

O QUINTO IMPÉRIO DE MANOEL DE OLIVEIRA TRA HUMOUR E PROBLEMATICHE LINGUISTICO-TRADUTTIVE

GIAN LUIGI DE ROSA*
ALESSANDRA ZULIANI**

Falar das coisas é, por vezes, perigoso.
Falo como falam os poetas.
Não sou um poeta, mas coloco-me nessa posição,
digamos, de irresponsabilidade
de um homem verdadeiramente responsável.

Manoel de Oliveira

1. INTRODUZIONE

Nella filmografia portoghese degli ultimi decenni si è assistito a una graduale e sempre più intensa inclusione di tratti neo-standard, non-standard e sub-standard nel parlato filmico. Ciò riflette l'avvio e lo stabilizzarsi di un processo

* Gian Luigi De Rosa, PhD in "Culture e Istituzioni dei paesi di lingue iberiche in età moderna e contemporanea" presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", è professore associato di Lingua e Traduzione-Lingue Portoghese e Brasiliana presso l'Università del Salento. La sua più recente attività di ricerca è orientata verso due filoni specifici: Policentrismo Linguistico e uso della Traduzione Audiovisiva nell'insegnamento del Portoghese L2. Autore dei paragrafi: 1., 2., 3. Sottotitolare lo humour, 4.

**Alessandra Zuliani è Dottore di Ricerca in Studi Linguistici, Storico-letterari e Interculturali presso l'Università del Salento. I suoi studi di ricerca vertono sull'analisi del parlato filmico in ambito lusofono e ispanofono e sulle problematiche connesse con la traduzione audiovisiva. Si dedica, inoltre, alla traduzione come freelancer e insegna lingua spagnola nella scuola secondaria, dove sviluppa progetti di Media Education e Social Language Learning. Autrice del paragrafo 3.1

di ristandardizzazione (o neostandardizzazione) che sta gradualmente modificando le varietà colte urbane portoghesi, principalmente la varietà di Lisbona, e che testimonia il tentativo, da parte dei cineasti, di riprodurre un parlato filmico verosimile e prossimo alla realtà linguistica di riferimento, in una ricerca spasmodica di illusione della realtà.

Tale preoccupazione non ha mai riguardato Manoel de Oliveira, il quale ha sempre osteggiato in tutte le sue opere – e *O Quinto Império – Ontem como hoje* (2005)¹ non fa che confermarlo – la ricerca del verosimile sia nella recitazione, sia nella redazione e nella strutturazione del parlato filmico, non preoccupandosi affatto che questo fosse riconoscibile dallo spettatore come riproduzione del parlato in situazione².

2. IL PARLATO FILMICO IN MANOEL DE OLIVEIRA

Nel tentativo di rielaborare una realtà linguistica verosimile, il parlato filmico registra e rappresenta diverse situazioni comunicative e interazionali, in cui i parlanti possono utilizzare le diverse gamme del repertorio linguistico a loro disposizione e non soltanto le varietà colte urbane. D'altronde, se per il parlato spontaneo le variazioni legate al contesto sociale, alla situazione comunicativa, all'area geografica e al mezzo-canale di diffusione della lingua, hanno analogo valore e importanza, per quel che riguarda il parlato filmico bisogna evidenziare l'importanza del quarto parametro, la dimensione diame-

¹ Nel 2005 Manoel de Oliveira realizza *O Quinto Império. Ontem como hoje*, portando sul grande schermo la *pièce* teatrale di José Régio, *El-Rei Sebastião* (1949), tutta incentrata sulla figura del giovane re Sebastiano, salito al trono nel 1568, e sulla sua folle idea di una nuova crociata, che avrebbe portato al disastro di Alcácer-Quibir nel 1578.

² Al parlato filmico nell'opera di Manoel de Oliveira, Alessandra Zuliani ha dedicato la sua tesi di dottorato, discussa nel gennaio del 2014 presso l'Università del Salento, dal titolo *Il parlato filmico di Manoel de Oliveira come sublimazione dello standard letterario: dal prototesto all'adattamento italiano*.

sica, per la natura stessa di tale varietà del parlato che nasce pianificata e programmata nella forma scritta: sceneggiatura, dialoghi e script, per poter essere poi recitata e apparire come se fosse autentica³.

