347
00:19:30,440 --> 00:19:31,793
Je dirai rien à personne.
348
00:19:32,000 --> 00:19:33,638
T'es encore trop jeune.
349
00:19:35,920 --> 00:19:37,194

302
00:17:35,840 --> 00:17:37,751
Il ne peut pas manger tout ça !
303
00:17:37,960 --> 00:17:40,190
Il lui faut du temps et du calme.
304
00:17:41,120 --> 00:17:42,678
Prends ce qui reste.

322
00:18:23,640 --> 00:18:25,392
en vous inspirant de ces vauriens !
323
00:18:25,600 --> 00:18:27,750
Si c'est comme ça,
on rentre chez nous.
324
00:18:27,960 --> 00:18:28,915
Sans rancune.
325
00:18:29,200 --> 00:18:30,155
Y en a marre !
326
00:18:30,360 --> 00:18:31,110
Bouseux !
327
00:18:31,320 --> 00:18:32,514
Ça suffit.
328
00:18:33,280 --> 00:18:34,599
Il m'a poussé !
329
00:18:39,240 --> 00:18:40,832
Comme ça, Peppino.

338
00:19:00,960 --> 00:19:02,359
Pour votre fils Nino.
339
00:19:02,560 --> 00:19:03,276
Au revoir.
340
00:19:03,480 --> 00:19:04,310
C'est quoi ?
341
00:19:08,240 --> 00:19:09,355
J'ai été appelé ?

Bon, au revoir.
350
00:19:37,720 --> 00:19:38,436
Salut.
351
00:19:39,680 --> 00:19:41,591
Vous avez vu les trois en face ?
352
00:19:43,520 --> 00:19:44,509
Je les sens pas.

Séquence 18

353
 00:19:46,160 --> 00:19:47,878
 Vous êtes Don Ignazio le poète ?
 354
 00:19:48,080 --> 00:19:48,956
 Qui êtes-vous ?
 355
 00:19:49,360 --> 00:19:50,554
 Corrao, de Palerme.
 356
 00:19:51,320 --> 00:19:52,116
 Vous désirez ?
 357
 00:19:52,320 --> 00:19:54,914
 J'étais en prison,
 pour des raisons politiques.
 358
 00:19:55,280 --> 00:19:56,269
 Que voulez-vous ?
 359

00:19:56,760 --> 00:19:59,479
 Les camarades m'ont dit
 que vous pourriez m'aider.
 360
 00:20:00,000 --> 00:20:00,955
 Ils ont dit ça ?
 361
 00:20:02,240 --> 00:20:04,913
 Pouvez-vous me prêter le livre de Mars ?
 362
 00:20:08,120 --> 00:20:08,677
 Mars ?
 363
 00:20:10,760 --> 00:20:13,558
 Va plutôt lire des BD, enfoiré !
 364
 00:20:13,760 --> 00:20:15,796
 Vous m'aurez pas,
 fascistes de merde !
 365
 00:20:16,880 --> 00:20:19,314

Je vais t'apprendre à faire l'intello.
 366
 00:20:19,520 --> 00:20:21,556
 Vous et votre censure !
 367
 00:20:24,600 --> 00:20:26,636
 Vous voulez que je crève de faim ?
 368
 00:20:26,840 --> 00:20:27,989
 Enfoirés !
 369
 00:20:28,440 --> 00:20:29,589
 Soyez maudits !
 370
 00:20:30,000 --> 00:20:31,274
 Ils ont tout cassé !
 371
 00:20:42,240 --> 00:20:44,037
Mobilisation

Séquence 19

372

00:21:04,840 --> 00:21:06,796
 J'irai pas à la guerre.

Séquence 20

373
 00:21:20,920 --> 00:21:22,148
 Nino !
 374
 00:21:24,360 --> 00:21:24,917
 Peppino ?
 375
 00:21:26,560 --> 00:21:27,595
 Je suis là !
 376

00:21:28,160 --> 00:21:28,717
 Peppino !
 377
 00:21:28,920 --> 00:21:29,670
 Nino !
 378
 00:21:29,880 --> 00:21:31,836
 Occupe-toi bien de nos parents !
 379
 00:21:32,040 --> 00:21:32,711
 Pense à toi !

380
 00:21:32,920 --> 00:21:34,956
 Fais gaffe aux coups de feu !
 381
 00:21:36,480 --> 00:21:37,151
 Crétin !
 382
 00:21:38,040 --> 00:21:39,189
 Salut !

Séquence 21

383
 00:22:06,160 --> 00:22:07,149
 Don Mariano !
 384
 00:22:07,640 --> 00:22:09,676
 Vous m'avez virée
 parce que je suis malade.
 385
 00:22:10,080 --> 00:22:11,718
 Voici ma fille Sarina.

386
 00:22:11,920 --> 00:22:12,989
 Elle est jeune.
 387
 00:22:13,200 --> 00:22:15,236
 Et elle sait travailler dur.
 388
 00:22:15,640 --> 00:22:17,790
 Les temps sont durs, Tana.
 389
 00:22:18,000 --> 00:22:19,752

Il n'y a pas de travail.
 390
 00:22:19,960 --> 00:22:21,552
 Vous voyez tous ces gens ?
 391
 00:22:21,760 --> 00:22:23,159
 Ils seront virés
 392
 00:22:23,360 --> 00:22:25,032
 avant le mois de juin.

Séquence 22

393
 00:22:36,040 --> 00:22:37,553
 Allez, on file !
 394
 00:22:55,800 --> 00:22:58,155
 Vite, ils viennent de tuer un homme !
 395
 00:23:00,560 --> 00:23:01,959
 Je vous le jure !

396
 00:23:03,040 --> 00:23:05,759
 Comment tu as fait
 pour voir dans le noir ?
 397
 00:23:05,960 --> 00:23:07,916
 - J'ai trébuché sur le corps.
 - Quoi ?
 398
 00:23:08,360 --> 00:23:11,477

Comment sais-tu
 que c'était un homme et pas une femme ?
 399
 00:23:11,880 --> 00:23:13,108
 Allez, réponds.
 400
 00:23:13,320 --> 00:23:16,790
 Vous êtes marrants !
 Vous croyez que c'est moi qui l'ai tué ?

Séquence 23

401
 00:23:28,160 --> 00:23:30,754

Tout ce temps
 pour manger un bout de pain ?
 402

00:23:30,960 --> 00:23:33,918
 Moi, j'aurais déjà tout avalé
 en quatre bouchées !

403
00:23:34,480 --> 00:23:35,356

Séquence 24

405
00:23:42,600 --> 00:23:44,158
Cours, va t'abriter !
406
00:23:53,480 --> 00:23:54,913
Bouge, Marguerite !
407
00:24:00,120 --> 00:24:02,350
Cours, Peppino !
Toi aussi, Rosalia !
408
00:24:02,560 --> 00:24:04,471
N'aie pas peur,
on va aller à l'abri !

Séquence 25

418
00:25:07,640 --> 00:25:09,073
Enlevez cet uniforme !
419
00:25:09,280 --> 00:25:11,430
Je vais vous filer
une de mes chemises !
420
00:25:21,080 --> 00:25:22,069
Venez ici !
421
00:25:22,280 --> 00:25:23,395
Regardez ces fusils !
422
00:25:23,760 --> 00:25:25,034
Aidez-moi !
423
00:25:25,680 --> 00:25:26,954
C'est un coffre-fort ?
424
00:25:27,160 --> 00:25:28,229
Un coffre-fort !
425
00:25:34,040 --> 00:25:35,359
Essayez avec ça !
426
00:25:40,160 --> 00:25:41,309
Donne !
427
00:25:41,520 --> 00:25:42,919
Poussez-vous !
428
00:26:04,800 --> 00:26:05,676
Il y arrive pas.
429
00:26:06,120 --> 00:26:07,678
Il faut une petite main !
430
00:26:10,840 --> 00:26:11,716
Non, non plus.
431
00:26:12,360 --> 00:26:13,076
Trop grosse.
432
00:26:14,960 --> 00:26:15,915
Écartez-vous !

Et alors ?
404

409
00:24:04,680 --> 00:24:05,430
J'ai pas peur !
410
00:24:05,640 --> 00:24:08,074
Qu'est-ce que tu racontes ?
Tu trembles !
411
00:24:08,280 --> 00:24:09,838
J'ai pas peur des bombes !
412
00:24:10,040 --> 00:24:12,474
C'est les cris de maman
qui m'effrayent !
413

433
00:26:18,480 --> 00:26:18,992
Celle-ci !
434
00:26:19,600 --> 00:26:21,033
Peppino !
435
00:26:22,080 --> 00:26:24,275
Mets ta main dedans !
436
00:26:27,640 --> 00:26:28,789
Il a réussi !
437
00:26:29,280 --> 00:26:30,633
Qu'est-ce qu'il y a ?
438
00:26:31,640 --> 00:26:32,436
Alors ?
439
00:26:32,920 --> 00:26:34,433
Tu sens quelque chose ?
440
00:26:34,640 --> 00:26:35,231
Des sous !
441
00:26:35,440 --> 00:26:36,953
Des sous !
442
00:26:57,720 --> 00:26:59,039
L'enfoiré !
443
00:26:59,920 --> 00:27:00,830
Où sont les sous ?
444
00:27:02,160 --> 00:27:03,115
Dégage !
445
00:27:06,640 --> 00:27:07,550
Si je l'attrape...
446
00:27:07,920 --> 00:27:10,275
C'est moi qui ai trouvé ce coffre !
447
00:27:11,800 --> 00:27:14,030
Arrête-toi, voleur !
448
00:27:15,000 --> 00:27:16,115

00:23:37,200 --> 00:23:38,997
Attention à la tête !

00:24:29,600 --> 00:24:30,715
Calme-toi.
414
00:24:30,920 --> 00:24:33,354
C'est Palerme qu'ils bombardent.
415
00:24:45,840 --> 00:24:46,397
Peppino !
416
00:24:46,600 --> 00:24:48,033
Les Américains sont là !
417
00:24:48,240 --> 00:24:49,992
Ils ont débarqué !

On partage !
449
00:27:16,480 --> 00:27:18,710
Si on partage,
je te laisserai tranquille.
450
00:27:20,560 --> 00:27:21,754
On partage...
451
00:27:30,680 --> 00:27:31,795
On est arrivés !
452
00:27:36,320 --> 00:27:37,912
Regarde tous ces gens, Mannina !
453
00:27:38,440 --> 00:27:40,192
On est arrivés trop tard, papa.
454
00:27:46,440 --> 00:27:47,919
Les salauds !
455
00:27:48,280 --> 00:27:49,599
Ils nous ont rien laissé.
456
00:27:51,880 --> 00:27:53,359
Allons voir ailleurs !
457
00:27:55,120 --> 00:27:57,350
On nous a vraiment rien laissé !
458
00:27:57,800 --> 00:27:58,630
Vite !
459
00:27:58,840 --> 00:27:59,511
J'arrive.
460
00:28:00,200 --> 00:28:01,189
Attends.
461
00:28:12,360 --> 00:28:14,396
- On en fera quoi ?
- J'en sais rien.
462
00:28:15,000 --> 00:28:17,230
On la mettra à la place de la fenêtre.
463
00:28:17,440 --> 00:28:18,190

D'accord.
464

00:28:18,920 --> 00:28:21,559
Ça nous fera un souvenir

de la fin de la guerre.

Séquence 26

465
00:28:28,120 --> 00:28:29,235
Excusez-moi !
466
00:28:29,440 --> 00:28:30,589
Vous avez des oignons ?
467
00:28:30,800 --> 00:28:31,357
Quoi ?
468
00:28:31,920 --> 00:28:33,990
Des oignons.
Une salade d'oignons.
469
00:28:34,400 --> 00:28:35,310
Je comprends pas.
470
00:28:35,520 --> 00:28:36,430
Il a dit "salade".
471
00:28:37,040 --> 00:28:38,678
Oui, c'est ça, une salade.
472
00:28:39,560 --> 00:28:41,198

Des oignons.
Vous comprenez ?
473
00:28:41,600 --> 00:28:42,715
Va te faire voir !
474
00:28:43,440 --> 00:28:44,953
Viens, petite. Suis-moi.
475
00:28:46,080 --> 00:28:47,832
Je sais pas ce qu'il raconte...
476
00:28:48,640 --> 00:28:49,516
Des oignons.
477
00:28:50,400 --> 00:28:51,992
Quand on en coupe, on pleure.
478
00:28:53,160 --> 00:28:53,910
Des oignons !
479
00:28:55,200 --> 00:28:56,269
Il veut des oignons.
480
00:28:58,240 --> 00:28:59,878

- Ça ?
- Oui, des oignons !
481
00:29:00,080 --> 00:29:01,672
Tu pouvais pas le dire avant ?
482
00:29:03,520 --> 00:29:04,270
Merci, petite.
483
00:29:04,480 --> 00:29:05,276
Des oignons...
484
00:29:10,600 --> 00:29:11,669
Cadeau.
485
00:29:19,360 --> 00:29:20,031
C'est quoi ?
486
00:29:20,560 --> 00:29:21,675
Un parachute.
487
00:29:22,160 --> 00:29:23,388
On va en faire quoi ?

Séquence 27

488
00:29:30,360 --> 00:29:31,839
Pas dans les champs !
489
00:29:32,040 --> 00:29:33,519
Y a des bombes partout !

490
00:29:33,920 --> 00:29:34,989
Faut les arrêter !
491
00:29:36,120 --> 00:29:36,950
Mon Dieu !
492

00:29:37,280 --> 00:29:40,192
Mannina, si c'est grand,
ça lui ira l'année prochaine.
493
00:29:40,400 --> 00:29:42,311
Tu vas avoir assez de tissu ?

Séquence 28

494
00:29:44,440 --> 00:29:46,078
Prenez ma ceinture.
495
00:29:47,360 --> 00:29:48,873
Tirez-la bien.
496
00:29:50,400 --> 00:29:51,355
Un.
497
00:29:54,320 --> 00:29:55,389
Deux.
498
00:29:59,000 --> 00:29:59,876
Trois.
499
00:30:00,720 --> 00:30:02,517
Sa ceinture ne fait qu'un mètre ?
500
00:30:02,720 --> 00:30:04,312
Son ventre est énorme !
501
00:30:04,520 --> 00:30:06,351
J'ai mesuré sa ceinture moi-même.
502

00:30:06,560 --> 00:30:07,959
Elle fait pile un mètre.
503
00:30:08,160 --> 00:30:10,310
Vous faites pas confiance
à Don Giacinto ?
504
00:30:10,520 --> 00:30:13,796
Je n'ai jamais dit ça !
Mais je veux pas vendre.
505
00:30:14,000 --> 00:30:15,228
Allez.
506
00:30:15,440 --> 00:30:17,078
Vous faites une affaire.
507
00:30:17,560 --> 00:30:19,710
Vous voulez lui faire avaler ça ?
508
00:30:20,200 --> 00:30:21,599
On ne t'a rien demandé.
509
00:30:21,800 --> 00:30:24,997
Ma ceinture fait un mètre
et je suis tout maigre.

510
00:30:26,320 --> 00:30:27,275
Torrenuova ?
511
00:30:27,640 --> 00:30:28,436
Torrenuova.
512
00:30:28,760 --> 00:30:30,239
Tu viens m'emmerder
513
00:30:30,440 --> 00:30:32,396
alors que tu voles l'herbe
de mes terres.
514
00:30:32,600 --> 00:30:33,919
C'est pas encore vos terres.
515
00:30:34,440 --> 00:30:35,350
Pose cette botte.
516
00:30:36,120 --> 00:30:39,271
Pose-la ou tu vas le regretter !
Voleur !
517
00:30:39,920 --> 00:30:41,876
Il a l'air déchaîné !

Séquence 29

518
00:30:42,920 --> 00:30:44,148
Peppino Torrenuova.
519
00:30:44,360 --> 00:30:46,032
Voici ta carte de membre.
520
00:30:55,680 --> 00:30:56,999
Merci, Turiddu.
521
00:30:57,200 --> 00:30:58,599
Félicitations.
522
00:30:58,800 --> 00:30:59,312
Merci.
523
00:30:59,520 --> 00:31:00,748
Et mon beau-frère ?
524
00:31:00,960 --> 00:31:02,279
Non, pas lui.

Séquence 30

539
00:31:39,600 --> 00:31:40,999
Mouille-toi les lèvres.
540
00:31:42,200 --> 00:31:43,235
Avec quoi ?
541
00:31:43,440 --> 00:31:45,476
D'après toi ?
Avec ta salive !
542
00:31:47,520 --> 00:31:48,589

Séquence 31

550
00:32:10,480 --> 00:32:11,959
Bonjour, Mannina.
551
00:32:12,160 --> 00:32:13,229
Bonjour, Tituzza !
552
00:32:13,840 --> 00:32:15,353
Où tu vas si tôt ?
553
00:32:15,560 --> 00:32:17,676
Apprendre à coudre.
554
00:32:17,880 --> 00:32:19,154

Séquence 32

564
00:33:27,240 --> 00:33:29,993
Allez.
Un, deux, trois et quatre.
565
00:33:30,200 --> 00:33:32,509
Un, deux, trois et quatre.
566
00:33:32,720 --> 00:33:34,836
C'est pas comme ça qu'on mène !
567

525
00:31:02,600 --> 00:31:04,556
Pourquoi ?
Il achète toujours *L'Unità*.
526
00:31:04,760 --> 00:31:05,795
C'est vrai.
527
00:31:06,000 --> 00:31:08,230
Mais tous les matins,
il gobe deux œufs.
528
00:31:08,440 --> 00:31:09,714
Tu le connais ?
529
00:31:13,160 --> 00:31:14,673
En attendant, lis ça.
530
00:31:16,800 --> 00:31:19,155
"Devoirs des membres du Parti."
531
00:31:19,560 --> 00:31:22,313

Bouge pas.
543
00:31:50,920 --> 00:31:52,194
Pourquoi tu ris ?
544
00:31:52,600 --> 00:31:54,636
- Arrête.
- Je ris si ça me chante.
545
00:31:54,840 --> 00:31:56,114
Je suis là pour ça.
546
00:31:56,320 --> 00:31:58,390

C'est bien. Bon courage.
555
00:32:19,360 --> 00:32:20,315
Merci.
556
00:32:24,040 --> 00:32:25,678
Peppino ! Tu nous as trempées !
557
00:32:25,880 --> 00:32:27,472
Ce n'est que du lait !
558
00:32:27,760 --> 00:32:28,715
T'es marrant, toi !
559
00:32:28,920 --> 00:32:30,069

00:33:40,680 --> 00:33:42,432
Pourquoi c'est moi, la femme ?
568
00:33:42,640 --> 00:33:45,154
Assez parlé,
monsieur le politicien.
569
00:33:45,360 --> 00:33:46,236
N'aie pas peur.
570
00:33:46,440 --> 00:33:48,670
Je suis la seule vraie femme, ici.

"Tout membre du Parti Communiste
532
00:31:22,520 --> 00:31:26,308
"est tenu de travailler ses capacités
533
00:31:26,520 --> 00:31:28,192
"manuelles et intellectuelles.
534
00:31:28,400 --> 00:31:31,312
"Il doit rester solidaire
535
00:31:31,520 --> 00:31:33,556
"des autres membres du Parti
536
00:31:33,760 --> 00:31:35,910
"et doit avoir une vie privée
537
00:31:36,120 --> 00:31:37,678
"honnête et exemplaire."
538
00:31:37,880 --> 00:31:38,676
Bonsoir !

Pour rire ?
Qu'est-ce qui est drôle ?
547
00:31:58,600 --> 00:32:00,636
Je vous le dirai pas.
Prenez cette photo.
548
00:32:01,400 --> 00:32:02,310
Comme tu veux.
549
00:32:04,160 --> 00:32:05,149
Bouge pas.

T'as pas honte !
560
00:32:43,880 --> 00:32:44,949
Tais-toi !
561
00:32:59,120 --> 00:33:00,075
Ça rafraîchit.
562
00:33:05,680 --> 00:33:06,795
Maruzza !
563
00:33:07,000 --> 00:33:08,718
Viens, on va danser !

