



## UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE

---

Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio,  
dell'Interpretazione e della Traduzione

TESI DI LAUREA IN  
TRADUZIONE SPECIALISTICA E INTERPRETAZIONE DI CONFERENZA

LACAPAGIRA  
UN ESEMPIO DI SOTTOTITOLAZIONE  
DAL DIALETTO BARESE ALL'INGLESE  
ANALISI DELLE STRATEGIE TRADUTTIVE

*Laureanda*  
Cesaria Anna URSINI

*Relatore*  
Prof. Christopher John TAYLOR

*Correlatore*  
Prof. Giuseppe PALUMBO

---

Anno Accademico 2013/2014



A mio Padre, Mauro.  
L'uomo che stimo  
di più al mondo.  
L'unico e solo.



# Indice

---

Indice .....	I
Introduzione .....	III
<b>1 PRESENTAZIONE DELL'OPERA .....</b>	<b>1</b>
1.1 <i>La trama</i> .....	4
1.2 <i>Il titolo</i> .....	8
1.3 <i>Personaggi e attori</i> .....	9
1.4 <i>La lingua</i> .....	11
1.5 <i>L'ambiente: Bari</i> .....	15
<b>2 IL SOTTOTITOLAGGIO.....</b>	<b>17</b>
2.1 <i>La traduzione multimediale</i> .....	18
2.2 <i>Classificazione delle tipologie di trasferimento linguistico</i> .....	18
2.3 <i>Doppiaggio vs. Sottotitolazione</i> .....	21
2.4 <i>Il traduttore di prodotti audiovisivi</i> .....	23
2.5 <i>Il sottotitolaggio</i> .....	24
2.6 <i>Le strategie di Gottlieb</i> .....	36
2.7 <i>Traduzione e trasferimento linguistico-culturale</i> .....	38
2.8 <i>La conversione dal canale orale al canale scritto</i> .....	45
<b>3 LA LINGUA DE LACAPAGIRA: IL DIALETTO .....</b>	<b>47</b>
3.1 <i>Il dialetto</i> .....	48
3.2 <i>Il dialetto come espressione di classe</i> .....	48
3.3 <i>La traduzione e l'adattamento del dialetto</i> .....	51
3.4 <i>Il dialetto barese</i> .....	53
<b>4 COPIONE, LISTA DIALOGHI E TRASCRIZIONE: IL PRIMO PASSO VERSO IL SOTTOTITOLAGGIO.....</b>	<b>55</b>
4.1 <i>La trascrizione del copione</i> .....	55
4.2 <i>Caratteristiche del testo</i> .....	56
<b>5 PROPOSTA DI SOTTOTITOLAZIONE.....</b>	<b>59</b>
<b>6 COMMENTO AI SOTTOTITOLI.....</b>	<b>99</b>
6.1 <i>Sottotitoli dal barese all'italiano</i> .....	99
6.2 <i>Sottotitoli in lingua inglese</i> .....	100
Conclusioni.....	VII
Allegato A – Il copione .....	A
Allegato B – Lista dialoghi .....	B
Ringraziamenti .....	IX
Bibliografia .....	XI
Sitografia .....	XVIII



## *Introduzione*

---

Il presente lavoro nasce da una personale grande passione per il cinema, accompagnata da una riscoperta e un riavvicinamento alla mia terra d'origine, alla sua cultura e, inevitabilmente, anche alla sua lingua.

La traduzione in ambito cinematografico consente la fruizione integrale del prodotto ad un pubblico sempre più vasto e internazionale, permettendo a un numero sempre più ampio di popoli e culture diverse di entrare in contatto. Proprio per questo motivo, il settore della traduzione cinematografica è in costante evoluzione e anche nella realtà italiana, il dominio incontrastato del doppiaggio sta iniziando a perdere lo storico vantaggio sul sottotitolaggio e la predilezione da parte del pubblico. Quest'ultima tecnica, infatti, oltre ad offrire alle case di distribuzione tempi e costi ridotti rispetto al doppiaggio, fornisce allo spettatore un supporto scritto che integra la versione originale, permettendone la comprensione senza interferire eccessivamente. La scelta di occuparmi di questa tipologia di traduzione deriva anche da un personale interesse e inclinazione verso questa pratica traduttiva, che negli ultimi anni è stata oggetto di studi accademici sempre più approfonditi.

Nel corso dell'elaborazione di questo lavoro, mi sono dovuta misurare concretamente con le molteplici difficoltà derivanti dal carattere multimediale di questa tipologia testuale, riscontrando l'importanza e la necessità che il sottotitolatore sia dotato di grande flessibilità nell'adattarsi di volta in volta ai vari e diversificati vincoli imposti dal sottotitolaggio.

Il film scelto, *LaCapaGira* di Alessandro Piva, nasce dal desiderio del regista e di suo fratello Andrea, co-sceneggiatore dell'opera, di realizzare un ritratto della realtà barese, viva, verace, frenetica, impregnata di contrasti nei suoi ambienti più popolari e ai margini della legalità. Questa descrizione della città di Bari risulta ancora più tagliente, profonda e toccante grazie all'uso della lingua scelta, il dialetto, in cui si esprimono quasi tutti i personaggi, ad indicare la loro appartenenza e il loro attaccamento intrinseco alla propria terra e agli ambienti descritti. Nonostante sia uscito nel 1999, gli argomenti trattati non possono essere considerati superati al giorno d'oggi, perché il problema della criminalità, seppur apparentemente arginato, è ancora presente in quelle terre e molti ambienti e situazioni sono solo una versione "tirata a lustro" di ciò che si svolgeva quasi sotto gli occhi di tutti fino a qualche anno fa.

Diverso invece è il rapporto dei baresi con il dialetto, che negli anni pare essersi svincolato da quel retaggio che lo inquadrava come sintomo di arretratezza e ignoranza. Si è assistito infatti in tutta Italia al sorgere di una *nuova dialettalità*, che ha conferito a tutti i dialetti del nostro Paese un certo livello di neutralità rispetto all'italiano, conquistando un vasto ventaglio di posizioni sociali, culturali e situazionali e divenendo un motivo di orgoglio, simbolo di appartenenza e di ricchezza culturale.

Nel primo capitolo ci si sofferma sull'opera, di cui vengono descritte le principali tematiche, il contesto socio-culturale in cui si colloca, con particolare approfondimento sui personaggi e sulla lingua da essi utilizzata come veicolo d'espressione del loro ruolo all'interno della storia e delle situazioni raccontate dagli sceneggiatori.

Il secondo capitolo ha per oggetto il sottotitolaggio, in contrapposizione alle altre tecniche di traduzione audiovisiva, di cui si analizzano le caratteristiche tecniche, i processi di realizzazione e

i vincoli spazio-temporali.

Nel terzo capitolo ci si è soffermati con particolare attenzione sulla lingua utilizzata nel film, il dialetto barese, sulla rilevanza del dialetto come espressione di classe e sulle specifiche tecniche di traduzione ad esso legate.

Il quarto capitolo è dedicato all'analisi del copione, alle sue caratteristiche di testo audiovisivo, al particolare tipo di lingua utilizzato, con un rimando all'allegato A, in cui si evince la sua particolarità, data dalla traduzione in italiano a fronte del testo in dialetto barese.

Nel quinto capitolo si presenta il risultato del lavoro compiuto, ossia la realizzazione dei sottotitoli per il film, accompagnati dalla precedente versione, sempre in inglese, e dai sottotitoli in italiano, con cui la pellicola è stata proiettata fin dal suo primo *screening* in Italia.

Infine nell'ultimo capitolo si commentano i sottotitoli analizzandone sia le difficoltà tecniche che quelle traduttive alla luce delle strategie classiche presentate da studiosi quali Gottlieb e Lomhein.

# 1 PRESENTAZIONE DELL'OPERA

LaCapaGira è l'opera prima di Alessandro Piva, regista salernitano di nascita e barese d'adozione, uscito nell'inverno del 1999 per la casa di produzione Kubla Khan. Orgoglioso dell'etichetta di "pellicola indipendente" attribuita al suo primo prodotto, il regista ricorda innanzitutto che *"Non una lira di denaro pubblico è stata impiegata lungo la realizzazione della pellicola. Le riprese si sono svolte tra marzo e aprile del 1999 per quattro settimane di lavorazione. Gli attori hanno aderito prima che al film al progetto che lo faceva nascere, prestando la propria opera gratuitamente. La troupe ha accettato paghe settimanali al minimo. Tante le persone che con ogni tipo di contributo hanno agevolato il lavoro della troupe: c'è chi ha concesso ospitalità nella propria casa andando a passare la giornata altrove per non dare fastidio, chi ha messo di buon grado a disposizione armi di scena, chi ha organizzato tavolate nel proprio ristorante o trovato una sistemazione per i tecnici di fuori porta"*.

LaCapaGira si è imposto all'attenzione locale, attirando il pubblico del centro e delle periferie, tanto da conquistare il quarto posto nella classifica degli incassi del 2000 nella città di Bari, in cui il film è ambientato.

L'"iperverista" Alessandro Piva ci presenta i borghi antichi e le periferie baresi, che fanno da scenario a storie connesse a traffici illeciti sul mercato di spaccio levantino e all'immigrazione clandestina, di cui Bari è il crocevia, al gioco d'azzardo, all'uso di droga, alla corruzione: tutti temi che non affondano le loro radici solo in Puglia, ma si possono trovare dappertutto; per questo motivo, LaCapaGira supera decisamente gli angusti confini regionali per poter essere apprezzata un po' ovunque<sup>1</sup>.

Il film di Piva fa venire in mente il primo cinema di Pasolini, quello dei tempi di "Accattone", anche senza l'epica delle borgate e della tragedia finale, ma con un'attenzione per l'esattezza dei gesti, i rituali della marginalità, la ruvida e aggressiva affettuosità tra gli uomini (Roberto Nepoti, 'la Repubblica', 16 aprile 2000).

*'È un film che ci parla di un sud ai margini della legalità, dove la felicità è una scopata con la sorella del*

---

<sup>1</sup> <http://dvd.forumcommunity.net/?t=1931290>

*boss, una pippata di coca, un bombolone alla crema, una sgasata col motorino o le barzellette in dialetto di Mignolino.*

*La vita è scandita dalle corse per la città inseguendo o inseguiti, sbarcando il lunario. La testa gira, indubbiamente, tra alcol, fumo e droga e cellulari che trillano in continuazione, al ritmo di dance techno, ottusa e ottundente.<sup>2</sup>*

La regia ha il merito di individuare ambienti e volti, di reggere e dirigere attori senza scuola, tutti bravissimi.

In definitiva, questo lungometraggio può incontrare i favori di coloro che nel cinema amano gli argomenti loschi connessi alla malavita del proletariato, oppure di chi rifugge pellicole patinate e troppo elaborate (Bacchetta, 2005)<sup>3</sup>.

La CapaGira ha riscosso anni fa molti consensi al Festival di Berlino e Alessandro Piva è stato insignito del premio di miglior regista esordiente Nastro d'argento (2000) e del David di Donatello (2000).

---

<sup>2</sup> <http://www.carmillaonline.com/2010/09/23/divine-divane-visioni-best-of-0001-11/>

<sup>3</sup> <http://dvd.forumcommunity.net/?t=1931290>

CINEMA

OPERE PRIME

# Un noir in autentico dialetto barese

«Lacapagira» di Alessandro Piva, grande film a basso budget sul capoluogo pugliese

FABRIZIO VERSANTI

BARI

**E'** un'opera prima *Lacapagira*: il primo lungometraggio realizzato da Alessandro Piva, cineasta poco più che trentenne, nato a Bari e cresciuto cinematograficamente a Roma, dove vive. Un film corale, interpretato da una dozzina di attori con le più diverse esperienze alle spalle, dal cabaret in vernacolo al teatro, dalla televisione al cinema, ma accomunati tutti dal fatto di essere baresi: nati e/o residenti a Bari, tutti capaci di parlarne comunque il dialetto che è una lingua di strada, dura e violenta, oscura e quindi incomprensibile al di fuori dei confini regionali perché priva di una «immagine» e di una tradizione teatrale-letterario-cinematografica paragonabile a quella napoletana o siciliana.

Finora se ne sono mostrate episodicamente delle versioni puramente caricaturali e inventate, da certi sketch di Nino Taranto degli anni Cinquanta fino a Lino Banfi. *Lacapagira* la utilizza invece per la prima volta per quello che è, senza alcun genere di edulcorazione o di abbellimento, per raccontare una serie di esistenze del piccolo mondo della malavita locale (immigrazione clandestina dall'altra sponda dell'Adriatico, contrabbando, droga) e, attraverso

di esse, la città intera vista, per così dire, dal basso, dal punto di osservazione della strada. Il film di Piva è una commedia nera, virtuosisticamente in equilibrio tra diversi registri espressivi: sia Alessandro, il regista, che il suo giovane fratello Andrea Piva, sceneggiatore, seguono il percorso di un pacchetto di cocaina dallo sbarco fino al punto di spaccio, in una delle tante sale da gioco dall'offerta estremamente diversificata (biliardi, videogame, videopoker e bisca, sigarette, droga). Naturalmente il pacchetto verrà perso, ritrovato e infine rubato da una banda di tossici forestieri di passaggio.

Ma ciò che conta non è la storia, quanto i personaggi e le situazioni: c'è il piccolo boss della città vecchia, «Carrarmato», un esercito di manovali e tecnici del crimine, di cui s'intuisce un'organizzazione ramificata, c'è il vigile urbano amico e il poliziotto poco convinto. Vivono tutti in un presente feroce e totalizzante, muovendosi da padroni tra le zone morte e i punti oscuri della città, passando dai quartieri-ghetto alle discariche abusive, dai litorali abbandonati ai terreni incolti. Controllano il territorio, sono efficienti ma non troppo, seguono codici e linguaggi particolari.

