

GIULIA MAGAZZÙ
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “G. D’ANNUNZIO” CHIETI-PESCARA)
ORCID 0000-0002-5530-1594

ADATTARE E RITRADURRE GLI ELEMENTI CULTURALI DI *GOMORRA-LA SERIE* NEI SOTTOTITOLI IN LINGUA INGLESE

ABSTRACT

Adapting a literary text for a TV series within the same culture involves a plethora of interpretive, semiotic, and hermeneutic relationships. Therefore, adapting and (re)translating a TV series for a foreign audience and culture is even more challenging. The code-switching and code-mixing used in *Gomorra-The Series* represent a great challenge for the translator. Thus, the aim of the paper is to focus on the subtitling strategies used to translate culture-bound language in the English version of *Gomorra-The Series*, an extremely successful Italian TV series.

KEYWORDS: subtitling, dialect, AVT, Gomorra, transmediality

STRESZCZENIE

Adaptacja tekstu literackiego na potrzeby serialu telewizyjnego w obrębie tej samej kultury wiąże się z mnóstwem relacji interpretacyjnych, semiotycznych i hermeneutycznych. Dlatego adaptacja i przetłumaczenie serialu telewizyjnego dla obcej publiczności i kultury jest jeszcze większym wyzwaniem. Procesy typu code-switching i code-mixing, zastosowane w serialu Gomorra, stanowią wielkie wyzwanie dla tłumacza. Dlatego też, celem artykułu jest skupienie się na strategiach napisów używanych do tłumaczenia języka związanego z kulturą w angielskiej wersji Gomorra-The Series, niezwykle udanego włoskiego serialu telewizyjnego.

SŁOWA KLUCZOWE: napisy, dialekt, tłumaczenie audiowizualne, Gomorra, transmedialność

INTRODUZIONE

Gomorra – La serie (2014–2021) è una serie tv italiana ambientata nella periferia di Napoli e racconta la storia della sanguinosa guerra tra i due clan mafiosi, i Savastano e i Conte. Paragonata dalla critica internazionale alle migliori serie tv poliziesche contemporanee (per esempio *The Wire* e *I Soprano*) e film d'autore (Tarantino e Scorsese), la prima stagione di *Gomorra – La serie* è il prodotto televisivo italiano più venduto all'estero (Napoli e Tirino 2015, 2016).

Specialmente quando si analizzano prodotti audiovisivi che sono rappresentativi di realtà regionali e locali (Magazzù 2019; De Meo 2020), è necessario prestare attenzione a modo in cui le identità rappresentate vengono plasmate a livello

interculturale. Nel caso specifico di *Gomorra-La Serie*, ad esempio, parte del linguaggio utilizzato contiene regionalismi e dialettismi, fondendo l'uso di espressioni napoletane con quelle italiane. La serie ha svolto anche una funzione divulgativa molto importante (Caliendo 2012): in una società in cui le notizie sull'organizzazione criminale napoletana nota come camorra restano circoscritte prevalentemente a livello locale, la serie TV ha oltrepassato questi confini e si è rivolta a un pubblico più ampio grazie ai sottotitoli italiani forniti durante la messa in onda sul canale satellitare Sky Atlantic. Ciò ha permesso una diffusione a livello interlinguistico di elementi e pratiche specifiche legate a una determinata cultura.

Il focus del seguente contributo sarà un'indagine sulla traduzione italiana di *Gomorra-La Serie*, al fine di indagare in che misura i sottotitoli in lingua inglese contribuiscano al processo di (ri)traduzione e di costruzione delle identità rappresentate nella serie TV. La serie rappresenta infatti un esempio particolare di ritraduzione, essendo basata sull'omonimo romanzo di Roberto Saviano (2006), dapprima adattato nel film di Matteo Garrone (2008). La serie TV rappresenta quindi un terzo passaggio nell'evoluzione diacronica e nella riscrittura del materiale originale. Come precisato in precedenza, la serie è stata distribuita in Italia con sottotitoli (in italiano) sullo schermo, che rappresentano quindi una prima traduzione del materiale di partenza. Nel Regno Unito e negli Stati Uniti la serie stata distribuita con sottotitoli in lingua inglese, che rappresentano quindi la traduzione di un testo già tradotto. In questo contributo si fa quindi riferimento alla ritraduzione come al processo attraverso il quale un testo originale ricco di regionalismi e dialettismi, ha attraversato prima i confini locali per rivolgersi a un pubblico nazionale, e poi ha oltrepassato quest'ultimo andando verso un panorama internazionale, venendo tradotto in una lingua di destinazione. I processi di traduzione e ritraduzione hanno profonde conseguenze sul modo in cui determinati tratti identitari, espressi linguisticamente, vengono modificati e adattati nella cultura di destinazione, tanto più nel caso specifico di Gomorra, dove il testo di partenza e la sua traduzione sono separati da un livello traduttivo intermedio, che arricchisce ma cambia i significati trasmessi nel testo di partenza. Riprendendo un'idea di Gambier (2018), gli spettatori di un prodotto audiovisivo appartengono a una comunità interpretativa dai limiti poco noti e con caratteristiche non facilmente specificabili. Tale comunità è quindi eterogenea e può essere definita come un gruppo di lettori individuali la cui interpretazione dei testi è modellata e vincolata da assunti condivisi sulla lettura e da un insieme comune di pratiche interpretative.

