El español y su dinamismo: redes, irradiaciones y confluencias, 2017 pp. 351-368
Edición de Maria Vittoria Calvi, Beatriz Hernán-Gómez Prieto y Elena Landone

CAPÍTULO 17

Centro e periferia: *La teta asustada* (2009). Tra spagnolo peruviano, quechua e italiano sottotitolato

Beatrice Garzelli
Università per Stranieri di Siena

1. Introduzione

Il contributo prende in esame *La teta asustada* (2009), pellicola drammatica scritta e diretta dalla peruviana Claudia Llosa. Il film permette di studiare da una prospettiva culturale, linguistica e prossemica gli scambi dialogici tra i personaggi e i meccanismi di comunicazione che variano laddove si modificano i contesti, i luoghi e le distanze tra i soggetti[1].

Il panorama linguistico dell'opera è assai ricco dal momento che si contrappongono, ma si compenetrano, uno spagnolo nella varietà peruviana di Lima e un quechua *sureño.* Si determinano così fenomeni di *code-switching* e *code-mixing* che offrono la possibilità di riflettere sul delicato equilibrio tra centro e periferia, lingua principale e lingue minoritarie. Tale prerogativa viene indagata anche alla luce della versione italiana della pellicola *(Il canto di Paloma).* A tal proposito, seguendo le più aggiornate metodologie della traduzione audiovisiva (Gottlieb 2001, 2014; Díaz Cintas 2014), si propone uno studio e una valutazione critica della traduzione dallo spagnolo in italiano per la sottotitolazione, con brevi incursioni nel doppiaggio. Risulta dunque evidente la complessità del processo traduttivo di questo

[1] Per il rapporto tra distanza sociale, personale e intima, su cui si basa la pellicola, si veda Hall (1963).

AISPI Edizioni, 2017
ISBN: 978-88-907897-2-4

film multilingue, in cui risalta pure la presenza di testi cantati, chiave di volta del tessuto narrativo, come rivela la traduzione ufficiale del titolo in italiano. Dimostreremo infine la necessità di un attento e consapevole controllo della qualità dei sottotitoli (Díaz Cintas 2014) affinché opere d'autore di questo calibro possano essere tradotte in modo più puntuale e coerente rispetto al prototesto.

2. *La teta asustada* (2009) di Claudia Llosa

La teta asustada, secondo lungometraggio firmato dall'italo-peruviana Claudia Llosa [2]– qui sia sceneggiatrice che regista – è stato insignito dell'Orso d'oro al Festival di Berlino nel 2009 ed ha ottenuto la candidatura come miglior film straniero agli Oscar 2010[3].

Girato a Lima e dintorni (Gamarra, Chorrillo e Manchay), narra la storia di Fausta, una ventenne andina interpretata dalla celebre cantante in lingua quechua Magaly Solier. La giovane ha ereditato dalla madre (che viene presentata ad apertura di film in punto di morte) timore e sospetti atavici verso il prossimo, soprattutto maschile. Tale atteggiamento, che si trasforma in una vera e propria patologia, è dovuto alla violenza sessuale subita dalla madre, incinta di Fausta, durante la dittatura: è così che la protagonista si nutre, fin da neonata, del "latte della paura e della tristezza". Per poter prevenire ogni forma di violenza, la protagonista si introduce una patata nella vagina: il tubero però cresce e germoglia, provocandole un malessere fisico e un grave disagio psichico accresciuti dall'ignoranza e dalle credenze del "paese-baraccopoli" ai piedi delle Ande in cui vive. La morte della madre, che avviene nell'*incipit,* spinge la giovane a darle una degna sepoltura, ma la famiglia, assai disagiata, non può permettersi la spesa dato l'imminente matrimonio della cugina. Fausta è dunque costretta a trovarsi un lavoro e

[2] La regista proviene da una famiglia di grandi artisti: è nipote dello scrittore Mario Vargas Llosa e del regista cinematografico Luis Llosa.

[3] È prodotto da *Oberon Cinematográfica, Wanda Visión e Vela Producciones* (Perù), con la collaborazione del Ministero della Cultura (ICAA), della *Generalitat de Catalunya* (ICIC), *Media Development, Ibermedia, Conacine, World Cinema Fund* (Berlinale) e *Visions Sud Est* (Fondo svizzero di aiuto alla produzione).

a sforzarsi di trovare un equilibrio e una fiducia nel prossimo, incamminandosi verso un ritorno alla vita (Dall'Olio 2009, Nepoti 2009), come la pellicola suggerisce nell'ultima sequenza[4].