571
00:33:48,880 --> 00:33:50,074
Tapettes !
572
00:33:51,360 --> 00:33:53,112
- Royaliste ?
- Républicain.
573
00:33:53,320 --> 00:33:55,515
On peut pas se marier, alors.
574
00:33:56,880 --> 00:33:58,074

Onofrio Pace.
575
00:33:59,040 --> 00:34:00,189
Peppino Torrenuova.
576
00:34:00,560 --> 00:34:01,276

Séquence 33

580
00:34:08,080 --> 00:34:09,149
Vous voulez quoi ?
581
00:34:09,920 --> 00:34:10,909
Un roi ?
582
00:34:12,200 --> 00:34:13,189
Ou un républicain ?
583
00:34:14,600 --> 00:34:16,238
Que fait le roi ?
584
00:34:16,800 --> 00:34:17,596
Il se sert.
585
00:34:18,160 --> 00:34:19,513
C'est vrai...
586
00:34:20,960 --> 00:34:22,837
Et que fait le républicain ?
587
00:34:23,800 --> 00:34:26,314

Séquence 34

603
00:35:36,280 --> 00:35:37,599
Je peux vous parler ?
604
00:35:38,600 --> 00:35:39,749
Essayez de comprendre.
605
00:35:41,200 --> 00:35:42,599
Rendez-moi ce service.
606
00:35:42,920 --> 00:35:43,830
Une seule danse.
607
00:35:44,040 --> 00:35:44,597
D'accord.
608
00:35:45,920 --> 00:35:48,070
Une danse pour ceux qui sont dehors !
609
00:35:49,440 --> 00:35:50,589
Venez vous amuser !
610
00:35:50,800 --> 00:35:52,392
Venez faire la fête !
611
00:36:00,600 --> 00:36:02,352
Regardez-moi ces friandises !
612
00:36:15,680 --> 00:36:17,716
Qu'est-ce qu'il veut, celui-là ?
613
00:36:19,600 --> 00:36:20,237
Mademoiselle ?

Enchanté.
577
00:34:01,760 --> 00:34:02,431
Teresa !
578
00:34:02,640 --> 00:34:03,959

Le républicain sert les autres.
588
00:34:26,520 --> 00:34:27,919
Foutaises !
589
00:34:29,040 --> 00:34:30,473
Il sera là pour vous !
590
00:34:30,680 --> 00:34:32,636
Enfoirés de communistes !
591
00:34:34,240 --> 00:34:35,514
J'achète vos dollars.
592
00:34:37,880 --> 00:34:39,518
Je change vos dollars.
593
00:34:40,560 --> 00:34:42,039
J'achète vos dollars.
594
00:34:43,600 --> 00:34:45,238
On touche pas au roi !
595
00:34:48,720 --> 00:34:49,835

614
00:36:21,960 --> 00:36:23,837
M'accorderiez-vous cette danse ?
615
00:36:32,760 --> 00:36:33,351
Oui !
616
00:36:39,040 --> 00:36:41,156
Allons inviter des femmes,
nous aussi !
617
00:36:47,760 --> 00:36:48,749
C'est qui ?
618
00:36:49,640 --> 00:36:50,550
J'en sais rien.
619
00:36:50,760 --> 00:36:51,829
Tu le laisses faire ?
620
00:36:52,040 --> 00:36:52,711
Et alors ?
621
00:37:01,440 --> 00:37:03,271
Femmes et hommes de Bagheria !
622
00:37:03,760 --> 00:37:04,954
Merci pour ce geste
623
00:37:05,160 --> 00:37:06,513
de liberté et de progrès.
624
00:37:06,720 --> 00:37:08,597
La République triomphe

Tu te maries quand, toi ?
579
00:34:04,160 --> 00:34:06,993
Quand j'aurai trouvé un gentleman
à Bagheria.

Cocu !
596
00:34:50,360 --> 00:34:51,634
Je vais te massacrer !
597
00:34:52,080 --> 00:34:52,990
C'est moi !
598
00:34:53,520 --> 00:34:55,112
Arrête ! C'est moi !
599
00:34:56,840 --> 00:34:57,397
Nino !
600
00:34:58,000 --> 00:34:59,319
J'ai survécu à la guerre
601
00:34:59,520 --> 00:35:00,919
et tu veux me tuer ?
602
00:35:03,760 --> 00:35:05,239
Ils sont de mèche !

625
00:37:08,800 --> 00:37:11,678
et cette danse marque le début
du socialisme !
626
00:37:16,120 --> 00:37:17,235
Le socialisme ?
627
00:37:17,440 --> 00:37:18,668
C'est quoi ?
628
00:37:19,280 --> 00:37:20,395
Tu sais danser ?
629
00:37:20,600 --> 00:37:21,191
Non.
630
00:37:21,400 --> 00:37:22,674
Tu peux pas comprendre.
631
00:37:27,720 --> 00:37:29,836
Vous permettez que je me présente ?
632
00:37:30,640 --> 00:37:32,073
Ce n'est pas la peine.
633
00:37:33,640 --> 00:37:35,073
Je sais qui vous êtes.
634
00:37:35,280 --> 00:37:36,713
Quelles belles friandises !
635
00:37:36,920 --> 00:37:38,956
Elles sont recouvertes de sucre !

636
00:37:39,160 --> 00:37:41,310
Je peux vous offrir un beignet ?
637
00:37:42,960 --> 00:37:43,915
Des pralines ?
638
00:37:44,120 --> 00:37:45,189
Des bonbons ?
639

00:37:45,400 --> 00:37:46,389
Autre chose ?
640
00:37:46,600 --> 00:37:48,158
Ne faites pas de manières.
641
00:37:51,080 --> 00:37:51,637
C'est bon.
642
00:37:55,000 --> 00:37:56,035

35 centimes.
643
00:37:56,920 --> 00:37:57,796
Ouais...
644
00:38:00,600 --> 00:38:01,112
Après !
645
00:38:02,160 --> 00:38:03,513
Vive le socialisme !

Séquence 35

646

00:38:51,480 --> 00:38:52,549
Rentre !

Séquence 36

647
00:38:59,240 --> 00:39:00,673
Très chère Mannina,
648
00:39:00,880 --> 00:39:03,075
j'espère que tu vas bien.
649
00:39:03,880 --> 00:39:07,156
*Je voyage depuis quelques jours
pour mon travail.*
650
00:39:07,800 --> 00:39:09,677
C'est pour cette raison
651
00:39:09,880 --> 00:39:10,949
qu'on s'est peu vu.
652
00:39:11,160 --> 00:39:12,639
Mon travail est dur,
653
00:39:12,840 --> 00:39:14,671
mais je gagne bien ma vie.
654
00:39:15,400 --> 00:39:17,231
Je n'arrête pas de penser à toi.
655
00:39:17,440 --> 00:39:20,432
J'ai hâte de te revoir

et de passer du temps avec toi.
656
00:39:20,640 --> 00:39:24,315
*J'ai même décidé de parler
à tes parents.*
657
00:39:24,920 --> 00:39:27,878
*Mais il faut absolument
que tu saches une chose.*
658
00:39:28,400 --> 00:39:30,197
Je suis communiste.
659
00:39:30,720 --> 00:39:33,154
On dit beaucoup de mal des communistes.
660
00:39:33,720 --> 00:39:36,314
*Certains disent
qu'on mange les enfants.*
661
00:39:36,520 --> 00:39:37,873
Ma très chère Mannina,
662
00:39:38,080 --> 00:39:39,832
crois-moi, ce n'est pas vrai.
663
00:39:40,040 --> 00:39:41,553
Ce ne sont que des rumeurs.
664

00:39:41,760 --> 00:39:44,479
Tu as ma parole d'honneur:
665
00:39:44,680 --> 00:39:47,433
je n'ai jamais mangé un enfant.
666
00:39:48,160 --> 00:39:51,391
*Je tenais à ce que tu saches
que ce sont des rumeurs.*
667
00:39:52,720 --> 00:39:53,869
Parce que je t'aime.
668
00:39:54,400 --> 00:39:55,389
Et tu le sais.
669
00:39:56,360 --> 00:39:57,873
Mais l'honnêteté
670
00:39:58,080 --> 00:39:59,752
passé avant tout.
671
00:40:00,640 --> 00:40:02,437
Surtout entre toi et moi.
672
00:40:04,240 --> 00:40:05,309
Bonjour.

Séquence 37

673
00:40:05,560 --> 00:40:07,152
Vous avez des boutons de deuil ?
674
00:40:07,360 --> 00:40:08,270
Oui.
675
00:40:12,400 --> 00:40:13,150
Combien ?
676

00:40:13,360 --> 00:40:14,156
Tous.
677
00:40:14,600 --> 00:40:15,874
Y en a plus de 200 !
678
00:40:16,360 --> 00:40:18,032
- Vous en avez d'autres ?
- Non.
679
00:40:18,240 --> 00:40:18,911

C'est combien ?
680
00:40:20,080 --> 00:40:20,751
60 livres.
681
00:40:24,280 --> 00:40:25,713
- Condoléances.
- Merci.
682
00:40:26,240 --> 00:40:27,798
Je me demande qui est mort.

Séquence 38

683
00:41:08,240 --> 00:41:10,879
- Ils ont même tué une fillette.

- Je sais...
684
00:41:11,240 --> 00:41:13,834
La fête du Travail

endeuillée par un massacre
685
00:41:14,040 --> 00:41:16,634
Qu'en pensent les carabiniers ?

Séquence 39

686

00:41:27,120 --> 00:41:28,712
Très cher Peppino,

687
00:41:28,920 --> 00:41:30,114

je vais bien.
688
00:41:30,320 --> 00:41:31,833
Toi aussi, j'espère.
689
00:41:32,040 --> 00:41:35,396
*Quand je t'ai vu, hier,
tu m'avais l'air amaigri.*
690
00:41:35,600 --> 00:41:36,157
Peppino !
691
00:41:36,360 --> 00:41:38,715
Tu dis que tu gagnes bien ta vie,
692
00:41:38,920 --> 00:41:41,718
*mais d'après les informateurs
de mes parents,*
693
00:41:42,320 --> 00:41:44,436
tu ne fais pas grand-chose de ta vie
694
00:41:44,640 --> 00:41:46,232
et ta famille est ruinée.
695

Séquence 40

711
00:42:39,400 --> 00:42:40,674

Séquence 41

713
00:43:03,600 --> 00:43:04,635
Et ma bague ?
714
00:43:05,080 --> 00:43:06,149
Elle me serre.
715
00:43:08,920 --> 00:43:10,558
C'est vrai.
716
00:43:10,760 --> 00:43:11,875
Elle est trop petite.
717
00:43:13,480 --> 00:43:14,913
Je vais la faire agrandir.
718
00:43:15,120 --> 00:43:16,599
Un tout petit peu.
719
00:43:17,680 --> 00:43:18,317
Mannina !
720
00:43:21,120 --> 00:43:22,838
Bon, alors...
Comment...
721
00:43:23,880 --> 00:43:24,949
Qu'est-ce que...
722
00:43:27,520 --> 00:43:29,511
Pourquoi tu gardes tes distances ?
723
00:43:29,720 --> 00:43:31,073
Tu ne fais que broder.
724

00:41:46,440 --> 00:41:48,749
Toutes les vaches que vous avez achetées
696
00:41:48,960 --> 00:41:52,077
*à la fin de la guerre,
quand tu as touché le gros lot,*
697
00:41:52,280 --> 00:41:54,157
sont en train de mourir.
698
00:41:54,880 --> 00:41:58,475
*Il ne vous resterait plus
que les yeux pour pleurer.*
699
00:41:59,000 --> 00:42:00,718
Mais il y a pire.
700
00:42:00,920 --> 00:42:04,151
*Certains de mes oncles affirment
que les communistes,*
701
00:42:04,360 --> 00:42:07,397
bien qu'ils ne mangent pas d'enfants,
702
00:42:07,600 --> 00:42:09,079

J'achète vos dollars.

712
00:42:42,760 --> 00:42:43,954

00:43:31,280 --> 00:43:32,918
T'as qu'à rester chez toi, alors.
725
00:43:33,120 --> 00:43:34,075
Il t'a embrassée ?
726
00:43:34,440 --> 00:43:35,395
Je vais le tuer !
727
00:43:35,600 --> 00:43:36,794
Dis pas ça !
728
00:43:37,000 --> 00:43:39,275
S'il m'approche, c'est moi qui le tue.
729
00:43:39,920 --> 00:43:40,716
Bien dit.
730
00:43:41,160 --> 00:43:42,513
La femme
731
00:43:42,960 --> 00:43:44,598
doit s'émanciper d'elle-même.
732
00:43:44,920 --> 00:43:46,194
C'est ce que dit le Parti.
733
00:43:46,400 --> 00:43:48,595
*Le Parti n'apprend-il pas
au Communiste*
734
00:43:48,800 --> 00:43:51,234
à fuir avec la femme qu'il aime ?
735
00:43:51,440 --> 00:43:52,395
Pas vraiment.

sont pires que la maladie
703
00:42:09,280 --> 00:42:11,316
qui a tué toutes tes vaches.
704
00:42:11,840 --> 00:42:13,592
Je ne les crois pas, mon amour.
705
00:42:13,800 --> 00:42:15,074
Mais mes parents,
706
00:42:15,280 --> 00:42:17,510
qui ne savent ni lire ni écrire,
707
00:42:17,720 --> 00:42:20,393
ont décidé de me donner en mariage
708
00:42:20,600 --> 00:42:23,160
à un riche propriétaire terrien.
709
00:42:24,280 --> 00:42:25,349
Aide-moi, Peppino.
710
00:42:25,560 --> 00:42:27,152
Je ne sais pas quoi faire.

Je change vos dollars.

736
00:43:53,600 --> 00:43:54,919
Mais ça va venir.
737
00:44:00,760 --> 00:44:01,909
Alors fuyons ensemble.
738
00:44:05,480 --> 00:44:06,515
Fous le camp !
739
00:44:07,600 --> 00:44:08,589
C'est lui !
740
00:44:09,000 --> 00:44:09,591
Dégage !
741
00:44:09,920 --> 00:44:12,195
Dégage toi-même, enfoiré !
742
00:44:12,400 --> 00:44:14,072
Doucement, Peppino.
Discutez-en.
743
00:44:14,280 --> 00:44:14,917
Dégage !
744
00:44:15,120 --> 00:44:16,030
Parlez-vous !
745
00:44:16,240 --> 00:44:17,116
C'est ma fiancée !
746
00:44:17,320 --> 00:44:18,389
Parlez-en !
747
00:44:19,680 --> 00:44:20,795

Enfoiré !
748
00:44:22,760 --> 00:44:23,875
Parlez-en !
749
00:44:25,040 --> 00:44:26,109
Tu veux en parler ?
750
00:44:27,160 --> 00:44:28,195
Parlons-en.
751

Séquence 42

758
00:44:45,520 --> 00:44:46,953
Papa !
759
00:44:51,960 --> 00:44:53,473
Papa !
760
00:44:54,360 --> 00:44:55,918
Rentre à la maison.
761
00:44:56,440 --> 00:44:58,476
Pourquoi veux-tu gâcher ma vie ?
762
00:44:58,680 --> 00:44:59,430
Pas maintenant.
763
00:44:59,640 --> 00:45:02,074
Tout le monde est au courant !
764
00:45:02,720 --> 00:45:04,153
Regarde-moi dans les yeux.

Séquence 43

779
00:45:34,760 --> 00:45:35,875
Elle a raison.
780
00:45:36,080 --> 00:45:37,752
Partez, comme tout le monde.
781
00:45:37,960 --> 00:45:39,439
Ce n'est pas compliqué.
782
00:45:39,640 --> 00:45:41,437
Où veux-tu qu'on aille ?
783
00:45:42,600 --> 00:45:44,033
J'ai pas un sou.
784
00:45:44,800 --> 00:45:46,597
Il y a toujours
le siège du Parti.
785
00:45:47,240 --> 00:45:47,831

Séquence 44

799
00:46:57,080 --> 00:46:57,830
C'est qui ?
800
00:47:05,200 --> 00:47:06,474
Qu'est-ce que tu fais là ?

00:44:28,840 --> 00:44:29,909
Oui, parlons-en.
752
00:44:31,000 --> 00:44:31,955
Allez.
753
00:44:32,160 --> 00:44:33,513
Ils se bagarrent !
754
00:44:33,720 --> 00:44:34,709
Arrêtez ce cirque !

765
00:45:04,360 --> 00:45:05,190
Je mérite ça ?
766
00:45:05,400 --> 00:45:07,072
Il est riche, tu comprends ?
767
00:45:07,280 --> 00:45:08,269
Mais c'est un con !
768
00:45:09,280 --> 00:45:10,918
Je veux choisir mon fiancé !
769
00:45:11,120 --> 00:45:13,350
Tu es déjà fiancée !
Fin de l'histoire !
770
00:45:13,800 --> 00:45:15,791
Tu peux annuler les fiançailles.
771
00:45:16,320 --> 00:45:17,912
Voilà sa bague !

C'est vrai.
786
00:45:48,040 --> 00:45:49,155
On va tout nettoyer.
787
00:45:49,360 --> 00:45:52,272
Mais ma femme et moi,
nous n'allons pas passer
788
00:45:52,880 --> 00:45:54,598
notre nuit de noces
789
00:45:55,160 --> 00:45:56,388
sous le portrait de Staline.
790
00:45:56,600 --> 00:45:59,558
J'ai besoin de prendre l'air.
Tu m'accompagnes ?
791
00:45:59,760 --> 00:46:02,877
C'est un film américain.
Pourquoi ils parlent italien ?

801
00:47:06,680 --> 00:47:07,829
N'aie pas peur.
802
00:47:10,200 --> 00:47:11,792
Il n'y a que toi et moi.
803

755
00:44:35,120 --> 00:44:36,792
- On en parle ?
- Oui, parlons-en.
756
00:44:37,000 --> 00:44:38,194
Oui, parlez-en.
757
00:44:39,200 --> 00:44:40,838
- J'ai rien à dire.
- Tant mieux !

772
00:45:18,120 --> 00:45:20,350
Ce minable m'a acheté du toc !
773
00:45:21,440 --> 00:45:22,998
Qu'il garde sa photo !
774
00:45:23,200 --> 00:45:24,679
Il est tellement laid !
775
00:45:25,360 --> 00:45:27,510
Dis-lui que je veux plus le voir !
776
00:45:28,720 --> 00:45:29,994
Mets-toi ça en tête :
777
00:45:30,200 --> 00:45:32,270
l'homme que tu veux épouser
ne mettra jamais
778
00:45:32,480 --> 00:45:33,549
les pieds chez nous.

792
00:46:03,200 --> 00:46:03,916
T'es bête.
793
00:46:04,120 --> 00:46:05,838
Le haut-parleur est italien.
794
00:46:06,040 --> 00:46:07,598
Et merde !
795
00:46:07,800 --> 00:46:09,995
C'est vrai.
J'y avais pas pensé !
796
00:46:15,440 --> 00:46:16,509
C'est bon.
797
00:46:17,200 --> 00:46:18,428
C'est vrai...
798
00:46:19,480 --> 00:46:20,913
J'y avais pas pensé.

00:47:17,000 --> 00:47:18,479
Je pensais à toi.
804
00:47:42,080 --> 00:47:43,832
Quel enfoiré !
805
00:47:44,040 --> 00:47:45,519

Ma fille est fichue !
806
00:47:45,720 --> 00:47:47,756
Qu'est-ce que je fais, maintenant ?
807
00:47:47,960 --> 00:47:49,473
Venez voir !
808
00:47:49,680 --> 00:47:50,874
Ils s'embrassent !
809
00:47:52,160 --> 00:47:53,195
Descends de là !
810
00:47:53,400 --> 00:47:55,072
Dégage, canaille !
811
00:47:55,560 --> 00:47:57,755
Espèce de voyou ! Sors de là !
812
00:47:57,960 --> 00:47:58,551
Sors !
813
00:47:58,760 --> 00:47:59,715
On sortira pas.
814
00:47:59,920 --> 00:48:02,275
Faites-vous-en une raison.
815
00:48:02,480 --> 00:48:03,754
Ma fille, c'est moi.
816
00:48:04,040 --> 00:48:05,234
Parle-moi.
817
00:48:05,440 --> 00:48:07,510
J'ai rien à dire. On s'est enfuis.
818
00:48:07,720 --> 00:48:10,075
Mais qu'est-ce que tu racontes ?
819
00:48:10,280 --> 00:48:12,032
Vous êtes toujours là !
820
00:48:13,560 --> 00:48:14,879
Faites quelque chose.