Un altro aspetto importante delle ritraduzioni è che devono essere viste come versioni narrative vincolare da condizioni specifiche (Brownlie 2006; Zanotti 2015). Queste condizioni possono aiutare a spiegare le somiglianze e/o le differenze tra le diverse traduzioni (Deane-Cox 2014; Albachten e Gürçaglar 2018). Secondo Brownlie (2006), queste condizioni comprendono ampie forze sociali (cioè il cambiamento delle ideologie, il cambiamento e la variazione della lingue, il cambiamento delle norme letterarie e traduttive) ma anche condizioni situazionali più specifiche, come il particolare contesto di produzione e le preferenze del

traduttore. La ritraduzione di *Gomorra-La serie* cerca di mediare tra due media diversi: il canale audio rappresentato dalla sceneggiatura italo-napoletana e i sottotitoli italiani. Pertanto, l'indagine di come questo quadro complicato dia forma a specifiche identità nella rappresentazione transculturale di determinati personaggi e realtà può far luce sui meccanismi di traduzione che si celano dietro di essi.

Dopo aver compiuto un excursus delle varie tappe del prodotto preso in esame, l'analisi si sposterà sulle strategie utilizzate nella traduzione di *Gomorra-La serie* considerando il modo in cui essa possa avere un impatto sulla percezione del pubblico di arrivo. I sottotitoli, se da un lato mantengono l'integrità della rappresentazione originale, in modo da preservare il flusso linguistico, le inflessioni e l'autenticità delle voci di personaggi, dall'altro i sottotitoli impongono chiaramente dei limiti alle scelte lessicali che i traduttori possono esercitare (O' Connell 1998).

DAL ROMANZO ALLA SERIE TV PASSANDO PER IL FILM

Il romanzo *Gomorra* (2006) di Roberto Saviano comporta problemi intersemiotici di traduzione e adattamento, a partire dalla sua complessa costruzione enunciativa, che di fatto istituisce un nuovo genere (almeno nel contesto italiano): non una “docu-fiction”, ma un “non-fiction novel”, o, per alcuni studiosi, un “hybrid novel” da studiare nel contesto delle trasformazioni contemporanee del romanzo (Palumbo Mosca 2010: 156–65). Nella scrittura di Saviano, la modalità autobiografica si fonde con il reportage. I nomi reali e i soprannomi dei camorristi sono tratti dalla recente storia italiana e dalle loro attività criminali in una narrazione che cita documenti giudiziari e sentenze di processi e cita articoli di giornale e indagini preliminari della polizia. Si tratta di una forma di narrazione in cui invenzione e narrazione veritiera (Greimas 1983) convivono, producendo corrispondenze fattuali e contestuali, descritte come “New Italian Epic” (Wu Ming 2006: 12). Vale la pena sottolineare la parola “epica”, che caratterizza un realismo storico consapevole, sia che la storia abbia molti punti di vista – spesso inaspettati e incompatibili con un approccio tradizionale – da considerare come presenti allo stesso tempo, sia che la realtà debba essere sempre tradotta soggettivamente nelle nostre mentalità cognitive, percettive e culturali.

Nel film di Matteo Garrone (*Gomorra*, 2008) la complessità enunciativa del romanzo di Saviano viene affrontata attraverso la “decontestualizzazione” e la “ricontestualizzazione” traslativa (Venuti 2007: 30), cambiando i materiali e la sostanza dell'espressione nella traduzione intersemiotica. Il film rivela scelte ben precise in termini di autonomia estetica rispetto al romanzo, da cui seleziona solo alcune storie, o frammenti di storie, che diventano quindi emblematiche, in contrasto con il mosaico costruito da Saviano. Il film di Garrone vive di storie parallele, che solo in parte si sovrappongono, grazie alla condivisa spazialità

e temporalità dei personaggi. La strategia testuale del film mira a suggerire un sentimento di fondo presente in tutto il romanzo, e qui l'interpretazione è una scommessa sul senso poetico ed estetico del testo di Saviano: oltre ad attingere alla superficie discorsiva, il film di Garrone lavora sugli effetti emotivi, come il disagio e la rabbia, sul trasmettere l'onnipotenza dei camorristi, in opposizione all'impotenza e alla frustrazione delle loro vittime, spesso rappresentate in una luce tragica o, a volte, insieme surreale e grottesca. Nel romanzo, questo viene trasmesso – fenomenologicamente – attraverso le osservazioni e le descrizioni del narratore in prima persona, sempre intriso di corporeità e che riporta le proprie percezioni e sensazioni esasperate, come se il corpo del narratore fosse diventato il garante della verità di quanto viene raccontato. La serie TV segue in modo intermedio la direzione presa dal film di Garrone e ne riprende molte delle scelte espressive. Le inquadrature seguono spesso da vicino personaggi e luoghi, e le scene in cui la luce è quasi accecante sono sostituite da quelle più cupe e notturne. In termini intertestuali, si tratta anche di una rivalutazione del genere *noir*, del *gangster movie* (o anche del *western* quando gli spazi si dilatano enormemente), che genera quasi sempre un effetto straniante. La versione della serie TV di *Gomorra* segue il romanzo di Saviano solo in termini di estensione narrativa e non di adattamento (Jenkins 2011) che, in una definizione più libera, appartiene ancora all'ordine della traduzione culturale.