2. 1 Centro e periferia di un film multilingue

L'interesse per *La teta asustada* risiede in primo luogo nell'aspetto linguistico: l'opera può definirsi multilingue (Martínez Berenguer 2008; Moraza Pulla 2011; Garzelli 2013), dal momento che in essa si alterna la lingua spagnola, nella varietà peruviana, e con tratti tipici del parlato della zona di Lima, al quechua *sureño.* Se lo spagnolo appare dunque come la lingua della comunicazione, simbolo di una classe sociale agiata e acculturata – ma a tratti arida e opportunista – il quechua si presenta allo spettatore come idioma da un sapore ancestrale, usato dai personaggi più poveri ed ignoranti, tuttavia capace di comunicare saggezza ed esprimere sentimenti con una forza senza pari. La pellicola premiata a Berlino costituisce dunque una novità sul panorama cinematografico, non solo per il tema scelto, ma perché girata per quasi il 40% in quechua e per il restante 60% in spagnolo. Tale panorama linguistico genera svariate situazioni comunicative che la regista offre allo spettatore: accanto all'uso dello spagnolo o del quechua, vi sono infatti casi di *code-switching* (Berruto 1997; Alfonsetti 2010), in cui si registra il passaggio da una lingua a un'altra all'interno del discorso di uno stesso parlante, ma soprattutto episodi di *alternanza di codice (code-mixing),* (Bailey 2005) che consistono nell'opzione per l'uno o l'altro degli idiomi a seconda del contesto.

Tali possibilità di scelta dipendono direttamente dalle situazioni comunicative e dai luoghi in cui si dipana la vicenda. La metropoli di Lima, descritta come popolosa, caotica e pericolosa agli occhi della giovane, si contrappone alla baraccopoli in una periferia desertica e andina in cui ella abita. La villa lussuosa con parco della pianista Aida, in cui Fasta viene

4 Il film si chiude con un simbolo di rinascita: Fausta, dopo aver offerto un degno funerale alla madre, riceve dal giardiniere Noè – l'unico che comprende il suo dramma e l'aiuta ad effettuare l'operazione di rimozione del tubero – un vaso con una patata piantata, da cui sbocciano dei fiori bianchi. La giovane si avvicina alla piantina per sentirne il profumo e la regista coglie in dettaglio il naso e gli occhi chiusi di Fausta.

assunta come domestica, contrasta con gli interni poveri della casa della ragazza, il cui pavimento è fatto di nuda terra.

L'antitesi tra ricchezza e povertà, cultura ed ignoranza si rende esplicita naturalmente anche dal versante linguistico. Tuttavia Claudia Llosa rimescola il concetto di centro (spagnolo come lingua maggioritaria) e periferia (quechua come lingua minoritaria) portando lo spettatore a immedesimarsi e a parteggiare proprio per quei personaggi che incarnano la periferia del mondo. Alla fine saranno proprio Fausta e Noè (il giardiniere che salva la protagonista dalla malattia fisica e mentale) che, depositari del mondo quechua e di quello spagnolo peruviano perché parlanti bilingui, comunicheranno in entrambe le modalità dando un senso alle loro azioni finali.

Lo scarto tra centro e periferia viene infine corroborato dalle distanze prossemiche (Hall 1963; Múñoz Carrión 1998), sapientemente rappresentate nel lavoro registico. La distanza sociale implica l'impiego da parte della protagonista dello spagnolo (vedi i colloqui con il medico che vuole farla operare, quelli con alcuni familiari, i dialoghi con la datrice di lavoro pianista). Se al contrario la distanza si riduce e si fa personale ecco che scatta l'uso del quechua (negli scambi tra Fausta e Noè). Fino ad arrivare a quella intima in cui è ancora il quechua la lingua prescelta: essa permette la comunicazione tra la giovane e la madre, quando quest'ultima ancora vive, e poi dopo la morte attraverso l'affetto che Fausta ancora le regala con carezze e abbracci.

Una parte significativa del film è poi deputata al canto, che diventa modalità chiave del tessuto narrativo che apre e chiude ciclicamente la vicenda. Ciò che appare rilevante è che la protagonista canta in due lingue (e canzoni diverse a seconda dell'idioma scelto), ancora una volta in base al contesto o ai personaggi con cui interagisce. Con la madre – dalla quale ha ereditato il canto come forma di comunicazione, di denuncia, o come mezzo per scongiurare la paura – usa il quechua, lingua dell'affettività, in particolare per le esequie finali dell'anziana. Con Aida, pianista senza scrupoli che metterà in musica le strofe della giovane per riguadagnare successi perduti, usa invece lo spagnolo, per lei idioma più neutro, seppur carico di effetti drammatici (si vedano in particolare le canzoni *La sirena* e *Palomita,* rispettivamente al minuto 00:53:00 e 00:58:00).

L'alternanza tra parti in quechua e in spagnolo e la continua contrapposizione tra luoghi e personaggi si esprime infine attraverso un originale

uso della macchina da presa che registra per tutto il film la difficoltà della protagonista di inserirsi nel mondo e di socializzare. Fausta è spesso ripresa in primo piano, in dettagli che le tagliano il volto, oppure in campo lungo, dove compare a lato dell'inquadratura per mostrare "il suo comportamento bloccato, spaventata da tutto, con i tratti del volto perennemente irrigiditi" (Capolino 2009).