Il film non li giudica in alcun modo, li racconta e basta, dando un senso e un retroterra a quel genere di cronaca nera di cui i

giornali a proposito della Puglia abbondano. I Piva seguono con particolare attenzione il tenentario della sala-giochi, il flemmatico Sabino a cui Dante Marmone presta il suo volto scavato, quasi una maschera eduardiana; e poi la coppia formata da Paolo Sassanelli e Dino Abbrescia nei panni di due uomini di fatica dell'organizzazione, giovani spavaldi, pigri e un po' incapaci che non fanno altro che beccarsi e litigare, farsi canne e vagare per la città come anime perse.

*Lacapagira* è uscito a Bari, dov'è in programmazione al cinema Armenise. In parte autoprodotta, a bassissimo budget, cerca ora una distribuzione con voglia di rischiare e la giusta vetrina festivaliera per farsi vedere in tutta Italia, dove uscirà in versione sottotitolata (come capitò qualche tempo fa a un film del britannico e «proletario» Loach negli Stati Uniti). Intanto maggiori informazioni possono essere reperite sul sito internet [www.lacapagira.teseo.it](http://www.lacapagira.teseo.it): cercatele, perché si tratta di un'opera brillante, intelligente, che analizza la città con occhi da sociologo e guarda agli esseri umani con grande e asciutta compassione. Il finale è forse un po' debole, ma nell'economia del film è cosa assolutamente marginale. E quei notturni urbani di Bari sono immagini inedite, che da sole valgono la visione.

## 1.1 La trama

Nella periferia di Bari due giovani balordi, Pasquale e Minuicchio, si avvicinano ad un binario ferroviario: dal treno devono ricevere un pacchetto con la droga richiesta, cocaina.

Il complice Albanese, però, getta la merce più avanti rispetto al punto stabilito, così i due non la trovano e dopo aver cercato ovunque, a mani vuote, tornano da Carrarmato, il boss locale, che non prende bene la cosa. In questo modo, infatti, non sarà in grado di rifornire la sala giochi clandestina dentro un bar, luogo nascosto di smistamento e di vendita, dove oltre allo spaccio di droga, vengono vendute sigarette di contrabbando e sono presenti alcuni video poker.

Nel frattempo, in questo posto, arrivano persone che vogliono comprare la droga, non ancora arrivata. “a sigarett ama sci nnanz” (a sigarette dobbiamo andare avanti?), dice una donna (cliente) a Sabino perché non trova la droga.

Il pacchetto contenente la cocaina viene trovato, invece, da due ragazzini che lo restituiscono a Pasquale e Minuicchio, dietro relativo compenso. I due, recuperato il carico, provvedono alla preparazione delle dosi a casa di Carrarmato e alla consegna al bar.

La vicenda si conclude con una rapina effettuata da parte di “gente di fuori”, probabilmente andriese.

Sabino resta ferito. Carrarmato e gli altri lo soccorrono e lui si riprende odorando uno spinello fornitogli da Minuicchio.

### 1.1.1 Scheda tecnica del film

Starting Regia: Alessandro Piva (opera prima)

Anno di produzione: 2000

Durata: 75'

Tipologia: lungometraggio

Genere: drammatico

Paese: Italia

Produzione: Kubla Khan

Distributore: Lucky Red

Data di uscita: 03/03/2000

Titolo originale: La Capagira

Altri titoli: Spin Head

Interpreti e personaggi:

Minuicchio: Dino Abbrescia

Pasquale: Paolo Sassanelli

Carrarmato: Mimmo Mancini

Sabino: Dante Marmone

Pinuccio: Mimmo Barbarese

Peppino: Teodosio Barresi

### 1.1.2 *La sceneggiatura*

Nel novembre 1998, i fratelli Piva, Andrea e Alessandro, si incontrano per discutere la realizzazione di un film che restituisse l'atmosfera tipica di certi ambienti di Bari, con una sola ambizione: quella di evitare qualsiasi tipo di filtro e di rappresentare la "verità" di questo contesto, rivendicando allo stesso tempo il diritto all'interpretazione, allo sguardo poetico sul mondo.

L'assenza di formazione di scrittura cinematografica di Andrea, compensata dalla sua conoscenza della vita notturna della città (è un giocatore di biliardo), ha portato a una sceneggiatura dalla struttura narrativa assolutamente anticinematografica (nessun protagonista forte, i personaggi evolvono poco o nulla nel corso della vicenda), ad un libero accostamento di piani cronologici contrastanti (giorno e notte che s'inseguono, continuamente contrapposti), che tendono a confondere lo spettatore, a un intreccio forse esile, con la storia in secondo piano sulle caratterizzazioni "antropologiche".

Nel film c'è uno sguardo che non si può assolutamente definire di denuncia, ma sociologicamente abbastanza attento e veritiero, che costituisce la base del film: uno sguardo "antropologicamente corretto", o forse addirittura "sociografico", non di interpretazione ma semplicemente di rappresentazione — abbastanza aderente alla realtà — rispetto a uno spaccato sociale, un'enclave come quella di una certa Bari

Tuttavia, lo stesso Piva, nel press-book della sua pellicola, definisce "LaCapaGira" come un film "politically incorrect"...

*Per quanto riguarda un certo tipo di cliché, appartenenti alla forma del racconto classico — mi riferisco allo sviluppo dei personaggi, o alla morale della favola — tutto questo nel film non esiste. Ci piaceva l'idea di spiazzare un po' lo spettatore e di non dargli necessariamente ciò che si aspetta da un film: cioè una tesi di partenza, un'esposizione, l'idea del bene e del male... e poi alla fine si cerca di salvare capra e cavoli, facendo morire l'eroe cattivo o facendolo redimere, o ancora meglio facendolo morire redento. Nel nostro caso non muore nessuno, e nessuno migliora.*

Inoltre, alla scrittura totalmente creativa dei fratelli Piva, si è aggiunta l'interazione sul set degli attori, con cui hanno confrontato la parte dei dialoghi, e a cui hanno spazio per una libera interpretazione nel tratteggio dei personaggi, apportando note della loro vita reale, del loro vissuto, delle loro suggestioni. Ovviamente, essendo tutti baresi, questi attori avevano proprie molte delle caratterizzazioni che i registi cercavano di restituire all'interno del film.

LaCapaGira è stato distribuito in edizione sottotitolata, il che, stranamente, non è stata una scelta strategica dettata dalla distribuzione, ma anzi è stato uno degli elementi che ha convinto il produttore della necessità di fare questo film: il copione originale aveva infatti il testo originale a destra in dialetto, il testo a fronte tradotto a sinistra, secondo il metodo antico.

### 1.1.3 La musica

Il soundtrack del film è molto aggressivo, martellante, caratterizzato da un suono un po' tribale ma molto metropolitano che è il basso ipnotico della techno.

*“Nelle nostra città, nei vicoletti della città vecchia — non solo a Bari, ovviamente — un suono martellante che esce da una macchina che passa è un classico.”, dice Piva, “Volevamo dei suoni che spezzassero il tono e facessero da contrappunto, così come contrappuntata è la vita nostra meridionale, fatta di grandi risate e di tragedia, di comico, ridicolo e amaro che si mischiano. E quindi abbiamo cercato questa via della commistione dei generi”<sup>4</sup>.*

La colonna sonora è opera di Ivan Iusco, compositore, produttore discografico e regista barese, da sempre attivo nella ricerca e promozione di nuovi suoni e tendenze.

Proprio con le musiche de LaCapaGira si è aggiudicato il premio "miglior colonna sonora" al Festival del Cinema di Valencia (Spagna), Mostra de València.

### 1.1.4 La promozione e distribuzione

Alessandro Piva si è rivolto all'agenzia Proformaweb per la campagna pubblicitaria a supporto dell'uscita della sua opera prima. Gli esperti comunicatori romani si resero subito conto che un film del genere non poteva essere promosso con i metodi canonici e adottarono una campagna che associava a LaCapaGira tutti i simboli di quella certa baresità, che era la protagonista indiscussa della storia: la birra Peroni, il fu Punta Perotti, le Marlboro rosse, la gazzella dei carabinieri, rendendo quindi il film stesso un simbolo di quella baresità.

Questa strategia di promozione e conseguentemente il film ebbero un tale successo da far registrare, in patria, incassi ancor più alti persino del kolossal Titanic di Cameron.

A seguito di ciò, Andrea Occhipinti di Luckyred decise di acquistarlo e portarlo alla Berlinale. Il pubblico tedesco se ne innamorò e confermò che il prodotto era decisamente esportabile, innanzitutto nel resto d'Italia.

La tattica fu quella di “reclutare” degli agenti segreti: i “baresi fuori”, emigranti mossi dalla nostalgia, residuati della diaspora barese, i “pugliofigli”.

A tutti gli agenti fu recapitato un “kit dell'agente segreto”: maglietta, adesivi, flyer, insomma materiale di propaganda che grazie alla rete fu distribuito capillarmente in tutto il Paese.

Parallelamente alle vie canoniche utilizzate dalla distribuzione, la Proforma percorreva metaforicamente le retrovie a bordo del “tre ruote” che aveva scelto come logo del film e simbolo della sua campagna underground.

Il passaparola e la diffusione virale, iniziata a livello internazionale con “The Blair Witch Project”, ampliarono l'interesse per la pellicola ed infine anche la stampa si accorse del fenomeno cinematografico pugliese e della sua campagna decretandone il successo..

---

<sup>4</sup> <http://lacapagira.piva.it/>

umberto massa presenta

# LACAPAGIRA

(theheadisspinning) film di alessandro piva



Five small black and white portraits of the main cast members, each with a blue dot above their head.

**LACAPAGIRA** una produzione kubla khan - munbut

due attori/le: alio barbero alio micali dante suriani polo sasselli  
teatro beresi alio pignone tiziana schiavoni mario garrone rosalia pertilla pinocchio stini lucio capria  
soggetto e sceneggiatura: andrea piva direttore di produzione: paolo lucarini costumi: francesca leonelli  
scenografia: maria teresa pedola suono: marco flavara montaggio: thomas wischitz e alessandro piva  
fotografia: giancarlo bianchi musiche originali: ivan fusco  
prodotto da: umberto massa, salerio berletti e alessandro piva diretto da: alessandro piva

## 1.2 Il titolo

LaCapaGira (tutta una parola) è la traduzione italiana dell'espressione dialettale *"la cape aggìre"* in barese. Nel film la frase è detta espressamente da Sabino con un intuitivo primo piano, mentre i clienti della bisca inveiscono creando confusione contro Peppino, che ha appena fatto loro uno scherzo di cattivo gusto. Sabino interrompe la confusione con un *"oh"*, gridato che mette a tacere tutti; *"oh"* è una tipica espressione, non solo barese, di chi vuole ricevere attenzione e creare silenzio. *"oh –urla Sabino- avast, scitaven ca ie tarde. Ca ddo la cape aggìre"* (oh, basta, andatevene che è tardi. Che qui la testa gira).

Bari è una città la cui parlata è molto cruda, la *"capa gira"* è una delle espressioni più eteree che ci siano, perché dà il senso di vertigine e si usa quando si vuole esprimere un concetto esistenziale, una cosa psicologica. La *capa gira* quando si è proprio al limite, su tutto.

L'idea di far dire questa frase a Sabino credo derivi dal fatto che questo personaggio sia stanco di tutto. Ha appena ricevuto un controllo dal maresciallo dei carabinieri che con arroganza si è rivolto a lui *"a ddo stanno i video poker?"* (dove stanno i video poker) e ancora *"nan si facenne u cretine"* (non fare il cretino).

Inoltre, ad appesantire la sua situazione psicologica, c'è il continuo andirivieni di persone che entrano nel bar per comprare la droga che non ha ancora ricevuto. Quindi, chi più di lui può rappresentare quell'espressione di stanchezza e di sfinimento totale tale da avere le vertigini, non solo da un punto di vista psicologico. Ha i capelli lunghi e la faccia segnata. Il tutto è evidenziato anche dal fatto che Sabino è zoppo e credo che Piva abbia volutamente scelto per lui questa condizione fisica per enfatizzare fino al limite il suo stress mentale.

LaCapaGira, che in gergo barese significa *"la testa gira"*, allude quindi ai troppi pensieri per la testa che fanno perdere la bussola.



### 1.3 Personaggi e attori

*“come sono nati i personaggi della Capagira?”*

*“credo che ci sia un solo modo di fare nascere i personaggi vicini alla realtà: si tratta di guardarsi bene attorno. È quello che a Bari ha fatto mio fratello Andrea, autore della sceneggiatura insieme a me”<sup>5</sup>*, risponde Piva.

In questo film la storia, la trama, passa in un secondo piano. Ciò che colpisce sono i protagonisti di questa vicenda che è la vita. C'è il boss della città vecchia, Carrarmato, ed è da lui che voglio iniziare ad analizzare alcuni personaggi del film.

Nino Carrarmato è interpretato da Mimmo Mancini, attore di teatro nato a Bitonto, paese barese. Il nome Carrarmato è naturalmente adatto al personaggio che interpreta. Il carro armato è un veicolo da combattimento terrestre, questa tipologia di mezzo militare viene utilizzato sul campo di battaglia. Nel film Mancini interpreta il boss che gestisce nella zona il traffico di stupefacenti, quindi un personaggio duro, spregiudicato, interessato ai soldi, privo di modi e arrogante. È un personaggio che crede di poter comandare tutto e tutti e soprattutto che non può ricevere torti da nessuno. La scena in cui, con apparente calma, chiede ad un vigile con tono amichevole di potergli togliere una multa presa per aver parcheggiato davanti alla Prefettura inizia con le sue battute: *“ti volevo chiedere un piacere”* al carabiniere e termina con lui che dice: *“tu sai, quando vuoi... u piacer a nu cumpagn, a nu amic si fa...”* (tu sai, quando vuoi...un piacere ad un compagno, ad un amico, si fa). Questa scena rappresenta il tipico linguaggio mafioso di chi riceve i “favori” per poi poterne offrire “altri”. Questo scambio di favori è come se fosse alla base dell'amicizia tra un mafioso e un uomo che lavora per lo Stato, come in questo caso il carabiniere.