Tutto ciò, come abbiamo evidenziato precedentemente, non ha mai attecchito in Manoel de Oliveira; difatti, nella sua opera non c'è mai stata alcuna preoccupazione per la realizzazione di una varietà finzionale verosimile o riconoscibile come riproduzione del parlato spontaneo, anzi, come chiariscono le sue parole, il regista portuense ha sempre condannato nell'opera finzionale la simulazione del reale:

(...) condeno aquilo que simula a própria realidade e que induz o espectador a assistir a um espectáculo que o envolve como se fosse a própria realidade, quando não é! Filmar é constituir uma realidade cinematográfica que por sua vez representa uma outra realidade!⁴

³ Cf. Gaetano Berruto, "Trasporre l'intraducibile: il sociolinguista e la traduzione", *Comparatistica e intertestualità. Studi in onore di Franco Marengo*, a cura di G. Sertoli, C. Vaglio Marengo, C. Lombardi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, t. 2; Gian Luigi De Rosa, "La Traduzione filmica dal portoghese brasiliano all'italiano: una questione di varianti", *Lingua cultura e ideologia nella traduzione di prodotti multimediali (Cinema, televisione e web)*, a cura di M. G. Scelfo, S. Petroni, Roma, Aracne, 2007; Gian Luigi De Rosa, *Mondi Doppiati. Tradurre l'audiovisivo dal portoghese tra variazioni linguistica e problematiche traduttive*, Milano, Franco Angeli, 2012; *The Didactics of Audiovisual Translation*, ed. Jorge Díaz Cintas, Amsterdam, John Benjamins, 2008; *New Trends in Audiovisual Translation*, ed. Díaz Cintas, Bristol, Multilingual Matters, 2009; Yves Gambier, "Screen Transadaptation: Perception and Reception", *The Translator*, Special Issue, 9, 2, 2003, pp. 171-189; *(Multi)media translation*, eds. Yves Gambier, Henrik Gottlieb, Amsterdam, John Benjamins, 2001; Henrik Gottlieb, *Screen Translation: Eight studies in subtitling, dubbing and voice-over*, Copenhagen, University of Copenhagen, 2005; Giovanni Nencioni, "Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato", *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna, 1983 [1976]; Maria Pavesi, *La traduzione filmica*, Roma, Carocci, 2005; Elisa Perego, *La traduzione audiovisiva*, Roma, Carocci, 2005.

⁴ *Manoel de Oliveira. Catálogo da Cinemateca Portuguesa*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1981, p. 34.

Da un punto di vista strutturale, in *O Quinto Império – Ontem como hoje*, così come in tutta l'opera filmica finzionale di Manoel de Oliveira, il parlato filmico tende manifestamente all'artificiosità e all'aulicità, sublimando lo standard letterario⁵. A ciò c'è da aggiungere che *O Quinto Império* è la trasposizione cinematografica di una pièce teatrale: *El-Rei Sebastião* (1949), di José Régio; pertanto, essendo una trasposizione intersemiotica, la non verosimiglianza del parlato filmico del film in oggetto dipende in parte anche dalla sua genesi, dal fatto che i dialoghi esistessero già, anche se in un contesto letterario. Per cercare di comprendere tali problematiche linguistiche che si rifletteranno anche nel processo traduttivo delle forme di *humour* verbale, prenderemo ad esempio un frammento di dialogo, nella versione originale e nella versione sottotitolata in italiano, in cui D. Sebastião e la nonna – la regina Caterina d'Austria, reggente del regno portoghese fino al 1562 – discutono sul come governare il paese.

⁵ Gian Luigi De Rosa, "Parlato filmico e oralità: neostandard e tratti sub-standard nel cinema contemporaneo in lingua portoghese"), *Tra centro e periferia. In-torno alla lingua portoghese: Problemi di diffusione e traduzione*, a cura di Maria Grazia Russo, Viterbo, Sette Città, 2007.

Versione originale portoghese

Sottotitoli italiani (traduzione e adattamento dialoghi: Luciana Fina).

Regina: Achais que é Deus que vos manda pôr as vossas razões acima dos juízos dos mais velhos, dos conselhos dos mais experimentados ?

Pensate sia Dio a farvi porre le vostre ragioni al di sopra delle opinioni degli anziani, dei consigli dei più saggi?

D. Sebastião: Não porfiais, senhora, numa coisa que já [...] hemos discutido
Regina: Não. Eu já estou vendo de que nada serve. Talvez os conselheiros quiserdes ouvir. Bem fizestes a querê-los ouvir hoje. Talvez eles vos possam dizer o que eu não sei. Mas peço-vos, por algum amor que ainda me tendes, que peseis bem as suas razões. Lembrai-vos de como ainda sois tão mancebo.

Non vi ostinate, Signora, è qualcosa di cui abbiamo già oltremodo discusso.
Lo so che non serve a nulla. Forse i consiglieri, che fate bene a consultare oggi, loro potranno forse dirvi quel che io non posso. Ma Vi chiedo, se nutrite ancora dell'affetto per me, che ponderiate bene le loro opinioni. Ricordatevi che siete appena un giovinetto...