Tale ricchezza linguistico-culturale si riverbera nella traduzione italiana, che risulta impegnativa più di altri prodotti audiovisivi, in primo luogo perché trattasi di un film multilingue, in seconda istanza per la presenza di molte canzoni, con le difficoltà di trasposizione che esse comportano (Diadori 2012). A tal proposito opteremo per analizzare, nel paragrafo seguente, la modalità sottotitolata in italiano (con alcuni brevi raffronti sul doppiaggio), modalità a nostro avviso più adatta, rispetto a quella doppiata, ad una pellicola che si fonda sul bilinguismo e dà spazio al ritmo ed alla fonologia dei testi cantati.

3. La versione italiana sottotitolata: perdite e possibili compensazioni

La versione che prendiamo in esame è tratta dal DVD distribuito da Archibald (2009, 94'), che contiene l'originale spagnolo sottotitolato in italiano per non udenti. Laddove compare il quechua, i sottotitoli in italiano sono riportati in corsivo per segnalare allo spettatore la presenza di una lingua diversa rispetto a quella predominante (Buffagni, Garzelli 2013).

Si può affermare che il lavoro di traduzione dallo spagnolo svolto dai professionisti del settore sia di buon livello, tuttavia, studiando in dettaglio tutto il lungometraggio affiorano lievi perdite, alcune delle quali potenzialmente compensabili con strategie alternative. Ci occuperemo dunque di segnalare solo modifiche di senso, tagli, omissioni, esplicitazioni o possibili errori nella lingua di arrivo. Gli esempi selezionati e le tabelle modello, in cui il neretto indicherà una variante rispetto alla fonte, saranno quindi raggruppati per categoria e seguiranno l'ordine cronologico degli eventi filmici.

La prima discrepanza di rilievo si evince dalla traduzione del titolo. *La teta asustada* (con il relativo sottotitolo: "Un viaje del miedo a la liber-

tad") è espressione chiave dell'opera, che si ripete – come vedremo – in diverse battute del film originale. La resa nella versione italiana ("Il canto di Paloma", con un sottotitolo poco visibile che riecheggia il titolo in spagnolo) tradisce una modifica significativa, criticabile perché piuttosto distante dalla fonte e fuorviante per lo spettatore. La distribuzione in Italia con un "titolo […] sciocchino del ben più impattante L*a teta asustada,* ovvero *Il seno spaventato"* (Capolino 2009) è sicuramente legata a ragioni di tipo commerciale. Va detto, fra l'altro, che la scelta italiana di riscrivere completamente il titolo, inserendo il tema del canto e il nome di Paloma, è unica sul panorama europeo e extraeuropeo, che conta un totale di diciassette lingue in cui il film è stato tradotto[5]. Una traduzione letterale come "La tetta spaventata" (o "Il seno spaventato", come suggerisce Capolino) è senz'altro difficile da collocare sul mercato cinematografico; è quasi incomprensibile, ma si tratta della medesima sensazione di disorientamento che vive il pubblico ispanofono, che non possiede strumenti supplementari – rispetto a quello italiano – per capire la storia, che in un primo momento si caratterizza per una misteriosa impenetrabilità. Si aggiunga che il titolo circolato in Italia getta una luce non certo drammatica sulla vicenda (la paura derivante dal termine "asustada" non è espressa, così come la personificazione di una parte del corpo femminile), spostando l'attenzione sul canto che in sé appare come atto neutro, non tragico. Si perde inoltre il *leit-motiv* del "latte della paura" che Fausta succhia dalla madre violentata; motivo che è recuperato, per esempio, nella più coerente titolazione in inglese del film: *The milk of sorrow.*

Tale infedeltà o incoerenza traduttiva si trasporta nei dialoghi filmici in cui il concetto di "teta asustada" viene ripetuto in varie scene, perdendo di conseguenza il legame con il titolo stesso. In questa sequenza lo zio della protagonista la porta a consulto da un medico di Lima dopo un sanguinamento dal naso e un successivo svenimento:

[5] Per conoscere la traduzione del titolo dell'opera peruviana nei vari paesi di distribuzione, assieme alle diverse locandine pubblicizzate, si consulti il sito seguente: [08/04/17] <http://www.otrastardes.com/2010/02/05/todos-los-afiches-y-los-nombres-titulos-de-la-teta-asustada/>.