Come il personaggio di Sabino è enfatizzato dal suo aspetto fisico, dai capelli lunghi e il viso segnato e dal suo essere zoppo, così Piva ci presenta Carrarmato in giacca e camicia, ben pettinato e soprattutto grondante di catenine, braccialetti e orecchini. A sottolineare il suo atteggiamento da criminale superiore a tutti gli altri (secondo i rapporti gerarchici sui quali si basa il mondo della piccola criminalità odierna) è il suo modo di fare con una donna, probabilmente un'amante, trattata come puro oggetto sessuale e il suo atteggiamento protettivo ma duro nei confronti della sorella. In merito a questo c'è una scena in cui Carrarmato entra in casa sua, dove abita con sua sorella, e trovando solo Minuicchio a preparare le dosi della droga, chiede dove sia Pasquale. Quest'ultimo esce dal bagno e Carrarmato manda via Minuicchio per restare solo con Pasquale. Tra i due non vi è dialogo. Solo sguardi che fanno capire tutto. L'atteggiamento di Carrarmato è duro, ma soprattutto minaccioso e mentre guarda negli occhi Pasquale, apparentemente tranquillo che non riesce, però, a reggere il suo sguardo, gli dice: *“ci ti si mess un profum?”* (hai messo il profumo?), battuta che naturalmente racchiude tutto il significato di quegli sguardi e di pensieri minacciosi nei suoi confronti.

---

<sup>5</sup> <http://lacapagira.piva.it/>

I personaggi di Pasquale e Minuicchio rappresentano, invece, sempre all'interno dell'organizzazione gerarchica criminale, i ragazzini che dipendono dai boss, coloro che sono mandati a prendere la droga e a portarla a destinazione, coloro che si "sporcano" le mani. Ma importante è notare la differenza tra i due. Come esiste una gerarchia criminale nei loro confronti, che li mette sempre in secondo piano, o meglio all'ultimo gradino, così ne esiste una anche tra loro, nonostante abbiano lo stesso ruolo. Pasquale ha un atteggiamento di superiorità nei confronti di Minuicchio, che invece rappresenta il tipico balordo ingenuo.

*"c n alla firnisci di fa un generale, tu"* (se non la smetti di fare il generale), è una frase indicativa detta da Minuicchio nei confronti di Pasquale, che denota l'atteggiamento di superiorità di quest'ultimo nei suoi confronti.

Lo stesso soprannome con cui tutti si rivolgono a questo individuo, "minuicchio", riprende i classici gnocchetti di semola di grano duro e acqua, che devono il proprio nome alle dimensioni molto "minute": nel suo caso, non solo di statura, ma anche di posizione, subalterna agli altri personaggi.

Un discorso a parte va fatto per i protagonisti della bisca clandestina di video poker all'interno del bar. La porta segreta che porta alla bisca è un armadio che nasconde una sala di video poker. Nel momento in cui Peppino, fuori da quest'armadio, finge di essere un carabiniere e inizia a gridare di uscire da quella "porta", escono spaventati una alla volta tutti i componenti di quella bisca. E così li vediamo uscire in fila: c'è Lillino con la camicia e la cravatta che ha un debito di 800mila lire a causa del gioco, a cui aggiunge altre 50mila lire dicendo *"meh, ca iosce ia la mana maie"* (che oggi è la mia mano), un uomo vestito in giacca e cravatta, un ragazzo che racconta barzellette e altri; tutte persone comuni che non sembra possano poi, la notte, ritrovarsi in questo losco posto per giocare ai video poker.

Quasi inesistente è la presenza femminile, a dimostrazione del fatto che il mondo della piccola criminalità odierna è basato su rapporti camerateschi, declinati rigorosamente al maschile. La donna è vista come "sesso debole", a lei tocca il ruolo di oggetto sessuale, come nella scena con l'amante di Carrarmato e di Pasquale con la sorella del boss, o di sfondo o di compagne importune, ad esempio la moglie di Amoruso Emanuele, detto Lillino, che insiste affinché Peppino la faccia entrare nel bar per prendere il marito, convinta della sua presenza lì.

Tutti questi personaggi sfilano o in strada o nella bisca, con i loro piccoli casi, ora alleati ora rivali, ora rissosi ora accomodanti.

Piva ha avuto la capacità di mettere sempre in primo piano, molto più dei fatti, che pure non mancano, i gesti e soprattutto, le facce.

Il cast è composto, al di là di taluni attori vagamente conosciuti (Sassanelli ed un allora poco famoso Abbrescia), da attori di teatro pugliesi o addirittura da gente di strada; scorrendo le filmografie dei performers del film, si è osservato che per la maggior parte di costoro, a tutt'oggi, La CapaGira, rimane l'unica esperienza davanti alla macchina da presa.

Scelte precise, insomma, mosse studiate per concepire una produzione decisamente low budget, una produzione il cui intento preciso è quello di presentare senza tanti orpelli uno scorcio sulla Bari suburbana. In tal senso, il film adempie alle premesse dei suoi creatori, fornendo uno

spaccato di realtà scevro di concettualizzazioni, ma molto diretto; il merito finale di tale film, insomma, è quello di fornire allo spettatore una situazione, senza giudizi di valore, solleticando la sua mente, che gli permetta eventualmente di crearsi un'opinione personale al riguardo.

Vi concorre uno studio ben diretto di attori soprattutto teatrali, scelti su varie scene baresi e pugliesi, che tendono ad imporsi con un seguito di autentiche "maschere", una più incisiva dell'altra.

Ogni maschera è un tipo, porta avanti una situazione, si fa snodo narrativo e il regista li mette spesso in evidenza con dei forti primi piani.

Gli attori, in pratica, sembrano non recitare: sono i personaggi. Nessuna concessione a virtuosismi, dunque, ma solo nuda disamina sociale.



#### **1.4 La lingua**

Il film è il risultato a quattro mani di due fratelli, Andrea (autore del soggetto) ed Alessandro Piva (regista/produttore).

La CapaGira è parlato in un vernacolo stretto che ha consigliato l'edizione con i sottotitoli.

*“Le strade di Bari parlano orgogliose una lingua stretta e tagliente che risulta affascinante, ma anche poco penetrabile a chi, come me, è nato altrove (Salerno). Forse per questo ho deciso di metterla al centro del film,*

*per tentare di farla uscire dai vicoli, per sentirla in qualche modo mia.*<sup>6</sup> A.Piva

Viene usato un barese stretto e contaminato; la lingua del film si impone sin dalla prima inquadratura: un “tassista” aspetta in riva al mare un gruppo di albanesi appena sbarcati clandestinamente, che dovranno sborsare 300mila lire a testa per raggiungere la città.

*“aspit, trecint”* (aspetta, trecento).

Gli attori recitano in uno strettissimo vernacolo, tanto gratuito quanto sgangherato.

Il dialetto barese (nome nativo *“dialétte barése”* [ˈba:resə]) è la varietà linguistica romanza parlata nella città di Bari e in generale nell'area centrale della Puglia e in parte della Basilicata, caratterizzato da variazioni percettibili negli accenti anche fra gli stessi quartieri della città. Si tratta di un idioma sviluppatosi gradualmente su una base latino-volgare e modificatosi via via nel tempo anche grazie agli apporti linguistici ricevuti dalle popolazioni straniere che si sono avvicinate nell'area geografica interessata: Svevi, Spagnoli, Francesi, Arabi e Greci che hanno contribuito a caratterizzarne l'inflessione per molti incomprensibile, soprattutto in relazione al livello fonetico dell'analisi linguistica.<sup>8</sup>

Per scrivere correttamente il dialetto barese si tiene conto di alcune regole fondamentali. In barese c'è l'abitudine di sfumare notevolmente la vocale finale che diviene unica e indistinta. Questa vocale si scrive sempre ed è un errore grave non scriverla, perché sonorizza la consonante cui si accompagna. Per esempio *Bar* (bar) e *Bare* (Bari) o *Ce ssi ffatte?* (cosa hai fatto?).

Nel film di Piva i personaggi parlano un dialetto molto stretto sin dalle prime battute. Questo nasce dalla necessità dei personaggi di esprimersi con la lingua che più è consona all'ambiente in cui vivono e soprattutto al mondo criminale di cui fanno parte. C'è in Piva un desiderio di verità e una necessità di realismo che solo attraverso il linguaggio dialettale può attuarsi.

Minucchio e Pasquale non potrebbero parlare un italiano perfetto e aulico e se Piva avesse deciso questo per loro, i due protagonisti del film sarebbero risultati poco credibili e non avrebbero mai dato ai loro personaggi quelle caratteristiche che solo quella lingua può caratterizzarli.

Due balordi che lavorano per un boss criminale di traffico di droga parlano in vernacolo stretto, quello dell'ambiente in cui vivono, del posto che frequentano e soprattutto delle persone da cui sono circondati. Inoltre, c'è in loro una fierezza in quello che fanno che non permetterà mai loro di cambiare o circondarsi di gente proveniente da altri ambienti. Infatti, nella scena in cui raccontano alla sorella di Carrarmato di aver ritrovato la droga presa dai due ragazzini, fingono di aver usato la violenza contro di loro. In realtà, hanno dato loro dei soldi per recuperare il carico.

*“beh, alla fine s'avvacchiata, e l'iagnuggid ci avit fatte, l'avit crepat di mazzat”* (beh, alla fine l'avete

<sup>6</sup> <http://lacapagira.piva.it/>

<sup>7</sup> È la somma di denaro chiesta alle persone appena sbarcate per essere condotte in città.

<sup>8</sup> [http://it.wikipedia.org/wiki/Dialetto\\_barese](http://it.wikipedia.org/wiki/Dialetto_barese).

trovata, e ai ragazzini che avete fatto? Li avete crepati di mazzate?), chiede la sorella di Carrarmato e Minuicchio risponde: *“moh Marì, li sim scattat proprie, pinza ca acchimin teng angor la mano ca nan pozz mov, u sang nderr, Pasquale già data na stambata, ua fatt volà”* (Maria, li abbiamo gonfiati di botte, guarda ho ancora la mano che non posso muovere, il sangue a terra. Pasquale ha dato loro un calcio. Li ha fatti volare).

Ci sono personaggi in questo film che non appartengono al mondo criminale e che parlano in italiano, ma in qualche modo si adattano agli altri. Sono in maggioranza coloro che parlano solo il dialetto. Il maresciallo dei carabinieri durante il blitz al bar si confronta con Sabino e Peppino parlando in italiano, ma in alcuni momenti adattandosi alla loro lingua.

*“allora. Ce ma fè? A do stanno i videopoker?”*, chiede il maresciallo a Sabino.

*“i videopoker? Do e tutta roba onest, marescià!”*, risponde Sabino.

*“nan si facenn u cretine”*

È soprattutto durante il battibecco con un giocatore di biliardo che si nota la lingua usata dal maresciallo della polizia, differente da quello dei clienti del bar. Infatti il maresciallo inizia con un'espressione italiana: *“Lei che sta facendo qua”* e nonostante il dialetto del cliente continua, alzando il tono, a parlare in italiano.

*“Lei che sta facendo qui?”*, chiede il maresciallo al cliente del bar.

*“sto giocando”*, risponde il cliente.

*“lei sta giocando. Mi hanno detto che il locale era chiuso. Lei non può stare qui”*

*“vabbè, io sto giocando solo solo”*.

Da qui inizia ad alzarsi il tono di voce del maresciallo, che comunque continua ad usare l'italiano nonostante il dialetto del cliente.

*“ma lei chi è? Come si chiama? Mi faccia vedere i documenti”...“non si può stare qui, qua stiamo facendo un controllo di polizia”*

*“e che c'entra, mo da nu cacchie n scim a nualt”*, dice il cliente.

*“Questo è oltraggio!”*, risponde il maresciallo.

*“ma che oltraggio, e coss do”... poi, rivolgendosi a Peppino che vuole condurlo fuori per evitare la rissa: “e si sindut”*. Ed esce dal bar.

Il maresciallo termina la discussione con il cliente rivolgendosi al suo collega e dicendo: *“ma veit c ma va ie capet a ma staser”*.

Anche se il suo linguaggio è diverso dagli altri, il suo comportamento autoritario nei confronti di Peppino e del cliente sopracitato, si adatta perfettamente alla presunzione e arroganza del mondo criminale.

Un altro personaggio che non appartiene al mondo criminale è la moglie di un cliente chiamato Lillino, che vuole entrare nel bar per trovare il marito.

È proprio attraverso la modulazione del linguaggio e dell'accento, che si fa via via sempre più marcato, per sfociare nel dialetto, che ella stessa cerca di distinguersi dal suo interlocutore,

Peppino, di elevarsi rispetto a lui e di acquisire una posizione di maggior rilievo in modo da riuscire a perseguire il suo scopo (entrare nella bisca e trovare suo marito).

*“senta per cortesia sono la moglie di Amoruso Emanuele, Lillino, mi fate uscire mio marito, dite che sta Nina, la moglie”*

*“scusate signora, voi non avete visto che il locale è chiuso?”*

*“sì, l’ho visto che è chiuso. Senta, per cortesia, mi fate uscire mio marito che noi ce ne andiamo a casa”*.