Séquence 45

851
00:50:09,400 --> 00:50:10,310
Mange !
852
00:50:10,520 --> 00:50:12,636

Séquence 46

856
00:50:33,280 --> 00:50:35,635
Allez, on se dépêche.
857
00:50:35,840 --> 00:50:36,829
Avancez.
858
00:50:37,040 --> 00:50:38,439
On fait court.
859
00:50:39,120 --> 00:50:40,235

821
00:48:15,080 --> 00:48:17,548
Si mon mari voit ça,
il va devenir fou.
822
00:48:17,920 --> 00:48:18,955
Je m'en occupe.
823
00:48:24,280 --> 00:48:25,315
Peppino.
824
00:48:25,800 --> 00:48:26,869
Nino.
825
00:48:29,360 --> 00:48:29,997
Peppino !
826
00:48:30,200 --> 00:48:31,110
Nino !
827
00:48:32,600 --> 00:48:33,191
Peppino !
828
00:48:33,400 --> 00:48:34,469
Je t'ai entendu !
829
00:48:35,880 --> 00:48:36,471
Va-t'en.
830
00:48:36,680 --> 00:48:38,079
Te mêle pas de ça !
831
00:48:39,880 --> 00:48:42,075
Ça ne sert à rien de leur parler.
832
00:48:45,480 --> 00:48:46,595
Je m'en vais ?
833
00:48:46,800 --> 00:48:48,153
Qu'est-ce que t'attends ?
834
00:48:48,360 --> 00:48:49,110
Insistez !
835
00:48:49,320 --> 00:48:50,958
T'es encore là ?

J'en veux plus ! Assez !
853
00:50:21,360 --> 00:50:23,510
Autant dormir dehors.
854
00:50:23,720 --> 00:50:24,869

On dirait le gamin.
860
00:50:41,520 --> 00:50:42,794
Regarde la fresque.
861
00:50:43,000 --> 00:50:44,672
C'est celui qui a été arrêté
862
00:50:44,880 --> 00:50:46,677
avec cet autre voyou du quartier.
863
00:50:46,880 --> 00:50:47,710

836
00:48:51,160 --> 00:48:52,229
Maudit soit-il !
837
00:48:53,320 --> 00:48:54,275
Cicco...
838
00:48:54,480 --> 00:48:55,310
Papa.
839
00:48:55,920 --> 00:48:57,558
Dieu merci.
840
00:48:57,760 --> 00:48:59,079
C'est son père ?
841
00:48:59,680 --> 00:49:01,079
Oui, c'est son père.
842
00:49:08,080 --> 00:49:09,195
Peppino.
843
00:49:10,040 --> 00:49:11,792
C'est moi, ton père.
844
00:49:24,400 --> 00:49:25,753
Allez, venez avec moi.
845
00:49:25,960 --> 00:49:27,234
Je m'occupe de tout.
846
00:49:30,200 --> 00:49:30,791
Viens.
847
00:49:39,680 --> 00:49:40,556
Maman...
848
00:49:41,480 --> 00:49:43,038
Ma pauvre fille...
849
00:49:46,880 --> 00:49:48,313
Passez par les champs.
850
00:49:48,720 --> 00:49:50,517
On se retrouve à la maison.

Tu rigoles ?
855
00:50:25,240 --> 00:50:27,117
On a tout ce qu'il faut, ici.

Les alliances.
864
00:50:48,000 --> 00:50:48,750
C'est ça...
865
00:50:48,960 --> 00:50:49,517
Elles sont où ?
866
00:50:49,920 --> 00:50:51,239
Sarina...
867
00:50:51,440 --> 00:50:52,316

Ces jeunes...
868
00:50:53,520 --> 00:50:54,669
- Voilà.
- Merci.
869
00:50:54,880 --> 00:50:57,189
Son père s'est pendu parce qu'il avait
870
00:50:57,400 --> 00:50:58,389
tout perdu au jeu.
871
00:50:58,840 --> 00:51:00,956
Maria Anna Scalia,
872
00:51:01,320 --> 00:51:03,356
veux-tu prendre pour époux
873
00:51:03,560 --> 00:51:05,312
Giuseppe Testasecca ?
874
00:51:05,520 --> 00:51:06,157
Torrenuova !
875
00:51:08,000 --> 00:51:08,955
Terranova...
876

Séquence 47

892
00:51:41,960 --> 00:51:43,439
Servez-vous.
893
00:51:43,640 --> 00:51:44,914
Chacun son tour.
894
00:51:47,800 --> 00:51:48,789
Et voilà.
895
00:51:49,000 --> 00:51:50,319
Il est encore chaud.
896
00:51:53,920 --> 00:51:55,672

Séquence 48

Séquence 49

906
00:53:11,960 --> 00:53:13,393
Qu'est-ce qui s'est passé ?
907
00:53:15,240 --> 00:53:17,390
Les œufs étaient déjà cassés.
908

Séquence 50

913
00:54:52,240 --> 00:54:54,037
C'est combien, pour le cimetière ?

Séquence 51

916
00:56:13,640 --> 00:56:15,232

00:51:09,160 --> 00:51:09,910
Torrenuova !
877
00:51:11,280 --> 00:51:12,190
Torrenuova.
878
00:51:12,400 --> 00:51:13,958
C'est pareil.
879
00:51:14,160 --> 00:51:16,151
Mon cousin Turiddu !
Celui qui est mort.
880
00:51:16,360 --> 00:51:17,713
Comme il était jeune !
881
00:51:18,440 --> 00:51:20,476
Promets-tu de l'aimer
882
00:51:20,680 --> 00:51:21,510
et de le chérir...
883
00:51:21,720 --> 00:51:23,950
Pourquoi dois-je faire ça ?
884
00:51:24,160 --> 00:51:26,628
Si ça vous embête,

Bois, il est encore chaud.
897
00:51:56,480 --> 00:51:57,515
Tu es sûre ?
898
00:51:57,720 --> 00:52:01,076
Enceinte, j'étais anémique.
Ça me donnait des forces.
899
00:52:01,440 --> 00:52:02,873
Bois, n'aie pas peur.
900
00:52:05,440 --> 00:52:06,475
Il est bon ?
901

00:53:17,600 --> 00:53:18,635
Je suis désolée.
909
00:53:20,840 --> 00:53:22,398
Les œufs étaient cassés ?
910
00:53:46,200 --> 00:53:47,428
Comment tu te sens ?

914
00:54:58,760 --> 00:54:59,636
Monte, Peppino.
915

"Je veux ton cheval."
917
00:56:15,440 --> 00:56:18,193

on laisse tomber.
885
00:51:27,080 --> 00:51:28,513
Peppino le communiste ?
886
00:51:28,720 --> 00:51:30,119
Je voulais pas d'église, moi.
887
00:51:30,320 --> 00:51:32,117
Comme vous voulez.
Suivants !
888
00:51:32,320 --> 00:51:35,118
Essayez de comprendre.
Rendez-moi ce service.
889
00:51:35,320 --> 00:51:38,630
Il est communiste,
mais il figure déjà parmi les saints.
890
00:51:39,680 --> 00:51:40,749
C'est oui ou non ?
891
00:51:40,960 --> 00:51:41,551
C'est oui !

00:52:11,680 --> 00:52:13,716
Je vais parler à ton père.
902
00:52:14,360 --> 00:52:16,430
Mais pour l'instant,
retourne chez lui.
903
00:52:18,040 --> 00:52:19,598
Ce qui me fait de la peine...
904
00:52:20,440 --> 00:52:21,998
c'est que quand il naîtra,
905
00:52:22,240 --> 00:52:23,798
je serai plus là.

911
00:53:50,720 --> 00:53:51,914
Ça va.
912
00:54:03,680 --> 00:54:05,955
C'est à cause de ce qu'on a enduré.

00:55:56,800 --> 00:55:57,471
On y va.

"Holà! N'entends-tu pas ?"
reprend Roland.
918

00:56:18,400 --> 00:56:20,436
Et, plein de fureur, il s'élance.
919
00:56:20,800 --> 00:56:25,112
*Le berger avait à la main
un bâton noueux et solide.*
920
00:56:25,320 --> 00:56:27,072
Il en frappe le paladin.
921
00:56:27,920 --> 00:56:31,515
La rage, la colère du comte
dépassant alors toutes les bornes,
922
00:56:31,720 --> 00:56:34,029
il semble plus féroce que jamais.
923
00:56:34,240 --> 00:56:37,312
Il frappe du poing sur la tête du berger

Séquence 52

935
00:57:21,120 --> 00:57:24,112
Ça vient de Naples.
C'est des vêtements américains.
936
00:57:24,320 --> 00:57:27,392
Regarde ce tailleur !
Dommage que je rentre pas dedans.
937
00:57:28,800 --> 00:57:30,233
Regarde ce costume.
938
00:57:30,600 --> 00:57:32,033
Il est bien pour Peppino.
939
00:57:32,240 --> 00:57:33,150
Ça lui irait bien.
940
00:57:33,520 --> 00:57:35,909
Mais il mettra jamais
de vêtements américains.
941
00:57:36,400 --> 00:57:38,630
De toute façon, regarde.

Séquence 53

957
00:58:23,400 --> 00:58:25,789
Michele, Angela !
Regardez qui est là !
958
00:58:26,000 --> 00:58:27,149
C'est papa !

Séquence 54

964
00:58:38,640 --> 00:58:40,073
Dans une société socialiste,
965
00:58:41,120 --> 00:58:43,953
même une cuisinière
peut devenir chef du gouvernement.
966
00:58:44,320 --> 00:58:46,231

924
00:56:37,520 --> 00:56:40,637
qui tombe mort, les os broyés.
925
00:56:40,840 --> 00:56:42,273
Le comte saute à cheval
926
00:56:42,480 --> 00:56:45,074
et s'en va courant par divers chemins,
927
00:56:46,800 --> 00:56:48,552
saccageant tout sur son passage.
928
00:56:48,760 --> 00:56:51,513
Le roussin
ne goûte jamais foin ni avoine,
929
00:56:51,720 --> 00:56:54,473
de sorte qu'en peu de jours

Il est tout sale.
942
00:57:39,560 --> 00:57:40,788
Donne !
943
00:57:41,000 --> 00:57:41,671
Filippo !
944
00:57:42,000 --> 00:57:43,956
Ça va me coûter cher de le détacher !
945
00:57:44,160 --> 00:57:45,673
Vous voulez une réduction ?
946
00:57:46,040 --> 00:57:47,234
Non, vous me l'offrez
947
00:57:47,440 --> 00:57:48,509
et on est quittes.
948
00:57:48,720 --> 00:57:49,709
C'est bon, prenez-le.
949
00:57:50,400 --> 00:57:53,119
J'aimerais le lui offrir

959
00:58:28,760 --> 00:58:29,510
Michele !
960
00:58:29,720 --> 00:58:30,835
Viens là !
961
00:58:32,560 --> 00:58:33,197

Et moi, je pourrais devenir quoi ?
967
00:58:46,720 --> 00:58:47,914
Vu comme tu cuisines...
968
00:58:50,320 --> 00:58:51,230
ils t'arrêteraient.
969
00:58:52,280 --> 00:58:52,951
C'est pas bon ?

il reste sur le flanc.
930
00:56:54,680 --> 00:56:56,716
Roland n'en va point à pied pour cela.
931
00:56:56,920 --> 00:56:59,229
Il entend aller aussi en voiture
tout à son aise.
932
00:56:59,440 --> 00:57:02,432
*Autant il en rencontre,
autant il en prend pour son usage,*
933
00:57:02,640 --> 00:57:05,154
après avoir occis les maîtres.
934
00:57:05,880 --> 00:57:07,154
Bravo, Cicco !

quand il reviendra de Rome.
950
00:57:53,320 --> 00:57:55,117
Il pourra le porter lors du congrès.
951
00:57:55,320 --> 00:57:56,673
Ne regarde pas par là !
952
00:57:56,880 --> 00:57:57,517
Pourquoi ?
953
00:57:57,800 --> 00:58:00,075
Tu es enceinte.
Si tu regardes ces statues,
954
00:58:00,480 --> 00:58:02,232
tu accoucheras d'un monstre.
955
00:58:02,800 --> 00:58:03,869
Mon Dieu !
956
00:58:04,080 --> 00:58:04,956
Allons-y !

Angela !
962
00:58:33,400 --> 00:58:34,355
Papa !
963
00:58:35,200 --> 00:58:37,031
Venez là, tous les deux.

970
00:58:53,360 --> 00:58:54,509
Mais si !
971
00:58:54,880 --> 00:58:56,393
Je plaisantais, imbécile !
972
00:58:57,000 --> 00:58:59,719
Dès qu'on sera au pouvoir,
on te nommera papesse.

973
00:58:59,920 --> 00:59:01,399
C'est le Parti
974
00:59:01,600 --> 00:59:03,716
qui t'apprend toutes ces conneries ?
975
00:59:06,160 --> 00:59:07,309
Mannina...
976
00:59:07,520 --> 00:59:08,555
Je suis allé à Rome

Séquence 55

984
00:59:25,400 --> 00:59:28,119
C'est une toute petite dalle.
15 m2 maximum.
985
00:59:28,320 --> 00:59:29,435
Que dois-je faire ?
986
00:59:29,640 --> 00:59:31,119
Fais-la, puis on verra.
987
00:59:32,880 --> 00:59:34,313
Votre carte d'identité ?
988
00:59:34,680 --> 00:59:36,875
- Peppino...
- Tu l'as oubliée ?
989
00:59:38,720 --> 00:59:41,188
Je me porte garant pour elle.
C'est ma femme.
990
00:59:41,400 --> 00:59:42,469
Pas de papiers ?
991
00:59:42,680 --> 00:59:44,113
C'est vrai, c'est sa femme.
992
00:59:44,320 --> 00:59:45,719
Bon, allez-y.
993
00:59:45,920 --> 00:59:47,319

Séquence 56

1015
01:00:24,400 --> 01:00:26,550
Qu'il est mignon !
1016
01:00:27,280 --> 01:00:29,350
C'est son père tout craché.
1017
01:00:29,960 --> 01:00:31,473
Qu'est-ce qu'il y a ?
1018

Séquence 57

1025
01:00:48,120 --> 01:00:49,633
Ciccio Torrenuova !
1026
01:00:49,840 --> 01:00:51,273

977
00:59:08,760 --> 00:59:10,955
pour étudier les idéologues socialistes.
978
00:59:11,160 --> 00:59:13,879
On apprend la politique
et l'art du discours.
979
00:59:14,360 --> 00:59:16,555
On apprend à devenir les dirigeants
980
00:59:17,080 --> 00:59:18,957

- Merci.
- Vas-y, Mannina.
994
00:59:47,520 --> 00:59:49,715
- Venez, madame. Par ici.
- Isoloir n° 1 .
995
00:59:51,680 --> 00:59:53,955
Coche la première case à gauche.
996
00:59:54,160 --> 00:59:55,593
On fait de la propagande ?
997
00:59:55,800 --> 00:59:57,677
Torrenuova, on vous l'a déjà dit.
998
00:59:57,880 --> 00:59:59,074
C'est ma femme.
999
00:59:59,280 --> 01:00:00,235
Peu importe !
1000
01:00:00,440 --> 01:00:02,635
On n'influence pas l'électeur !
1001
01:00:03,000 --> 01:00:03,591
Entendu.
1002
01:00:03,800 --> 01:00:04,835
Excusez-le.
1003
01:00:05,840 --> 01:00:06,795
Mme l'électeur...

01:00:32,120 --> 01:00:33,473
4,2 Kilos.
1019
01:00:33,680 --> 01:00:34,795
Pourtant, il a mangé.
1020
01:00:35,000 --> 01:00:37,355
Il m'a l'air bien potelé, quand même.
1021
01:00:38,720 --> 01:00:39,869
Mettez-le sur mon compte.

Elles préfèrent mes terres ?
1027
01:00:51,640 --> 01:00:52,231
Pourquoi ?
1028
01:00:52,760 --> 01:00:53,351

du Parti qui changera l'Italie,
981
00:59:19,160 --> 00:59:20,479
améliorera notre avenir...
982
00:59:20,680 --> 00:59:22,511
Et trouvera du travail à Peppino
983
00:59:22,720 --> 00:59:24,995
qui veut rester berger toute sa vie.

1004
01:00:07,000 --> 01:00:08,353
Et il fait de l'humour...
1005
01:00:08,920 --> 01:00:09,989
Il fait de l'humour.
1006
01:00:11,080 --> 01:00:12,035
Je suis désolé.
1007
01:00:12,240 --> 01:00:13,355
Ça y est, Peppino !
1008
01:00:13,560 --> 01:00:14,117
Seigneur !
1009
01:00:14,520 --> 01:00:15,509
N'approche pas !
1010
01:00:15,720 --> 01:00:16,914
Torrenuova !
1011
01:00:17,120 --> 01:00:19,236
Éloignez-vous ! Le vote est secret !
1012
01:00:19,440 --> 01:00:21,396
M. le président, elle va accoucher !
1013
01:00:21,600 --> 01:00:22,999
Elle en est à son 9e mois.
1014
01:00:23,400 --> 01:00:24,196
Fraude !

1022
01:00:40,560 --> 01:00:41,675
Comme d'habitude.
1023
01:00:42,120 --> 01:00:45,635
Pouvez-vous me prêter 150 lire ?
Je vous les rends à la fin du mois.
1024
01:00:45,840 --> 01:00:46,795
Ma pauvre fille...

Regarde.
1029
01:00:55,320 --> 01:00:56,548
Par tous les saints !
1030
01:00:56,760 --> 01:00:58,432

Excusez-moi, Don Giacinto.
1031
01:01:03,880 --> 01:01:05,757
Et c'est pas la première fois !
1032
01:01:05,960 --> 01:01:07,518
Quand tu lis pas, tu dors.
1033
01:01:07,720 --> 01:01:09,836
Je vais te les tuer, tes brebis !
1034
01:01:10,400 --> 01:01:11,753
C'est que de l'herbe.
1035

Séquence 58

1044
01:01:30,200 --> 01:01:31,952
Papa, on t'attend.
1045
01:01:32,160 --> 01:01:33,479
Non, mangez.
1046
01:01:34,240 --> 01:01:35,992
Je dois faire ça pour ma toux.

Séquence 59

1053
01:02:01,200 --> 01:02:02,474
Vas-y toi, d'abord.
1054
01:02:05,040 --> 01:02:06,792
Un café arrosé.
1055
01:02:18,080 --> 01:02:19,274
J'achète vos dollars.
1056
01:02:22,760 --> 01:02:24,318
Bonjour, Don Giacinto !
1057
01:02:24,800 --> 01:02:25,789
Comment allez-vous ?
1058
01:02:26,000 --> 01:02:27,399
Bien, merci.
1059
01:02:28,120 --> 01:02:29,473
J'achète vos dollars...
1060
01:02:29,800 --> 01:02:31,119
Que veux-tu, Torrenuova ?
1061
01:02:33,760 --> 01:02:35,273
Venez, les gars !
1062
01:02:35,480 --> 01:02:36,310
Ça va pas ?

Séquence 60

1082
01:03:12,000 --> 01:03:14,070
Je vois des noms, des CV...
1083
01:03:15,360 --> 01:03:16,873
Par exemple,

01:01:11,960 --> 01:01:13,029
J'ai pas fait exprès.
1036
01:01:13,240 --> 01:01:15,231
Toujours une excuse
pour me voler.
1037
01:01:15,760 --> 01:01:17,113
Ça suffit.
1038
01:01:17,320 --> 01:01:18,548
Tu arrives à mordre
1039
01:01:18,920 --> 01:01:21,036

1047
01:01:38,120 --> 01:01:40,429
Elles durent longtemps, ses inhalations.
1048
01:01:45,960 --> 01:01:48,110
Papa, enlève cette couverture.
1049
01:01:48,840 --> 01:01:50,159
Qu'est-ce qui s'est passé ?
1050

1063
01:02:36,520 --> 01:02:37,635
Don Giacinto...
1064
01:02:37,840 --> 01:02:38,590
On se calme.
1065
01:02:39,760 --> 01:02:40,954
Si vous osez encore
1066
01:02:41,160 --> 01:02:43,116
toucher mon père,
je vous arrache les yeux !
1067
01:02:43,320 --> 01:02:44,435
Honte à vous !
1068
01:02:44,840 --> 01:02:46,592
On me vole
1069
01:02:47,000 --> 01:02:49,070
et je ne peux rien dire ?
1070
01:02:49,280 --> 01:02:50,599
C'est ça, le communisme ?
1071
01:02:50,800 --> 01:02:53,109
Vous n'avez
qu'à appeler les carabiniers.
1072
01:02:53,680 --> 01:02:55,352

1084
01:03:17,080 --> 01:03:19,548
le camarade... Torrenuova.
1085
01:03:20,320 --> 01:03:21,912
Il est là ?
1086

avec tes quatre petites dents pourries ?
1040
01:01:21,240 --> 01:01:23,435
Je n'ai plus que quelques dents.
1041
01:01:24,200 --> 01:01:25,838
Mais j'ai un certain âge.
1042
01:01:26,200 --> 01:01:27,792
Et j'exige du respect !
1043
01:01:28,320 --> 01:01:29,389
Insolent !