Gli spazi urbani della serie *Gomorra*, sullo sfondo sempre presente delle *Vele* a Scampia, sono esplicitamente contrapposte al ricco e pacchiano case dei boss della camorra, piene di quadri kitsch, porcellane e statue di Padre Pio, armadietti retroilluminati pieni di cristalleria, tavoli e sedie in finto stile Luigi XIV, in un'esplosione di lacche dorate, marmo e velluto. Questi interni sono stati costruiti da scenografi che si sono ispirati a *Scarface* di De Palma (1983) e hanno guardato i notiziari televisivi che ritraevano boss mafiosi arrestati nelle loro ville, ma hanno anche esplorato l'entroterra napoletano per trovare le location più adatte. Hanno poi utilizzato materiale documentario di prima mano (etnografico) insieme a “rimediations” televisive e cinematografiche (Bolter, Grusin 1999).

Un altro modo di reinterpretare il romanzo di Saviano, differenziandosi dall'adattamento cinematografico, è che la serie TV riesce a espandere non solo le dinamiche del potere della camorra legate al romanzo, ma anche il senso di straniamento e disorientamento degli spettatori, interrompendo qualsiasi condivisione di valori (Smith 1995) con le emozioni e le azioni degli antieroi sullo schermo (García 2016), così come ogni possibile catarsi da parte degli spettatori. Inoltre, nella serie televisiva, c'è una “esperienza controllata di straniamento” (Eugenii 2010: 117), dimostrata in primo luogo nella costruzione dei personaggi, verso i quali gli spettatori devono regolare il loro coinvolgimento empatico, in secondo luogo in un'interpretazione della storia italiana non superficiale e aperta all'intermedialità, e, in terzo luogo e più significativamente, negli spazi e nei luoghi della provincia italiana che sono “esplorati soprattutto nei loro tratti oscuri, criminali e solitamente inquietanti” (*ibidem*: 118).

SOTTOTITOLI E STRATEGIE DI TRADUZIONE

Le traduzioni “mettono in gioco non solo due lingue ma anche due culture” (Eco 2001: 62). Allo stesso tempo, poiché “la misura in cui un testo è traducibile varia con il grado in cui è incorporato nella sua specifica cultura” (Snell-Hornby 1995: 41) e di conseguenza la traduzione di dialogo, dialetto e cultura in *Gomorra-La Serie* presenta molti problemi. In primo luogo, *Gomorra-La Serie* – sia nella versione del romanzo che in quella televisiva – è profondamente radicata in un contesto socio-geografico non solo italiano ma particolarmente napoletano. Che questa specificità sia stata riconosciuta dagli editori americani e inglesi della versione stampata è evidente nel fatto che hanno incluso una mappa della parte meridionale dell’Italia dove si svolge la maggior parte dell’azione. La conoscenza specifica degli stereotipi locali e dei riferimenti socioculturali propri della cultura di partenza implica il riconoscimento di personaggi, situazioni e ossessioni famose con le quali è estremamente improbabile che il pubblico di destinazione abbia familiarità – se non attraverso rappresentazioni nella cultura popolare. La maggior parte delle tassonomie delle strategie di traduzione seguono una progressione ad ampio spettro dallo straniero al domestico. Lo straniamento e l’addomesticamento sono i due estremi di una scala, che rappresentano tendenze o strategie generali in relazione alle quali ogni procedura di traduzione (spiegazione, calco, sostituzione culturale, omissione, e così via) si situa secondo il suo grado di mediazione culturale. In pratica, le strategie di traduzione si combinano o si sovrappongono, il che le rende difficili da categorizzare accuratamente all’interno di un dato corpo di lavoro.

Tuttavia, dato che in *Gomorra-La Serie* gli elementi che evocano l’ambientazione napoletana e la (sotto)cultura camorristica costituiscono virtualmente un carattere proprio, l’approccio traduttivo predominante è stato chiaramente e inevitabilmente la *forestierizzazione*, che rende un “testo un sito dove un altro elemento culturale non viene cancellato ma manifestato” (Venuti 1998: 242). *Gomorra-La Serie* è uno di quei prodotti che “si rivolgono ad altre culture per informare e invitare alla reazione” (Taylor 2000: 309) e quindi i sottotitoli richiedevano una traduzione orientata alla fonte. Questo è il motivo per cui solo in pochi casi i sottotitolatori hanno optato per un metodo addomesticante che minimizzasse l’estraneità degli elementi stranieri del testo di destinazione. Questi sono in gran parte limitati ai casi di “idiomaticità unilaterale” (Seidlhofer 2004: 220), vale a dire, espressioni fisse e idiomi che potrebbero essere incomprensibili per il pubblico di destinazione. In mancanza di equivalenti esatti nella lingua di destinazione e inadatti alla traduzione letterale, hanno richiesto un addomesticamento.