*“Signora, a parte il fatto che è tardi e siamo in chiusura, non vedete la serranda abbassata?”*

*“sì, la so vest, ogni sera sta abbasciata sta saracinesca (ogni sera è abbassata la saracinesca), io abito qua di fronte, è inutil ca disci, ca m canusc pur tu (è inutile che dici, che mi conosci pure tu),... io abito qua di fronte e lo vedo entrare e uscire ogni notte. Questa è l’arte che fa mio marito e io non ce la faccio più, non ce la faccio.”*

Gli altri personaggi del film parlano solo ed esclusivamente il dialetto locale.

In primis Nino Carrarmato, il boss che usa il linguaggio tipico dei mafiosi accompagnato da atteggiamenti connessi.

C’è poi un personaggio non di poco conto, Pinuccio, che ha il compito di osservare i due ragazzi mentre trovano la droga per controllare. Mandato dal boss, va dove stanno i due ragazzi e li vede seduti a fumare uno spinello e così inizia ad inveire contro di loro, usando un dialetto strettissimo che necessita di sottotitoli anche per i baresi stessi.

*“e com’è? Iei stoc ad assi matt, e voi v fumat l spinidd”*. E continua utilizzando anche espressioni volgari e scurrili.

Da qui deriva *“la lingua semidialettale, che risulta reinventata [...] la quale aspira a raccogliersi in una vera e propria koiné espressiva sapida e inquietante del pugliese di oggi”* (Cavalluzzi, 2007).

In un ambiente “degradato”, tendente alla criminalità e all’illegalità, Piva non poteva prescindere dalla lingua appropriata e quindi c’è in lui l’esigenza di conoscere, vivere in quel posto e confrontarsi con quella lingua. È dai margini che nasce questo film.



### 1.5 L'ambiente: Bari

Nel film è descritta la Bari notturna di sfondo che sembra accogliere solo la trasgressione e la violenza, anche se il clima evita la violenza vera e propria (la lite inutile tra Pasquale e un passante davanti al baracchino è interrotta da un terzo uomo, non sfocia in una vera e propria rissa).

Si ricava dal film un ritratto, sia pure solo parziale, di una città che al suo interno racchiude una condizione umana.

Sin dalla prima inquadratura, Bari è vista come città di frontiera, crocevia di ogni tipo di traffico, con le sue zone periferiche assolate e disastrate, dove si muovono un po' maldestri e un po' minacciosi, i protagonisti della storia: malavitosi alla ricerca di un pacco di droga lanciato da un treno in corsa.

Frontiera e confine, la Puglia è la regione italiana più viva, oggi, perché è da lì che passa la storia, nel complicato rapporto e legame con l'Est.

Bari è un misto di buono e di malavita che sembrano accostarsi e confondersi e questa confusione è segnata in questo film dalla presenza albanese, dal mercato della droga, dalla disoccupazione giovanile.

I baresi, forse più di tutti, hanno un senso di appartenenza alla loro terra e soprattutto alla loro lingua. Il dialetto barese si modifica da zona a zona e infatti i quartieri periferici come San Pio o il quartiere San Paolo, hanno un dialetto per alcuni aspetti differente e molte volte non sono considerati barese doc.





## 2 IL SOTTOTITOLAGGIO

Grazie al diffondersi della Tv satellitare e dei supporti digitali, le opere audiovisive hanno oggi la possibilità di raggiungere un pubblico molto vasto ed eterogeneo. La crescita del mercato ha perciò fortemente incrementato lo sviluppo e l'importanza delle tecniche di traduzione per gli audiovisivi.

La traduzione audiovisiva è parte della nostra vita quotidiana, poiché attraverso di essa molte centinaia di film, telefilm, documentari e programmi televisivi stranieri sono resi accessibili sui nostri schermi. La nascita di questo particolare tipo di traduzione può essere collocata contestualmente all'avvento del cinema sonoro intorno agli anni '30: una rivoluzione radicale, che fa emergere il problema della traduzione filmica, per consentire la fruizione integrale del prodotto ad un pubblico sempre più vasto e internazionale.

A partire da allora, questa specialità si è evoluta in maniera consistente, grazie all'evoluzione della tecnologia e del numero sempre crescente di prodotti audiovisivi a disposizione. Se inizialmente le traduzioni filmiche venivano effettuate da persone inesperte e senza una adeguata preparazione, quella del traduttore audiovisivo è oggi una vera figura professionale, supportata da sempre più studi e ricerche in questo ambito, volte a perfezionare la qualità delle traduzioni (Perego, 2007: 13).

Fino ad alcuni anni fa, il sottotitolaggio era utilizzato in modo preponderante solo nei paesi meno popolati, dove il numero inferiore di potenziali spettatori comporta una mancanza di fondi e di infrastrutture per poter doppiare i film d'importazione. Verso la fine del ventesimo secolo, il sottotitolaggio ha assunto una rilevanza mai sperimentata, quando la comunicazione e la diffusione degli audiovisivi sono diventate sempre più globali. Gli stessi programmi e gli stessi film sono trasmessi e distribuiti in tutto il mondo e, grazie all'importanza della conoscenza delle lingue straniere, gli spettatori apprezzano sempre di più l'autenticità della versione originale. Infine, i bassi costi di realizzazione hanno contribuito in maniera determinante allo sviluppo del sottotitolaggio come strumento per attuare la localizzazione delle opere audiovisive.

## 2.1 La traduzione multimediale

La traduzione audiovisiva è riconducibile alla traduzione multimediale, termine generico con cui si intendono tutti i tipi di trasferimento linguistico di prodotti audiovisivi, in cui la dimensione verbale è supportata da elementi di altri canali comunicativi distinti. In caso di canzoni e programmi radiofonici, ad esempio, il messaggio è solo di tipo uditivo. In altri casi, come nei fumetti, vi sono solo messaggi visivi e poi esistono altri prodotti come film, CD-rom e risorse documentaristiche che utilizzano entrambi i canali. La compresenza di diversi canali di comunicazione su cui viaggiano codici diversi come le immagini, il suono (musica e rumori) e la componente verbale (dialoghi orali e testo scritto) crea una serie di vincoli al compito del traduttore.

All'interno della teoria della traduzione, la traduzione multimediale occupa un settore piuttosto particolare, in virtù della sua componente intersemiotica, ed è diventata disciplina di studio a livello accademico e teorico solo a partire dagli anni '50, mentre precedentemente era considerata al di fuori dell'ambito della traduzione (Díaz Cintas, 2004).

## 2.2 Classificazione delle tipologie di trasferimento linguistico

Negli anni, la traduzione audiovisiva si è sviluppata fino a includere fino a tredici tipi di trasferimento linguistico: doppiaggio, sottotitolazione, voice-over, interpretazione consecutiva, interpretazione simultanea, traduzione simultanea, commento libero, traduzione degli script, produzioni multilingue, sottotitolazione simultanea, sopratitolazione, sottotitolazione interlinguistica per non udenti e audiodescrizione (Gambier, 2003).

### 2.2.1 *Doppiaggio*

In Italia, per esempio, il doppiaggio resta la tipologia di traduzione audiovisiva maggiormente utilizzata. Essa prevede che il testo visivo rimanga inalterato, mentre quello acustico viene tradotto nella lingua d'arrivo, sostituendo la colonna sonora originale con una nuova colonna sonora, i cui dialoghi sono interamente recitati nella lingua di arrivo. L'obiettivo è quello di creare nello spettatore l'illusione che gli attori si esprimano nella sua lingua.

Nel nostro paese questa pratica risale a una disposizione ministeriale del 1930, che imponeva il divieto assoluto di trasmettere programmi in lingua diversa dall'italiano (Quaragnolo, 2000: 21).

Ad oggi, il doppiaggio italiano ha raggiunto un livello molto elevato, grazie a storici professionisti del settore.

Questo metodo di traduzione audiovisiva è il più vincolato alle immagini sullo schermo, in quanto richiede una sincronizzazione perfetta tra il parlato e il labiale, l'intonazione dei doppiatori deve corrispondere alla mimica degli attori. Di conseguenza, la traduzione dei dialoghi può subire cambiamenti piuttosto significativi per adattarsi ai tempi delle battute. Inoltre, è necessario tradurre i giochi di parole e gli elementi culturospecifici, trovando un corrispettivo adeguato nella lingua di arrivo (Pavesi, 1994: 129-42).

### 2.2.2 Sottotitolazione

Nel sottotitolaggio sia il testo visivo che quello acustico rimangono inalterati: a questi si aggiunge un testo scritto, che appare simultaneamente e in sincronizzazione con gli enunciati corrispondenti in lingua originale. Può essere considerato una “modalità di traduzione trasparente”, dato che il testo tradotto affianca quello originale, senza eliminarlo affatto (Perego, 2007: 23, op. cit.). Gli aspetti più caratterizzanti della sottotitolazione a livello tecnico verranno discussi nel dettaglio nei paragrafi seguenti.

### 2.2.3 Voice-over

Il voice-over è una modalità di traduzione audiovisiva molto vicina al doppiaggio, in quanto il testo tradotto viene esposto oralmente e sovrapposto alla colonna sonora originale che resta udibile, sebbene ad un volume diminuito. L'audio del testo tradotto parte circa tre secondi dopo quello originale e finisce contemporaneamente ad esso, se non addirittura qualche secondo prima. I dialoghi sono letti o recitati da professionisti (Perego, 2007: 28-29, op. cit.).

Il voice-over condivide alcune caratteristiche anche con la sottotitolazione, in quanto la sua traduzione prevede una rielaborazione sintetica dei contenuti, così come avviene per quest'ultima.

Questo tipo di traduzione, non ponendo il vincolo della sincronizzazione del parlato con il labiale, ha dei costi piuttosto bassi e tempi di produzione brevi. Per questo motivo il voice-over è spesso utilizzato da emittenti televisive che intendono mantenere bassi i costi di produzione (Díaz Cintas, 2001).

Oltre che per documentari e trasmissioni televisive, in diversi paesi quali Polonia, Russia e repubbliche ex sovietiche, il voice-over è utilizzato anche per la traduzione di film (Perego, 2007: 29, op. cit.).

### 2.2.4 Interpretazione consecutiva

L'interpretazione consecutiva, solitamente utilizzata durante interviste, riunioni, processi e durante tutti gli eventi nei quali è presente un pubblico che parla una lingua diversa da quella dell'oratore, consiste nella traduzione del discorso di quest'ultimo dopo che questo, o una parte di esso, è terminato. L'interprete deve quindi comprendere e memorizzare tutto il discorso per poterne poi esporre i punti fondamentali. Di solito è possibile tradurre un discorso ad intervalli piuttosto lunghi (da dieci minuti fino anche a mezz'ora): è quindi consuetudine prendere degli appunti, utilizzando tecniche volte a sintetizzare un'intera frase con una due o tre parole.

Questo tipo di traduzione non solo raddoppia la durata del discorso dell'oratore, ma richiede anche un elevato livello di attenzione da parte del pubblico, nonché di concentrazione, per non perdere il filo del discorso durante le pause.

### 2.2.5 Traduzione e interpretazione simultanea

Nell'interpretazione simultanea l'interprete provvede alla traduzione dei dialoghi simultaneamente alla proiezione stessa. Questa pratica richiede uno sforzo enorme da parte dell'interprete e produce un risultato più povero; il suo utilizzo è quindi limitato ai festival di

cinema in occasione della prima proiezione di un film, destinata a un pubblico multilingue, in situazioni in cui non sarebbe possibile proporre un'unica versione in sala.

### 2.2.6 *Commento libero*

Il commento libero è una rielaborazione in forma scritta del testo originale ed è usato principalmente per rendere fruibili documentari o cortometraggi (Perego, 2007:31, op. cit.). Questo tipo di traduzione consente un certo grado di flessibilità ed è particolarmente utile per tradurre elementi culturalmente distanti dalla cultura di arrivo. Essa presenta meno vincoli rispetto ad altri metodi di traduzione audiovisiva e lascia spazio all'aggiunta di spiegazioni o all'eliminazione di informazioni non fondamentali per la comprensione del testo.

Nella realizzazione del commento libero si usano generalmente strutture sintattiche piuttosto semplici, per cui si predilige l'uso di proposizioni brevi e di frasi coordinate rispetto alle subordinate (Perego, 2007:32, op. cit.).

### 2.2.7 *Produzioni multilingue*

Com'è ovvio già dal nome, si tratta di produzioni testuali redatte in più lingue. È una pratica comune in quei paesi che possiedono due o più lingue ufficiali (come ad esempio il Belgio). Un esempio di produzioni multilingue sono i trattati costitutivi e gli atti emessi dagli organi dell'Unione Europea, destinati ad una pluralità di paesi in cui si parlano lingue diverse e redatti in tante lingue quante quelle appartenenti all'U.E., tutte considerate egualmente ufficiali.

### 2.2.8 *Sottotitolazione simultanea*

Modalità di sottotitolazione utilizzata prevalentemente in ambito giornalistico televisivo, per trasmettere notizie dell'ultimo minuto o notizie del telegiornale, altrimenti chiamata *live subtitling*. Poiché il testo non può essere preparato precedentemente, questa modalità prevede un duplice passaggio: un giornalista ascolta in cuffia la notizia data dall'inviato e lo riformula, in modo che uno stenotipista possa poi effettuare la trascrizione. Solo a questo punto il testo, rielaborato sotto forma di sottotitolo attraverso un apposito software, viene trasmesso sullo schermo.

Grazie a nuove tecnologie, tuttavia, è possibile realizzare sottotitoli in tempo reale (*real time subtitling*), attraverso l'utilizzo congiunto di un programma di riconoscimento vocale e di un programma di editazione (*respeaking*). Questa tecnica di sottotitolazione intralinguistica è prevalentemente destinata al pubblico non udente, al fine di rendere accessibili programmi in diretta, quali telegiornali, talk show, eventi sportivi.