***LA TETA ASUSTADA/IL CANTO DI PALOMA* (2009) MINUTAGGIO**	**SEQUENZA A** ***FAUSTA DAL MEDICO CON LO ZIO***	**DIALOGHI ORIGINALI IN SPAGNOLO**	**SOTTOTITOLI IN ITALIANO**
00:08:17-00:10:08	Medico	Fausta tiene un tubérculo en la vagina, una **papa** para ser más exactos [...].	Fausta ha un tubero nella vagina, / una **patata** per essere più esatti […].
	Zio di Fausta	Ella pues estuvo en el pueblo en una época muy dura.	Lei ha vissuto al paese in tempi difficili. //
	Zio di Fausta	Con el terrorismo nació Fausta y su madre le transmitió el miedo por la leche.	Fausta è nata con il terrorismo e sua madre / le ha trasmesso lo spavento per il latte.
	Zio di Fausta	**La teta asustada.** Así le dicen a los que nacen así, como ella, sin alma.	**"Il latte della paura":** dicono questo / a chi nasce senz'anima come lei. //
	Zio di Fausta	Porque del susto se escondió en la tierra [...].	L'anima dallo spavento si è nascosta nella terra [...]. //
	Zio di Fausta	Ella sangra por la enfermedad, doctor, **¡por la teta asustada!** [...].	Lei sanguina per colpa della malattia, / per **il latte della paura!** […].
	Medico	No hay ninguna enfermedad que se llame **teta miedosa o asustada o lo que sea...**	Non esiste una malattia chiamata / il **latte dello spavento o della paura…**//
	Medico	y mucho menos que se transmita por la leche materna.	che si trasmette dal latte materno.

Se il medico prospetta una lettura scientifica del problema di Fausta, lo zio, depositario di una cultura popolare fatta di credenze quasi magiche, interpreta il disagio della nipote come conseguenza della "teta asustada". La versione italiana propone nei sottotitoli "il latte della paura", traduzione, non letterale, che comunque si avvicina maggiormente al significato della fonte, rispetto a "Il canto di Paloma", titolo ufficiale, come abbiamo visto distribuito in Italia. Va però sottolineato che anche nella soluzione adottata nei sottotitoli si produce una perdita: l'immagine della tetta personificata che prova paura per gli atti di violenza è una caratterizzazione popolaresca e ingenua che segna il divario tra il mondo di miseria e di ignoranza, di cui fa parte Fausta, e quello dei depositari della cultura, come il medico, o dei quartieri alti, di cui è espressione la pianista. Tradurre con "latte della paura" o "dello spavento" significa comunque operare un innalzamento di registro, non rispettoso del prototesto e che si sarebbe potuto evitare con una semplice traduzione letterale.

Dal frammento si evince pure l'uso del termine "papa", ripetuto in diverse sequenze del film, parola derivante dal quechua ed utilizzata in molti paesi dell'America Latina con il significato dello spagnolo peninsulare "patata". Tale tratto lessicale sfuma nella sottotitolazione italiana, come del resto nel doppiaggio (qui ancora più irrimediabilmente essendo sostituito l'audio originale).

Nella sequenza successiva osserviamo la zia di Fasta intenta, insieme alla protagonista, alla figlia ed altre familiari strette, a spargere olio sul corpo della madre defunta e ad avvolgerla in teli per conservarla, in attesa di poterle dare sepoltura. Il frammento mostra, come vedremo, diverse questioni linguistiche e traduttive di interesse; si tratta di tagli, condensazioni, perdite di sfumature lessicali, fino ad un probabile errore nella sottotitolazione:

***LA TETA ASUSTADA/IL CANTO DI PALOMA* (2009) MINUTAGGIO**	**SEQUENZA B** **LA CONSERVAZIONE DEL CORPO DELLA MADRE DEFUNTA**	**DIALOGHI ORIGINALI IN SPAGNOLO**	**SOTTOTITOLI IN ITALIANO**
00:19:35-00:20:48	Zia	Severina, **a ver,** pásame el aceite, cuidado no te quemes.	Severina, passami l'olio e non ti scottare.
	Severina	Esto me está dando náuseas.	-Mi fa venire la nausea
	Zia	¡Qué náuseas, ni que nada!	-Macché nausea. //
	Zia	A tanta gente hemos ayudado para conservar sus **muertitos** [...].	Abbiamo aiutato tanta gente a conservare i loro morti [...]. //
	Zia	**A ver**, hija, pásaselo en los senos.	Figliola, passaglielo tu sul seno. //
	Zia	No va a ser que me contagie a mí con su pezón.	Non voglio essere contagiata dal suo capezzolo. //
	Zia	Están buscando a alguien para cuidar la casa de **arriba.**	Cercano qualcuno per guardare la casa di **Arriba.** //
	Zia	Es solo por las noches.	È solo per la notte. //
	Zia	Podrías ir, sacarte la **plata** y llevar tu madre al pueblo, como quieres [...]	Ci potresti andare, **guadagni due soldi** / e porti tua madre al paese come vuoi fare […]

Fausta	Sí **le acepto,** tía	Sì **ci vado,** zia.
Zia	Bueno, **hijita. Está bien.** Esto lo necesitabas,¿eh?.	Brava, figliola. Ci voleva, eh?