Nel caso della serie, naturalmente, la traduzione è influenzata non solo dalle “due lingue/due culture” di Eco di cui sopra, nel senso di lingue e culture nazionali o anche locali, ma dalle lingue dei diversi media materiali. Il linguaggio cinematografico ha le sue regole e i suoi codici significanti che inquadrano le

parole e il significato linguistico (Chaume 2004; Pavesi 2008) e limitano le possibilità creative aperte agli sceneggiatori. I problemi inerenti a tutte le traduzioni sono più evidenti nella sottotitolazione a causa dei particolari vincoli intrinseci del mezzo. In primo luogo, come notato da Hatim e Mason (1997: 78), la sottotitolazione è un'attività che si pone al crocevia tra due media, che rende il linguaggio parlato come scritto. In questo modo, alcune caratteristiche del parlato come il dialetto, i dispositivi enfatici, compresa l'intonazione, il *code-switching* e così via, non sono automaticamente rappresentati. Inoltre, il mezzo impone vincoli aggiuntivi a quelli di altri tipi di scrittura: Gottlieb (1992: 164) chiama questi vincoli “formali” (quantitativi) e “testuali” (qualitativi), e sono entrambi conseguenti alle limitazioni imposte dallo spazio (ogni riga del sottotitolo deve consistere di circa 37 caratteri o spazi tipografici) e da fattori temporali (le didascalie rimangono sullo schermo solo per un massimo di sette secondi). In un prodotto audiovisivo sottotitolato, a differenza di altre modalità statiche di comunicazione scritta, il lettore non può tornare indietro nel testo per recuperare il significato (a meno che la visione non avvenga su una piattaforma *streaming* o non si stia guardando un prodotto registrato in precedenza). Un'ulteriore, curiosa, conseguenza dell'uso dei sottotitoli è che, poiché le immagini acustiche e visive sono inseparabili, far corrispondere i sottotitoli a ciò che viene effettivamente visto sullo schermo può imporre le sue particolari limitazioni. Poiché lo spazio è così limitato, lo spazio fisico occupato da una singola lettera diventa significativo (per esempio, più spazio per “m” e “w”, meno per “t” o “l”) e questo può influenzare le parole selezionate per il sottotitolo e quindi potenzialmente erodere la relazione tra parole e immagine/parole e significato. Per esempio, poiché i sottotitoli devono essere estremamente concisi, in molti casi i sottotitolatori sono costretti a ricorrere all’“implicazione” (Klaudy, Karoly 2003: 53, 62) unendo due o più frasi in una singola frase abbreviata che comporta una certa perdita di significato.

Un'altra tecnica frequentemente adottata nei sottotitoli inglesi di *Gomorra-La Serie* è il *chunking*, una semplice operazione di ricerca di una sovraordinata (più o meno legata alla cultura, o meglio, più (o meno) inclusiva della cultura (Katan 1999: 147–57). Il *chunking* è una delle strategie più importanti a cui ricorrono i traduttori, in particolare quando rendono i termini culturalmente legati, e l'espressione, presa dall'informatica dove si riferisce ai cambiamenti di dimensione, comprende tre diverse opzioni: *chunking up*, *chunking down* e *chunking sideways*. Quest'ultima, che è di particolare interesse quando si rendono termini culturali o qualsiasi altro cosiddetto ‘intraducibile’, si verifica quando la lunghezza della frase non viene alterata e il traduttore riesce a trovare altri esempi che sono sullo stesso livello o appartengono alla stessa classe; il *chunking down*, invece, è una strategia in cui il termine generico di partenza viene tradotto in uno più specifico nella lingua di arrivo; nel *chunking up*, i traduttori rendono un termine specifico inserendolo in un contesto più generale, e quindi passano da una definizione stretta a una più ampia; cioè, dall'iponomia all'ipernomia. Questo accade, per esempio, quando la parola *kid* (*s*) viene usata ripetutamente per tradurre svariati epitetti dialettali rivolti ai giovani,

come mostrato nella seguente tabella (Tabella 1). Soprattutto nel dialetto napoletano, parole come *muccus* o *uagliuncie* hanno coefficienti di intensità molto diversi (Snelling 1992: 121), cioè la misura della forza di un elemento lessicale che deve essere abbinato nella traduzione per evocare le forti connotazioni che vengono totalmente annullate se vengono assorbite nella parola generica “ragazzo”. A causa delle “lacune lessicali” (Katan 1999: 80), per lo più in termini di una mancata corrispondenza tra le diverse cornici culturali di origine e di destinazione, non è stato possibile trovare equivalenti *one-to-one* per tali parole – sostituti che avrebbero trasmesso il concetto culturale implicito nel termine. I traduttori che hanno lavorato su *Gomorra-La Serie* sono stati quindi costretti a “spezzettare”, privando le frasi, come dimostra l'esempio precedente, delle loro sfumature culturali e lessicali, con l'inevitabile perdita del loro connotato valore e l'enfasi pragmatica.