### 2.2.9 *Sopratitolazione*

La sopratitolazione è un metodo di traduzione audiovisiva utilizzato principalmente in ambito teatrale, per la traduzione del teatro di prosa, teatro musicale o dell'opera lirica, contestualmente alla rappresentazione (Perego, 2007: 24, op. cit.). Questa pratica divenne diffusa verso la fine del secolo scorso, mentre prima della sua adozione i testi teatrali venivano rappresentati nella loro versione originale.

Il testo tradotto appare su schermi allungati posti al di sopra del palcoscenico, da cui il termine “sopratitolazione”. Tuttavia, ormai alcuni teatri offrono poltrone dotate di piccoli schermi, collocati sullo schienale, su cui lo spettatore può leggere i sottotitoli. Questo sistema offre il vantaggio di poter proiettare i sottotitoli in lingue diverse.

#### 2.2.10 Sottotitolazione interlinguistica per non udenti

Date le maggiori difficoltà degli audiolesi, i sottotitoli per i non udenti devono necessariamente prendere in considerazione vari aspetti, tra cui:

- › necessità di identificare i personaggi, utilizzando generalmente colori diversi, che variano a seconda dell'importanza dei personaggi (possono essere diversi da paese a paese).
- › semplificazione lessicale: preso atto della minore velocità di lettura del pubblico audioleso, il testo deve essere più “leggero”
- › corrispondenza lessicale tra parlato e scritto, ove possibile, dato che i sordi tendono a leggere il labiale
- › comodità di lettura: font senza grazie (sans-serif), eventuale sfondo (per il televideo), preferenza per sottotitoli a una linea anziché a due, ecc.
- › caratteri paraverbali e non-verbali, parentesi con specifiche su talune frasi descrittive, intonazione, tono, suoni di vario genere, rumori, ecc.

#### 2.2.11 Audiodescrizione

Questo tipo di traduzione è indirizzata ad un pubblico specifico: i non vedenti e gli ipovedenti. Una voce fuori campo descrive ciò che si vede sullo schermo, oltre a fornire informazioni relative ad altri fattori rilevanti, percepibili solo visivamente. Grazie alla descrizione audiovisiva, lo spettatore è in grado di integrare le informazioni veicolate dal canale sonoro con quelle percepibili esclusivamente attraverso il canale visivo.

Tuttavia, bisogna considerare che i fruitori di questo tipo di traduzione possono essere affetti da cecità di diverso grado, come ad esempio i non vedenti dalla nascita e coloro che hanno perso la vista in seguito: mentre i primi non hanno alcun tipo di memoria visiva, i secondi possono ricordare alcune immagini. Il tipo di descrizione differirà dunque a seconda del destinatario: la quantità di informazioni e dettagli forniti dovrà essere calibrata a seconda dei riceventi, perché non risulti né ridondante né insufficiente.

### 2.3 Doppiaggio vs. Sottotitolazione

Le due tecniche di trasposizione linguistica più diffuse restano comunque il sottotitolaggio e il doppiaggio. Negli anni esse furono sperimentate in molte nazioni che, in seguito, si orientarono verso l'uno o l'altro metodo traduttivo. È effettivamente ancor oggi esistente una bipartizione: il sottotitolaggio viene preferibilmente utilizzato nei paesi la cui lingua madre fa parte delle lingue meno diffuse e con un numero di abitanti non particolarmente elevato.

Una ricerca di Luyken su doppiaggio e sottotitolaggio per il pubblico europeo riferisce che

l'uso del sottotitolaggio prevale nei paesi settentrionali, come ad esempio la Danimarca, la Norvegia, la Svezia e nei paesi meridionali meno estesi come Cipro, Grecia, Portogallo (Luyken 1991: 31), mentre l'uso del doppiaggio si è affermato e consolidato nei grandi paesi dell'Europa centrale e mediterranea.

Inizialmente, nei primi anni del cinema sonoro, il doppiaggio rappresentava una forma di protezionismo contro il dominio americano dell'industria filmica, mentre successivamente diventò un'espressione del nazionalismo linguistico, a volte estremo, attuato in paesi come la Germania, l'Italia e la Spagna (Danan 1991: 608).

Anche se oggi doppiaggio e sottotitolaggio hanno raggiunto una distribuzione geografica piuttosto stabile, la distinzione tra paesi che sottotitolano e paesi che doppiano può variare in base alle differenze nell'applicazione dei criteri di traduzione audiovisiva adottati e viene abitualmente attribuita a ragioni economiche. Paolinelli evidenzia che i paesi sottotitolatori sono quelli che “non ammortizzerebbero gli elevati costi del doppiaggio vero e proprio, che moltiplica per 10 la spesa sostenuta per il sottotitolaggio” (1994: 151). Il doppiaggio è effettivamente molto costoso e quindi conveniente solo in alcune circostanze: “...it is cost effective if a minimum of 20 million television households or more can be reached” (Luyken 1990: 139).

In realtà, la scelta di doppiare o sottotitolare i film è il riflesso di radici storico-culturali diverse, alle quali si aggiungono fattori meramente economici. Inoltre, non si può ignorare che la preferenza di uno dei due tipi di traduzione filmica dipende dall'abitudine degli spettatori, abitudine acquisita in base allo sviluppo di un interesse per le lingue e le culture straniere. Nei paesi in cui il sottotitolaggio è predominante, il pubblico preferisce leggere i sottotitoli poiché non li considera elementi di disturbo (Danan 1991: 607, op. cit.).

## 2.4 Il traduttore di prodotti audiovisivi

Il traduttore di prodotti filmici, o audiovisivi in generale, condivide sicuramente alcune caratteristiche di fondo con il traduttore che opera in altri ambiti e si occupa di altri generi traduttivi. Tuttavia, vi sono alcune qualità indispensabili, che sono peculiari del traduttore di film, data la specificità e la particolarità della sua attività. Egli è infatti tenuto ad avere un'ampia cultura generale, non essendo il suo ambito traduttivo circoscrivibile a nessun settore definito, al contrario degli altri traduttori che in genere si specializzano in settori ben precisi fino a diventarne dei veri e propri esperti.

Una qualità imprescindibile che si richiede a chi lavora nel campo dell'audiovisivo è la capacità di riuscire ad adattare in modo ottimale la lingua alle immagini, armonizzando così il medium verbale a quello visivo che si fondono nel prodotto multimediale (Carrol 1998: 265).

Altra caratteristica fondamentale per un buon traduttore di film è la grande meticolosità e attenzione per i dettagli e una spiccata tendenza al perfezionismo, dati i numerosi aspetti da tenere in considerazione, non ultimi quelli prettamente tecnici coinvolti nella realizzazione della traduzione filmica, che lo obbligano a tenersi sempre aggiornato a riguardo (Carroll 1998: 265, op. cit.).

Importanti, inoltre, sono le conoscenze di base relative alla tecnica cinematografica, che gli permettano di dare la migliore collocazione al prodotto tradotto e di avere una visione d'insieme sull'intero processo di trasposizione linguistica in cui è coinvolto.

## 2.5 Il sottotitolaggio

### 2.5.1 Aspetti terminologici

È opportuno non confondere il sottotitolo con le scritte di scena, nonostante vengano recepite dallo spettatore in modo analogo. Ivarsson (1992: 12) distingue tre tipi di testo; il primo è il sottotitolo (*subtitle*), che riporta in forma scritta i dialoghi fra gli attori e compare nella parte inferiore dello schermo, per non alterare eccessivamente la qualità dell'immagine e non essere di ostacolo alla visione. Nella lingua inglese può essere anche generalmente indicato con il nome di *caption* sebbene, come puntualizza Ivarsson, il termine *caption*, in ambito specialistico, corrisponda a un testo per lo più in prosa, inserito nella pellicola originale per fornire spiegazioni o aggiungere descrizioni, a volte condensate in semplici titoli. In altri termini, corrisponde più alla "didascalia", utilizzata nel copione del film per rinforzare la contestualizzazione dell'azione, come ad esempio: "Bari 1999" oppure "il giorno dopo". La "scritta di scena" (*display*) è un testo breve, presente nella versione in lingua originale e immutato nella versione tradotta mediante sottotitoli. Non è un'aggiunta, ma fa parte della scena del film. Generalmente riporta un testo derivante da titoli di giornale, cartelli pubblicitari, insegne di negozi, di vie, messaggi postali o altro materiale informativo simile.

### 2.5.2 Multifunzionalità e tipizzazione

Le funzioni della traduzione audiovisiva sono molteplici: la principale, emersa con l'avvento del sonoro, è quella di rendere fruibile a un pubblico internazionale le produzioni cinematografiche multilingue, favorendo il superamento di qualsiasi barriera linguistica e culturale. Una seconda funzione comunicativa, sviluppatasi successivamente, è quella di aiutare i soggetti con problemi di udito o sordi a recepire in modo completo lo spettacolo cinematografico o televisivo; essa si rivolge naturalmente a un numero minore di utenti, ma ha uno scopo socio-culturale più elevato. Infine, esiste anche una funzione didattica per l'insegnamento delle lingue straniere, in cui un film sottotitolato ha un ruolo molto utile.

Tale multifunzionalità implica diversi tipi di sottotitoli, finalizzati a soddisfare le esigenze di un numero elevato quanto eterogeneo di fruitori. In base a ciò, Gottlieb distingue due tipi di sottotitoli:

- 1) quelli "intra-linguistici" (*intra-lingual*), indicati da Vanderplank con i termini "*unilingual or 'same language' subtitles*" (Vanderplank 1994: 439), realizzati nella stessa lingua dell'opera audiovisiva. Nei paesi come il nostro, in cui il sottotitolaggio interlinguistico è poco diffuso, questa variante è quella che normalmente si associa al concetto di sottotitolaggio. Trattasi infatti di sottotitoli nella lingua del paese stesso, che vengono normalmente utilizzati per sordi o persone con difficoltà di udito o per scopi didattici nell'apprendimento di una lingua straniera. Il sottotitolaggio intra-linguistico viene utilizzato anche per agevolare la comprensione, quando l'audio del filmato è particolarmente scadente, come nel caso di video amatoriali o registrazioni di telefonate.

2) quelli “interlinguistici” (*interlingua*). Il tipo maggiormente diffuso in paesi che non utilizzano il doppiaggio: implicano un processo di traduzione in una lingua diversa da quella in cui è stato prodotto l’originale e hanno caratteristiche strettamente legate all’uso che ne fanno i destinatari e che verranno di seguito trattati in maniera più specifica.

Le distinzioni principali, da un punto di vista tecnico, sono:

- i sottotitoli “aperti” o “in chiaro” (*open*), quelli cioè di serie, sovrainpressi alla versione originale della pellicola o legati alla versione televisiva, la cui presenza non dipende dalla scelta dello spettatore. I sottotitoli per il cinema sono quasi sempre impressi fisicamente sulla pellicola e anche i sottotitoli televisivi generalmente non possono essere rimossi, in quanto sono trasmessi come parte inseparabile dal segnale televisivo.
- i sottotitoli “chiusi” o “criptati” (*closed*), che sono opzionali e possono essere aggiunti facoltativamente alla versione originale, a seconda delle esigenze dello spettatore (Gottlieb 1992: 163-164; Gottlieb 1997a: 311; Gottlieb 1998: 247). I moderni decoder satellitari e digitali e i supporti di memorizzazione di tipo ottico (DVD) consentono di attivare la visualizzazione dei sottotitoli in modo facoltativo. La tecnica digitale, già consolidata in ambito televisivo, è stata sperimentata in alcune sale cinematografiche degli Stati Uniti e, successivamente, anche in Europa. Grazie ai sottotitoli criptati è possibile vedere lo stesso film, o lo stesso programma televisivo, con l’opzione di scegliere i sottotitoli nella lingua appropriata alle esigenze dei fruitori.

### 2.5.3 Le tre fasi della realizzazione

Il grande pubblico tende a pensare che i sottotitoli siano semplicemente la traduzione dei dialoghi degli attori. Ciò è vero solo in parte. Di fatto, la realizzazione dei sottotitoli è un processo molto più complesso ed è il frutto di tre operazioni complementari e contemporanee (Reid 1987; Nironi 2000):

- il passaggio da una lingua a un’altra lingua = la traduzione
- il passaggio da unità lunghe a unità brevi = la riduzione
- il passaggio dal codice orale a quello scritto = la trasformazione diamesica

Durante il processo di traduzione ci si può imbattere in un termine o un concetto non condivisi dalle due culture in questione, il che comporta quindi necessariamente una spiegazione.

A differenza della traduzione di un libro, dove le spiegazioni necessarie possono essere fornite in una nota, nel caso del sottotitolaggio, lo spazio e il tempo a disposizione sono limitati e non è possibile trascrivere ogni singola parola, per cui si assiste al passaggio da unità lunghe a unità brevi. Dato che si impiega più tempo a leggere che ad ascoltare e proprio a causa della

manca di spazio e tempo, si deve sintetizzare o ridurre notevolmente il testo di partenza, cercando comunque sempre di mantenerne l'informatività. Sono proprio i vincoli spazio-temporali la maggiore difficoltà in cui si imbatte il traduttore di prodotti audiovisivi, che in base ad essi deve fare opportune scelte traduttive, oltre a doversi confrontare con l'adattamento della sua traduzione alle immagini e al parlato preesistenti. Ridondanze, riempitivi, ripetizioni, esitazioni, tutte le informazioni derivanti dal contesto, ecc. sono spesso sacrificati ai fini della riduzione del testo. Spesso è necessario eliminare anche i nomi di persona o quelli geografici (naturalmente dopo averli scritti almeno una volta per una maggiore chiarezza), poiché ogni singolo spazio è prezioso.