D. Sebastião: Reconheço, tal é meu dever e gosto, o amor com que sempre me criastes. Amo-vos como vosso neto agradecido. Respecto-vos como actual chefe, que Deus me quis, destes Reinos que tão bem regestes e onde continuais a ser a rainha querida. Mas sei, isso sei, que todo o amor humano é sujeito a excessos e erros e não deve ser invocado contra coisas que o excedem.

Ho gratitudine e rispetto, per tutto l'amore con cui mi avete cresciuto. Vi voglio bene e sono un nipote riconoscente. Vi porto rispetto come sovrano, voluto da Dio, del regno che avete sì bene governato e ove siete ancora regina diletta. Ma so. Questo lo so, che l'amore umano è soggetto ad eccessi ed errori e non deve essere invocato per cose che lo trascendono.

Regina: Quereis dizer que o meu amor por Vos me conduz a excessos e erros?

Volete dire che il mio amore per Voi mi porta ad eccessi ed errori?

D. Sebastião: Talvez, algumas vezes. Perdoai.

Forse, talvolta.

Regina: Quando? Podeis dizer-mo?

E quando, potete dirmelo?

D. Sebastião: Por exemplo, sempre que vos lembrais que regestes esse reino e a contento de todos.

Ogni qualvolta ricordate che avete regnato per la felicità di tutti.

Il parlato filmico originale tende ad un registro aulico con una recitazione che ricorda – per postura, prossemica e gestualità – più il teatro che il cinema. A conferma di quanto appena detto, le voci non si accavallano mai, gli interlocutori finiscono il proprio turno, scandendo chiaramente le parole e la pausa alla fine del turno dà la possibilità all’altro di prendere agevolmente la parola. Non c’è traccia di spontaneità, né vi è alcun tentativo di ricreare una situazione verosimile. Ci si trova dinanzi ad una rielaborazione del parlato con forti vincoli con il testo originale, in cui il parlato riferito contenuto nei dialoghi del testo di José Régio risulta fortemente vincolante per la traduzione intersemiotica e per la strutturazione dei dialoghi, fornendo già un modello di parlato che il regista portuense modifica soltanto leggermente per adattarlo al mezzo.

Per quel che riguarda il testo sottotitolato per il pubblico italiano, c’è da dire che sussiste il tentativo di mantenere un registro alto tendente al registro aulico, con un uso di tratti desueti per poter mantenere una maggiore prossimità con il testo di partenza, come ad esempio l’uso dell’avverbio <ove>, forma letteraria di <dove> o l’uso dell’allocutivo <voi> che qui viene usato come allocutivo simmetrico tra pari di rango elevato. Nonostante ciò, i sottotitoli presentano calchi lessicali, oltre a problemi di lettura dovuti ad una punteggiatura a volte discutibile. Inoltre, in alcuni casi, per cercare di non ridurre troppo il testo di partenza, il sottotitolatore è incorso in calchi sintattici, come nel caso dell’uso del pronome personale <loro> che risulta ridondante sia perché l’italiano è una lingua Pro-Drop, cioè, che può omettere il pronome soggetto, sia perché il soggetto è espresso: “Forse *i consiglieri*, che fate bene a consultare oggi, *loro* potranno forse dirvi quel che io non posso”. L’unica attenuante che si può considerare – per cercare di comprendere le ragioni dell’inserzione

del pronome – consiste nel fatto che nei due sottotitoli in cui è stata segmentata la frase, il soggetto “i consiglieri” apre il primo sottotitolo ed è distante dal resto della frase che invece si trova nel secondo sottotitolo. Tuttavia, ciò attenua, ma non giustifica tale scelta traduttiva che potrebbe, da un lato, indicare la totale mancanza di fiducia nelle capacità di lettura e di memoria dello spettatore medio, dall’altro, la volontà da parte del sottotitolatore di enfatizzare l’artificiosità del discorso attraverso l’uso ridondante del pronome.

3. SOTTOTITOLARE LO *HUMOUR*

Nel prossimo paragrafo analizzeremo la traduzione delle forme di *humour* presenti in *O Quinto Império* attraverso l’analisi dei sottotitoli italiani. Si cercherà, pertanto, di definire le caratteristiche e le peculiarità delle forme di *humour*, verbale e non verbale, in Manoel de Oliveira, altamente legato all’elemento visivo.

Da un punto di vista metodologico, il processo d’analisi che attueremo nel presente studio combinerà un approccio pragmatico-discorsivo con un orientamento descrittivo per poter esaminare e determinare le caratteristiche delle forme di *humour* presenti nell’originale e vagliare la resa traduttiva dello *humour* nella Cultura Meta.