Tabella 1. Sceneggiatura originale e sottotitoli

Sceneggiatura originale	Traduzione inglese dell'espressione napoletana in corsivo	Sottotitoli in inglese
T'agg purtat e' <i>uagliun p'mezz vuost ca sit ruj muccus</i> <i>Giovane!</i> <i>'A piccrill mat sfruttat Spiegatelo ai vostri figli</i> <i>Er nu <i>uagliuncie</i></i> <i>Chist e' port e' <i>creatür</i></i>	Young boys Moccioso: a derogatory adjective for a very inexperienced young boy who puts on airs as if he <i>were adult</i> Young man Little child Sons Very young boy A term of endearment for children	I brought the <i>kids</i> Because of two <i>kids</i> like you Hey, <i>kid!</i> You've used me since I was a <i>kid</i> Explain it to your <i>kids</i> You were a <i>kid</i> I'll take them to the <i>kids</i>

DAL DIALETTO NAPOLETANO ALL'INGLESE STANDARD

Poiché la traduzione e l'adattamento delle varietà regionali e sociali rappresentano uno dei principali ostacoli per gli operatori coinvolti in qualsiasi campo della traduzione, un approccio che traduca un dialetto con un altro dialetto viene generalmente respinto perché presuppone equivalenze non solo linguistiche ma anche culturali e funzionali. Mével (2007: 54) afferma infatti che

[C]ome regola generale, i traduttori tendono a rifiutare l'opzione della traduzione dialetto per dialetto, data la relativa impossibilità di trovare una forma vernacolare nella lingua di destinazione con caratteristiche identiche o anche solo

approssimative a quelle presenti in un'altra, essendo le forme vernacolari, per natura, geograficamente e socialmente idiosincratiche (Mével 2007: 54 traduzione mia).

Bartoll (2009: 4) suggerisce che tutte le varianti e il passaggio dal dialetto alla lingua standard potrebbero essere ragionevolmente segnalati con l'aggiunta di frasi pronunciate in dialetto tra parentesi, o ricorrendo all'uso di colori diversi, o al corsivo per tutte le lingue secondarie. Tuttavia, nel caso di *Gomorra-La Serie*, il pubblico non italiano che non ha dimestichezza con i suoni e i ritmi dell'italiano standard non si rende nemmeno conto che i personaggi fanno un ampio uso del dialetto, poiché nel film il napoletano è sempre reso in inglese standard, come si può vedere dalla tabella seguente (Tabella 2).

Tabella 2. Dialetto napoletano vs. inglese standard

Espressioni napoletane	Inglese standard
E stamm a ppost	That's it
Nient chiu?	Nothing else?
Tu 'o ver faj?	Really?
Trasit	Come in
Pozz ra'	Can I help out?
Statt accort puo' sculia'	Careful not to slip

I sottotitoli inglesi ricorrono principalmente a un linguaggio inclusivo, cioè un linguaggio che non rappresenta le persone sulla base del sesso, del luogo di nascita, dell'età, dello status sociale o di altri fattori, e di conseguenza importanti marcatori sociali e culturali come gli accenti di classe e i dialetti etnici o geografici sono totalmente neutralizzati. Il pubblico deve dedurre tali dettagli da indizi visivi e dalla lettura dei sottotitoli con riferimento alle voci che pronunciano il testo di partenza; i sottotitoli non si leggono da soli. Ciononostante, molto può essere perso nella doppia traduzione dal testo scritto al sottotitolo del film e dal dialetto all'inglese standard – o a qualsiasi altra lingua.

Particolarmente rilevante qui è la nozione di *footing*, che “implica un cambiamento nell'allineamento che assumiamo verso noi stessi e verso gli altri gestiamo la produzione e la ricezione di un discorso”, e dove “l'allineamento del partecipante, o il set, o la posizione, o la postura, o il sé proiettato è in qualche modo in questione” (Goffman 1981: 128). Il footing può quindi trasmettere informazioni significative sullo status del parlante all'interno della sua struttura sociale e sullo status che il parlante accorda al suo interlocutore. Come osservano Eggins e Slade (1997: 10), “[i] comportamenti conversazionali dei partecipanti esprimono dimensioni delle loro identità sociali. Mentre parlano a turno, [i] conversatori mettono in scena chi sono”. Gli spostamenti di piede sono generalmente segnati da un cambiamento di registro, tono di voce e alterazioni nelle “varietà del discorso” (Gumperz 1982: 116). In *Gomorra-La Serie*, sia le varianti nazionali/regionali che

quelle sociali del testo italiano, cioè il dialetto napoletano, l'accento dell'Europa dell'Est, cinese e del Nord Italia o le forme analfabete, sono tutte sostituite dall'inglese standard. Anche in questo caso, un certo senso di 'piedistallo' può essere dedotto dai significanti visivi sullo schermo, ma le sottili sfumature del discorso sono diminuite e spesso perse.