La sequenza mostra in primo luogo il taglio di alcune locuzioni di carattere discorsivo, tipiche del linguaggio orale, che vengono sacrificate nella sottotitolazione per i consueti vincoli spazio-temporali (non più di 35-38 caratteri per linea, non più di sei secondi di permanenza sullo schermo) (Gottlieb 2001; Hurtado Albir 2001; Pavesi 2005; Perego, Taylor 2012). In particolare risulta omessa l'affermazione "Está bien", che il sottotitolare decide di eliminare avendo tradotto la frase precedente con un "Brava, figliola", che sottintende per il destinatario italiano che alla zia vada bene che Fausta decida di procurarsi un lavoro.

Vi sono poi delle scelte di tipo lessicale che si appiattiscono nella versione sottotitolata: si tratta in primo luogo dell'impiego di diminutivi vezzeggiativi come "sus muertitos" e "hijita". Nel primo caso troviamo semplicemente "i loro morti", mentre si tratta di una forma colloquiale che più che al neutro sottotitolo corrisponderebbe alla frase "i loro cari morti", seppur un po' lunga per la sottotitolazione. Al contrario "hijita" è ben reso con "figliola".

Sempre da una prospettiva lessicale si nota che espressioni, tipiche della varietà peruviana, o più in generale sudamericana, non si esprimono in un italiano standard: ricorre ad esempio molto spesso il lessema "plata" per designare lo spagnolo "dinero" (si veda, tra gli altri, il caso di Máxima che si lamenta, proprio all'inizio del film, del velo da sposa corto, a cui il padre risponde spiegando di non avere più soldi da spendere: "Además yo no tengo plata. Toda la plata la he dado a tu mamá"; 00:06:36). Nella sequenza della tabella si individua un sottotitolo più lungo del dialogo originale, in cui la frase "sacarte la plata" viene resa in traduzione con "guadagni due soldi". Se da un lato l'espressione riesce ad esprimere la colloquialità del contesto e della parlante, dall'altro, perde la valenza sudamericana che, tuttavia, in una traduzione "aperta" e "vulnerabile" (Díaz Cintas 2002) come la sottotitolazione, lascia comunque allo spettatore la possibilità di ascoltare la parola originale, contrariamente al doppiaggio.

Si aggiungano infine due questioni interpretative: nel primo caso si nota una traduzione che non rende del tutto l'atteggiamento rassegnato e spaventato della protagonista di sobbarcarsi un lavoro, in un luogo a lei ostile e sconosciuto, per permettersi di seppellire la madre. In effetti la battuta di Fausta "Sí le acepto, tía", si trasforma nella versione italiana "Sì ci vado, zia", che risulta molto meno caricata dello stato d'ansia della ragazza che "accetta" di lavorare, uscendo all'esterno della "baraccopoli-nido", solo per l'amore che prova per la madre defunta. Tale scelta è replicata pure nel doppiaggio dove, fra l'altro, sarebbe stata più coerente la traduzione letterale del verbo "aceptar" che avrebbe comportato un perfetto sincronismo del labiale. In secondo luogo ci pare non adeguata la traduzione della parola "arriba" nell'affermazione in cui la zia rende nota a Fausta la possibilità di ottenere un lavoro da domestica ("Están buscando a alguien para cuidar la casa de arriba"). La versione italiana sottotitolata, ma pure doppiata ("Cercano qualcuno per guardare la casa di Arriba"), mostra a nostro avviso un errore, poiché il significato italiano corrispondente alla casa dovrebbe essere "di sopra", "più in alto", eventualmente "quassù", non certo "Arriba", che scritto nel sottotitolo italiano in maiuscolo ha l'apparenza di essere un nome proprio, che però non corrisponde a nessun personaggio del film.

Dal momento che *La teta asustada* si fonda sull'utilizzo del canto come modalità comunicativa e rituale terapeutico-curativo (Betervide, García Llorens, Musso 2012), presenteremo, in conclusione, un esempio di canzone in castigliano cantata da Fausta, così da evidenziare questioni linguistico-culturali di rilievo e riflettere sulla loro resa nella traduzione italiana.