Nel passaggio invece dalla lingua parlata a quella scritta bisogna adattare il testo orale alle convenzioni della lingua scritta: se nella lingua orale il significato viene determinato anche da intonazione, esitazioni, ripetizioni o un accento particolare, insieme alla vasta gamma delle espressioni facciali e dei sistemi gestuali e posturali di chi parla, la lingua scritta è regolata dalle convenzioni della punteggiatura, dell'ortografia, della sintassi e della grammatica. Nei sottotitoli bisogna dunque cercare di riprodurre la lingua parlata con tutte le sue peculiarità.

Anche la sincronizzazione è importante (v. 2.5.7) per raggiungere un elevato grado di corrispondenza tra dialogo udito e percezione visiva dei sottotitoli, soprattutto in casi di dialoghi veloci, pause brevissime e informazioni numerose.

Le tre fasi non rispettano un ordine gerarchico preciso e non sono subordinate l'una all'altra, ma si integrano nel processo traduttivo, volto alla realizzazione di testi d'arrivo appropriati. L'adattamento dell'originale sotto forma di traduzione, di trasformazione diamesica e di riduzione della massa testuale ha come scopo la riproduzione del dinamismo e dell'efficacia comunicativa del dialogo di partenza (Broondel 1994: 29-30). Anche se i tre passaggi necessari per realizzare i sottotitoli producono testi autonomi rispetto ai dialoghi originali, essi garantiscono la trasmissione essenziale dei contenuti e delle intenzioni comunicative dei messaggi di partenza (Perego *et al.* 2002: 29).

#### 2.5.4 *Riduzione testuale*

Il traduttore audiovisivo può avvalersi di due tipi di riduzione testuale: la riduzione parziale, che semplicemente condensa e rende più conciso il testo originale, e la riduzione totale, in cui vengono omessi alcuni elementi lessicali non essenziali alla comprensione del messaggio. Il traduttore è chiamato quindi a riformulare il testo in modo adeguato, pur nel rispetto sia delle restrizioni tecniche che della lingua di arrivo, adottando una combinazione di questi due tipi di riduzione (Díaz Cintas, Ramael, 2007:144- 146).

Spetta a lui l'individuazione degli elementi più rilevanti che possano garantire lo stesso grado d'informatività del testo originale e di quelli su cui invece è possibile operare delle riduzioni. Per questo motivo è consigliabile che i sottotitolatori guardino l'intero film prima di procedere con la traduzione, così da evitare di creare sottotitoli ridondanti o carenti di informazioni.

Il grado di riduzione testuale può variare da film a film o anche da scena a scena; essa può dipendere dal genere, dal contesto e dalla velocità dell'eloquio nella colonna sonora. Sono quindi

da considerare non solo la funzione retorica del tipo di film (ad es. emozionale o referenziale), ma anche il contesto in cui viene presentata ogni singola scena, e il contesto, vale a dire la relazione della singola scena con il film nel suo complesso e anche con il testo scritto sia prima che dopo. La sottotitolazione ha tuttavia a suo vantaggio la possibilità di compensare alcuni dettagli omessi nel processo di trasferimento linguistico con informazioni deducibili dalla pluralità semiotica propria di questo tipo di traduzione.

#### 2.5.5 Condensazione e riformulazione

Questa strategia traduttiva permette di sintetizzare e riformulare il testo originale, pur nel rispetto delle differenze linguistiche delle due lingue coinvolte nella traduzione e può essere applicata sia a livello verbale che sintattico.

La condensazione e la riformulazione a livello verbale si possono ottenere in diverse situazioni (Díaz Cintas, Ramael, 2007, op. cit.):

- **Semplificazione delle perifrasi verbali:** frasi più ricche e complesse vengono semplificate e sostituite da frasi più brevi ma con lo stesso significato.
- **Generalizzazione delle enumerazioni:** in presenza di un elenco nel dialogo originale, ad esempio con i nomi di più persone, nel sottotitolo si farà riferimento alla categoria a cui questi appartengono (es.: “padre e madre” verrà tradotto con “genitori”).
- **Uso di sinonimi o equivalenti più brevi:** pur consentendo una riduzione del numero di caratteri utilizzati, bisogna prestare attenzione ai sinonimi da utilizzare, onde evitare un cambiamento del registro linguistico o, nel caso dei deittici, il riferimento potrebbe non essere chiaro, richiedendo dunque un tempo di comprensione maggiore da parte dello spettatore.
- **Sostituzione di tempi verbali composti con forme verbali semplici:** con questa sostituzione è possibile diminuire i caratteri riducendo il numero di parole utilizzate.
- **Cambio di categoria verbale:** strategia di riformulazione di frasi che aiuta ad esprimere lo stesso significato in maniera più concisa. I cambi possibili sono svariati: da verbo a sostantivo, da aggettivo a verbo, da verbo ad avverbio, da aggettivo a sostantivo, e vice versa (ad es.: “questa macchina è costata tanto” => “questa macchina è cara”).
- **Uso di forme brevi e contrazioni:** alcune lingue permettono l'uso di contrazioni o di pronomi enclitici, che sono comunque da utilizzare opportunamente, in quanto potrebbero ostacolare la piena ricezione del messaggio, o implicare un cambio di registro.

La riformulazione a livello sintattico opera su strutture più ampie e complesse, e tra i principali cambiamenti possiamo trovare:

- **Cambi di frasi negative in affermative, interrogative indirette in interrogative esplicite o imperative:** trattasi di un cambio semantico o di prospettiva nella traduzione del messaggio originale.
- **Semplificazione degli indicatori di modalità:** ne è un esempio l'omissione degli avverbi che indicano incertezza o probabilità, sempre ai fini di una semplificazione della struttura della frase.

- **Sostituzione del discorso diretto in discorso indiretto:** questo procedimento elimina la necessità di riportare quei verbi che introducono le parole che s'intende citare.

- **Cambio del soggetto della frase:** questo tipo di operazione opera esclusivamente sulla struttura della frase, senza alcun cambiamento a livello contenutistico.

- **Manipolazione del tema e del rema:** il tema e il rema sono rispettivamente l'elemento informativo già noto e l'elemento di un enunciato che apporta l'informazione nuova. Quando il rema viene collocato all'inizio della frase, si intende enfatizzare l'informazione che questo veicola. Se nel discorso orale l'ordine di questi due elementi può essere facilmente manipolato, nella forma scritta questa operazione si presenta più difficoltosa. Nella sottotitolazione, tuttavia, si ricorre spesso a strutture sintattiche più neutrali, che comportano la perdita dell'enfasi conferita a questo elemento nel testo originale.

- **Sostituzione di periodi composti con frasi semplici:** questo espediente ha un duplice vantaggio: non solo è possibile ottenere frasi più brevi in termini di numero di caratteri, ma anche più semplici da leggere, poiché alleggeriscono il carico mnemonico dello spettatore.

- **Trasformazione di frasi attive in frasi passive e viceversa:** anche questa strategia è volta ad operare delle riduzioni nella traduzione senza che il messaggio ne risenta, pur perdendo a volte l'enfasi del messaggio originale nel cambio di struttura della frase.

- **Uso di deittici:** i deittici sono elementi linguistici il cui significato dipende dall'elemento a cui si riferiscono (ad es.: pronomi dimostrativi o aggettivi possessivi). Il loro uso consente di diminuire il numero dei caratteri del sottotitolo, sfruttando i canali uditivi e visivi per esplicitare il loro riferimento.

- **Fusione di due frasi:** a volte, in presenza di frasi lunghe o con molte subordinate, si tende a fonderle in un'unica frase, in modo da esplicitare la connessione tra due azioni e aiutare lo spettatore a comprenderla in modo più immediato.

### 2.5.6 *Omissioni*

Durante il processo di sottotitolazione alcuni elementi vengono eliminati, sia per questioni di spazio, come già anticipato in precedenza, sia per evitare ridondanza con le informazioni trasmesse dalle immagini. In alcuni casi, sono omesse parole, frasi o espressioni già apparse nello stesso sottotitolo o in quelli immediatamente precedenti o successivi. Ad ogni modo, nessuna delle omissioni deve pregiudicare la ricezione del messaggio originale. L'omissione può essere operata sia a livello della singola unità lessicale che a livello sintattico (Díaz Cintas, Ramael, 2007: 162 – 170, op. cit.).

#### 2.5.6.1 *Omissioni a livello lessicale*

A livello lessicale, si opera un'omissione al fine di evitare di appesantire il sottotitolo, laddove la stessa informazione è facilmente reperibile attraverso altri canali (come detto in precedenza, nel caso di immagini provenienti dal canale visivo o di altri sottotitoli), o che non è fondamentale per la trasmissione del messaggio.

Le omissioni più frequenti sono operate nei confronti di aggettivi e avverbi, di parole che non hanno un corrispettivo nella lingua di arrivo, generalmente utilizzate nella lingua orale e prive

di un reale contenuto semantico (ne sono un esempio le *tag questions* in inglese), di parole con funzione fatica e di espressioni che indicano rapporti di potere tra gli interlocutori, come i saluti, le interiezioni, le formule di cortesia e le esitazioni (Díaz Cintas, Ramael, 2007: 165, op. cit.).

#### 2.5.6.2 *Omissioni a livello sintattico*

A livello sintattico, l'omissione può essere applicata a frasi con un livello informativo molto basso; di solito, l'omissione viene accompagnata dalla riformulazione.

In alcuni casi particolari, talune frasi possono essere completamente omesse, come ad esempio nelle scene in cui più personaggi parlano contemporaneamente, sovrapponendosi l'uno all'altro. In queste situazioni, in cui generalmente la scena vuole ricreare una particolare atmosfera, è evidente che non è importante ciò che dice ogni singolo personaggio, il che lascia spazio all'omissione di alcune battute non fondamentali alla comprensione del messaggio. Un altro caso in cui intere battute vengono omesse è quando queste si sovrappongono alla musica.

In altri casi, quando la stessa informazione è trasmessa da più personaggi in battute diverse, per chiari motivi di economia di caratteri, alcune frasi brevi possono essere omesse dal sottotitolo della battuta di un personaggio ed essere poi inserite nel sottotitolo della battuta di un altro, in modo da bilanciare le lunghezze dei sottotitoli ed evitare ripetizioni.

Tuttavia, nei casi in cui si sia costretti ad omettere frasi nonostante abbiano una determinata funzione comunicativa, si cerca generalmente di compensare l'omissione sfruttando la sequenzialità del dialogo (Díaz Cintas, Ramael, 2007: 169, op. cit.).

Nel complesso, l'omissione parziale o totale di elementi del messaggio originale è sempre operata al fine di garantire sottotitoli di facile lettura, senza alcuna perdita sostanziale di informazioni rilevanti.

#### 2.5.7 *Aspetti tecnici*

Gli aspetti tecnici dei sottotitoli sono tanto importanti quanto vincolanti per il sottotitolatore, che deve rispettare regole e restrizioni fisiche imprescindibili. Ciò influenza e determina le sue scelte traduttive e la resa finale del testo, quasi sempre ridotto o adattato. La trascrizione dei dialoghi di un film in sottotitoli dipende da restrizioni che riguardano:

- 1) la loro disposizione sullo schermo
- 2) lo spazio che possono occupare sullo schermo
- 3) la lunghezza delle battute
- 4) il carattere tipografico
- 5) il tempo di esposizione sullo schermo

- 1) **disposizione sullo schermo:** i sottotitoli occupano la parte inferiore dello schermo e possono essere centrati, giustificati a destra o a sinistra. Di regola i sottotitoli per il cinema sono centrati, collocazione necessaria per non interferire con gli elementi visivi più significativi che, generalmente, si trovano nella parte centrale e superiore

dello schermo. Inoltre nella parte inferiore vi è generalmente una predominanza di colore scuro, che fa da sfondo naturale ai sottotitoli di colore bianco. Esistono però dei casi eccezionali, in cui i sottotitoli non possono essere disposti nella parte inferiore dello schermo, per la presenza di captions o displays della versione originale o perché coprirebbero un'immagine importante, ad esempio. In questi casi, è possibile spostare il sottotitolo nella parte superiore, ma si tratta comunque di situazioni eccezionali che, per quanto possibile, vanno evitate, in quanto infastidiscono l'occhio abitudinario dello spettatore che tende a cercare i sottotitoli nella parte inferiore dello schermo. L'ultima riga dei sottotitoli dovrebbe apparire a non più di 1/12 dell'altezza totale dello schermo a partire dal basso, in modo che l'occhio dello spettatore non debba percorrere grosse distanze per giungere nella parte più bassa dello schermo. Lo spazio dovrebbe essere ricavato sull'asse orizzontale, sempre per evitare che l'occhio dello spettatore passi da un lato all'altro dello schermo, e dovrebbe avere come margine sia destro che sinistro uno spazio che sia all'incirca 1/12 della larghezza totale dello schermo.

Vi è un unico caso in cui i sottotitoli al cinema non sono centrati, ossia quando si tratta di un sottotitolo di due righe che riporta un dialogo tra due personaggi diversi. In tal caso viene allineato a sinistra e si ricorre ai trattini all'inizio di ogni riga per segnalare le diverse battute dei personaggi. Per la televisione esistono regole diverse. Sul piccolo schermo infatti, i sottotitoli vengono sempre allineati a sinistra, salvo rare eccezioni di Paesi in cui sono centrati come conseguenza di un'adozione inconscia del principio applicato al cinema.