01:01:50,360 --> 01:01:51,236
Rien.
1051
01:01:51,600 --> 01:01:52,715
J'ai trébuché
1052
01:01:52,920 --> 01:01:54,148
et je suis tombé.

On touche pas aux personnes âgées !
1073
01:02:55,560 --> 01:02:56,959
- Allons-y.
- Minable !
1074
01:02:57,520 --> 01:02:59,476
- Qui est-ce ?
- Peppino le communiste.
1075
01:02:59,760 --> 01:03:01,273
Vous êtes des voyous, comme lui.
1076
01:03:01,480 --> 01:03:02,117
Quoi ?
1077
01:03:02,600 --> 01:03:03,635
En tout cas...
1078
01:03:03,840 --> 01:03:04,955
il sait s'habiller.
1079
01:03:05,160 --> 01:03:06,639
Laisse-le parler.
1080
01:03:07,720 --> 01:03:09,153
Casse-toi.
1081
01:03:09,480 --> 01:03:10,993
J'achète vos dollars.

01:03:23,160 --> 01:03:24,991
C'est moi, camarade Cortecchia.
1087
01:03:25,520 --> 01:03:26,396
Bien.
1088
01:03:27,520 --> 01:03:29,590

Je vois que tu as un certain poids,
1089
01:03:29,800 --> 01:03:31,358
même au sein du syndicat.
1090
01:03:32,640 --> 01:03:33,959
Mais je vais être franc.
1091
01:03:35,000 --> 01:03:36,399
Camarade Torrenuova,
1092
01:03:36,600 --> 01:03:38,591
tu n'as pas écrit un seul livre.
1093

Séquence 61

1102
01:04:06,680 --> 01:04:08,557
Qui va faire le sale boulot ?
1103
01:04:08,760 --> 01:04:11,672
Le porte-parole
de la fédération provinciale !
1104
01:04:12,240 --> 01:04:14,629
Je me fais toujours avoir.
1105
01:04:17,920 --> 01:04:19,353
Bonsoir.
1106
01:04:19,560 --> 01:04:20,549
On peut ?
1107
01:04:21,400 --> 01:04:23,277
Camarades ! Quelle surprise !
1108
01:04:23,720 --> 01:04:24,914
Liborio !
1109
01:04:25,960 --> 01:04:27,871
Excusez-moi, je me...
1110
01:04:29,440 --> 01:04:30,759
Enchanté !
1111
01:04:31,040 --> 01:04:31,870
Ça va ?
1112
01:04:32,080 --> 01:04:33,035
Pace !
1113
01:04:34,920 --> 01:04:36,399

Séquence 62

1138
01:06:03,320 --> 01:06:04,878
Voilà de l'avoine
1139
01:06:05,080 --> 01:06:06,638
pour mon ami Antoine.
1140
01:06:06,840 --> 01:06:08,592
Voilà du blé
pour mon ami Hervé.
1141
01:06:08,800 --> 01:06:11,360

01:03:40,360 --> 01:03:41,839
Tu n'as pas de diplôme.
1094
01:03:42,400 --> 01:03:44,436
C'est à cause de sa chèvre...
1095
01:03:44,640 --> 01:03:46,471
Que vas-tu dire au Kremlin ?
1096
01:03:46,960 --> 01:03:49,793
Que vas-tu apporter au Parti
après ce voyage
1097
01:03:50,000 --> 01:03:52,355

Asseyez-vous.
1114
01:04:37,520 --> 01:04:39,351
Quoi de neuf à Palerme ?
1115
01:04:40,160 --> 01:04:41,752
Pas grand-chose.
1116
01:04:43,960 --> 01:04:45,439
Que me vaut cet honneur ?
1117
01:04:45,720 --> 01:04:47,153
Écoute, camarade.
1118
01:04:47,360 --> 01:04:48,395
Il paraît
1119
01:04:48,600 --> 01:04:50,875
qu'on t'a fait un manteau sur mesure.
1120
01:05:00,080 --> 01:05:00,910
C'est interdit ?
1121
01:05:06,680 --> 01:05:08,398
Comment vous l'avez su ?
1122
01:05:08,600 --> 01:05:11,114
Le contre-espionnage bolchevique.
1123
01:05:12,000 --> 01:05:13,991
Je dois encore finir de le payer.
1124
01:05:14,200 --> 01:05:15,428
Je suis pas riche.
1125
01:05:15,640 --> 01:05:17,153
On peut le voir ?

Maman, on en a encore pour longtemps ?
1142
01:06:11,560 --> 01:06:13,312
On est presque arrivés.
Angela !
1143
01:06:13,520 --> 01:06:14,635
Te penche pas trop !
1144
01:06:16,440 --> 01:06:17,919
On peut lui parler ?
1145
01:06:18,440 --> 01:06:19,919

qui ne sera pas une promenade de santé ?
1098
01:03:52,560 --> 01:03:53,709
Tu as ce qu'il faut ?
1099
01:03:55,640 --> 01:03:56,595
Comment ça ?
1100
01:03:57,880 --> 01:03:59,472
Tu as un bon manteau ?
1101
01:04:01,160 --> 01:04:01,876
Non.

1126
01:05:17,360 --> 01:05:18,998
Il est de quelle couleur ?
1127
01:05:21,480 --> 01:05:22,356
Gris foncé.
1128
01:05:26,320 --> 01:05:27,230
Pourquoi ?
1129
01:05:27,560 --> 01:05:28,993
Ordre du Parti.
1130
01:05:35,960 --> 01:05:37,075
Il court, en plus !
1131
01:05:44,840 --> 01:05:45,636
Putain !
1132
01:05:45,840 --> 01:05:47,432
On dirait de la soie.
1133
01:05:47,640 --> 01:05:48,629
Il s'est fait plaisir.
1134
01:05:55,200 --> 01:05:56,792
Ça t'ira comme un gant.
1135
01:05:57,240 --> 01:05:59,754
Il est un peu long.
Je dois le faire raccourcir.
1136
01:06:00,120 --> 01:06:01,758
Qu'est-ce que tu racontes ?
1137
01:06:01,960 --> 01:06:02,949
Il est parfait.

Non, juste le regarder.
1146
01:06:20,640 --> 01:06:21,470
Mais...
1147
01:06:21,680 --> 01:06:22,795
si tu lui parles,
1148
01:06:23,320 --> 01:06:24,355
il t'entendra.
1149
01:06:24,560 --> 01:06:27,154
Il nous reconnaîtra ?

Il peut nous voir ?
1150
01:06:27,480 --> 01:06:28,629
Bien sûr !
1151
01:06:38,400 --> 01:06:39,594
Donnez-vous la main.
1152
01:06:39,800 --> 01:06:41,119
Fermez les yeux.
1153
01:06:41,560 --> 01:06:42,834
Suivez-moi.
1154
01:06:45,640 --> 01:06:48,108
A trois, vous ouvrirez les yeux.
1155
01:06:48,320 --> 01:06:49,389
Avancez.
1156
01:06:49,960 --> 01:06:51,393
Arrêtez-vous là.
1157
01:06:52,440 --> 01:06:53,714
Levez la tête.
1158

Séquence 63

1174
01:07:36,480 --> 01:07:37,708
Je peux pas regarder !
1175
01:07:38,720 --> 01:07:40,551
Seigneur, pardonnez-moi !
1176
01:07:47,520 --> 01:07:48,589
Et voilà.
1177
01:07:49,040 --> 01:07:50,792
Merci beaucoup.
A plus tard.
1178
01:07:51,000 --> 01:07:52,513
Je viens après le déjeuner.
1179
01:07:54,240 --> 01:07:55,878
Regardez ! Le fou est là !
1180
01:07:56,360 --> 01:07:58,351
Vive la mariée !
1181
01:07:58,560 --> 01:08:00,516
Soyez tous bénis.
1182
01:08:00,720 --> 01:08:02,472
Vive la mariée !
1183
01:08:04,600 --> 01:08:05,828
Vive la mariée.
1184
01:08:08,160 --> 01:08:10,549
Soyez bénis.
1185
01:08:11,080 --> 01:08:12,718
Soyez bénie.
1186
01:08:13,560 --> 01:08:15,596

01:06:54,800 --> 01:06:55,835
Un...
1159
01:06:56,040 --> 01:06:56,950
Deux...
1160
01:06:57,880 --> 01:06:59,108
Et trois.
1161
01:07:02,120 --> 01:07:03,030
Je vois rien.
1162
01:07:03,240 --> 01:07:04,355
Où est papa ?
1163
01:07:05,680 --> 01:07:08,513
Où sont passés les saints
qui entouraient la Vierge ?
1164
01:07:10,080 --> 01:07:13,789
Le cardinal en avait marre
que les gens parlent durant la messe.
1165
01:07:15,520 --> 01:07:16,236
Mince !
1166

Soyez bénie.
1187
01:08:15,800 --> 01:08:16,550
Maman ?
1188
01:08:17,120 --> 01:08:18,633
Non, ma fille.
1189
01:08:18,840 --> 01:08:20,398
Moi, c'est Masina.
1190
01:08:21,680 --> 01:08:23,272
Comment est-ce possible ?
1191
01:08:26,720 --> 01:08:28,039
Maman !
1192
01:08:32,360 --> 01:08:34,476
Votre mère est morte depuis longtemps.
1193
01:08:35,120 --> 01:08:36,792
Vive la mariée.
1194
01:08:40,040 --> 01:08:40,995
Entrez.
1195
01:08:41,240 --> 01:08:43,037
On va vous faire des pâtes.
1196
01:08:43,240 --> 01:08:43,752
Merci.
1197
01:08:43,960 --> 01:08:44,915
Vous aussi !
1198
01:08:45,120 --> 01:08:46,439
Vive la mariée.
1199
01:08:46,640 --> 01:08:47,629
N'aie pas peur.

01:07:18,440 --> 01:07:19,589
Dommage.
1167
01:07:20,880 --> 01:07:21,949
Allons-y.
1168
01:07:23,480 --> 01:07:25,072
On peut plus voir papa ?
1169
01:07:25,960 --> 01:07:27,996
Si, mais il faut attendre
qu'il revienne.
1170
01:07:28,200 --> 01:07:29,110
Il est où ?
1171
01:07:29,320 --> 01:07:31,117
Dans un pays énorme,
1172
01:07:31,320 --> 01:07:33,231
où tout le monde est riche.
1173
01:07:33,440 --> 01:07:35,715
Il va me ramener un soldat de plomb ?

1200
01:08:47,840 --> 01:08:48,829
Merci.
1201
01:08:50,080 --> 01:08:51,115
Mannina.
1202
01:08:51,880 --> 01:08:54,314
Tu trouves pas
qu'elle ressemble à ma mère ?
1203
01:08:55,160 --> 01:08:56,513
Regarde-la bien.
1204
01:08:56,720 --> 01:08:57,596
C'est vrai.
1205
01:08:58,160 --> 01:08:59,593
Vive la mariée.
1206
01:09:03,120 --> 01:09:04,519
Il aime nos pâtes !
1207
01:09:04,720 --> 01:09:05,709
Carrément !
1208
01:09:05,920 --> 01:09:08,229
Un membre de votre famille est loin,
pas vrai ?
1209
01:09:08,440 --> 01:09:09,919
Oui.
1210
01:09:16,960 --> 01:09:17,915
Michele !
1211
01:09:19,760 --> 01:09:20,988
Angela !
1212
01:09:21,920 --> 01:09:23,751

Mon Dieu, regardez qui est là !
1213

01:09:24,080 --> 01:09:25,433
Vive la mariée.

Séquence 64

1214
01:09:40,120 --> 01:09:41,758
J'achète vos dollars.
1215
01:09:47,520 --> 01:09:49,431
Peppino, depuis que tu es rentré,
1216
01:09:49,640 --> 01:09:51,153
tu m'as l'air ailleurs.
1217
01:09:52,240 --> 01:09:53,832
Corteccia avait raison.
1218

01:09:54,040 --> 01:09:55,519
Le voyage a été pénible.
1219
01:09:56,320 --> 01:09:57,878
Mais pas à cause du froid.
1220
01:09:58,080 --> 01:10:00,514
A quoi ressemble l'Union Soviétique ?
1221
01:10:01,960 --> 01:10:03,029
Onofrio.
1222
01:10:04,680 --> 01:10:07,069
J'ai vu des choses

qui m'ont glacé le sang.
1223
01:10:42,680 --> 01:10:43,749
J'achète vos dollars.
1224
01:10:46,640 --> 01:10:47,675
Arrêtez-vous !
1225
01:10:47,880 --> 01:10:49,711
Saint Joseph d'abord.
1226
01:10:49,920 --> 01:10:51,751
Les autres, après !

Séquence 65

1227
01:11:04,440 --> 01:11:05,589
Qu'y a-t-il ?
1228
01:11:06,080 --> 01:11:08,435
J'ai rêvé de serpents noirs.
1229
01:11:11,960 --> 01:11:14,110
Comment ça va se terminer, tout ça ?
1230
01:11:14,480 --> 01:11:16,038
Très bien, t'inquiète pas.
1231
01:11:16,240 --> 01:11:18,708
Les mafieux vont venir nous emmerder.
1232
01:11:18,920 --> 01:11:20,876
Ou les carabinieri vont nous arrêter.

1233
01:11:21,080 --> 01:11:21,751
Les voilà.
1234
01:11:23,040 --> 01:11:24,155
Ils sont nombreux !
1235
01:11:25,280 --> 01:11:26,349
Regardez !
1236
01:11:28,400 --> 01:11:31,472
Allez, debout ! Allons-y !
1237
01:11:33,320 --> 01:11:34,389
Ils sont enfin là.
1238
01:11:41,120 --> 01:11:41,677
Gino !
1239

01:11:41,880 --> 01:11:43,996
T'as vu comme on est nombreux ?
1240
01:11:44,200 --> 01:11:45,349
Tu as réussi !
1241
01:11:45,560 --> 01:11:46,709
Camarades !
1242
01:11:46,920 --> 01:11:48,148
Travailleurs !
1243
01:11:48,600 --> 01:11:51,160
Les terres incultes de Corleone
aux paysans !
1244
01:12:06,160 --> 01:12:07,752
Trois, quatre, cinq !

Séquence 66

1245
01:12:32,360 --> 01:12:33,679
Il n'y a plus rien à faire.
1246
01:12:33,880 --> 01:12:35,950
C'est un miracle
qu'il soit encore en vie.
1247
01:12:36,160 --> 01:12:37,912
Je suis vraiment désolé.
1248
01:12:38,120 --> 01:12:39,189
Au revoir.
1249
01:12:42,800 --> 01:12:44,153
Peppino...
1250
01:12:46,520 --> 01:12:47,999
Il va venir.

1251
01:12:48,520 --> 01:12:50,476
Ne vous faites pas de souci.
1252
01:12:56,160 --> 01:12:57,832
Il est en route, Peppino.
1253
01:12:58,720 --> 01:13:00,711
J'aurais aimé
1254
01:13:02,680 --> 01:13:04,955
le voir député.
1255
01:13:05,480 --> 01:13:07,277
Ne dis pas ça.
1256
01:13:07,680 --> 01:13:09,318
Dès qu'il deviendra député,
1257
01:13:10,000 --> 01:13:11,433

on prendra le train
1258
01:13:11,640 --> 01:13:13,631
et on ira le voir à Rome.
1259
01:13:23,280 --> 01:13:25,236
La politique est belle.
1260
01:13:27,560 --> 01:13:29,710
La politique est belle.
1261
01:13:31,480 --> 01:13:33,277
La politique est belle.
1262
01:13:37,360 --> 01:13:38,873
Qu'est-ce qu'il dit ?
1263
01:13:39,600 --> 01:13:41,636
Que la politique est belle.

Séquence 67

1264
01:13:42,400 --> 01:13:44,436
Monforte, 33.
1265

01:13:44,880 --> 01:13:46,950
Lo Giudice, 31 .
1266
01:13:48,880 --> 01:13:50,916
Marcianò, 88.

1267
01:13:51,600 --> 01:13:53,670
Li Causi, 17.
1268
01:13:54,800 --> 01:13:55,835

Viscuso.
1269
01:13:56,040 --> 01:13:57,155
37.
1270
01:13:58,120 --> 01:14:00,350
Et Torretta, 60 !
1271
01:14:17,000 --> 01:14:18,149
Regardez qui est là.
1272

01:14:18,480 --> 01:14:20,277
Arrêtez ce cirque !
1273
01:14:20,480 --> 01:14:21,515
Dégagez !
1274
01:14:23,480 --> 01:14:25,277
Ce ne sont pas vos terres !
1275
01:14:26,440 --> 01:14:27,634
Dégagez !

1276
01:14:27,840 --> 01:14:29,114
Bande de vermines !
1277
01:14:30,160 --> 01:14:30,910
Bougez pas !
1278
01:14:31,120 --> 01:14:31,916
Camarades !

Séquence 68

1279
01:14:50,560 --> 01:14:53,279
Passez le bonjour à mon mari Battista.
1280
01:14:53,480 --> 01:14:54,674
Et à mon fils Cosimo.
1281
01:14:54,880 --> 01:14:56,711
Celui qui est mort en Afrique.
1282
01:14:57,200 --> 01:14:58,918

Dites-lui que je pense à lui.
1283
01:14:59,200 --> 01:15:00,758
Et n'oubliez pas ma mère.
1284
01:15:00,960 --> 01:15:02,996
Dites à Diego que les petits vont bien.
1285
01:15:03,200 --> 01:15:04,838
Saluez mon pauvre fils.
1286
01:15:05,040 --> 01:15:07,508

Et ma sœur qui a eu
la fièvre espagnole.
1287
01:15:07,720 --> 01:15:08,869
Ne l'oubliez pas.
1288
01:15:09,560 --> 01:15:11,596
Notez-moi tous ces noms.
1289
01:15:13,080 --> 01:15:14,957
Sinon, je vais oublier.

Séquence 69

1290
01:15:19,760 --> 01:15:21,671
Ce matin, des mafieux ont attaqué
1291
01:15:21,880 --> 01:15:23,757
les villages des princes d'Agrò.
1292
01:15:23,960 --> 01:15:24,631
Peppino...
1293
01:15:24,840 --> 01:15:26,592
Une multitude de paysans
1294

01:15:26,800 --> 01:15:30,952
qui s'étaient réunis pour manifester
en faveur de la réforme agraire...
1295
01:15:31,440 --> 01:15:32,759
Qu'est-ce qui se passe ?
1296
01:15:34,280 --> 01:15:35,633
Peppino est là.
1297
01:15:36,360 --> 01:15:37,952
Il arrive à temps.
1298
01:15:39,240 --> 01:15:40,753

Peppino est arrivé.
1299
01:16:01,720 --> 01:16:02,596
Papa...
1300
01:16:06,360 --> 01:16:07,475
Peppino...
1301
01:16:07,680 --> 01:16:08,590
Je suis là.
1302
01:16:12,600 --> 01:16:14,750
Je t'attendais...

Séquence 70

1303
01:16:21,760 --> 01:16:23,398
Je m'adresse à toi
1304
01:16:23,760 --> 01:16:25,398
Car c'est ta faute
1305
01:16:25,920 --> 01:16:28,309
Tu te caches dans cette foule
1306
01:16:29,240 --> 01:16:31,435
D'un air indifférent

1307
01:16:32,400 --> 01:16:34,914
Je te vois fumer ta pipe
1308
01:16:35,640 --> 01:16:36,959
On dirait une cheminée
1309
01:16:37,960 --> 01:16:39,598
Tu te caches dans l'ombre
1310
01:16:39,800 --> 01:16:41,870
- *De ton béret...*
- Je reviens.