Per quel che concerne nello specifico lo *humour*, è risaputo che non è facile darne una definizione capace di contenerne le innumerevoli sfaccettature del suo campo semantico, visto che si tratta di una categoria che di solito è intimamente legata alle strutture pragmatiche e socioculturali della società di cui è espressione e alla (varietà di) lingua in cui si realizza. Non a caso si è propensi a considerare la parola *humour* come termine ombrello capace di considerare le varie tipologie testuali, le diverse espressioni linguistiche, come ad esempio

il *pun*, e le svariate finalità (divertimento, intrattenimento, sberleffo)⁶.

In Manoel de Oliveira le forme di *humour* verbali e non verbali si inseriscono nella teatralità della scena, diventando in alcuni casi “meta-umorismo”, poiché l’effetto umoristico ricade sui personaggi stessi, oppure “farsa mimica”, come nel caso delle battute dei buffoni di corte.

3. 1. LA FARSA MIMICA DEI BUFFONI DI CORTE IN *O QUINTO IMPÉRIO – ONTEM COMO HOJE* E LA TRADUZIONE DELL’UMORISMO NELLA VERSIONE SOTTOTITOLATA IN ITALIANO

In *O Quinto Império — Ontem como hoje*, così come nella pièce teatrale di José Régio *El-Rei Sebastião*, la narrazione è ambientata nella stessa sala, dove il re, D. Sebastião, al centro della scena, rapito da un impulso bellico megalomane e insano, discute del suo grande progetto con i propri consiglieri e gli altri personaggi che lo accompagnano. La sala crea così l’effetto di un palco teatrale, suscitando nello spettatore l’illusione che la quarta parete non esista; Manoel de Oliveira filma a lungo una parte dello scenario, senza che la macchina da presa riveli quello che si cela dietro di essa.

Nella scena che analizziamo D. Sebastião è seduto sul trono ed è circondato da D. Luís de Alcáçova, D. Cristóvão de Távora, D. Jorge de Alancastre, D. Duarte da Silva, D.

⁶ Salvatore Attardo, *Linguistic Theories of Humour*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1994; Patrick Zabalbeascoa, “La traducción del humour en textos audiovisuales”, *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, ed. Miguel Duro, Madrid, Cátedra, 2001; Delia Chiaro, “Verbally Expressed Humour and translation: an overview of a neglected field”, *Humour, International Journal of Humour Research* (Special Issue: Humour and Translation), 18, 2, 2005, pp. 135-145; Delia Chiaro, “Verbally Expressed Humour on Screen: Reflections on Translation and Reception”, *JoSTrans*, eds. Jorge Díaz-Cintas, Pilar Orero, Aline Ramael, 6, 1, 2006, pp. 198-208; Gian Luigi De Rosa, “Sottotitolare *humour* à portuguesa...”, *Film Translation from East to West. Dubbing, subtitling and didactic practice*, ed. C. Buffagni, B. Garzelli, Berna, Peter Lang, 2012.

Luís da Silva e D. Fernão de Mascarenhas, che ha invitato per la sera. Una coppia di buffoni di corte deformi (un nano e uno spilungone con una gamba più corta), che sono accovacciati ai piedi del re e ascoltano attenti il dibattito tra i nobili, crea un controcanto comico e, al contempo, grottesco. A un certo punto i due, come di consueto, iniziano un battibecco, diventando così i veri protagonisti della scena e dell'inquadratura, mentre gli altri continuano i propri discorsi senza curarsi minimamente di loro. Nella rappresentazione Manoel de Oliveira è pienamente fedele a Régio, che rifiutava la concezione di un teatro puramente letterario invocando il teatro-spettacolo, frutto della congiunzione tra attore, scenografo e gli altri collaboratori. Secondo tale prospettiva solo la messa in scena e il contatto con il pubblico potranno dare vita al testo, ed è qui che si inserisce la farsa mimica dei due buffoni che ridono alle spalle dell'autorità imperiale come i giullari nella poesia cavalleresca. Nel dialogo emerge una doppia personalità della figura del buffone di corte, da una parte giocosa e frivola e dall'altra malinconica e acuta. Questa dualità viene rappresentata dai due giullari Sacco di Lardo e Gamba Corta, nel continuo contrasto che è alla base della farsa mimica, da cui scaturisce un umorismo comico e grottesco e di cui ci occuperemo nella nostra analisi.