Le caratteristiche più importanti della lingua usata dai personaggi principali del film non sono infatti tanto geografiche quanto sociali. In *Gomorra-La Serie* l'uso del dialetto è un modo fondamentale in cui i personaggi e la loro (sotto)cultura sono implicati e rappresentati. I personaggi sono in gran parte inarticolati; in particolare, sembra che più profondamente sono coinvolti nella mentalità della mafia, più sembrano essere ineducati. Solo Franco e il suo assistente Roberto non rientrano in questa descrizione. Franco, che sa parlare francese, è il volto aziendale della violenza criminale, e per questo può sembrare ancora più agghiacciante e pericoloso dei personaggi che portano le pistole. Tuttavia, quando Roberto scopre le verità dietro gli affari di Franco, dichiara "non sono tagliato per questo lavoro", sovvertendo completamente l'immagine del criminale sofisticato la cui attitudine alla violenza è nascosta dietro una facciata di urbanità, una rappresentazione che forse ha le sue origini nelle tematiche del film di gangster di Hollywood. La maggior parte degli altri personaggi di *Gomorra-La Serie* sembra essere funzionalmente analfabeti; quando cerca di parlare in italiano standard, Marco pronuncia male la parola dappertutto e dice "dapettutto"; allo stesso modo, "troppo" diventa "troppo assai", che in italiano è una forma sgrammaticata; Toto', a sua volta, usa l'errato "propeto" invece di "proprio". Anche in questo caso, tuttavia, i sottotitoli in inglese non trasmettono nessuna delle parlate poco educate e grammaticalmente limitate dei personaggi, anche se "[l'uso dialettale, le parolacce, la grammatica deviante o anche l'inarticolazione aiutano a stabilire il contesto della cultura, e sia le tecniche di doppiaggio che di sottitolazione dovrebbero essere chiamate a fornire alcuni indizi]" (Taylor 2000: 318). Secondo Taylor una possibile soluzione "può risiedere semplicemente nell'uso di un codice ristretto [...], un numero limitato di elementi verbali, l'inarticolazione e la gamma limitata del lessico nella lingua di partenza" (1998: 144).

Oltre al *code-switching* marcato/non marcato (Myers-Scotton 1995: 80), i marcatori di conversazione possono trasmettere importanti informazioni sul livello di formalità del discorso e sulle relazioni tra i parlanti; quando questo aspetto viene trascurato, può modificare considerevolmente queste dinamiche interpersonali. Quando il boss locale Giovanni e il suo superiore, *zio* Vittorio, stanno decidendo il destino di Marco e Ciro, *zio* Vittorio dice: *Don Giuva` vuj avit ragion*. L'inglese "You are right" è uno dei tanti esempi di "decimazione" (Gottlieb 1992), che implica l'omissione di elementi potenzialmente importanti. Qui *Don* segna il grado più alto nella struttura gerarchica dei clan di gangster. Tuttavia, quando la frase '*Cumpa` accumpagnat a chist'* viene semplicemente resa come "Mostragli l'uscita", l'omissione della parola *cumpa'* (una forma dialettale per '*compare*' [mate, buddy]) cancella un modo di rivolgersi che implica un grado di familiarità e rispetto.

Mentre nella traduzione inglese l'imperativo può suggerire relazioni di potere inesistenti tra i due uomini, in italiano questa forma verbale è ulteriormente ridotta dall'uso deferente della forma di seconda persona plurale *accumpagnat*; possiamo capire qualcosa delle relazioni di potere tra gli uomini dalle loro azioni e dalla guida della narrazione, ma una volta più sottili indicatori linguistici sono persi nella traduzione.

Un'altra caratteristica importante della serie TV è rappresentata dai soprannomi dei personaggi. Nella tabella 3 si può vedere l'esempio della ritraduzione del soprannome del personaggio Capa ‘e Bomba. Il soprannome, in originale, indica una persona la cui testa presenta delle dimensioni importanti. La traduzione italiana fonde insieme i vari elementi dei soprannomi originali, dimostrando così che il riferimento cultuale e la specificità di tale soprannome non sono stati colti dal traduttore. La traduzione inglese complica ulteriormente la situazione, dato che il soprannome viene tradotto utilizzando la parola “Bomber”, che designa una persona che costruisce ordigni esplosivi. Pertanto, il riferimento all'aspetto fisico si perde nei vari passaggi traduttivi. Inoltre, vale la pena notare come il processo di ritraduzione arricchisca il testo di significati che non erano presenti nella lingua di partenza. Infatti, la ritraduzione cambia il riferimento all'aspetto fisico del soprannome nel testo di partenza in un soprannome che richiama il campo semantico della violenza, forse in linea con il tema della serie ma arricchendo il testo di significati che non erano presenti né nella sceneggiatura originale né nei sottotitoli italiani.