Nella sequenza C ci riferiamo alla melodia chiave della pellicola *(La sirena)* che è intonata dalla protagonista e, in una fase successiva, viene suonata al piano dalla Sig.ra Aida, che si appropria indebitamente della canzone della domestica per recuperare, in teatro, il successo perduto. In questo caso Fausta canta per la prima volta di fronte alla pianista, che ha promesso di regalarle una perla della sua preziosa collana ogni volta che intonerà una canzone. La giovane si convince che quella è l'unica strada per guadagnare velocemente denaro così da dare degna sepoltura all'amata madre. La prima perla la riceverà proprio grazie alle note de *La sirena:*

***LA TETA ASUSTADA/IL CANTO DI PALOMA* (2009) MINUTAGGIO**	**SEQUENZA C** ***FAUSTA CANTA LA SIRENA***	**DIALOGHI ORIGINALI IN SPAGNOLO**	**SOTTOTITOLI IN ITALIANO**
00:19:35-00:20:48	Fausta	Dicen en mi pueblo que los músicos	Al mio villaggio dicono che// i musicisti hanno
	Fausta	hacen un contrato con una sirena.	un patto segreto con una sirena.
	Fausta	Si quieren saber cuánto durará,	Se volete sapere// quanto durerà,
	Fausta	**durará el contrato con esa sirena.**	**durerà per sempre.**
	Fausta	De un campo oscuro tienen que coger	Da un campo oscuro devono raccogliere
	Fausta	un puñado de quinua para la sirena	una manciata di quinoa per la sirena.
	Fausta	y así la sirena se quede contando	Così la sirena inizierà a contare
	Fausta	Es solo por las noches.	È solo per la notte. //
	Fausta	**Dice la sirena** que cada grano	**La sirena dice** che ogni seme
	Fausta	significa un año.	rappresenta un anno.

Fausta	Cuando la sirena termine de contar	Quando la sirena finisce di contare
Fausta	se lo lleva al **hombre** y lo suelta al mar.	prende il **musicista**/ e lo abbandona in mare.
Fausta	Pero mi madre dice, dice, dice	Ma mia madre dice,
Fausta	que la quinua difícil de contar es	dice, dice, che i semi di quinoa/ sono difficili // da contare
Fausta	y la sirena se cansa de contar	e la sirena si stanca,
Fausta	y así el **hombre** para siempre	così il **musicista** rimane per sempre
Fausta	ya se queda con el don.	con il dono.

Analizzando la resa della canzone, si rileva in primo luogo una non perfetta sincronizzazione nel sottotitolaggio dal momento che il canto precede di qualche secondo l'immissione sullo schermo del sottotitolo, creando un piccolo *gap,* percettibile anche ad uno spettatore italiano non ispanofono, data l'affinità tra le due lingue. Da una prospettiva linguistica si nota che, nonostante la traduzione sia da ritenersi generalmente coerente rispetto alla fonte, nel metatesto si evidenziano alcune discrepanze che non sempre sembrano dovute alla necessità di condensazione del messaggio. In primo luogo è poco comprensibile la ragione per cui, in due differenti occasioni, il termine "hombre" venga reso nel sottotitolo italiano con "musicista", parola peraltro più lunga della fonte e non esplicitata nella canzone originale. È vero che nella prima strofa si asserisce che i "músicos" hanno fatto un patto con una sirena, ma nei versi successivi non si ricorre più a questo sostantivo che è rimpiazzato dal più generico "uomo", con tutte le implicazioni del caso, considerando il tema drammatico della

pellicola. Si può dire che con questa scelta semantica si concede al pubblico italiano una facilitazione del significato della canzone, probabilmente sulla base della credenza andina secondo cui alcuni musicisti strinsero un patto con le sirene: queste avrebbero affinato i loro strumenti e la melodia delle loro voci in cambio dell'anima degli umani. La vita dei musicisti, inoltre, era scandita dal conteggio dei semi di quinoa affidati alle sirene: terminati i semi, cessava la vita degli uomini, la cui anima veniva trasportata sul fondo del mare (Betervide, García Llorens, Musso 2012). Se nel caso appena esposto si offre allo spettatore italiano una chiave di lettura leggermente diversa dall'originale, vi è una strofa precedente de *La sirena* in cui si riscontra una traduzione eccessivamente libera, poco rispettosa della fonte. In merito infatti alla durata del patto con la sirena, il prototesto recita "cuanto durará, *durará el contrato con esa sirena".* Si tratta dunque di una domanda a cui l'ascoltatore non sa dare risposta, sebbene il messaggio lasci presagire la lunghezza del vincolo, che alla fine porta la sirena a desistere, per stanchezza, e l'uomo a rimanere con il dono della musica (similmente ad Aida che ruba la melodia di Fausta). Nel sottotitolo troviamo, oltre ad una comprensibile condensazione del concetto (non si ripete né "contratto", né sirena"), una precisa indicazione della durata del patto che, inspiegabilmente, diventa eterno ("quanto durerà, *durerà per sempre").*

Per concludere, una notazione sulla fonologia del testo cantato. Ci pare che sarebbe stato più utile servirsi dell'affinità morfologico-sintattica tra spagnolo e italiano per riprodurre la stessa sequenza verbo-soggetto *("Dice la sirena* que cada grano", it. "Dice la sirena che ogni seme"), rispetto invece alla scelta dei sottotitolatori *("La sirena dice* che ogni seme"). Tale opzione avrebbe permesso un sincronismo migliore tra l'originale e la traduzione, nonostante vada rilevato che anche la parte doppiata in italiano lo è per i dialoghi filmici, ma non per le canzoni, che rimangono nei due idiomi originali (castigliano e quechua), preservando così l'unicità della voce della cantante-attrice Magaly Solier (sottotitolata in italiano).