La duplicità è uno dei grandi temi dell'opera di José Régio, che conferisce alle proprie opere molteplici significati, attraverso il procedimento dell'intertestualità, in cui la costruzione del linguaggio rafforza il concetto che tutto, dal soggetto al linguaggio è doppio, multiplo. Nella pièce di Régio, *El-Rei Sebastião*, la figura del buffone acquista un ruolo importante e si fa voce nella satira politica e nella critica alla regalità, contribuendo alla demistificazione del mito del giovane re. Troviamo dunque un richiamo al dramma *Jacob e o Anjo* (1937), in cui un angelo assume le sembianze di un buffone e si manifesta a un re per liberarlo dall'egoismo e dal

materialismo che gli consuma l'anima e alla fine del dramma ciò si realizzerà con la morte del re.

Altro antecedente illustre è il buffone D. Bibas del romanzo storico *O Bobo* di Alexandre Herculano (1843), in cui si procede alla definizione di questa presenza marginale che sedusse tanto gli scrittori romantici, portoghesi ed europei. Nel romanzo citato i personaggi storici sono relegati in secondo piano e l'enfasi è data al buffone, che si rifiuta di essere schiavo mettendo in luce valori come la lealtà e la libertà individuale.

Ritroviamo tutti questi aspetti nel personaggio Gamba Corta, che si sdoppia da Sacco di Lardo, ovvero dal buffone che la corte e la tradizione hanno creato per rivendicare la propria individualità ed emancipazione, che alla fine non realizzerà.

L'ironia comica delle battute dei buffoni si unisce all'interpretazione farsesca creando un umorismo grottesco, da cui scaturisce una satira politica e sociale che critica le regalità e l'organizzazione gerarchica della società. I due giullari non hanno alcuna utilità a corte, dato che le loro sarcastiche facczie non vanno mai a buon fine, poiché il re non ha intenzione di distrarsi dalle proprie ossessioni e li caccia sempre con malumore dal proprio cospetto. Anche in questa scena l'elemento visivo è alla base dell'umorismo e, come abbiamo visto, l'effetto comico-grottesco è dovuto alla bravura degli attori (Miguel Guilherme e David Almeida). L'umorismo andrà ricercato pertanto negli aspetti paralinguistici e visivi più che in quello linguistico e in questo contesto i sottotitoli non possono che fungere da fedele didascalia alla rappresentazione.

(Gamba Corta e Sacco di Lardo sono accovacciati ai piedi di D. Sebastião e ascoltano il discorso tra i nobili e il sovrano. Ad un certo punto, i due commentano il dibattito e, come di consueto, iniziano un battibecco creando un controcanto comico)

| Versione originale portoghese | Sottotitoli italiani (traduzione e adattamento dialoghi: Luciana Fina) |
|---|--|
| Nobile: Mas servir ao Rei e depois ao Reino, não é o mesmo que servir a Deus? [rivolgendosi a D. Sebastião] | Ma servire il re / e poi il Regno // Non è lo stesso / che servire Dio? |
| Sacco di Lardo: Tolice bem dita! O Senhor Rei vai gostar. [rivolgendosi a Gamba Corta] | Sciocchezza ben detta! / Il Re deve apprezzare. |
| Gamba Corta: Dizem tolices maiores, não tens ouvido? [risponde portando il dito indice all'orecchio] | Dicono ben più grandi idiozie, / Non hai sentito? |
| Sacco di Lardo: Ouça que não ouça que te importa a ti? [arrabbiato] | Sentito o non sentito / Che t'importa? Sentito o non sentito / |
| Gamba Corta: Ouça que não ouça que te importas tu? [tono crescente, si gira verso Sacco di Lardo] | Che te ne importa? |

L'elemento visivo gioca, come abbiamo anticipato, un ruolo fondamentale nella lettura umoristica della scena, incentrata sulla mimica dei personaggi protagonisti dell'inquadratura. In questo breve dialogo tra i buffoni analizziamo le ultime due battute "Ouça que não ouça que te importa a ti", "Ouça que não ouça que te importas tu!", in cui c'è una compresenza di un elemento umoristico paralinguistico e linguistico. Entrambe le battute sono due endecasillabi che creano l'effetto simile a quello di una cantilena tra bambini dispettosi che si provocano a vicenda. La prima parte "Ouça que não ouça" è un esassillabo che si ripete identico nelle due battute; la seconda parte della battuta cambia invece nella funzione del verbo "impor-

tar”. Sacco di Lardo usa in modo enfatico la formula “que te importa a ti” con la forma complementare atona in posizione proclitica seguita dal verbo pronominale indiretto e la forma rafforzativa “a ti”. Gamba Corta cerca di superare l’enfasi del suo interlocutore, usando un altro ordine sintagmatico degli elementi della frase, ma sempre con la forma complementare atona <te> rafforzata qui dal verbo pronominale che concorda (“importas”) con il pronome personale soggetto <tu> in posizione enclitica e con funzione enfaticizzante.