1311
01:16:42,080 --> 01:16:43,718
Vieux et poussiéreux
1312
01:16:44,480 --> 01:16:45,959
Je m'adresse à toi
1313
01:16:47,960 --> 01:16:49,678
Maman, j'ai faim.
1314
01:16:52,200 --> 01:16:53,553
Revenons à la maison.

Séquence 71

1315
01:16:58,000 --> 01:17:01,959
Vous savez que seuls les pauvres
ont droit à la cantine ?
1316
01:17:02,160 --> 01:17:03,718
Oui.
1317
01:17:04,640 --> 01:17:06,676

Accomando, que fait ton père ?
1318
01:17:07,080 --> 01:17:08,399
Il est primeur.
1319
01:17:08,600 --> 01:17:09,749
Riche.
1320
01:17:11,200 --> 01:17:12,030
Balistreri ?

1321
01:17:12,920 --> 01:17:13,909
Pêcheur.
1322
01:17:14,680 --> 01:17:15,715
Pauvre.
1323
01:17:16,840 --> 01:17:17,636
Sciortino ?
1324

01:17:18,400 --> 01:17:19,071
Barbier.
1325
01:17:21,440 --> 01:17:21,952
Riche.
1326
01:17:23,600 --> 01:17:24,191
Di Quarto ?
1327
01:17:24,960 --> 01:17:25,756
Charpentier.

Séquence 72

1335
01:17:44,080 --> 01:17:46,071
On veut du travail !
1336
01:17:46,600 --> 01:17:48,192
On crève de faim !
1337
01:17:48,560 --> 01:17:50,710
Torrenuova !
Que le Parti se bouge !
1338
01:17:51,280 --> 01:17:52,508
Calmez-vous, camarades.
1339
01:17:53,200 --> 01:17:54,713
On va rencontrer le préfet.
1340
01:17:54,920 --> 01:17:57,229
On veut parler au maire démo-chrétien !
1341
01:17:57,440 --> 01:17:58,589
Qu'il sorte !

Séquence 73

1357
01:18:56,920 --> 01:18:57,875
Sois prudent.
1358
01:18:58,080 --> 01:18:59,308
Fais attention à toi.
1359

Séquence 74

1364
01:19:22,320 --> 01:19:23,958
Sarina, excusez-moi.
1365
01:19:24,480 --> 01:19:27,153
Ma radio ne marche pas.
Est-ce que je pourrais...
1366
01:19:27,360 --> 01:19:28,679
Bien sûr ! Entrez !
1367
01:19:29,360 --> 01:19:30,713
Mannina, Matilde.
1368
01:19:30,920 --> 01:19:31,796
Asseyez-vous.
1369
01:19:32,840 --> 01:19:34,239
Dans plusieurs villes,

1328
01:17:26,240 --> 01:17:27,229
Agriculteur.
1329
01:17:27,680 --> 01:17:28,510
Agriculteur.
1330
01:17:28,800 --> 01:17:29,710
Gardien des eaux.
1331
01:17:29,920 --> 01:17:30,432

1342
01:17:59,480 --> 01:18:00,879
Sinon, on monte !
1343
01:18:01,120 --> 01:18:03,270
Mettons le feu à la mairie !
1344
01:18:03,800 --> 01:18:04,869
Arrêtez !
1345
01:18:10,600 --> 01:18:11,510
Il va s'enfuir !
1346
01:18:11,720 --> 01:18:12,914
Tuons-le !
1347
01:18:35,320 --> 01:18:36,753
M. le maire, on est là
1348
01:18:36,960 --> 01:18:38,518
pour témoigner de l'exaspération
1349
01:18:38,720 --> 01:18:40,278

01:18:59,520 --> 01:19:00,396
T'inquiète.
1360
01:19:01,520 --> 01:19:02,669
N'aie pas peur.
1361
01:19:02,880 --> 01:19:04,074
Tu parles...

1370
01:19:34,440 --> 01:19:37,830
*il y a eu ce matin
de violentes manifestations*
1371
01:19:38,040 --> 01:19:39,393
contre le gouvernement Tambroni.
1372
01:19:39,600 --> 01:19:42,194
*Les pires affrontements
ont eu lieu à Gênes,*
1373
01:19:42,400 --> 01:19:43,628
Milan, Rome et Palerme.
1374
01:19:43,840 --> 01:19:46,832
*Il y a eu non seulement des blessés,
mais aussi des morts.*
1375
01:19:47,600 --> 01:19:49,875

Cordonnier.
1332
01:17:30,920 --> 01:17:31,955
Charbonnier.
1333
01:17:39,320 --> 01:17:40,673
Alors, Torrenuova ?
1334
01:17:42,720 --> 01:17:43,755
Chômeur.

des agriculteurs de Bagheria...
1350
01:18:40,480 --> 01:18:42,152
Cousin !
Comment tu vas ?
1351
01:18:43,800 --> 01:18:45,199
Ils sont cousins ?
1352
01:18:45,400 --> 01:18:46,628
Qu'est-ce que tu racontes ?
1353
01:18:48,720 --> 01:18:49,550
Éloignés.
1354
01:18:49,760 --> 01:18:50,749
Ils sont de mèche !
1355
01:18:51,320 --> 01:18:52,389
C'est vrai !
1356
01:18:52,600 --> 01:18:53,828
Tuons-le !

1362
01:19:09,160 --> 01:19:09,876
Bonjour.
1363
01:19:10,920 --> 01:19:11,432
Bonjour.

M. Spataro, le ministre de l'Intérieur,
1376
01:19:50,080 --> 01:19:53,470
a démenti publiquement que la police
1377
01:19:53,680 --> 01:19:56,956
*ait reçu l'ordre
d'ouvrir le feu contre les manifestants.*
1378
01:20:13,480 --> 01:20:14,879
Les carabinieri !
1379
01:20:15,320 --> 01:20:16,753
Allons voir !
1380
01:20:18,800 --> 01:20:20,711
Mimmo !
Qu'est-ce qu'ils t'ont fait ?
1381
01:20:21,960 --> 01:20:24,155

Ils t'ont passé à tabac ?
1382
01:20:25,000 --> 01:20:26,638
Les carabiniers !
1383
01:20:27,640 --> 01:20:29,312
Ils ont frappé papa !
1384
01:20:30,720 --> 01:20:32,073
Il y a du sang partout.
1385
01:20:32,280 --> 01:20:33,998
1
1386
01:20:35,440 --> 01:20:37,032
Vous avez failli le tuer !
1387
01:20:38,000 --> 01:20:38,910
Maman, doucement !
1388
01:20:39,120 --> 01:20:39,996
J'ai rien fait !
1389

Séquence 75

1404
01:21:05,120 --> 01:21:06,439
C'est un coup dur.
1405
01:21:06,800 --> 01:21:07,994
Pour nous tous.
1406
01:21:08,200 --> 01:21:10,760
On n'a pas seulement perdu
1407
01:21:10,960 --> 01:21:12,996
un de nos plus chers camarades.
1408
01:21:13,200 --> 01:21:17,034
Cette perte a un certain poids

Séquence 76

1418
01:21:47,160 --> 01:21:49,355
Et la réforme agraire ?
1419
01:21:49,560 --> 01:21:52,393
Les propriétaires terriens
ont récupéré leurs terres.
1420
01:21:52,960 --> 01:21:55,554
Les paysans qui avaient tout fait
pour les occuper
1421
01:21:55,880 --> 01:21:57,916
sont repartis les mains vides.
1422
01:22:08,360 --> 01:22:09,679
Là-bas, c'est Sciara.
1423
01:22:09,880 --> 01:22:13,031
C'est là qu'ils ont tué
le camarade Salvatore Carnevale.
1424

01:20:40,200 --> 01:20:42,156
Il a rien.
1390
01:20:42,360 --> 01:20:43,156
Dégagez !
1391
01:20:43,360 --> 01:20:44,918
Je suis toujours en vie !
1392
01:20:45,120 --> 01:20:45,791
Allons-y.
1393
01:20:46,000 --> 01:20:46,637
Désolée.
1394
01:20:47,600 --> 01:20:48,157
Calme-toi.
1395
01:20:48,360 --> 01:20:50,271
Au revoir.
1396
01:20:50,480 --> 01:20:51,469
Sortons.

au niveau politique, aussi.
1409
01:21:17,640 --> 01:21:19,198
Elle doit nous faire réfléchir.
1410
01:21:19,520 --> 01:21:20,714
A partir d'aujourd'hui,
1411
01:21:21,280 --> 01:21:22,793
elle doit servir de leçon
1412
01:21:23,520 --> 01:21:25,317
pour tous les camarades
1413
01:21:25,520 --> 01:21:28,318
qui ne suivent pas

01:22:17,680 --> 01:22:20,353
Derrière cette montagne,
ils ont tué Placido Rizzotto,
1425
01:22:20,560 --> 01:22:21,993
un grand syndicaliste.
1426
01:22:23,960 --> 01:22:25,598
Ils ont jeté son corps
1427
01:22:26,080 --> 01:22:28,355
dans une faille de Rocca Busambra.
1428
01:22:29,920 --> 01:22:31,558
Près de Camporeale, ils ont tué
1429
01:22:31,760 --> 01:22:34,718
le secrétaire de la confédération
des terres agricoles.
1430
01:22:37,800 --> 01:22:39,153
Vous voyez ce village ?
1431

1397
01:20:51,680 --> 01:20:53,318
Il ne veut pas de nous.
1398
01:20:53,520 --> 01:20:54,714
T'en as pas marre ?
1399
01:20:54,920 --> 01:20:55,989
Pas du tout.
1400
01:20:56,200 --> 01:20:57,235
Ça t'apporte quoi ?
1401
01:20:58,480 --> 01:20:59,469
Tu perds ton temps.
1402
01:20:59,680 --> 01:21:01,477
Dégage, toi aussi !
Tu piges rien !
1403
01:21:03,280 --> 01:21:04,713
Quel sale caractère !

la politique du Parti.
1414
01:21:29,000 --> 01:21:29,989
J'ai fini.
1415
01:21:33,280 --> 01:21:34,793
Qu'est-ce qui s'est passé ?
1416
01:21:35,680 --> 01:21:38,399
Le camarade Onofrio Pace
a rejoint les Socialistes.
1417
01:21:44,240 --> 01:21:45,719
Putain !

01:22:39,360 --> 01:22:40,713
C'est Sciacca.
1432
01:22:41,280 --> 01:22:44,078
C'est là que les mafieux ont tué
Accursio Miraglia.
1433
01:22:44,600 --> 01:22:46,158
- Un syndicaliste ?
- Oui.
1434
01:22:47,800 --> 01:22:49,711
Là-bas, ils ont tué Epifanio Li Puma,
1435
01:22:49,920 --> 01:22:51,512
chef de la ligue paysanne.
1436
01:22:54,840 --> 01:22:56,717
Dites, camarade Torrenuova...
1437
01:22:58,840 --> 01:23:00,751
Pourquoi vous ont-ils épargné ?

Séquence 77

1438
01:23:01,640 --> 01:23:03,471
Dépêchez-vous, on est en retard.
1439
01:23:03,680 --> 01:23:04,351
Angela !
1440
01:23:06,840 --> 01:23:09,718
Papa, tiens.
Pour le bus et pour le repas.
1441
01:23:09,920 --> 01:23:10,955
Angela !
1442
01:23:13,040 --> 01:23:14,234
Ramasse cette pièce.
1443
01:23:14,440 --> 01:23:15,316
Non !
1444
01:23:16,280 --> 01:23:17,030
Viens là !
1445
01:23:17,360 --> 01:23:18,110
Non !
1446
01:23:18,320 --> 01:23:19,799

Séquence 78

1464
01:23:49,720 --> 01:23:51,312
L'orchestre du maestro Canfora
1465
01:23:51,520 --> 01:23:54,193
jouera la chanson
de Pallavicini Carlo Alberto Rossi:
1466
01:23:54,400 --> 01:23:56,072
Dix mille bulles bleues.
1467

Séquence 79

1474
01:25:05,000 --> 01:25:06,991
Scène 23, première prise.
1475
01:25:07,200 --> 01:25:08,428
Action !
1476
01:25:08,720 --> 01:25:09,709
On y est.
1477
01:25:09,920 --> 01:25:12,388
Soyez sages.
Vous devez faire bonne impression.
1478
01:25:12,960 --> 01:25:14,712
Marta, arrange-toi les cheveux.
1479
01:25:14,920 --> 01:25:17,514
Je sais que tu es fatiguée.
Demain, on ira à la plage.
1480
01:25:17,960 --> 01:25:19,678
J'ai un colis pour Don Vincenzo.

On parle pas comme ça à papa.
1447
01:23:20,000 --> 01:23:21,399
Angela, obéis à papa.
1448
01:23:21,600 --> 01:23:22,032
Non !
1449
01:23:22,360 --> 01:23:24,430
- Je vais la ramasser.
- Bouge pas !
1450
01:23:24,640 --> 01:23:25,390
Ne t'en mêle pas.
1451
01:23:25,600 --> 01:23:27,238
- Ramasse cette pièce !
- Non !
1452
01:23:27,440 --> 01:23:28,395
Ramasse-la !
1453
01:23:29,000 --> 01:23:30,115
Ramasse cette pièce.
1454
01:23:30,400 --> 01:23:32,072
- Obéis.
- Silence !

01:23:56,280 --> 01:23:58,714
Numéro 12.
Interprète de la chanson : Mina.
1468
01:24:04,040 --> 01:24:06,793
Luigi, ouvre la fenêtre !
Il y a trop de fumée.
1469
01:24:08,240 --> 01:24:09,195
Tu vois ?
1470
01:24:09,400 --> 01:24:11,994

1481
01:25:19,880 --> 01:25:21,074
- Tu aimes ?
- Oui.
1482
01:25:21,280 --> 01:25:22,838
Coupez ! Elle est bonne !
1483
01:25:23,320 --> 01:25:24,719
Vous, venez avec moi.
1484
01:25:24,920 --> 01:25:27,354
Monsieur ! Et nous ?
1485
01:25:28,160 --> 01:25:28,797
Merci.
1486
01:25:29,000 --> 01:25:30,831
Allez, magne-toi !
1487
01:25:31,120 --> 01:25:31,632
Alberto.
1488
01:25:40,360 --> 01:25:41,349

1455
01:23:32,760 --> 01:23:34,318
- Ramasse cette pièce.
- Non !
1456
01:23:34,840 --> 01:23:36,193
Je vais pas le répéter !
1457
01:23:36,400 --> 01:23:37,992
Pour la dernière fois :
1458
01:23:38,640 --> 01:23:39,595
ramasse cette pièce !
1459
01:23:39,800 --> 01:23:40,232
Non !
1460
01:23:41,960 --> 01:23:43,359
Je le savais.
1461
01:23:43,560 --> 01:23:44,879
Elle écoute jamais.
1462
01:23:45,600 --> 01:23:47,477
J'ai perdu ma boucle d'oreille.
1463
01:23:48,440 --> 01:23:49,509
Je vais la trouver !

Quelle voix !
Maria Paris a du souci à se faire.
1471
01:24:15,600 --> 01:24:17,591
C'est vrai qu'elle a une belle voix.
1472
01:24:18,120 --> 01:24:19,394
Moi, je voterais pour elle.
1473
01:24:19,600 --> 01:24:21,477
Tu n'y connais rien, toi.

C'est qui, eux ?
1489
01:25:42,360 --> 01:25:44,157
Des monstres humains
1490
01:25:44,360 --> 01:25:45,873
et des hommes monstrueux.
1491
01:25:46,560 --> 01:25:47,629
Qui a fait ça ?
1492
01:25:48,200 --> 01:25:49,474
Je sais pas.
1493
01:25:49,680 --> 01:25:52,069
Un prince à moitié fou, paraît-il.
1494
01:25:55,400 --> 01:25:57,675
M. Lattuada,
pourquoi avoir choisi cette villa ?
1495
01:25:57,880 --> 01:26:01,429
J'étais fasciné par les histoires
des voyageurs du 18e siècle.

1496
01:26:02,040 --> 01:26:03,712
Et par les dessins de Guttuso.
1497
01:26:03,920 --> 01:26:07,310
C'est un endroit unique au monde,
parfait pour mon film.
1498
01:26:07,680 --> 01:26:09,989
- Et dire qu'il ne reste que ça...
- Pardon ?
1499
01:26:10,680 --> 01:26:12,193
Ce domaine était plus grand.
1500
01:26:13,080 --> 01:26:15,355
A l'époque,
l'entrée principale se faisait
1501
01:26:15,560 --> 01:26:16,629

Séquence 80

1514
01:27:16,000 --> 01:27:17,069
Qu'est-ce qu'il dit ?
1515
01:27:17,280 --> 01:27:19,475
Il veut que vous lui donniez la toupie.
1516
01:27:19,800 --> 01:27:21,870
Vas-y, donne-lui ta toupie.
1517

Séquence 81

1524
01:28:20,080 --> 01:28:22,230
Ferme ! Tout s'envole !
1525
01:28:24,920 --> 01:28:26,148
Quel enfer !
1526
01:28:26,360 --> 01:28:28,316
Les petits sont trempés de sueur.
1527
01:28:28,520 --> 01:28:29,509
Je m'en occupe.
1528
01:28:29,920 --> 01:28:31,148
Enlevez les chaises.
1529
01:28:31,360 --> 01:28:33,669

Séquence 82

1541
01:29:22,800 --> 01:29:23,516
Vite !
1542
01:29:23,720 --> 01:29:26,473
Si le Boiteux nous attrape,
il va nous frapper !
1543
01:29:27,760 --> 01:29:29,557
- Michele !
- Vite !
1544

par cet arc, au bout.
1502
01:26:17,400 --> 01:26:19,470
Sur les côtés de cette rue,
1503
01:26:19,680 --> 01:26:22,240
il y avait des centaines de statues
de monstres
1504
01:26:23,080 --> 01:26:24,752
qui ont été perdues.
1505
01:26:51,200 --> 01:26:52,428
T'es lent !
1506
01:26:52,640 --> 01:26:54,995
Magne-toi !
1507
01:26:55,440 --> 01:26:57,635
Si je t'attrape, je te coupe la tête !

01:27:23,440 --> 01:27:25,396
N'aie pas peur, il n'est pas méchant.
1518
01:27:25,600 --> 01:27:26,669
Tenez.
1519
01:27:36,720 --> 01:27:40,110
Si tu veux qu'elle tourne plus vite,
ramène une mouche vivante.
1520
01:27:40,320 --> 01:27:41,469

- Pourquoi on enlève tout ça ?
- Tu verras.
1530
01:28:36,960 --> 01:28:38,598
Qu'est-ce que tu fais ?
1531
01:28:39,320 --> 01:28:40,230
Déshabillez-vous.
1532
01:28:46,040 --> 01:28:47,837
C'est frais !
1533
01:28:48,040 --> 01:28:49,951
Bien frais !
1534
01:28:54,880 --> 01:28:58,873
Maman... Combien de temps
papa va rester en France ?

01:29:30,000 --> 01:29:31,399
Allez !
1545
01:29:31,760 --> 01:29:33,512
Je t'avais dit de pas venir.
1546
01:29:33,720 --> 01:29:34,755
Vite !
1547
01:29:38,760 --> 01:29:40,239
Y en a plein !
1548
01:29:40,440 --> 01:29:41,634

1508
01:26:57,840 --> 01:26:59,478
Je vous tue puis je me tue !
1509
01:26:59,680 --> 01:27:01,398
Achetez mes couteaux !
1510
01:27:01,600 --> 01:27:03,511
Je vous tue puis je me tue.
1511
01:27:04,440 --> 01:27:05,077
Dégage !
1512
01:27:06,200 --> 01:27:07,553
Chaussures sans pieds !
1513
01:27:07,760 --> 01:27:09,990
Elles sont toutes neuves !

1
1521
01:27:41,680 --> 01:27:42,908
Une mouche ?
1522
01:27:54,880 --> 01:27:57,713
Elle sera aussi légère
qu'une mouche qui vole.
1523
01:28:09,360 --> 01:28:11,430
Elle meurt pas, la mouche ?

1535
01:29:00,640 --> 01:29:01,789
Longtemps.
1536
01:29:04,240 --> 01:29:05,389
Pourquoi ?
1537
01:29:06,560 --> 01:29:09,028
Pour nous envoyer de l'argent.
1538
01:29:12,720 --> 01:29:15,393
Vous avez trouvé ma boucle d'oreille ?
1539
01:29:16,720 --> 01:29:18,790
On a cherché partout.
1540
01:29:19,680 --> 01:29:21,432
Le sol l'a avalée.