- 2) **spazio che possono occupare:** i sottotitoli non dovrebbero occupare più del 15% dell'altezza dello schermo (Dries 1995: 32) e più di 2/3 della sua lunghezza (Luyken 1991: 42) e ciò determina un numero massimo di righe e di caratteri per ogni riga. I sottotitoli possono essere costituiti da un numero massimo di due righe e il numero di caratteri per riga può variare a seconda del tipo di programma e di formato utilizzato, ma in generale il limite massimo previsto è di 40 caratteri inclusi gli spazi (Ivarsson & Carroll 1998: 53).
- 3) **lunghezza delle battute:** ogni riga dovrebbe ammettere in media 35 caratteri al fine di rendere una considerevole parte del dialogo senza troppe riduzioni o omissioni. Un numero di caratteri superiore a 40 renderebbe difficoltosa la lettura, in quanto dovrebbe occupare la stessa quantità di spazio e quindi dovrebbe avere un carattere tipografico più piccolo. Questo limite varia a seconda del supporto di destinazione del testo; infatti, lo schermo cinematografico, essendo dotato di maggiore definizione, consente l'utilizzo di un numero maggiore di caratteri rispetto alla televisione. Al cinema una riga conterrà tra i 32 e i 40 caratteri, mentre alla TV si andrà dai 28 ai 38 caratteri. (Ivarsson 1992: 43, op. cit.)
- 4) **carattere tipografico:** per una migliore leggibilità è consigliato l'impiego di un

carattere tipografico semplice e privo di “grazie”(“no frills”, “sans serifs”)<sup>9</sup>. Un tipo di carattere come il Times New Roman andrà quindi evitato, a favore di un carattere come, ad esempio, l’Arial. Anche l’uso del corsivo andrebbe limitato, in quanto la maggiore sottigliezza delle lettere lo rende più difficile da leggere (Ivarsson, 1992: 54-56, op. cit.). Normalmente il corsivo viene limitato ai seguenti casi:

- Voce del narratore
- Canzoni
- Poesie e citazioni
- Titoli di opere d’arte
- Voci provenienti da radio, telefono, TV e simili
- Parole straniere
- Pensieri
- Flashback
- Sogni
- Per conferire enfasi a una parola

Anche l’uso dello stampatello dovrebbe essere limitato, in quanti numerosi studi hanno dimostrato che anche quest’ultimo riduce sensibilmente la leggibilità di un testo scritto.

Le dimensioni del carattere da usare per i sottotitoli cinematografici possono variare a seconda del formato della pellicola (16, 35 o 70 millimetri) e del rapporto dimensionale (3:4, widescreen, Cinemascope, ecc.). I moderni programmi di sottotitolaggio per la televisione presentano generalmente un’impostazione predefinita, per cui l’altezza di ogni riga di sottotitoli corrisponde approssimativamente all’8% dell’altezza totale dello schermo.

Molti esperimenti inoltre hanno anche dimostrato che è più facile ed agevole leggere un testo su sfondo scuro, che generalmente viene chiamato con il termine inglese *black box* (Ivarsson 1992: 59, op. cit.). Questo sfondo non deve necessariamente essere nero: i moderni software per il sottotitolaggio permettono di ottenere un’ampia gamma di tonalità di grigio, certamente meno invasivo rispetto al nero. Quanto più il rettangolo è scuro, tanto più elevata sarà la leggibilità dei sottotitoli.

- 5) **tempo di esposizione:** in un ambito quale quello del sottotitolaggio, in cui il fattore temporale condiziona ogni aspetto, anche il tempo di esposizione sullo schermo è estremamente importante, in quanto dipende dal ritmo e dalla velocità di eloquio del dialogo originale. È infatti essenziale che i sottotitoli appaiano sullo schermo in

---

<sup>9</sup> Si tratta di tecnicismi del linguaggio tipografico che indicano i sottili tratti terminali delle lettere, presenti nei caratteri tipografici di certi stili. Nei sottotitoli questo tipo di decorazioni rende più difficoltosa la lettura delle lettere sullo schermo

sincronia con l'enunciato corrispondente. Il vincolo del tempo influisce quindi in modo determinante sui tempi d'ingresso e di uscita dei sottotitoli.

Per stabilire i tempi massimi e minimi di permanenza del sottotitolo sullo schermo è necessario anche tenere presente la velocità di lettura dello spettatore, in base alla quale vengono realizzati sottotitoli di diversa lunghezza a seconda del tempo a disposizione. Grazie a numerosi esperimenti sono stati individuati i tempi necessari all'occhio umano per percepire e leggere interamente il sottotitolo senza difficoltà. I tempi possono variare in base al mezzo utilizzato per la riproduzione dell'opera audiovisiva.

- **DURATA MINIMA ASSOLUTA:** la durata minima di un sottotitolo di una parola sola è di un secondo e mezzo, qualunque sia la parola. Meno tempo renderebbe il sottotitolo un semplice bagliore sullo schermo, che avrebbe come unico effetto quello di irritare lo spettatore (*flashing effect*), mentre una durata maggiore potrebbe portare alla rilettura e quindi va evitata anch'essa.

- **DURATA MASSIMA PER UNA RIGA:** anche se, secondo la matematica, la durata massima dovrebbe essere di 3 secondi per un sottotitolo di 7-8 parole, in verità essa arriva ai 3 secondi e mezzo. Le ricerche in proposito, realizzate tenendo conto della presenza delle immagini e dei suoni, hanno indicato che un soggetto impiega in media tra 4,5 e 6 secondi per leggere e comprendere un sottotitolo di due righe piene e circa 3 secondi per uno di una riga (Ivarsson & Carroll 1998: 64, op. cit.). Le stesse ricerche hanno mostrato che maggiore è il numero di parole presenti nel sottotitolo, minore è il tempo necessario per la lettura di ogni singola parola (Montén 1975, citato in Ivarsson & Carroll 1998: 64, op. cit.). Se gli spettatori necessitano in proporzione di tempi maggiori per leggere sottotitoli brevi, i sottotitoli di due righe sono dunque generalmente preferibili a quelli costituiti da una singola riga.

- **DURATA MASSIMA ASSOLUTA:** la durata di un sottotitolo di due righe complete (durata massima): la velocità di lettura di uno spettatore medio (tra i 14 e i 65 anni di classe sociale e cultura medio-alta) per un testo di media difficoltà (di linguaggio sia formale che informale) è di 150-180 parole al minuto, ossia di due parole e mezzo, tre al secondo. Questo significa che un intero sottotitolo di due righe di 14-16 parole dovrebbe rimanere sullo schermo per non più di 5 secondi e mezzo. La durata media stimata però viene prolungata a circa 6 secondi in quanto è necessario aggiungere  $\frac{1}{4}$ , o  $\frac{1}{2}$  secondo perché il cervello registri l'apparizione del sottotitolo. Così come è importante che il sottotitolo non rimanga meno di 6 secondi, è importante anche che non rimanga troppo a lungo affinché non avvenga, soprattutto nei lettori rapidi, il fenomeno del *re-reading*, una rilettura automatica del sottotitolo (d'Ydevalle *et al.* 1987, citato in Luyken 1991: 44, op. cit.). Nota: per quanto riguarda i bambini (di età tra i 6 e i 14 anni) è stato calcolato che riescono a

leggere circa 90-120 parole al minuto; nei programmi per bambini si dovrà quindi tenere conto di tali dati per la durata dei sottotitoli.

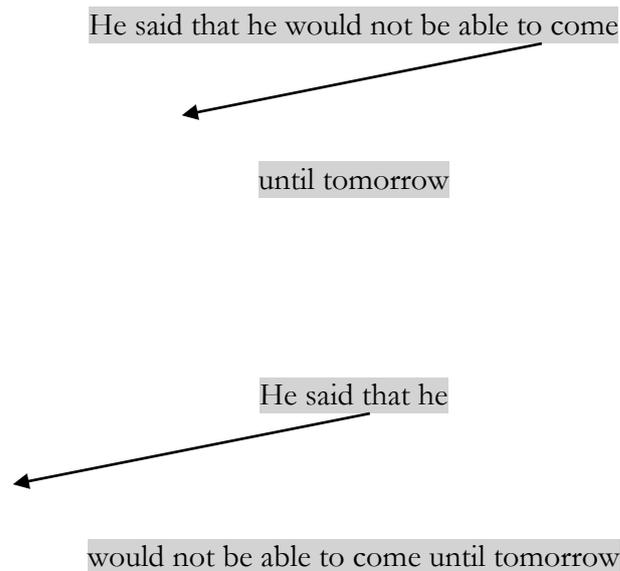
- **SINCRONIZZAZIONE:** i sottotitoli non andrebbero mai inseriti simultaneamente all'inizio del dialogo ma  $\frac{1}{4}$  di secondo più tardi, in quanto è stato dimostrato che il cervello ha bisogno di elaborare il materiale linguistico orale e poi guidare lo sguardo verso la parte inferiore dello schermo anticipando così il sottotitolo. Se il sottotitolo apparisse simultaneamente, lo sguardo dello spettatore ne sarebbe sorpreso e il cervello rimarrebbe confuso per circa mezzo secondo senza sapere se focalizzare la sua attenzione sul testo sottotitolato o sul dialogo. La maggior parte dei sistemi di sottotitolaggio sono già impostati di default con questa funzione di ritardo automatico. Inoltre i sottotitoli non andrebbero lasciati sotto l'immagine per più di due secondi dopo la fine del dialogo, anche se non c'è nessun dialogo che inizia subito dopo affinché riportino il linguaggio parlato il più fedelmente possibile, sia in termini di contenuto che di tempo, in quanto una durata superiore a quella del dialogo creerebbe sfiducia nella qualità della traduzione da parte dello spettatore che non vedrebbe i due testi coincidere. L'esperienza nel settore ha mostrato che se i sottotitoli si susseguono senza un intervallo minimo tra loro, l'occhio spesso non si rende conto che è apparso un nuovo sottotitolo, e rimane invece fisso su un altro elemento presente sullo schermo. Per ovviare a questo problema, è necessario che tra due sottotitoli consecutivi ci sia sempre un intervallo di almeno quattro fotogrammi (equivalenti a circa un sesto di secondo), anche se il dialogo è particolarmente serrato. I sottotitoli dovrebbero rispettare tutti gli stacchi della telecamera che rappresentano cambi tematici e quindi dovrebbero sparire prima dello stacco. Le diverse inquadrature o dissolvenze o panoramiche che non indicano un importante cambio tematico non dovrebbero di norma influenzare la durata del sottotitolo.

#### 2.5.8 *La segmentazione*

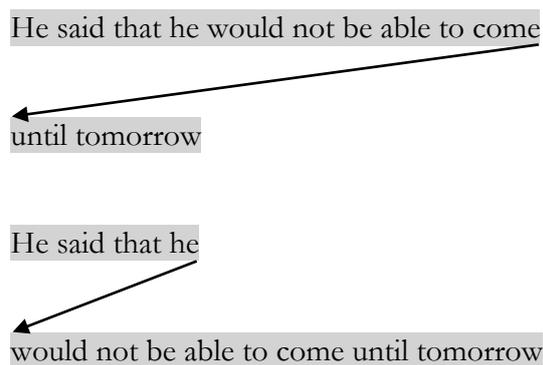
Nel caso dei sottotitoli di una riga, alcuni ritengono che il testo debba cominciare sempre nello stesso punto e alla stessa altezza, per non creare difficoltà allo spettatore, e quindi andrebbe disposto nella riga superiore. Altri invece sostengono che, poiché bisogna cercare di intaccare il meno possibile le immagini, il sottotitolo dovrebbe comunque essere collocato sulla riga inferiore.

Nel caso di sottotitoli composti da due righe è importante operare un tipo di segmentazione del testo che favorisca la leggibilità e la comprensione del sottotitolo. La soluzione ottimale prevede che la prima della due righe sia il più breve possibile. In tal modo si riducono il tempo e lo sforzo richiesti all'occhio dello spettatore per raggiungere l'inizio della seconda riga. Inoltre, con questo tipo di segmentazione la prima linea occuperà l'immagine in misura ridotta.

Secondo Ivarsson (1992: 70, op. cit.), se il sottotitolo è centrato, il problema non si pone, in quanto la distanza che l'occhio deve percorrere sarà sempre pari alla metà della lunghezza totale delle due righe:



Se invece le righe del sottotitolo sono allineate a sinistra, la situazione cambia notevolmente:



Un secondo e più importante principio da considerare ai fini della leggibilità riguarda invece la suddivisione del testo in unità logiche e/o grammaticali distribuite sulle due righe a disposizione; infatti il sottotitolista deve cercare di evitare che elementi appartenenti ad uno stesso sintagma vengano separati, in modo da agevolare la comprensione del testo da parte dello spettatore. Si dovrebbe pertanto evitare di dividere tra loro elementi quali:

- gli articoli ed i sostantivi a cui si riferiscono
- le preposizioni e i sostantivi corrispondenti
- le congiunzioni e le preposizioni introduttive
- i pronomi personali e i verbi di cui sono soggetto
- gli ausiliari e i verbi principali nei tempi composti
- gli aggettivi e i sostantivi a cui si riferiscono

Gli esempi proposti da Ivarsson (1992: 71, op. cit.) sono i seguenti:

After saying that, he took  
the green book on the shelf

è senza dubbio migliore di:

After saying that, he took the green  
book on the shelf.

Ma la migliore in assoluto é:

After saying that,  
he took the green book on the shelf.

mentre si dovrà evitare soluzioni come la seguente:

After saying that, he took the green book on  
the shelf.

È inoltre opportuno utilizzare frasi di senso compiuto per ogni sottotitolo, in modo tale da evitare che lo spettatore smarrisca il nesso con gli enunciati precedenti, dato che è difficile, leggendo su uno schermo, riuscire a tenere a mente una frase lunga quando non c'è la possibilità di rileggere l'inizio del testo.