Nella traduzione italiana i sottotitoli non possono riprendere il ritmo della cantilena e anche la resa degli elementi umoristici in parte si perde. Difatti, nei sottotitoli, il traduttore propone una sorta di variazione stilistico-linguistica per le due battute: una forma standard “che ti importa?” *versus* una forma colloquiale “che te ne importa?”. Tuttavia, l’abbassamento diafasico non riesce a veicolare la forma di *humour* verbale dell’originale e risulta piuttosto banalizzante.

(continua il diverbio tra i due buffoni, al centro dell’inquadratura)

| | |
|--|---------------------------------------|
| Re Sebastiano: Calai-vos! [il re si rivolge al nobile che sta parlando] | Tacete! // |
| Sacco di Lardo: Sssh... [Sacco di Lardo trasferisce l’ordine del re a Gamba Corta, che invece è assorto in perfetto silenzio] | Sssh... // |
| Gamba Corta: Que é isso? Que estás a dizer, Saco Mole? [sorpreso] | Che c’è? // Ma che vuoi, Pappa Molla? |
| Sacco di Lardo: Estou a dizer que te cales. | Dico di stare zitto. // |
| Gamba Corta: Se estou perfeitamente calado. [stizzito] | Ma se io sto zitto! // |
| Sacco di Lardo: Estás perfeitamente calado e estás a falar. [in tono canzonatorio] | Stai zitto e parli? // |

Gamba Corta: Estava calado e bem calado!
 Estava a falar comigo. Não tem nada a ver com isso.
 Sacco di Lardo: Não grites, não é preciso gritar!
 [alza la voce]
 Gamba Corta: Não grites tu, tu é que estás a dar gritos.
 Sacco di Lardo: O que é que grites, não é isso o que estavas a fazer?
 [continua a parlare a voce alta]
 Gamba Corta: Ah, Pote de Gordura,
 fazes-me perder a cabeça.
 [innervosito, inizia ad alzare la voce]
 Sacco di Lardo: Perder a cabeça, tu? A tua cabeça, tu?
 Perdeste uma cabeça mesma, tu e tu? [risata]
 Gamba Corta: Sim, a minha cabeça é uma coisa... claríssima.
 Não entendes? Uma cabeça mesmo de mim.
 Sacco di Lardo: Quem é que tem uma cabeça mesmo de si?
 Não te faças parvo! O teu officio é dizer coisas sem cabeça.
 Gamba Corta: Pois eu digo que tenho mesmo uma cabeça.
 Tenho! E tenho! [con tono risolutivo]
 O senhor rei proibe-me de ter cabeça?
 [con il dito al collo fa il gesto della ghigliottina]
 Sacco di Lardo: Qual é o senhor rei que tolera a cabeça aos seus bobos?

Stavo zitto, proprio zitto! // Pensavo dentro di me.
 / Non ha niente a che vedere. //

Non gridare, / non c'è bisogno di gridare! //

Non gridare tu, / sei tu che stai gridando! //

E questo non sarebbe gridare? //

Ah, Sacco di Lardo, / mi fai perdere la testa. //

Perdere la testa, tu? // La testa, tu? //
 Perdere la testa, la tua, tu? //

Sì, la mia testa, è chiarissimo. / Non capisci? //

La testa, la mia testa. //

Ma chi ce l'ha una testa / da perdere? // Non fare lo stupido!
 Il tuo compito / è dire cose senza testa. //

Ma io ti dico che ce l'ho una testa.
 // Ce l'ho e basta! //

Il Re non vuole la mia testa? //

Quale re vorrebbe dei buffoni / con la testa? //

Gamba Corta: Quando te calarás? Vuoi stare zitto? / Non vedi che il re
 Ves que o senhor rei pode ouvir? potrebbe sentire? //

Pois é dentro da minha cabeça que Ma se parlavo tra me quando hai /
 eu estava a falar cominciato a darmi fastidio? //

quando tu te meteste comigo.
 [sottovoce]

Sacco di Lardo: Eu meti-me A darti fastidio? /
 contigo?

Gamba Corta: Meteste, burro Proprio così, mulo testardo. //

teimoso. [tra i denti]

Sacco di Lardo: Não comeces outra Non ricominciare, cane tignoso! //

vez a teimar, perro tinhosol

Que estavas tu a dizer dentro dessa E che pensavi dentro la testa / che
 cabeça que dizes que tens? dici di avere? //

[sorride con sguardo curioso]

Gamba Corta: Ah, agora queres Ah, ora vuoi saperlo? //

saber...