Tabella 3. Stagione 1, Episodio 8

Sceneggiatura originale	Sottotitoli in italiano	Sottotitoli in inglese
Chillu scemo ‘e Capa ‘e Bomba m’ha ditte tutte cose.	Quello scemo di Capabomba mi ha detto tutto.	Bomber told me everything.

CONCLUSIONI

Questo studio si è concentrato sulle difficoltà che comporta la traduzione, dal testo scritto al prodotto audiovisivo, dalla lingua parlata al sottotitolo scritto, dal dialetto alla lingua standard, e da una lingua nazionale a un'altra – che è quella della comunicazione globale e dell'industria cinematografica globale. In *Gomorra-La Serie* la traduzione dal dialogo napoletano ai sottotitoli standard inglesi, attraverso i sottotitoli standard italiani, si dimostra chiaramente problematica a causa dell'assenza di traduzioni del dialetto napoletano disponibili in inglese e quindi molti dei riferimenti socioculturali specifici incorporati nel testo originale rischiano

di rimanere opachi. Un confronto con la versione italiana della serie, anch'essa sottotitolata, è rivelatore. Mentre il pubblico italiano potrebbe integrare le informazioni di base fornite dai sottotitoli a causa della sua relativa comprensione del dialetto e della cultura napoletana e dell'italiano che è intercalato nella serie, oltre ad avere probabilmente più familiarità con la premessa neorealista del linguaggio filmico di *Gomorra-La Serie*, il pubblico straniero ha un divario più ampio da colmare e non ci si può aspettare che colga le complesse reti di implicazioni culturali che la serie originale riesce a rendere nonostante la sua dipendenza da elementi legati alla cultura.

Nella versione sottotitolata in inglese i marcatori di deissi sociale, che trasmettono informazioni significative sullo status del parlante all'interno della sua struttura sociale e sullo status che il parlante dà al suo interlocutore, sono sempre sorvolati. Inoltre, la standardizzazione linguistica, che implica la neutralizzazione di qualsiasi variante geografica e nazionale, non rende gli aspetti socioculturali dell'originale, come la mancanza di fluidità verbale e/o l'analfabetismo dei personaggi. Naturalmente alcuni degli elementi che vanno perduti in termini di traduzione possono essere recuperati come risultato del codice multisemiotico complessivo della serie, ma l'esperienza di guardare *Gomorra-La Serie* in inglese – per un parlante non italiano e non napoletano – è inevitabilmente diversa e, da alcune prospettive, impoverita.

Per concludere, vorrei riflettere brevemente su come questo caso di studio possa contribuire alla nostra comprensione delle rappresentazioni culturali del crimine, in particolare con riferimento al processo di ritraduzione e rimediazione. Come abbiamo visto, ciò con cui ci confrontiamo in ultima analisi con *Gomorra-La Serie* è la difficoltà tecnica di rendere in inglese le sfaccettature del prodotto originale. In questa sede non si esprime di certo un giudizio sull'operato dei traduttori, ma è importante sottolineare l'importanza delle rappresentazioni culturali del crimine come fonte di informazioni sui contesti sociali e nazionali. Il crimine come fenomeno sociale non può essere compreso senza tenere conto della cultura in cui è inserito, e le sue rappresentazioni implicano inevitabilmente una comprensione profonda di tale cultura. Il pubblico straniero della serie è privato degli indizi linguistici che potrebbero aiutarlo a decifrare i codici sociali di questa organizzazione criminale. Di fronte a un prodotto di questo tipo, che vuole raggiungere una forma di realismo sociale simile a quella di un documentario, gli spettatori stranieri non possono né collegarlo agli stereotipi culturali globali che circondano la criminalità italiana, divulgati da una lunga lista di romanzi e film italiani e americani, né coglierne l'essenza profondamente napoletana. È per questo che *Gomorra-La Serie* con sottotitoli in inglese diventa in qualche modo l'ombra di se stesso, un fantasma che è stato rimosso dalle sue origini, privato della sua sostanza e che gesticola senza voce verso la sua vita precedente.