Tant mieux.
1549
01:29:42,120 --> 01:29:44,714
Quand mon cousin
a essayé de voler des citrons,
1550
01:29:44,920 --> 01:29:47,354
le Boiteux l'a attrapé,
l'a attaché à un arbre
1551
01:29:47,560 --> 01:29:48,993
et lui a mis une raclée.
1552

01:29:49,360 --> 01:29:50,236
Putain !
1553
01:29:50,440 --> 01:29:51,031
Michele.
1554
01:29:51,240 --> 01:29:53,515
Va chercher un citronnier,
c'est plus bas.
1555
01:29:53,880 --> 01:29:54,392
Là-bas !
1556
01:29:57,680 --> 01:29:59,796
A quoi il ressemble, le Boiteux ?
1557

Séquence 83

1568
01:30:50,600 --> 01:30:53,114
Soyez bénis.
1569
01:30:53,320 --> 01:30:54,958
Vive la mariée.
1570
01:30:55,240 --> 01:30:55,956
Masina !
1571
01:30:57,280 --> 01:30:59,669
Ça faisait longtemps !
1572
01:31:00,560 --> 01:31:01,913
Mon fils s'était enfui.
1573
01:31:05,200 --> 01:31:06,394
Le pauvre...
1574

Séquence 84

1587
01:31:36,960 --> 01:31:38,313
"Chère Mannina,
1588
01:31:38,520 --> 01:31:39,555
"je vais bien.
1589
01:31:39,760 --> 01:31:41,876
"J'espère
que vous allez bien aussi, toi,
1590
01:31:42,080 --> 01:31:44,435
"Pietro, Angela et Michele..."
1591
01:31:44,640 --> 01:31:45,834
Et moi ?
1592
01:31:46,040 --> 01:31:47,314
Mamie, tu sais bien
1593
01:31:47,520 --> 01:31:49,317
qu'il te salue toujours à la fin.
1594
01:31:49,520 --> 01:31:52,592
"A Paris,
le métier de maçon est très dur.
1595

01:30:00,000 --> 01:30:01,035
Il est énorme,
1558
01:30:01,240 --> 01:30:02,434
tout poilu,
1559
01:30:02,640 --> 01:30:04,232
borgne
1560
01:30:04,440 --> 01:30:05,190
et il boîte !
1561
01:30:05,400 --> 01:30:06,071
Voleur !
1562
01:30:06,720 --> 01:30:07,470

01:31:07,240 --> 01:31:08,958
J'ai mis un mois à le retrouver.
1575
01:31:10,360 --> 01:31:11,918
Vive la mariée !
1576
01:31:14,680 --> 01:31:16,272
Ma mère vous attend.
1577
01:31:16,640 --> 01:31:18,278
Venez manger des pâtes.
1578
01:31:18,480 --> 01:31:19,469
Merci, ma fille.
1579
01:31:19,680 --> 01:31:20,874
C'est avec plaisir.
1580
01:31:21,480 --> 01:31:23,436
Michele, Pietro, laissez-le tranquille.

01:31:52,800 --> 01:31:53,949
"Il pleut souvent.
1596
01:31:54,160 --> 01:31:55,593
"Et il fait très froid. "
1597
01:31:55,800 --> 01:31:56,789
Mamie !
1598
01:31:57,000 --> 01:31:57,716
Quoi ?
1599
01:31:58,840 --> 01:31:59,556
Quel bazar !
1600
01:31:59,760 --> 01:32:01,557
"Je pense toujours à vous,
1601
01:32:01,760 --> 01:32:03,352
"surtout le mercredi,
1602
01:32:03,560 --> 01:32:05,710
"quand je vais au cinéma
Rue de Malmaison,
1603
01:32:05,920 --> 01:32:08,388
"où ils passent des films
pour les immigrés.

Le Boiteux !
1563
01:30:12,520 --> 01:30:14,272
Je vais vous tuer !
1564
01:30:30,640 --> 01:30:32,312
Je vais vous arracher la tête !
1565
01:30:32,880 --> 01:30:33,949
Vous allez voir !
1566
01:30:42,360 --> 01:30:43,873
Michele, aide ton frère !
1567
01:30:48,480 --> 01:30:50,391
Qu'est-ce qui s'est passé ?

1581
01:31:23,640 --> 01:31:24,755
Tu as lu la lettre ?
1582
01:31:24,960 --> 01:31:26,279
Quelle lettre ?
1583
01:31:27,440 --> 01:31:29,396
Torrenuova ! Du courrier !
1584
01:31:29,600 --> 01:31:31,318
Maman, il y a du courrier !
1585
01:31:33,480 --> 01:31:34,629
Vive la mariée.
1586
01:31:35,440 --> 01:31:36,759
Vive la mariée.

1604
01:32:08,600 --> 01:32:10,591
"J'ai vu un film de Fellini..."
1605
01:32:10,800 --> 01:32:12,028
Il va au cinéma ?
1606
01:32:12,240 --> 01:32:13,753
"Chère Mannina,
1607
01:32:13,960 --> 01:32:16,349
"il y a quelques jours,
j'ai reçu la visite
1608
01:32:16,560 --> 01:32:18,039
"du camarade Gino Artale..."
1609
01:32:18,240 --> 01:32:19,036
Le député ?
1610
01:32:19,240 --> 01:32:20,878
"Il a été très gentil..."
1611
01:32:21,080 --> 01:32:22,274
Gentil, avec un "t" !
1612
01:32:22,480 --> 01:32:25,313
Vous m'interrompez

toutes les deux secondes !
1613
01:32:25,520 --> 01:32:27,909
Il est crevé,
il a le droit de faire une faute.
1614
01:32:28,120 --> 01:32:29,997
- Laissez-la lire.
- Reprends, maman.
1615
01:32:30,600 --> 01:32:33,831
"Il a été très gentil avec moi.

Séquence 85

1622
01:33:27,840 --> 01:33:29,432
J'achète vos dollars.
1623
01:33:30,880 --> 01:33:32,518
J'échange vos dollars.
1624
01:33:48,280 --> 01:33:49,872
Peppino !
1625
01:33:55,440 --> 01:33:57,715
Qu'est-ce que tu fais ?
Tu pars ?

Séquence 86

1635
01:34:26,680 --> 01:34:28,238
Citoyens !
1636
01:34:28,440 --> 01:34:30,476
Votez contre la mafia !
1637
01:34:30,680 --> 01:34:32,716
Contre la spéculation !
1638
01:34:33,880 --> 01:34:35,438
Le 15 juin,
1639
01:34:36,160 --> 01:34:38,674
votez et dites à vos proches de voter
1640
01:34:40,000 --> 01:34:42,798
pour le Parti Communiste Italien !
1641
01:34:43,960 --> 01:34:45,598
Contre le chômage !
1642
01:34:46,240 --> 01:34:48,834

Séquence 87

1657
01:35:24,400 --> 01:35:24,957
Minico.
1658
01:35:25,480 --> 01:35:26,276
Un.
1659
01:35:26,560 --> 01:35:27,276
Un.
1660
01:35:27,480 --> 01:35:28,356

1616
01:32:34,480 --> 01:32:36,311
"Il m'a redonné des forces.
1617
01:32:36,520 --> 01:32:39,910
"Il m'a prié de retourner travailler
pour le Parti.
1618
01:32:40,120 --> 01:32:43,112
"Ils veulent que je me présente
aux élections municipales.
1619

1626
01:33:57,920 --> 01:33:59,478
Tu vas où ?
1627
01:34:06,040 --> 01:34:08,554
Je prends le premier train qui passe.
1628
01:34:09,480 --> 01:34:10,833
Et adieu tout le monde.
1629
01:34:11,480 --> 01:34:12,879
Tu fais bien !
1630
01:34:13,280 --> 01:34:14,872

Contre l'émigration !

1643
01:34:50,360 --> 01:34:51,554
Minico !
1644
01:34:52,280 --> 01:34:53,679
Vous me reconnaissez ?
1645
01:34:55,040 --> 01:34:56,917
Bien sûr, tu es Peppino.
1646
01:34:57,840 --> 01:34:58,716
En chair et en os.
1647
01:34:59,320 --> 01:35:00,833
Restez assis.
1648
01:35:01,280 --> 01:35:03,475
Je suis malade,
mais j'ai encore toute ma tête.
1649
01:35:03,680 --> 01:35:06,956
- Qu'est-ce que vous avez ?
- Je peux plus marcher.

Lo Coco.
1661
01:35:29,040 --> 01:35:30,109
Deux.
1662
01:35:30,320 --> 01:35:32,550
Ces faux culs ne voteront pas pour toi.
1663
01:35:32,760 --> 01:35:34,557
- Pourquoi ?
- Je les connais.
1664

01:32:43,520 --> 01:32:46,830
"Il m'a trouvé du travail
dans une entreprise en Sicile."
1620
01:32:47,040 --> 01:32:49,508
Papa va revenir à la maison !
1621
01:32:49,720 --> 01:32:53,030
"J'aimerais donc avoir ton avis
sur ce sujet."

On peut plus vivre ici !
1631
01:34:15,520 --> 01:34:16,555
Si j'avais ton âge,
1632
01:34:16,960 --> 01:34:18,791
je partirais, moi aussi.
1633
01:34:20,120 --> 01:34:20,916
Bon voyage !
1634
01:34:21,720 --> 01:34:23,233
Et bonne chance !

1650
01:35:07,760 --> 01:35:09,591
J'ai perdu un pied
pour pas aller à la guerre
1651
01:35:09,800 --> 01:35:11,711
et un bras pour toucher l'invalidité.
1652
01:35:11,920 --> 01:35:14,753
Si je m'étais pas cassé 3 côtes
dans l'escalier,
1653
01:35:14,960 --> 01:35:16,632
j'aurais pas touché de pension.
1654
01:35:16,840 --> 01:35:18,592
Pour la misère que je touche...
1655
01:35:18,800 --> 01:35:20,438
Et zéro arriérés !
1656
01:35:23,320 --> 01:35:24,196
Tu es un type bien.

01:35:35,200 --> 01:35:36,758
Depuis longtemps.
1665
01:35:37,280 --> 01:35:38,599
Efface-les.
1666
01:35:38,800 --> 01:35:39,994
Efface-les.
1667
01:35:42,120 --> 01:35:43,473
Famille Di Chiara.
1668

01:35:43,680 --> 01:35:44,795
- Quatre.
- Mange !
1669
01:35:45,480 --> 01:35:48,040
Si t'es élu, on te paiera ?
1670
01:35:48,240 --> 01:35:50,913
Pas du tout.
Le conseiller municipal supervise
1671
01:35:51,120 --> 01:35:53,111
les décisions du conseil municipal.

Séquence 88

1680
01:36:12,680 --> 01:36:14,193
Bonsoir, tout le monde.
1681
01:36:14,400 --> 01:36:15,594
Bonsoir.
1682
01:36:15,800 --> 01:36:17,028
Viens, Peppino.
1683
01:36:17,240 --> 01:36:18,389
Est-ce un bien
1684
01:36:18,600 --> 01:36:19,589
ou est-ce un mal ?
1685
01:36:19,800 --> 01:36:21,313
J'ai reçu ça.
1686
01:36:23,200 --> 01:36:24,713
Qu'est-ce que ça dit ?
1687

Séquence 89

1702
01:37:00,120 --> 01:37:02,475
C'est rien ! Allez, c'est fini.
1703
01:37:02,680 --> 01:37:04,875
Ce médicament
est aussi épais que l'huile.
1704
01:37:05,080 --> 01:37:07,310
Quand c'est pas l'huile,
c'est le vinaigre.
1705
01:37:07,520 --> 01:37:09,078
Dans tous les cas, j'ai mal !
1706
01:37:12,840 --> 01:37:15,035
N'oubliez pas de voter pour mon gendre.
1707
01:37:15,240 --> 01:37:16,832
La faucille et le marteau.
1708
01:37:17,640 --> 01:37:18,390
N'oubliez pas.
1709
01:37:18,920 --> 01:37:20,114
C'est le numéro 39.
1710

1672
01:35:53,320 --> 01:35:55,038
Il discute, il propose,
1673
01:35:55,240 --> 01:35:57,435
il sert les intérêts des citoyens.
1674
01:35:57,640 --> 01:35:59,551
Tout ce bazar pour rien.
1675
01:35:59,760 --> 01:36:01,034
Ne te mêle pas de ça.
1676

01:36:30,560 --> 01:36:31,470
Alors ?
1688
01:36:32,200 --> 01:36:33,599
Qu'est-ce qui se passe ?
1689
01:36:34,480 --> 01:36:36,072
C'est les Allocations Familiales.
1690
01:36:36,280 --> 01:36:37,508
Malheureusement...
1691
01:36:39,400 --> 01:36:41,436
t'as pas droit
aux chèques familiaux.
1692
01:36:41,640 --> 01:36:43,358
Le Parti ne s'est pas bougé ?
1693
01:36:44,200 --> 01:36:45,110
Aspànu...
1694
01:36:45,320 --> 01:36:46,355

01:37:20,320 --> 01:37:22,117
Mon mari est avec les séparatistes.
1711
01:37:22,520 --> 01:37:23,509
C'est pas vrai !
1712
01:37:23,720 --> 01:37:25,836
Garibaldi nous unit
et nous, on se sépare ?
1713
01:37:26,240 --> 01:37:27,355
C'est ridicule !
1714
01:37:28,000 --> 01:37:30,992
Je comprends pas, mamie.
Tu en voulais à papa,
1715
01:37:31,240 --> 01:37:32,434
mais maintenant...
1716
01:37:32,640 --> 01:37:34,153
Je fais pas ça pour lui.
1717
01:37:34,680 --> 01:37:36,318
Ni pour le Parti.
1718
01:37:36,920 --> 01:37:38,114
Pourquoi tu fais ça ?

01:36:01,680 --> 01:36:04,148
Qui a participé aux guerres puniques ?
1677
01:36:05,880 --> 01:36:06,676
Oui...
1678
01:36:07,400 --> 01:36:08,628
Les guerres puniques...
1679
01:36:11,600 --> 01:36:12,396
Il sait pas.

On va faire appel.
1695
01:36:46,560 --> 01:36:47,515
Encore ?
1696
01:36:47,920 --> 01:36:49,558
On arrête pas de faire appel !
1697
01:36:50,000 --> 01:36:51,592
Vous en avez rien à foutre !
1698
01:36:51,800 --> 01:36:53,153
Ne dis pas ça !
1699
01:36:53,360 --> 01:36:55,078
Toi, le député, le Parti,
1700
01:36:55,280 --> 01:36:56,713
Rome, Moscou et même Dieu !
1701
01:36:57,240 --> 01:36:58,275
Merde, alors !

1719
01:37:38,480 --> 01:37:40,630
Parce que les mafieux doivent payer
1720
01:37:40,840 --> 01:37:42,990
pour ce qu'ils ont fait à mon père.
1721
01:37:43,600 --> 01:37:45,318
Qu'est-ce qu'ils lui ont fait ?
1722
01:37:49,640 --> 01:37:51,835
A l'époque, mon père était riche.
1723
01:37:52,040 --> 01:37:53,473
Il avait une belle voiture.
1724
01:37:54,120 --> 01:37:56,350
Un matin, il a accompagné son neveu
1725
01:37:57,280 --> 01:37:59,919
voir ses terres qui devenaient sèches.
1726
01:38:00,280 --> 01:38:02,077
Sans le vouloir, il a vu
1727
01:38:02,280 --> 01:38:04,430
son neveu se disputer
1728

01:38:04,640 --> 01:38:07,313
*avec des voyous qui refusaient
de lui donner de l'eau*
1729
01:38:07,520 --> 01:38:08,669
pour ses terres.
1730
01:38:09,160 --> 01:38:10,593
Étrangement, après ça,
1731
01:38:10,800 --> 01:38:13,633
le neveu de mon père a disparu.
1732
01:38:13,840 --> 01:38:15,319
Le pauvre...
1733
01:38:15,640 --> 01:38:18,200
Mon père n'a jamais arrêté
de le chercher.
1734
01:38:18,880 --> 01:38:20,836
Puis, un jour,
1735

Séquence 90

1750
01:39:07,960 --> 01:39:08,870
Pendant 20 ans,
1751
01:39:09,480 --> 01:39:11,471
la Démocratie Chrétienne
1752
01:39:12,760 --> 01:39:14,398
a gouverné notre pays
1753
01:39:14,960 --> 01:39:16,109
en empêchant
1754
01:39:16,840 --> 01:39:19,229
l'adoption d'un plan régulateur.
1755
01:39:20,560 --> 01:39:21,754
Tout cela
1756
01:39:22,280 --> 01:39:25,113
ne fait qu'entraver
le développement social
1757
01:39:25,320 --> 01:39:27,436
et urbanistique du pays.
1758
01:39:28,280 --> 01:39:31,078
Cela encourage
toutes sortes de spéculation

Séquence 91

1778
01:40:25,960 --> 01:40:26,710
Montrez-moi !
1779
01:40:26,920 --> 01:40:29,070
- Vous avez trouvé des escargots ?
- Oui !
1780
01:40:30,560 --> 01:40:31,834
Purée !

01:38:21,040 --> 01:38:22,712
par un beau dimanche,
1736
01:38:22,920 --> 01:38:25,798
ses amis l'ont invité à la campagne
1737
01:38:26,320 --> 01:38:27,639
pour un déjeuner.
1738
01:38:27,840 --> 01:38:31,594
Ils l'ont fait boire et manger à volonté
1739
01:38:31,800 --> 01:38:33,313
et à la fin...
1740
01:38:41,440 --> 01:38:43,271
Trois mois plus tard,
1741
01:38:43,480 --> 01:38:46,517
j'ai dû reconnaître
le cadavre de mon père.
1742
01:38:47,240 --> 01:38:49,071

1759
01:39:31,840 --> 01:39:33,990
et détériore notre patrimoine
1760
01:39:34,200 --> 01:39:35,997
artistique et panoramique
1761
01:39:36,480 --> 01:39:38,072
qui est sans égal,
1762
01:39:38,480 --> 01:39:39,435
bien qu'endommagé.
1763
01:39:39,920 --> 01:39:40,830
Allez !
1764
01:39:41,040 --> 01:39:42,632
L'opposition communiste...
1765
01:39:45,160 --> 01:39:46,195
Silence !
1766
01:39:47,080 --> 01:39:48,957
Apportez des bougies.
1767
01:39:51,400 --> 01:39:53,550
Mon fils n'a pas
de permis de construire.
1768
01:39:53,920 --> 01:39:55,672

1781
01:40:32,480 --> 01:40:34,391
Ils ont tous sorti leurs antennes !
1782
01:40:34,600 --> 01:40:35,555
Ça chatouille pas ?
1783
01:40:36,000 --> 01:40:37,353
Sarina !
1784
01:40:37,560 --> 01:40:39,949

J'ai reconnu ses bottes.
1743
01:38:49,560 --> 01:38:52,757
Car c'était moi
qui les cirais tous les matins.
1744
01:38:54,840 --> 01:38:57,354
Ils sont passés où, ceux qui l'ont tué ?
1745
01:38:57,560 --> 01:39:00,313
Il y a plein de gens malhonnêtes, ici !
1746
01:39:01,160 --> 01:39:02,798
Tu comprends, maintenant ?
1747
01:39:03,160 --> 01:39:05,071
Oui. Tu aimes les communistes
1748
01:39:05,280 --> 01:39:07,032
car ils luttent contre la mafia.
1749
01:39:07,240 --> 01:39:07,752
Exact !

Putain de lumière !
1769
01:39:56,280 --> 01:39:58,032
Tu t'en fous du permis !
1770
01:39:58,240 --> 01:40:01,038
Vous attendez que le courant revienne
ou vous abandonnez ?
1771
01:40:01,240 --> 01:40:02,229
En fait...
1772
01:40:02,440 --> 01:40:04,590
Nous, on attend qu'il apprenne à lire !
1773
01:40:07,160 --> 01:40:07,672
Silence !
1774
01:40:08,320 --> 01:40:09,548
Laissez-le parler !
1775
01:40:10,320 --> 01:40:12,231
L'opposition communiste
1776
01:40:12,840 --> 01:40:14,034
refuse
1777
01:40:14,280 --> 01:40:16,077
que ces pratiques se poursuivent !