Queres saber o que estava pensan- Sapere cosa mi passava / per la tes-
 do dentro da minha cabeça? ta? //

Ora ve se entendes, Pote de Gor- Adesso vedi di capire, / Sacco di
 dura, Lardo, //

que tu bem sabes que es muito sai perfettamente / di essere uno
 estúpido! stupido! //

Sacco di Lardo: Muito estúpido! [si [manca il sottotitolo]

rivolge alla telecamera]

Re Sebastiano: Sim, eu à frente de Sì, io a capo di un'impresa... //

uma empresa...

[riemerge dal vocio di sottofondo
 la voce del re,
 che con questo "Sim" sembra
 rispondere a Sacco di Lardo,
 mentre invece sta parlando ai suoi
 interlocutori]

Gamba Corta: Eu que não te digo Lo dico sempre / che non ho la tes-
 que não tenho a cabeça? ta? //

Re Sebastiano: Que de outra forma Che altrimenti fallirebbe. //

seria perdida.

[un'altra battuta del re che si inse-
 risce casualmente
 nel dialogo tra i buffoni]

Nel dialogo si manifesta chiaramente la dualità del buffone e viene messa in luce la figura di Gamba Corta, personalità troppo acuta e intelligente per finire a scodinzolare come un cane ai piedi del re. Ciò che crea umorismo è la risposta ingenua e grottesca di Sacco di Lardo, che deride il proprio interlocutore e cerca di riportarlo alla condizione che deve continuare ad assumere. Ancora una volta, come bambini, i due buffoni non perdono l'occasione per offendersi con espressioni dal tono infantile che fanno sorridere per la loro semplicità e puerilità. Nell'originale Gamba Corta si rivolge a Sacco di Lardo chiamandolo "Saco Mole" e "burro teimoso", che vengono tradotti con "Pappa Molla" e "mulo testardo". Il primo richiama perfettamente la costituzione fisica di Sacco di Lardo, che Alexandre Herculano avrebbe descritto così: "era um vulto de pouco mais de quatro pés de altura; feio como um judeu; barrigudo como um cónego de Toledo; imundo como a consciência do célebre arcebispo Gelmires, e insolente como um vilão de beetria"⁷.

Il secondo appellativo fa invece riferimento invece alla nota caparbieta e insistenza del piccolo buffone. Nel tono sarcastico sarebbe stato molto più efficace, come traducete, "cocciuto" al posto di testardo, ma il timore di un eccessivo abbassamento diafasico ha influenzato molte scelte del traduttore. Sacco di Lardo risponde a Gamba Corta, dicendogli "Não comeses outra vez a teimar, perro tinoso!" e mettendo il proprio compagno sul piano di un cane. Nella traduzione troviamo "Non ricominciare, cane tignoso!", dove si mantiene il soprannome, ma si perde un elemento, il verbo "teimar" ("ostinarsi"), per necessità di ridurre il testo del sottotitolo.

All'inizio del dialogo Sacco di Lardo intima a Gamba Corta di fare silenzio, fraintendendo, come abbiamo visto, la battuta del re che si stava rivolgendo ai propri interlocutori.

⁷ Alexandre Herculano, *O Bobo*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2.^a ed., 1988.

Il primo elemento umoristico è dunque non-specifico, ciò che fa sorridere è il fatto che Gamba Corta era in perfetto silenzio e che Sacco di Lardo, tonto e testone, è convinto di avere ragione. Gamba Corta, fino a quel momento assorto nei propri pensieri, risponde “Que é isso? Que estás a dizer, Saco Mole?”, tradotto “Che c’è, ma che vuoi, Pappa Molla?”, dove la traduzione “ma che vuoi”, invece di un più letterale “che stai dicendo”, rende pragmatologicamente il desiderio di Gamba Corta di essere lasciato in pace. Il tono risoluto nella battuta “Estava calado, e bem calado!” ritorna in “Stavo zitto, proprio zitto!”.

Un elemento umoristico paralinguistico è il tono di voce di Sacco di Lardo, che riprende Gamba Corta gridando e dicendo all’altro di non gridare. Nei sottotitoli l’elemento sonoro riesce ad attraversare la barriera senza complicazioni e questo è uno dei casi in cui ciò avviene. Sacco di Lardo alza di più la voce nelle battute “Não grites, não é preciso gritar!” e “O que é que gritas, não é isso o que estavas a fazer?”, la prima tradotta fedelmente “Non gridare, non c’è bisogno di gridare” e la seconda condensata in “E questo non sarebbe gridare?”.