Si può aggiungere che tali melodie, assieme alle svariate canzoni che fanno da sfondo alle feste *kitsch* di fidanzamento e matrimonio celebrate nella baraccopoli, acquisiscono un ruolo di rilevo nel film, generando un notevole impatto nello spettatore, dal momento che, oltre a narrare una storia, ri-

echeggiano gli stati d'animo dei personaggi che le intonano. In una parola, contribuiscono a costruire il tessuto narrativo dell'opera peruviana.

4. Conclusioni

Come abbiamo dimostrato, *La teta asustada* (2009) permette di studiare da una prospettiva culturale, linguistica e prossemica gli scambi dialogici tra i personaggi, i meccanismi e le lingue di comunicazione che variano quando si modificano i contesti, i luoghi e le distanze tra i soggetti.

Il panorama linguistico del film è assai ricco dal momento che si contrappongono, ma si compenetrano, uno spagnolo nella varietà peruviana di Lima e un quechua *sureño.* Si determinano così fenomeni di *code-switching* e *alternanza di codice* che offrono la possibilità di riflettere sul delicato equilibrio tra centro e periferia, lingua principale e lingua minoritaria. Tale prerogativa viene indagata anche alla luce della versione italiana della pellicola *(Il canto di Paloma).* A tal proposito, si è proposto uno studio e una valutazione critica della traduzione dallo spagnolo in italiano per il sottotitolaggio (con brevi incursioni nel doppiaggio), dimostrando la complessità del processo traduttivo del film, in cui si evidenzia pure la presenza di testi cantati. In questo percorso ci siamo serviti delle più aggiornate metodologie della traduzione audiovisiva, in particolare delle tabelle di Gottlieb (1992, 2001) per classificare le tipolgie di sottotitolo e degli studi di Díaz Cintas (2014) per la qualità nel lavoro di sottotitolazione. Dall'analisi è derivata la necessità di un più attento e consapevole controllo della qualità della traduzione, affinché opere di questo calibro possano essere tradotte in modo puntuale e coerente rispetto al prototesto, pur nelle fisiologiche difficoltà di trasposizione da una lingua e cultura all'altra e i vincoli dell'audiovisivo. Si auspica, dunque, un miglioramento nella formazione di professionisti e operatori qualificati che possano rispondere alle esigenze di spettatori ormai pronti anche alla fruizione di opere sperimentali e multilingui. Ciò appare tanto più necessario in quanto il pubblico cinematografico di prodotti di questa tipologia dispone di competenze maggiori rispetto allo spettatore televisivo di massa (Buffagni, Garzelli 2014).

Al di là dei singoli errori o delle perdite linguistiche segnalate, possiamo comunque concludere che la grandezza di questo film risiede anche nelle

immagini, che contribuiscono a creare un'opera di un "realismo magico di rara bellezza" *(Variety* 2009). In essa la regista ci introduce ad un dramma assoluto che non ha bisogno di essere commentato a parole: ciò appare manifesto in apertura, dove lo spettatore vede una scena completamente oscurata, in cui sente la voce di una donna che canta in quechua la sua storia di violenza. Poi la macchina da presa si accende e, restando fissa, inquadra l'anziana madre di Fausta in punto di morte. La parte finale del film si chiude invece con un simbolo di rinascita: la protagonista riceve dal giardiniere Noè un vasetto con una patata da cui sbocciano dei fiori bianchi. La giovane si avvicina alla piantina per sentirne il profumo e la regista indulge su un primo piano ravvicinatissimo, che coglie in dettaglio il naso e gli occhi chiusi di Fausta. Sia nell'*incipit* che nella conclusione, dunque, sono evidenti il ruolo e il valore del silenzio, così come la potenza delle immagini, che si fanno universali.

Bibliografia

Alfonsetti, Giovanna (2010), "Commutazione di codice", *Treccani, Enciclopedia dell'Italiano 2010* [11/04/17] <http://www.treccani.it/enciclopedia/commutazione-di-codice_(Enciclopedia_dell'Italiano)>

Bailey, Benjamin (2005), "Commutazione di codice/Switching", *Culture e discorso,* ed. Alessandro Duranti, *Rivista on-line dell'Associazione italiana studi semiotici,* 2: 58-62.

Berruto, Gaetano (1997), "Code-switching and code-mixing", *The Dialects of Italy,* eds. Martin Maiden; Mair Parry. Routledge, London/New York: 394-400.