BIBLIOGRAFIA

- ALBACHTEN Ö. B., ŞEHNAZ T. G. (2018): *Perspectives on Retranslation: Ideology, Paratexts, Methods*, Routledge, New York/London.
- BOLTER J., GRUSIN R. (1999): *Remediation. Understanding New Media*. MIT Publishing, Boston.
- BROWNIE S. (2006): *Narrative Theory and Retranslation Theory*, "Across Languages and Cultures", 7/2: 145–170.
- CALIENDO G. (2012): *Italy's Other Mafia: A Journey into Cross-Cultural Translation*, "Translation and Interpreting Studies", 7/2: 191–210.
- CHAUME F. (2004): *Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation*, "Meta", 49/1: 12–24.
- DEANE-COX S. (2014): *Retranslation: Translation, Literature and Reinterpretation*, Bloomsbury, London/New York.
- DE MEO M. (2020): *Subtitling dialect in Inspector Montalbano and Young Montalbano* "INTRALINEA ON LINE TRANSLATION JOURNAL", Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia: 34–48.
- ECO U. (2001): *Experiences in Translation*, U of Toronto P., Toronto.
- EGGINS S., SLADE D. (1997): *Analysing Casual Conversation*, Cassell, London.
- EUGENI R. (2010): *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Carocci, Roma.
- GAMBIER Y. (2018): *Translation Studies, Audiovisual Translation and Reception*, in: DI GIOVANNI E., GAMBIER Y. (a cura di): *Reception Studies and Audiovisual Translation*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia: 43–66.
- GARCÍA A. N. (2016): *Moral Emotions, Antiheroes and the Limits of Allegiance*, in: GARCÍA A. N. (a cura di), *Emotions in Contemporary TV Series*, Palgrave Macmillan: 52–70.
- GOFFMAN E. (1981): *Forms of Talk*, Blackwell, Oxford.
- GOTTLIEB H. (1992): *Subtitling – a New University Discipline*, in: DOLLERUP C., LODEGAARD A. (a cura di), *Teaching Translation and Interpreting*, John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia: 161–70.
- GREIMAS, A. J. (1983): *Du sens II, Essais sémiotiques*. Seuil, Paris.
- GUMPERZ, J. (1982): *Discourse Strategies*, Cambridge UP, Cambridge.
- HATIM B., MASON I. (1997): *The Translator as a Communicator*, Routledge, New York.
- JENKINS H. (2011): *Transmedia 202: Further Reflections*, Confessions of an Aca-Fan: The Official Weblog of Henry Jenkins <henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html>. [Consultato il 13/03/2022].
- KATAN D. (1999): *Translating Cultures – An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, St. Jerome, Manchester.
- KLAUDY K., KAROLY K. (2003): *Implicitation in translation*, "Across Languages and Cultures", 1/2: 141–58.
- MAGAZZÙ G. (2019): "Montalbano here!" *Subtitling dialects and regionalisms from Italian into English*, in: CORRIUS M., ESPASA E., ZABALBEASCOA P. (a cura di), *Translating Audiovisuals in a Kaleidoscope of Languages*, Peter Lang, Bern: 129–146.
- MEVEL P. A. (2007): *The Translation of Identity: Subtitling the Vernacular of the French crite*, "M.H.R.A. Working Papers in the Humanities", 22: 49–56.
- MYERS-SCOTT C. (1995): *Social Motivations for Codeswitching: Evidence from Africa*, Clarendon, Oxford.
- O'CONNELL, E. (1998): *Choices and Constraints in Screen Translation*, in: BOWKER L., CRONIN M., KENNY D., PEARSON J. (a cura di) et al., *Unity in Diversity*, Routledge, London: 65–71.
- PALUMBO MOSCA R. (2010): *Prima e dopo Gomorrah: nonfiction novel e impegno*, in: ANTONELLO P., MUSSGNUG F. (a cura di), *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Peter Lang, Oxford: 305–326.

- PAVESI M. (2008): *Spoken Language in Film Dubbing: Target Language Norms, Interference and Translational Routines*, in: CHIARO, D., HEISS C., BUCARIA C. (a cura di), *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*, John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia: 79–99.
- SALES D. S. (2004): *Puentes sobre el Mundo: Cultura, Traducción y Forma Literaria en las Narrativas de Transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*, Peter Lang, Bern.
- SEIDLHOFER, B. (2004): *Research Perspectives on Teaching English as a Lingua Franca*, “Annual Review of Applied Linguistics”, 22: 209–39.
- SNELL-HORNBY M. (1995): *Translation studies: an integrated approach*, John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia.
- SNELLING D. (1992): *Strategies for Simultaneous Interpreting: From Romance Languages into English*, Campanotto, Udine.
- TAYLOR C. (2000): *The Subtitling of Film: Reaching Another Community*, in: VENTOLA E. (ed.) *Discourse and Community: Doing Functional Linguistics*. Narr, Tübingen: 309–27.
- VENUTI L. (1998): *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Routledge, London and New York.
- VENUTI L. (2007): *Adaptation, Translation, Critique*, “Journal of Visual Culture”, 6/25: 25–43.
- WU MING (2006): *New Italian Epic 2.0*, <www.wumingfoundation.com>. [Consultato il 12/03/2022].
- ZANOTTI, S. (2015): *Investigating Redubs: Motives, Agents, and Audience Response*, in: DÍAZ CINTAS J., BAÑOS PIÑERO R. (eds.) *Audiovisual Translation in a Global Context: Mapping an Ever-Changing Landscape*, Multilingual Matters, Clevedon: 110–139.



Copyright © 2022. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.