Venez vite ! Le Boiteux est mort !
1785
01:40:40,160 --> 01:40:42,469
Venez ! Le Boiteux est mort !
1786
01:40:42,680 --> 01:40:44,033
Dieu m'a vengé !
1787
01:40:44,240 --> 01:40:45,434
Allons voir !
1788

01:40:51,880 --> 01:40:53,632
Assieds-toi.
1789
01:40:54,400 --> 01:40:56,311
Pleure, défoule-toi !
1790
01:40:56,520 --> 01:40:57,873
Laissez-la se défouler !
1791
01:41:01,040 --> 01:41:03,235
Dites-moi que c'est un cauchemar !
1792
01:41:04,280 --> 01:41:05,793
Bois un peu d'eau.

Séquence 92

1801
01:41:38,880 --> 01:41:41,519
Ça veut dire quoi,
"au bout du tunnel, la lumière" ?
1802
01:41:43,040 --> 01:41:44,473
C'est un vœu.
1803
01:41:44,680 --> 01:41:45,715
Ça veut dire :
1804
01:41:45,920 --> 01:41:47,478
"ton avenir sera meilleur."
1805
01:41:50,000 --> 01:41:51,274
Et si on le dit à un mort ?
1806
01:41:52,240 --> 01:41:54,356
C'est comme si on lui disait :
1807
01:41:54,840 --> 01:41:56,068
"que Dieu soit avec toi."
1808
01:41:56,280 --> 01:41:57,508
"Va au paradis."
1809
01:42:01,640 --> 01:42:03,232
Qui a dit ça ?
1810
01:42:04,000 --> 01:42:05,115
Mamie.
1811
01:42:08,040 --> 01:42:11,476

Séquence 93

1833
01:43:09,760 --> 01:43:11,318
Je te donne ceux de Palerme,
1834
01:43:11,520 --> 01:43:13,636
de l'Inter et des Grands de l'Histoire.
1835
01:43:14,360 --> 01:43:15,509
Et le fromage ?
1836
01:43:15,920 --> 01:43:16,955

Séquence 94

1844

1793
01:41:10,040 --> 01:41:12,998
Prenez sa ceinture.
Il faut l'attacher.
1794
01:41:13,200 --> 01:41:14,633
Dépêche-toi !
1795
01:41:15,240 --> 01:41:16,389
Allez !
1796
01:41:17,600 --> 01:41:18,919
Allez, on le tourne.
1797

Ça arrive que les méchants
aillent au paradis ?
1812
01:42:12,200 --> 01:42:13,553
En théorie, non.
1813
01:42:13,760 --> 01:42:15,876
Mais certains hommes paraissent méchants
1814
01:42:16,080 --> 01:42:17,513
alors qu'ils sont gentils.
1815
01:42:17,720 --> 01:42:20,837
D'autres paraissent gentils,
alors qu'ils sont méchants.
1816
01:42:21,040 --> 01:42:22,951
Et comment on les reconnaît ?
1817
01:42:24,800 --> 01:42:25,596
C'est dur.
1818
01:42:28,240 --> 01:42:29,753
Je dois payer pour mon fils ?
1819
01:42:29,960 --> 01:42:31,757
Non, il est encore petit.
1820
01:42:31,960 --> 01:42:33,837
Alors un billet au parterre.
1821
01:42:37,280 --> 01:42:37,996
Merci.
1822

D'accord.
1837
01:43:18,040 --> 01:43:19,917
De toute façon, je l'aime pas.
1838
01:43:21,680 --> 01:43:23,796
Elles viennent pas que du cinéma Corso.
1839
01:43:24,000 --> 01:43:26,673
Il y en a des autres cinémas, aussi.
1840
01:43:31,440 --> 01:43:33,237

01:43:49,280 --> 01:43:51,430
L'Évangile selon Matthieu.

01:41:25,120 --> 01:41:27,839
Dépêchons-nous,
avant qu'il ne devienne rigide.
1798
01:41:28,640 --> 01:41:31,154
Serre bien, fais un nœud bien solide.
1799
01:41:32,920 --> 01:41:34,592
C'est fait, allons-y.
1800
01:41:36,240 --> 01:41:37,559
Au bout du tunnel, la lumière.

01:42:40,080 --> 01:42:43,356
Donc, avant de dire
qu'une personne est méchante,
1823
01:42:44,160 --> 01:42:45,479
réfléchis bien.
1824
01:42:45,680 --> 01:42:46,874
T'as compris ?
1825
01:42:47,080 --> 01:42:47,717
Tenez.
1826
01:42:47,920 --> 01:42:48,716
Ça a commencé.
1827
01:42:48,920 --> 01:42:50,035
D'accord.
1828
01:42:50,920 --> 01:42:52,035
Et maintenant...
1829
01:42:53,640 --> 01:42:55,437
Il fait noir. Sortons.
1830
01:42:55,760 --> 01:42:57,591
Papa est là.
1831
01:42:57,800 --> 01:42:58,915
Viens.
1832
01:43:01,080 --> 01:43:02,877
C'est beau, le cinéma !

Jason et les Argonautes.
1841
01:43:37,480 --> 01:43:39,596
Marcher ou mourir.
1842
01:43:41,480 --> 01:43:42,754
Le Mensonge d'une mère.
1843
01:43:46,440 --> 01:43:47,998
Salvatore Giuliano.

1845
01:43:54,440 --> 01:43:56,476

Le Bon, la brute et le truand.
1846
01:43:58,280 --> 01:43:59,349
L'Incompris.
1847
01:44:01,680 --> 01:44:03,318
Qui a peur de Virginia Woolf?

1848
01:44:05,960 --> 01:44:07,188
Les garçons !
1849
01:44:07,400 --> 01:44:08,833
Ils s'embrassent !
1850

01:44:18,800 --> 01:44:19,869
Messieurs !
1851
01:44:20,520 --> 01:44:23,432
Si vous ne faites pas de bruit,
je vous laisse regarder.

Séquence 95

1852
01:44:47,400 --> 01:44:49,868
Giovanni, grouille-toi !
1853
01:44:50,640 --> 01:44:52,631
Allez tous vous faire voir !
1854
01:44:53,040 --> 01:44:54,234
Plonge, papa !
1855
01:44:54,840 --> 01:44:55,431
Plus tard.
1856
01:44:55,760 --> 01:44:57,796
M. Torrenuova. Je vous dérange ?
1857
01:44:58,960 --> 01:45:01,838
Vous ne dérangez jamais,
conseiller Bartolotta.
1858
01:45:02,040 --> 01:45:05,430
Comment se fait-il
que vous ne soyez jamais contents ?
1859
01:45:05,640 --> 01:45:09,155
Vous faites des manifestations
contre les conseillers municipaux,
1860
01:45:09,360 --> 01:45:10,839
les conseillers régionaux,
1861
01:45:11,040 --> 01:45:11,870
le maire, etc.
1862
01:45:12,080 --> 01:45:14,435
La démocratie est belle
car on peut s'exprimer.
1863
01:45:14,640 --> 01:45:16,392
Ça, pour être belle...
1864
01:45:16,600 --> 01:45:18,989
Vous êtes en train de ruiner un pays.
1865
01:45:19,200 --> 01:45:21,714
Nous devons vous dénoncer à haute voix.
1866
01:45:21,920 --> 01:45:23,194

Et moi, dans tout ça ?
1867
01:45:24,000 --> 01:45:25,513
On ne vous a pas attaqué.
1868
01:45:25,720 --> 01:45:27,278
Justement !
1869
01:45:28,320 --> 01:45:30,356
Vous attaquez tout le monde sauf moi.
1870
01:45:31,200 --> 01:45:32,997
Vous faites exprès ?
1871
01:45:33,720 --> 01:45:35,597
Qu'est-ce que j'ai fait de mal ?
1872
01:45:36,800 --> 01:45:38,153
Je ne vous suis pas.
1873
01:45:39,320 --> 01:45:41,151
Vous avez très bien compris.
1874
01:45:41,800 --> 01:45:43,631
Croyez-moi, Torrenuova.
1875
01:45:43,880 --> 01:45:46,314
Au sein de mon parti,
1876
01:45:46,520 --> 01:45:47,999
je n'ai plus aucun poids.
1877
01:45:48,640 --> 01:45:50,870
Je compte pour du beurre.
1878
01:45:51,080 --> 01:45:53,674
Il n'y a rien de drôle
dans ce que je dis.
1879
01:45:53,920 --> 01:45:55,478
Seuls les plus forts survivent.
1880
01:45:55,720 --> 01:45:57,438
Et c'est qui, les plus forts ?
1881
01:45:57,640 --> 01:45:59,551
Ceux dont tout le monde parle.
1882
01:46:00,000 --> 01:46:02,070

Dans les enquêtes, les dépliants,
1883
01:46:02,280 --> 01:46:04,157
les poursuites judiciaires,
1884
01:46:04,360 --> 01:46:06,351
les lettres anonymes...
1885
01:46:07,360 --> 01:46:09,555
On n'envoie jamais de lettre anonyme.
1886
01:46:10,640 --> 01:46:12,312
On dit les choses en face !
1887
01:46:14,880 --> 01:46:17,678
Alors faites une affiche contre moi.
1888
01:46:19,120 --> 01:46:21,156
Je trempe dans de sales affaires.
1889
01:46:21,360 --> 01:46:23,635
Croyez-moi,
vous ne le regretterez pas.
1890
01:46:24,080 --> 01:46:25,274
On sera quittes
1891
01:46:25,480 --> 01:46:27,755
une bonne fois pour toutes.
1892
01:46:27,960 --> 01:46:29,871
Je tirerai un trait sur le passé.
1893
01:46:30,200 --> 01:46:32,236
On va dire que vous étiez jeune.
1894
01:46:32,960 --> 01:46:35,474
Bien sûr,
il faut que ça reste entre nous.
1895
01:46:35,880 --> 01:46:37,916
Entre vous et moi.
1896
01:46:38,600 --> 01:46:40,238
Conseiller Bartolotta,
1897
01:46:41,280 --> 01:46:42,872
nous sommes nombreux.

Séquence 96

1898
01:46:43,960 --> 01:46:46,190
Ce n'est qu'un début,
continuons le combat !

1899
01:46:51,840 --> 01:46:53,193
Ils marchent bien !
1900
01:46:53,720 --> 01:46:55,153

Six stylos, 100 liras.
1901
01:46:55,880 --> 01:46:57,313
Ils marchent bien.

Séquence 97

1902

01:47:12,360 --> 01:47:13,349

Tourne-toi.
1903
01:47:16,080 --> 01:47:17,718
Ça lui va bien, non ?
1904
01:47:19,160 --> 01:47:20,434
Marche un peu.
1905
01:47:25,760 --> 01:47:26,715
Viens vers moi.
1906
01:47:34,280 --> 01:47:35,269
Rallonge-la un peu.
1907
01:47:35,720 --> 01:47:37,517
Elle va être longue, c'est démodé.
1908
01:47:37,720 --> 01:47:39,676
Ça se porte au-dessus des genoux.
1909
01:47:39,880 --> 01:47:40,392

Séquence 98

1922
01:48:09,760 --> 01:48:12,149
Ce n'est pas simple de l'imaginer fini.
1923
01:48:12,560 --> 01:48:14,437
Le pantalon ne vous serre pas ?
1924
01:48:16,960 --> 01:48:18,075
La veste est parfaite.
1925
01:48:18,280 --> 01:48:21,158
Je raccourcirais
juste les manches d'un centimètre.
1926
01:48:22,160 --> 01:48:24,594
Non, je ne suis pas à l'aise dedans.
1927
01:48:25,480 --> 01:48:27,198
On va essayer une autre veste.
1928
01:48:27,400 --> 01:48:29,436
Je pense que...
1929
01:48:29,640 --> 01:48:31,471
On change de couleur.
1930
01:48:31,680 --> 01:48:33,398
Je suis pas sûr de la couleur.

Séquence 99

1949
01:49:16,600 --> 01:49:18,909
Les partis de gauche
qui ont trahi le socialisme
1950
01:49:19,600 --> 01:49:22,160
nous empêchent d'avancer
dans la bonne direction.
1951

Séquence 100

1956

Encore.
1910
01:47:41,200 --> 01:47:43,919
On va me prendre pour grand-mère !
La mode change.
1911
01:47:44,120 --> 01:47:45,235
Je veux la suivre.
1912
01:47:45,440 --> 01:47:46,316
Entre les deux ?
1913
01:47:46,520 --> 01:47:48,590
Tu fais partie du "syndicat mini-jupe" ?
1914
01:47:48,800 --> 01:47:49,312
C'est moche.
1915
01:47:49,520 --> 01:47:52,318
Et dire que t'encourages
l'émancipation des femmes.

1931
01:48:33,600 --> 01:48:36,353
Comment ça, M. Pace ?
Vous devez l'imaginer...
1932
01:48:36,560 --> 01:48:37,549
Non plus ?
1933
01:48:37,760 --> 01:48:40,069
On l'enlève et on en essaye une autre.
1934
01:48:42,440 --> 01:48:44,158
Vous voyez comme ça change ?
1935
01:48:44,360 --> 01:48:45,554
C'est une autre couleur.
1936
01:48:46,000 --> 01:48:47,069
C'est vrai.
1937
01:48:47,480 --> 01:48:49,869
Regardez, elle vous va comme un gant.
1938
01:48:54,160 --> 01:48:55,434
On se dit pas bonjour ?
1939
01:48:56,200 --> 01:48:57,758
J'ai péché.
1940

01:49:22,360 --> 01:49:23,952
Leurs dirigeants opportunistes,
1952
01:49:24,160 --> 01:49:26,355
tels que le réformiste
Peppino Torrenuova,
1953
01:49:27,280 --> 01:49:30,556
entravent notre lutte contre la mafia
et réduisent

01:49:37,960 --> 01:49:39,188
Voyons qui va gagner !

1916
01:47:52,640 --> 01:47:54,710
Tu t'émancipes
en raccourcissant ta jupe ?
1917
01:47:54,920 --> 01:47:56,399
En montrant ta culotte ?
1918
01:47:57,040 --> 01:47:58,189
Fasciste !
1919
01:47:58,400 --> 01:47:59,196
Moi, fasciste ?
1920
01:47:59,400 --> 01:48:00,674
Ses boucles d'oreilles !
1921
01:48:07,120 --> 01:48:09,315
On va dire entre les deux.

01:48:57,960 --> 01:48:59,473
Et tu dois me pardonner.
1941
01:48:59,680 --> 01:49:01,193
Qu'est-ce que tu racontes ?
1942
01:49:01,400 --> 01:49:03,311
T'es comme un frère, pour moi.
1943
01:49:04,280 --> 01:49:04,917
Toi aussi.
1944
01:49:05,720 --> 01:49:06,948
Mais n'oublie pas ça :
1945
01:49:07,160 --> 01:49:08,752
moi, je suis un traître,
1946
01:49:08,960 --> 01:49:11,554
mais toi, tu seras toujours
trop à gauche pour la droite
1947
01:49:11,760 --> 01:49:13,557
et trop à droite pour la gauche.
1948
01:49:13,760 --> 01:49:14,590
Va comprendre.

1954
01:49:30,760 --> 01:49:33,877
nos perspectives politiques
à de la simple propagande
1955
01:49:34,080 --> 01:49:36,469
que les paysans
ne veulent plus soutenir.

1957
01:49:39,400 --> 01:49:40,355

C'est parti !
1958
01:49:51,080 --> 01:49:52,115
Pietro !
1959
01:49:54,120 --> 01:49:55,678
Viens manger !
1960
01:50:04,600 --> 01:50:05,999
Je t'ai cherché partout !
1961
01:50:06,200 --> 01:50:06,837
T'étais où ?
1962
01:50:07,120 --> 01:50:08,439
Je te montrerai plus tard.
1963
01:50:08,640 --> 01:50:10,198
Ne la laisse pas refroidir.
1964
01:50:19,280 --> 01:50:20,156
Tu aimes ?
1965

Séquence 101

1980
01:51:30,280 --> 01:51:31,474
Bonjour.
1981
01:51:36,040 --> 01:51:36,870
Que veux-tu ?
1982
01:51:37,320 --> 01:51:39,038
Je veux mourir.
1983
01:51:56,200 --> 01:51:57,872
Qu'est-ce qui t'est arrivé ?
1984
01:51:58,320 --> 01:52:00,356
Rien.
C'est pour ça que je veux mourir.
1985
01:52:17,720 --> 01:52:19,153
Tu veux mourir comment ?
1986

Séquence 102

2000
01:53:43,520 --> 01:53:44,873
Salut, Peppino.
2001
01:53:47,760 --> 01:53:48,749
Il est où ?
2002
01:53:49,440 --> 01:53:50,589
Dedans.
2003
01:53:57,040 --> 01:53:58,029
Nino.
2004
01:54:00,960 --> 01:54:01,756
Nino !
2005
01:54:05,800 --> 01:54:07,153
Nino, tu m'entends ?
2006

01:50:21,160 --> 01:50:22,434
Couci-couça.
1966
01:50:23,440 --> 01:50:24,998
T'es jamais content.
1967
01:50:31,560 --> 01:50:33,278
Michele, arrête de lire !
1968
01:50:33,480 --> 01:50:35,072
Pose cette revue et mange !
1969
01:50:42,200 --> 01:50:43,758
Bagheria...
1970
01:50:45,120 --> 01:50:47,395
C'est quoi, un réformiste ?
1971
01:50:50,760 --> 01:50:52,239
Un réformiste, c'est...
1972
01:50:54,880 --> 01:50:57,872
un type qui sait

01:52:19,560 --> 01:52:20,913
Immédiatement ?
1987
01:52:21,120 --> 01:52:21,757
Lentement ?
1988
01:52:24,360 --> 01:52:25,509
Le temps de rentrer.
1989
01:52:26,200 --> 01:52:27,076
Normal.
1990
01:52:27,280 --> 01:52:28,030
Je comprends.
1991
01:52:30,040 --> 01:52:31,393
Alors...
1992
01:52:32,600 --> 01:52:33,157
Voyons.
1993

01:54:08,520 --> 01:54:09,555
Peppino...
2007
01:54:11,520 --> 01:54:13,317
Je t'entends, oui.
2008
01:54:17,440 --> 01:54:18,475
Comment se fait-il ?
2009
01:54:20,400 --> 01:54:21,276
Quelle heure est-il ?
2010
01:54:24,400 --> 01:54:25,116
17 h 30.
2011
01:54:30,280 --> 01:54:31,599
Pourquoi je suis vivant ?
2012
01:54:32,000 --> 01:54:33,399
Sois patient.

qu'en cognant sa tête contre un mur,
1973
01:50:58,520 --> 01:51:00,272
c'est sa tête qui cède, pas le mur.
1974
01:51:04,000 --> 01:51:05,319
Un réformiste,
1975
01:51:06,720 --> 01:51:08,790
c'est un type qui veut changer le monde
1976
01:51:09,000 --> 01:51:10,319
avec du bon sens.
1977
01:51:10,800 --> 01:51:12,950
Sans tomber dans les extrêmes.
1978
01:51:14,320 --> 01:51:15,275
Où t'as entendu ça ?
1979
01:51:16,600 --> 01:51:19,068
Nulle part.
Je demandais juste comme ça.

01:52:38,080 --> 01:52:39,115
Trouvé.
1994
01:52:44,160 --> 01:52:44,672
Eh oui...
1995
01:52:47,320 --> 01:52:48,594
Ça y est.
1996
01:53:01,920 --> 01:53:02,830
Cul sec.
1997
01:53:24,000 --> 01:53:25,399
Dieu te le rendra.
1998
01:53:26,560 --> 01:53:28,471
En fait, ça fait 120 lires.
1999
01:53:29,040 --> 01:53:31,600
- On se reverra en enfer.
- Bon voyage.