Betervide Jimena, Mónica; García Llorens, Musso Carla (2012) "El despertar de la sirena. Comentario sobre el film *La teta asustada", Aesthetika* (Revista internacional de estudio e investigación interdisciplinaria sobre subjetividad, política y arte) 2, 7 [11/04/17] <http://www.aesthethika.org/El-despertar-de-la-sirena>

Buffagni, Claudia; Garzelli, Beatrice, eds. (2012), *Film translation from East to West. Dubbing, subtitling and didactic practice,* Berna, Peter Lang.

– (2013), "Extranjeros en Buenos Aires: *Herencia* di Paula Hernández (2001) tra parlato spagnolo-tedesco e sottotitoli inglesi", *Identità/Di-*

versità, Atti del III convegno dipartimentale dell'Università per Stranieri di Siena (Siena, 4-5 dicembre 2012), eds. Tiziana De Rogatis; Giuseppe Marrani; Alejandro Patat; Valentina Russi. Pisa, Pacini: 321-338.

– (2014), "Nuovi spazi sociali per la traduzione tra doppiaggio e sottotitolaggio. Prodotti filmici d'autore spagnoli e tedeschi in italiano", *SILTA (Studi italiani di Linguistica Teorica e Applicata),* 2: 265-288.

Capolino, Gabriele (2009), "Recensione a *La teta asustada"* [12/04/17] <http://www.cineblog.it/post/16706/il-canto-di-paloma-di-claudia-llosa-la-recensione>

Dall'Olio, Alessandro (2009), "Il dolore de *Il canto di Paloma", La Repubblica,* [11/04/17] <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/05/05/il-dolore-de-il-canto-di-paloma.html?ref=search>

Diadori, Pierangela (2012), "Cinema and song translation", *Film translation from East to West. Dubbing, subtitling and didactic practice,* eds. Claudia Buffagni; Beatrice Garzelli. Berna, Peter Lang: 29-45.

Díaz Cintas, Jorge (2002), *La traducción audiovisual: el subtitulado,* Salamanca, Almar.

Díaz Cintas, Jorge (2014), "La questione della qualità nel sottotitolaggio", *Subtitling and Intercultural Communication. European Languages and beyond,* eds. Beatrice Garzelli; Michela Baldo. Pisa, ETS: 291-312.

Garzelli, Beatrice (2013), "El discurso cinematográfico entre traducción intersemiótica, doblaje y subtitulación: *Como agua para chocolate* (1992) y *Mar adentro* (2004)", *Cuadernos AISPI,* 2: 251-270.

Gottlieb, Henrik (1992), "Subtitling. A New University Discipline", *Teaching, Translation and Interpreting. Training, Talent and Experience,* eds. Cay Dollerup; Anne Loddegaard. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins: 161-170.

– (2001), "Subtitling: Visualising filmic dialogue", *Traducción subordinada (II). El subtitulado (inglés/español/galego),* eds. Lourdes Lorenzo García; Ana Pereira Rodríguez. Vigo, Servicio de publicacións da Universidade de Vigo: 85-110.

– (2014), "Foreign voices, local lines: in defense of visibility and domestication in subtitling", *Subtitling and Intercultural Communication. European Languages and beyond,* eds. Beatrice Garzelli; Michela Baldo. Pisa, ETS: 27-54.

Hall, Edward (1963), "A System for the Notation of Proxemic Behaviour", *American Anthropologist,* 65, 5: 1003-1026.
Hurtado Albir, Amparo (2001), *Traducción y traductología,* Madrid, Cátedra.
Martínez Berenguer, Nuria (2008), "La subtitulación de una película multilingüe": 1-31 [11/04/17] <https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/4628/Martinez_Berenguer_Nuria_TA.pdf?sequence=>
Moraza Pulla, María José (2011), "El reto de traducir una película multilingüe: *Tierra y Libertad".* Tesi di dottorato non pubblicata.
Muñoz Carrión, Antonio (1998), "Comunicación corporal-kinésica, proxémica" [12/04/17] <http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/C/comunicacion_corporal.pdf>
Nepoti, Roberto (2009) "A Berlino in scena la violenza: così le donne raccontano il dolore", *La Repubblica* [13/12/2017] <*http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/02/13/berlino-in-scena-la-violenza-cosi.html?ref=search*>
Pavesi, Maria (2005), *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano,* Roma, Carocci, 8° ed.
Perego, Elisa; Taylor, Christopher (2012), *Tradurre l'audiovisivo,* Roma, Carocci.

Sitografia

[12/04/17]<http://www.mymovies.it/film/2008/ilcantodipaloma/>
[12/04/17]<https://www.youtube.com/watch?v=mDUCnvcacxc> (Trailer sottotitolato in inglese)
[12/04/17]<http://www.imdb.com/title/tt1206488/>
[12/04/17]<http://periodismohumano.com/culturas/la-teta-asustada-la-historia-detras-de-la-pelicula.html> *(La teta asustada:* la historia detrás de la película)
[12/04/17]<http://variety.com/2009/film/reviews/the-milk-of-sorrow-1200473657/>