Inizia poi un diverbio incentrato sulla questione che un giullare possa o meno avere una testa pensante. Gamba Corta dà involontariamente il pretesto a Sacco di Lardo per iniziare la discussione in questo modo “Ah, Pote de Gordura, fazes-me perder a cabeça”, a cui l’altro risponde ridendo “Perder a cabeça, tu? A tua cabeça, tu? Perdeste uma cabeça mesma, tu e tu?”. La traduzione allo stesso modo insiste sul pronome <tu> riferito a Gamba Corta, che nella concezione di Sacco di Lardo non dovrebbe avere una testa: “Perdere la testa, tu? La testa, tu? Perdere la testa, la tua, tu?”. La risposta di Gamba Corta “Sim, a minha cabeça é uma coisa... claríssima” ha un senso, che a nostro avviso nella traduzione non viene colto: “Sì, la mia testa, è chiarissimo.” Dal modo in cui dice “a minha cabeça é uma coisa claríssima” si intuisce che

“claríssima” si riferisce alla testa, a quella rivendicazione di individualità e capacità di pensiero che caratterizza il personaggio; nella traduzione, invece, “claríssima” viene attribuito a “coisa” in un neutro “è chiarissimo”.

Nella conclusione del dialogo c'è un altro incrocio tra la discussione dei buffoni e la conversazione tra il re e i nobili, che in un certo modo riporta tutti i personaggi nella scena. Gamba Corta dice a Sacco di Lardo “Ora ves se entendes, Pote de Gordura, que tu bem sabes que es muito estúpido!”. Sacco di Lardo ripete quasi ipnotizzato verso la macchina da presa: “Muito estúpido!” e dal sottofondo torna la voce del re: “Sim, eu à frente de uma empresa...”. In questo scambio di battute, la voce di Sacco di Lardo si sovrappone alla voce del re con una sfumatura ironica che sembra profetizzare la “stupidità” dell’iniziativa militare che porterà al fallimento e al crollo del sogno di D. Sebastiao. Nella traduzione si perde un elemento chiave, ovvero la battuta di Sacco di Lardo, completamente tagliata nei sottotitoli, il che rompe il ritmo del *divertissement* basato sull’equivoco. Tutto il gioco dell’alternanza delle voci viene disambiguato nella sottotitolazione, impoverendosi. Ad esempio, quando Sacco di Lardo dice “Eu que não te digo que não tenho a cabeça?” e il re pronuncia la frase “Que de outra forma seria perdida” (riferendosi alla battaglia e non alla testa), la traduzione “Che altrimenti fallirebbe” non coglie il gioco della battuta, facendo perdere una forma di *humour* verbale basata sul doppio senso delle due voci che si accavallano.

Dall’analisi delle battute più significative si riscontra una traduzione quasi sempre efficace, in cui i sottotitoli sono una trascrizione quasi integrale del testo originale in riferimento intertestuale a José Régio, che Manoel de Oliveira traspone letteralmente. La traduzione rispetta le forme di *humour* legate al *visual joke* che i buffoni costruiscono intorno a due questioni: da una parte il presunto parlare a voce alta di Gamba Corta, che non è altro che un pretesto per aprire il

dialogo, e dall'altra la possibilità o meno di possedere una testa. In questo si inserisce l'elemento paralinguistico del re che, nell'ingenuità di Sacco di Lardo, sembra rispondere alle sue battute, mentre in realtà non si cura minimamente né di lui, né del suo compagno. È qui che la traduzione smorza l'effetto ironico, poiché, come abbiamo visto, coglie solo in parte l'incrocio di battute.

4. CONCLUSIONI

Per concludere la nostra analisi, non ci resta che evidenziare che nella traduzione audiovisiva di *O Quinto Império* il traduttore-sottotitolatore persevera nel tentativo di trasporre l'idea che Manoel de Oliveira ha della parola in scena. Tale preoccupazione lo ha portato a riprodurre nel sottotitolo una varietà di lingua standard che spesso e volentieri sfocia nel registro aulico, rispettando con rigore la metrica, le rime, l'uso degli allocutivi dell'originale e limitando al massimo la riduzione del tessuto lessicale.

Si può quindi affermare che la sottotitolazione italiana, nel complesso è riuscita a cogliere e a rendere le caratteristiche del parlato filmico di Manoel de Oliveira, quali l'aulicità dei dialoghi e l'artificiosità del discorso, riuscendo a rompere anche con il destinatario del metatesto il patto di verosimiglianza.

Quanto alla resa traduttiva delle forme di *humour*, la nostra analisi ha evidenziato che i sottotitoli, non riuscendo a veicolare pienamente la forza illocutoria del prototesto, nonostante la scelta di soluzioni compensatorie nel metatesto, riducono inevitabilmente l'effetto umoristico nel testo di arrivo sottotitolato, anche nel caso in cui le forme di *humour* non-verbale dei due buffoni riescono ad essere percepite.