2013
01:54:33,840 --> 01:54:36,718
L'effet du médicament
n'est pas immédiat.
2014
01:54:36,920 --> 01:54:38,433
Oui, c'est vrai.
2015
01:54:41,680 --> 01:54:43,511
Ce soir, ce sera bon ?
2016
01:54:44,240 --> 01:54:45,559
Sûrement.
2017
01:54:45,760 --> 01:54:47,159
D'ici là, ça aura agi.
2018
01:54:48,960 --> 01:54:49,472
Tant mieux.
2019

01:54:53,240 --> 01:54:54,389
Dommage.
2020
01:54:57,640 --> 01:54:59,153
C'est vraiment dommage.
2021
01:55:00,640 --> 01:55:03,632
C'est bientôt les élections.
T'aurais pu m'aider.
2022
01:55:09,480 --> 01:55:10,708
On gagnera jamais.
2023
01:55:11,520 --> 01:55:12,919
Qu'est-ce que t'en sais ?
2024
01:55:13,160 --> 01:55:14,798
Moi, dans tous les cas,
2025
01:55:15,120 --> 01:55:16,439
j'aurais accepté.
2026
01:55:19,520 --> 01:55:20,316
Accepté quoi ?

Séquence 103

2042
01:56:17,480 --> 01:56:18,799
Ce soir,
2043
01:56:19,000 --> 01:56:20,638
à 18 h 30,
2044
01:56:21,680 --> 01:56:23,910
place Madrice,
2045
01:56:24,120 --> 01:56:26,315
réunion du Parti Communiste Italien !
2046
01:56:27,480 --> 01:56:29,630
Votez Démocratie Chrétienne !
2047
01:56:29,840 --> 01:56:31,034

Séquence 104

2059
01:56:57,760 --> 01:56:58,954
La place est vide.
2060
01:56:59,160 --> 01:57:00,832
Y a peu de jeunes. On fait quoi ?
2061
01:57:01,040 --> 01:57:03,031
Y a pas assez de monde.
2062
01:57:03,240 --> 01:57:04,958
Le commissaire a dit à 18 h 30.
2063

Séquence 105

2072
01:57:52,280 --> 01:57:54,191
Les œufs se sont cassés ?
2073
01:57:55,160 --> 01:57:56,275

2027
01:55:22,440 --> 01:55:23,475
D'être candidat.
2028
01:55:24,480 --> 01:55:26,277
Aux élections parlementaires ?
2029
01:55:27,880 --> 01:55:28,392
Oui.
2030
01:55:34,560 --> 01:55:37,472
Comme c'est triste...
2031
01:55:43,480 --> 01:55:46,119
Tu crois que le pharmacien
s'est moqué de moi ?
2032
01:55:46,960 --> 01:55:47,631
Je l'espère.
2033
01:55:49,320 --> 01:55:51,311
Ça me ferait un vote de plus.
2034
01:55:55,080 --> 01:55:55,671

Parle du 7 mai !

2048
01:56:31,240 --> 01:56:32,309
Le 7 mai,
2049
01:56:32,520 --> 01:56:34,112
dites à vos proches de voter
2050
01:56:34,320 --> 01:56:36,675
pour le Parti Communiste Italien !
2051
01:56:37,600 --> 01:56:39,670
Félicitations !
2052
01:56:40,080 --> 01:56:40,796
Félicitations !
2053
01:56:41,280 --> 01:56:42,030

01:57:05,160 --> 01:57:07,116
Approchez, camarades.
2064
01:57:07,320 --> 01:57:08,833
On va commencer.
2065
01:57:12,680 --> 01:57:13,954
Luigi !
2066
01:57:14,200 --> 01:57:15,155
Bonsoir !
2067
01:57:15,360 --> 01:57:15,951
Nino !

Non...

2074
01:57:56,680 --> 01:57:57,510
Pourquoi ?
2075
01:57:59,040 --> 01:58:00,359

Mais...

2035
01:55:56,240 --> 01:55:58,071
Ils ont tous accepté ta candidature ?
2036
01:55:59,800 --> 01:56:00,357
Pas tous.
2037
01:56:02,160 --> 01:56:02,956
Mais bon...
2038
01:56:03,440 --> 01:56:05,192
c'est la majorité qui l'emporte.
2039
01:56:10,960 --> 01:56:11,949
Je me lève, alors ?
2040
01:56:13,040 --> 01:56:14,075
Ouais.
2041
01:56:14,880 --> 01:56:15,995
Oui, parce que...

Vive les mariés !

2054
01:56:42,400 --> 01:56:44,072
Votez pour le Parti Communiste !
2055
01:56:44,800 --> 01:56:45,994
Salut ! Tu le connais ?
2056
01:56:46,200 --> 01:56:48,111
Bien sûr que je le connais.
2057
01:56:50,120 --> 01:56:53,237
Venez tous écouter
le camarade Peppino Torrenuova !
2058
01:56:54,000 --> 01:56:55,149
Putain de communistes !

2068
01:57:29,240 --> 01:57:31,196
Trois stylos pour 100 lire.
2069
01:57:38,280 --> 01:57:38,951
Vas-y !
2070
01:57:44,800 --> 01:57:46,153
Camarades
2071
01:57:46,720 --> 01:57:48,711
et citoyens de Bagheria...

Répondez.

2076
01:58:01,800 --> 01:58:03,279
Un pressentiment...
2077
01:58:04,000 --> 01:58:04,989

Les œufs à la coque !
2078
01:58:06,360 --> 01:58:07,031
Vous aimez ?
2079
01:58:07,680 --> 01:58:08,669
Vive la mariée !

Séquence 106

2084
01:58:27,680 --> 01:58:28,954
On compte sur toi.
2085
01:58:29,160 --> 01:58:30,115
Merci.
2086
01:58:30,320 --> 01:58:31,878
Tanasio, tu t'arrêtes pas ?
2087
01:58:32,640 --> 01:58:35,279
N'oublie pas, Don Carlo compte sur toi.
2088
01:58:35,480 --> 01:58:37,436
Qu'il ne s'inquiète pas.
2089
01:58:37,920 --> 01:58:39,114
Le salaud !
2090
01:58:39,320 --> 01:58:41,197
Il m'avait juré de voter pour nous.
2091
01:58:41,400 --> 01:58:42,753
La croix dans un écusson.
2092
01:58:42,960 --> 01:58:43,949
Tanasio !
2093
01:58:44,160 --> 01:58:44,876
Bonjour.
2094
01:58:45,080 --> 01:58:46,479

Séquence 107

2114
01:59:30,320 --> 01:59:31,355
Et voilà.
2115
01:59:40,040 --> 01:59:40,916
C'est bon ?
2116
01:59:41,440 --> 01:59:42,236
Petit malin...
2117
01:59:42,440 --> 01:59:43,589
Isoloir n° 2.
2118
01:59:43,880 --> 01:59:45,757
On respecte la volonté de l'électeur.
2119
01:59:45,960 --> 01:59:48,838
Bien sûr, M. le président.
On fait la volonté de Dieu.
2120
01:59:49,040 --> 01:59:50,075
Allons-y.
2121

2080
01:58:10,760 --> 01:58:12,398
Combien d'œufs il nous reste ?
2081
01:58:12,600 --> 01:58:14,750
On avait que ces deux.
Je vais t'en acheter ?

Les Républicains ?
2095
01:58:46,680 --> 01:58:48,875
- On compte sur vous.
- Ne vous inquiétez pas.
2096
01:58:49,080 --> 01:58:50,513
Les gens sont faux culs.
2097
01:58:51,280 --> 01:58:52,554
Comment vas-tu ?
2098
01:58:52,760 --> 01:58:53,510
Ça va ?
2099
01:58:53,720 --> 01:58:55,711
- On compte sur toi ?
- Bien sûr.
2100
01:58:56,320 --> 01:58:57,355
Tanasio !
2101
01:58:57,560 --> 01:58:58,959
Vous nous avez oubliés ?
2102
01:58:59,320 --> 01:59:01,550
Je tiens toujours parole.
2103
01:59:01,960 --> 01:59:03,837
Ma belle-mère vote
Démocratie Chrétienne.
2104
01:59:04,640 --> 01:59:06,471

01:59:50,280 --> 01:59:52,430
Ça fait deux aveugles
et deux estropiés.
2122
01:59:52,640 --> 01:59:53,789
Il les trouve où ?
2123
01:59:54,000 --> 01:59:56,070
Tu m'emmènes au cimetière, après ?
2124
01:59:56,280 --> 01:59:59,238
On vote,
puis je vous emmène où vous voudrez.
2125
01:59:59,440 --> 02:00:01,635
Faudra passer chez le fleuriste,
d'abord.
2126
02:00:01,840 --> 02:00:03,592
On passera chez le fleuriste.
2127
02:00:03,800 --> 02:00:04,949
Vous votez pour qui ?
2128

2082
01:58:15,280 --> 01:58:15,792
Non.
2083
01:58:16,960 --> 01:58:19,190
Vive la mariée !

Ma femme, pour les Socialistes.
2105
01:59:06,680 --> 01:59:10,116
Ma belle-sœur, pour les Libéraux.
Mon fils, pour les Républicains.
2106
01:59:10,320 --> 01:59:11,514
Moi, je vote pour vous.
2107
01:59:12,120 --> 01:59:13,838
Et tout le monde est content !
2108
01:59:14,240 --> 01:59:14,911
Au revoir.
2109
01:59:15,120 --> 01:59:16,269
Au revoir.
2110
01:59:16,960 --> 01:59:18,279
Va savoir si c'est vrai.
2111
01:59:20,800 --> 01:59:21,471
Nino !
2112
01:59:24,760 --> 01:59:27,752
Tu m'en as fait voir
de toutes les couleurs !
2113
01:59:28,280 --> 01:59:29,998
Je suis pas peintre, pourtant.

02:00:05,160 --> 02:00:06,639
Démocratie Chrétienne.
2129
02:00:10,840 --> 02:00:11,909
Je vois...
2130
02:00:16,200 --> 02:00:16,916
Non !
2131
02:00:17,120 --> 02:00:18,235
Pas ça !
2132
02:00:25,920 --> 02:00:26,750
Ça alors...
2133
02:00:27,400 --> 02:00:28,799
Je suis aveugle,
2134
02:00:29,120 --> 02:00:29,870
pas bête !
2135
02:00:30,880 --> 02:00:32,996
Petit voyou !

Séquence 108

2136
02:00:33,200 --> 02:00:35,191
Parti Communiste : 81 .
2137
02:00:35,400 --> 02:00:36,992
On a eu 30 votes de plus !

2138
02:00:37,200 --> 02:00:38,474
On a gagné !
2139
02:00:39,880 --> 02:00:41,438
Doucement !
2140

02:00:41,760 --> 02:00:43,318
Aux dernières municipales,
2141
02:00:43,720 --> 02:00:45,039
on avait un point de plus.

Séquence 109

2142
02:00:46,240 --> 02:00:48,549
Que dit le secrétaire de la Fédération ?
2143
02:00:50,320 --> 02:00:51,639
Et Rome ?
2144
02:00:53,280 --> 02:00:54,633
C'est trop tôt.
2145
02:00:56,560 --> 02:00:58,790

Bon, on se rappelle plus tard.
2146
02:00:59,000 --> 02:00:59,876
Salut.
2147
02:01:00,400 --> 02:01:02,197
Ils écrivent bien !
2148
02:01:03,040 --> 02:01:04,996
Trois stylos pour 100 liras !
2149
02:01:09,840 --> 02:01:11,751

On connaît pas encore les résultats,
2150
02:01:12,280 --> 02:01:14,635
mais laissez-moi vous souhaiter
2151
02:01:15,240 --> 02:01:16,389
bonne chance.
2152
02:01:17,560 --> 02:01:19,039
Merci, conseiller.

Séquence 110

2153
02:01:19,680 --> 02:01:21,671
Bonne chance, Peppino !
2154
02:01:42,520 --> 02:01:43,635
Tiens.
2155
02:01:43,840 --> 02:01:45,796
Lis-moi cette lettre, s'il te plaît.
2156
02:01:49,920 --> 02:01:50,557

C'est les Alloc' .
2157
02:01:50,760 --> 02:01:52,079
Je sais, merci.
2158
02:01:52,640 --> 02:01:55,154
L'appel a été accepté.
2159
02:01:55,520 --> 02:01:57,431
Tu as droit aux chèques familiaux
2160
02:01:57,840 --> 02:01:59,319

et aux arriérés.
2161
02:02:00,400 --> 02:02:01,628
Félicitations.
2162
02:02:05,040 --> 02:02:06,029
Bonsoir.
2163
02:02:10,120 --> 02:02:12,998
Camarades, je vais vous lire
les résultats finaux !

Séquence 111

2164
02:02:15,040 --> 02:02:16,632
Grand-père Cicco disait :
2165
02:02:17,320 --> 02:02:18,799
"Les bonnes nouvelles,
2166
02:02:19,000 --> 02:02:20,353
"ça s'arrose."
2167
02:02:22,040 --> 02:02:23,189
C'est quoi, la nouvelle ?
2168
02:02:23,400 --> 02:02:24,276
On est riches ?
2169
02:02:24,480 --> 02:02:25,117
Tu parles !
2170
02:02:25,320 --> 02:02:26,355
Non, c'est pas ça.
2171
02:02:26,560 --> 02:02:27,959
Pas encore.
2172
02:02:28,520 --> 02:02:29,669
Mais...
2173
02:02:31,160 --> 02:02:33,549
Allez, voyons si vous devinez.

2174
02:02:33,960 --> 02:02:34,915
Voyons...
2175
02:02:37,160 --> 02:02:38,957
Papa n'a pas été élu,
2176
02:02:39,480 --> 02:02:41,152
mais il a eu beaucoup de votes.
2177
02:02:47,120 --> 02:02:48,155
Vous êtes jeunes.
2178
02:02:49,000 --> 02:02:50,911
Vous n'avez pas compris.
2179
02:02:53,520 --> 02:02:54,999
Maman et papa
2180
02:02:56,600 --> 02:02:58,352
vont avoir un autre fils !
2181
02:02:59,920 --> 02:03:00,909
Ou fille...
2182
02:03:04,280 --> 02:03:06,396
Tu te débrouilles bien, malgré ton âge !
2183
02:03:06,600 --> 02:03:07,669
Bien sûr !
2184

02:03:07,920 --> 02:03:09,433
Félicitations, papa !
2185
02:03:09,640 --> 02:03:11,437
- Félicitations !
- Merci.
2186
02:03:11,640 --> 02:03:13,119
Allez, trinquons.
2187
02:03:13,600 --> 02:03:14,191
Venez !
2188
02:03:14,840 --> 02:03:17,195
On achète un nouveau lit
ou on se serre ?
2189
02:03:17,400 --> 02:03:18,674
On se serre !
2190
02:03:18,880 --> 02:03:20,871
A maman !
2191
02:03:21,080 --> 02:03:23,469
Au petit !
2192
02:03:24,920 --> 02:03:26,797
A notre petite sœur !
2193
02:03:28,760 --> 02:03:30,990
Bien fait pour les envieux !

2194
02:03:33,280 --> 02:03:35,032

Au cinquième enfant !
2195

02:03:37,160 --> 02:03:38,912
Vive Bagheria !

Séquence 112

2196
02:03:43,960 --> 02:03:45,712
On trempe le nez,

on trempe le museau,
2197
02:03:46,200 --> 02:03:48,589
on trinque tous pour Renato Guttuso !

2198
02:04:12,120 --> 02:04:13,553
Faites-en un dessin !

Séquence 113

2199
02:04:58,240 --> 02:04:59,559
Respirez.
2200
02:05:01,600 --> 02:05:02,919
Respirez.
2201
02:05:04,400 --> 02:05:05,674
Bouche ouverte.
2202
02:05:09,040 --> 02:05:10,553
Enlevez le reste.
2203
02:05:13,320 --> 02:05:15,276
Vous voulez que votre fils sorte ?
2204
02:05:15,640 --> 02:05:17,312
Non, il peut rester.
2205
02:05:17,920 --> 02:05:18,955
Assieds-toi.
2206
02:05:57,360 --> 02:05:58,475

Ça t'a impressionné ?
2207
02:06:00,240 --> 02:06:01,070
Non.
2208
02:06:02,640 --> 02:06:04,790
N'aie pas peur, je vais bien.
2209
02:06:09,680 --> 02:06:10,749
Attention à la marche.
2210
02:06:13,600 --> 02:06:15,272
- Tu sais qui c'est ?
- Non.
2211
02:06:15,480 --> 02:06:18,119
L'adjoint à l'urbanisme de notre ville.
2212
02:06:18,320 --> 02:06:19,799
- A l'urbanisme ?
- Oui.
2213
02:06:23,400 --> 02:06:26,073
Comment peut-il voir les projets

qu'on lui soumet ?
2214
02:06:26,280 --> 02:06:27,349
Tout est calculé.
2215
02:06:27,880 --> 02:06:30,269
Par exemple,
pour un plan de lotissement,
2216
02:06:30,480 --> 02:06:32,914
ils font faire une maquette spéciale
2217
02:06:33,120 --> 02:06:35,509
pour qu'il puisse la sentir.
2218
02:06:46,360 --> 02:06:48,555
Vous avez le pognon ?
2219
02:07:00,920 --> 02:07:02,433
C'est beau.
2220
02:07:04,760 --> 02:07:06,398
Très beau.

Séquence 114

Seules images

Séquence 115

2221
02:09:21,200 --> 02:09:23,839
Pourquoi les gens disent
qu'on a un sale caractère ?
2222
02:09:29,440 --> 02:09:31,237
Peut-être parce que c'est vrai.
2223
02:09:34,800 --> 02:09:35,630
Ou alors ?
2224
02:09:42,200 --> 02:09:44,953

Ou alors parce qu'on veut
enlacer le monde entier...
2225
02:09:47,920 --> 02:09:49,672
mais que nos bras sont trop courts.
2226
02:10:04,000 --> 02:10:04,591
Allez.
2227
02:10:05,520 --> 02:10:06,999
Va gagner ton pain.
2228
02:10:11,480 --> 02:10:14,278

*Le train en direction de Rome
va partir voie 4.*
2229
02:10:16,240 --> 02:10:16,752
Salut.
2230
02:10:26,520 --> 02:10:28,431
Tu n'as pas été convaincant.
2231
02:10:29,640 --> 02:10:31,073
Je t'emmerde.

Séquence 116

2232
02:11:50,200 --> 02:11:51,474
Tu t'es réveillé ?
2233
02:11:51,680 --> 02:11:52,590
T'as pas honte ?
2234
02:11:52,800 --> 02:11:55,155
Même les bombes ne t'ont pas réveillé !
2235
02:12:32,880 --> 02:12:36,190
Dégage !

T'es au milieu de la route !
2236
02:15:06,920 --> 02:15:09,150
Le rêve, c'était tout à l'heure
2237
02:15:09,360 --> 02:15:10,156
ou maintenant ?
2238
02:15:10,360 --> 02:15:12,715
- Pose ça !
- Il est à ma fille !
2239
02:15:12,920 --> 02:15:14,035

Oui, mon œil !
2240
02:15:14,640 --> 02:15:15,959
Espèce de voleur !
2241
02:15:16,800 --> 02:15:17,789
Petit voyou !
2242
02:15:18,000 --> 02:15:19,877
Si je t'attrape, je te tue !
2243
02:15:46,040 --> 02:15:47,268
Vos clopes.

2244
02:15:48,560 --> 02:15:49,913
T'en as mis, du temps !
2245
02:15:50,520 --> 02:15:52,033
J'ai fait vite !
2246
02:15:52,240 --> 02:15:53,832
J'ai même pas mis une minute !
2247
02:15:54,240 --> 02:15:56,708
Le crachat a séché depuis longtemps.
2248
02:15:58,320 --> 02:16:01,039
T'es allé les acheter sur la Lune,
ces clopes ?
2249
02:16:01,240 --> 02:16:02,753
T'as perdu 20 liras.

2250
02:16:02,960 --> 02:16:04,996
T'avais qu'à aller plus vite.
2251
02:16:08,840 --> 02:16:10,717
Viens, je vais te donner tes sous.
2252
02:16:11,400 --> 02:16:12,549
Allez, viens.
2253
02:16:12,760 --> 02:16:13,829
Viens.
2254
02:16:14,040 --> 02:16:16,873
Je n'en veux pas,
vous n'avez qu'à les jouer.
2255
02:16:19,520 --> 02:16:21,192
Tu lui as laissé les sous ?

2256
02:16:25,840 --> 02:16:27,717
Regardez ça !
2257
02:16:31,800 --> 02:16:33,518
Tu l'as eue !
2258
02:16:35,600 --> 02:16:37,511
Elle s'est cassée comme une noix.
2259
02:24:33,000 --> 02:24:35,230
Sous-titres : Simona Torelli
2260
02:24:35,440 --> 02:24:37,635
Sous-titrage : LVT - Paris