#### 2.5.9 *Punteggiatura e convenzioni tipografiche*

I sottotitoli costituiscono un testo scritto a tutti gli effetti e sono quindi soggetti alle regole della punteggiatura della lingua di arrivo.

Esistono criteri di interpunzione e criteri grafici propri del sottotitolaggio, condivisi da tutti i paesi che la utilizzano. Tali criteri hanno un ruolo importante per rendere il testo chiaro e scorrevole e per scandire il ritmo del discorso originale. Sono indicatori indispensabili per rappresentare graficamente le caratteristiche forti del parlato, come ad esempio: intonazione,

enfasi, esitazione, presa dei turni. Ivarsson (1992: 109-126, op. cit.) cita alcuni esempi e indica l'uso dei puntini di sospensione nel mezzo della frase per segnalare un momento di esitazione del parlante; la lineetta all'inizio dell'enunciato per contrassegnare frasi brevi e parole pronunciate a voce alta; il corsivo per indicare voci in lontananza o fuori campo.

È importante che ogni segno di punteggiatura abbia un significato e un senso univoco per evitare confusione nello spettatore. Vi sono dei segni di interpunzione che nell'ambito del sottotitolaggio assumono delle funzioni ben precise.

Inoltre, l'uso di alcuni segni può variare in base all'*house style* delle diverse società di sottotitolaggio. Di seguito sono indicati i segni d'interpunzione più comuni e il loro uso.

- **Punto fermo:** come per la lingua scritta, indica la fine di un enunciato e la conclusione di un sottotitolo.

- **Virgola:** scandisce le pause e struttura il discorso in maniera logica, rendendo più facile la lettura e l'interpretazione del testo.

- **Puntini di sospensione:** indicano una pausa o un'esitazione nel pensiero, un'interruzione nell'enunciato del personaggio. Il loro uso va limitato. In alcuni casi vengono usati per indicare la continuazione del pensiero nel sottotitolo successivo.

- **Trattini:** nel sottotitolaggio vengono utilizzati per distinguere le battute di diversi personaggi in un dialogo condensato in un unico sottotitolo, ma anche nella consueta funzione peripatetica, ossia per isolare un inciso all'interno di una frase, o per indicare il discorso indiretto, analogamente alla doppia virgola. Onde evitare confusione, è consigliabile usare i trattini solamente per la prima funzione menzionata.

- **Virgolette:** così come il corsivo, possono indicare una citazione, un soprannome, un utilizzo inusuale di un termine o un termine da mettere in risalto.

- **Punto esclamativo, punto interrogativo:** mantengono la stessa funzione che hanno comunemente nella lingua scritta.

Per quanto riguarda i **numeri**, la regola vorrebbe che andassero scritti per esteso da uno a dodici, nei limiti della disponibilità di spazio, e in cifre quando sono superiori a dodici.

Infine, l'uso delle **abbreviazioni** deve essere limitato esclusivamente a quelle più comuni e inequivocabili per evitare fraintendimenti e incertezze. Le lettere che compongono una sigla vanno scritte senza punti.

## 2.6 Le strategie di Gottlieb

I vincoli tipici del sottotitolaggio impongono determinate scelte traduttive, da compiersi di volta in volta durante il processo di creazione dei sottotitoli. Gottlieb (1992: 166-168, op. cit.) individua dieci strategie per la realizzazione dei sottotitoli, pur con i suoi forti limiti tecnici:

- 1) **expansion/espansione:** l'espressione del testo di arrivo è più estesa di quella impiegata nel testo di partenza, usata laddove è necessario fornire allo spettatore informazioni aggiuntive, ad esempio in presenza di termini specifici riferiti alla cultura di partenza che non trovano un

corrispettivo nella cultura d'arrivo e devono quindi essere spiegati

2) **paraphrase/parafrasi:** strategia applicata nei casi in cui la costruzione dell'originale non può essere riprodotta a causa delle differenze strutturali ed espressive tra lingua di partenza e lingua d'arrivo, per cui si ricorre a una riformulazione del testo di partenza contenente tutte le informazioni presente nell'originale

3) **transfer/trasposizione:** traduzione completa e corretta di tutte le informazioni presenti nell'originale

4) **imitation/imitazione:** nel sottotitolo viene impiegata un'espressione identica a quella presente nell'originale; si ricorre a questa strategia nel caso, ad esempio, dei nomi propri, delle citazioni in latino, dell'uso di parole straniere, ecc.;

5) **transcription/trascrizione:** strategia applicata in presenza di espressioni o di altri elementi linguistici non standard, quali accenti particolari, difetti nel parlare da parte di alcuni personaggi, ecc.;

6) **dislocation/dislocazione:** operazione che avviene a livello sintattico e che consiste nell'applicare al sottotitolo un ordine degli elementi diverso rispetto a quello dell'originale.

7) **condensation/condensazione:** espressione di quanto riportato nell'originale in maniera più concisa e sintetica;

8) **decimation/riduzione:** una parte dell'originale viene soppressa, cassata;

9) **deletion/omissione:** eliminazione totale di una parte del testo di partenza (si distingue dalla riduzione perché riguarda un'unità del discorso all'interno del testo, un'intera frase, mentre la riduzione avviene a un livello inferiore rispetto alla frase e riguarda parti di essa);

10) **resignation/rinuncia:** strategia cui si ricorre in caso di completa impossibilità di tradurre l'originale: ciò può verificarsi in caso di dialoghi incomprensibili o per i quali non è stato in alcun modo possibile produrre una traduzione adeguata (espressioni idiomatiche o strettamente connesse alla cultura o lingua di partenza).

Le prime sette strategie vengono definite dallo stesso Gottlieb (1992: 166, op. cit.) *correspondant translations*, mentre le ultime tre comportano sempre una riduzione rispetto all'originale, fino a giungere all'estremo della totale eliminazione di una parte del dialogo originale (10). Fra tutte le strategie, quella più comune nei sottotitoli è la "trasposizione", seguita in ordine di frequenza dalla "parafrasi" e dalla "condensazione". La condensazione è spesso considerata la strategia prototipica del sottotitolaggio e anche se molti critici confondono la riduzione quantitativa con quella semantica, in questo tipo di processo il sottotitolo riporta il significato e la maggior parte del contenuto stilistico dell'originale. Normalmente l'unica perdita riguarda le caratteristiche ridondanti dell'oralità, soprattutto quando si tratta di discorsi spontanei, come le interviste, ecc..

Tuttavia, nel suo studio Lomhein (1999: 201-202) ha rilevato nelle strategie di Gottlieb per la produzione di sottotitoli due essenziali lacune: da un lato la mancanza di una netta distinzione tra alcune strategie, dall'altro la difficoltà di far rientrare ciascun sottotitolo in una particolare strategia, anche a causa del loro numero elevato. Pertanto, alla luce di queste osservazioni e dei

propri dati sperimentali, Lomheim ha avanzato la proposta di una tipologia alternativa di strategie di trasposizione linguistica da applicarsi nella produzione di sottotitoli, distinguendo a tal proposito sei strategie:

- 1) **omission/omissione:** questa strategia corrisponde alla *decimation* o alla *deletion* individuate da Gottlieb e implica una eliminazione parziale o totale del testo di partenza;
- 2) **compression/compressione:** questa strategia corrisponde a quella che Gottlieb definisce *condensation* e non è altro che un'espressione più sintetica, "condensata" appunto, rispetto all'originale;
- 3) **expansion/espansione:** il sottotitolo deve aggiungere informazioni che sono necessarie affinché lo spettatore possa comprendere il messaggio espresso nel testo di partenza;
- 4) **generalization/generalizzazione:** sostituzione di un termine specifico e poco noto al pubblico d'arrivo con il suo iperonimo più comune;
- 5) **specification/specificazione:** strategia opposta alla precedente in cui si rende il testo d'arrivo più preciso rispetto a quello di partenza;
- 6) **neutralization/neutralizzazione:** resa dell'espressione originale, colorita e marcata, attraverso un linguaggio assolutamente neutro e non marcato.

È importante sottolineare come, anche prendendo in considerazione questo tipo di classificazione, non sia comunque possibile definire in maniera netta i confini che separano una strategia dall'altra, in quanto spesso all'interno dello stesso sottotitolo vengono impiegate simultaneamente più strategie.

Va inoltre osservato che l'impiego dell'una o dell'altra strategia varia considerevolmente a seconda del genere del film (che ne determina generalmente il ritmo di recitazione e, di conseguenza, il tempo e lo spazio disponibili per il sottotitolo) e in parte a seconda delle scelte, dei gusti personali e dell'atteggiamento del singolo sottotitolista.

## 2.7 Traduzione e trasferimento linguistico-culturale

Uno degli ostacoli maggiori, nella traduzione audiovisiva, così come in altri ambiti traduttivi, è costituito dal trasferimento linguistico e dal trasferimento culturale, soprattutto quando è legato all'elemento umoristico, anche se non limitatamente a quest'ultimo. La traduzione audiovisiva, in virtù della sua dimensione polisemiotica, presenta alcune caratteristiche specifiche, che verranno presentate di seguito.

Un argomento tipico in tema di traduzione audiovisiva è quello della sua "infedeltà", che, secondo lo storico del cinema ed esperto di comunicazione di massa, Román Gubern (2001: 83-89), è attribuibile principalmente a quattro fattori: censura, autocensura, incompetenza del traduttore e adattamento di parole o espressioni difficili da tradurre. Prima di procedere all'analisi di qualsiasi testo tradotto, è opportuno illustrare i concetti di equivalenza, adeguatezza, fedeltà e skopos, che sono alla base degli approcci traduttivi utilizzati per il trasferimento linguistico degli elementi più difficoltosi. (I temi dell'autocensura e della censura verranno analizzati nel paragrafo

2.7.5, in particolar modo in relazione alla traduzione del turpiloquio.)

- **Equivalenza** Trattasi della relazione esistente tra il testo originale e il testo tradotto, una “relazione assolutamente simmetrica tra parole di lingue diverse” (Van Leuven Zwart, 1990: 227). Secondo l’analisi degli aspetti funzionali dell’equivalenza, proposta da Nida (Nida, 1964:159), si possono distinguere due tipi di equivalenza: equivalenza formale ed equivalenza dinamica. L’equivalenza formale è improntata sulla forma e sul contenuto del messaggio, risultando, quindi, dal punto di vista formale, in una traduzione simile al testo di partenza. Per contro, l’equivalenza dinamica, detta anche comunicativa, funzionale, o situazionale, si basa sul cosiddetto “principio dell’effetto equivalente” del testo di arrivo sul fruitore, vale a dire che la relazione tra messaggio e ricevente del testo tradotto, e in particolar modo la risposta di quest’ultimo al messaggio, deve essere uguale a quella originariamente suscitata dal messaggio nel ricevente originale, pur richiedendo, se necessario, delle variazioni a livello formale. Per raggiungere tale scopo è necessario conferire al testo di arrivo totale naturalezza di espressione, prescindendo in alcuni casi completamente dalla forma linguistica impiegata.
- **Adeguatezza** Il concetto di adeguatezza è molto simile a quello di equivalenza dinamica, nonostante l’adeguatezza rappresenti il compromesso trovato per trasmettere gli aspetti dominanti del testo originale (Perego, 2007: 44, op. cit.) e sia quindi un approccio più orientato verso il testo tradotto (*target-oriented*). Infatti, una traduzione può considerarsi adeguata quando il traduttore è riuscito a fornire una versione che risulti accettabile nella lingua di arrivo, rispecchiando la carica linguistica del testo originale.
- **Fedeltà** Una traduzione può essere considerata fedele quando essa dà “una rappresentazione ragionevole e leale dell’originale” (Shuttleworth, Cowie, 1997: 57), o più semplicemente, parafrasando Gottlieb, la fedeltà è “il grado in cui qualcosa è una copia o una traduzione accurata di qualcos’altro” (Gottlieb, 2009: 23). Contrariamente all’adeguatezza, il concetto di fedeltà è molto vicino a quello di equivalenza formale, in quanto si misura nella sua vicinanza al testo originale: più il testo tradotto riporta tutte le sue parti di significato, maggiore è il suo grado di fedeltà. Al traduttore è richiesta quindi una buona conoscenza della lingua di partenza e un’ottima comprensione non solo del messaggio complessivo, ma anche dell’intenzione specifica dell’autore, tale da riflettere il suo tono originale nel testo di arrivo. Tuttavia, nella sottotitolazione esistono svariati elementi che possono facilitare una traduzione più fedele dei dialoghi, o al contrario, possono portare ad allontanarsi dal testo originale. Se da un lato la presenza della colonna sonora originale e la relativa conoscenza della lingua dei dialoghi originali da parte del pubblico ricevente, soprattutto quando la lingua ha uno “status” e un certo prestigio, come nel caso

dell'inglese, vincola a una certa fedeltà nella traduzione, dall'altro la ridondanza intersemiotica e la comunicazione non verbale portano all'adozione di strategie, volte a non appesantire la traduzione e anzi ad eliminare tutti quegli elementi che sono già espliciti grazie al canale visivo o uditivo.

- **Skopos** Dal greco *Skopós*, che indica il “fine” o lo “scopo”, la *Skopos Theory* è stata introdotta nella teoria della traduzione dal tedesco Hans J. Vermeer come termine tecnico per lo scopo della traduzione e l'atto del tradurre. Secondo Vermeer, è lo scopo che determina i metodi e le strategie traduttive ed è solo seguendo lo scopo che si è prefissato, che il traduttore riuscirà ad ottenere una traduzione adeguata al testo fonte. La Teoria dello Scopo focalizza l'attenzione sul modo in cui il prototesto, o testo di partenza, è stato adattato alle esigenze della cultura ricevente, senza ovviamente alcuna preoccupazione filologica per l'originale né preoccupazione semiotica per la diversità della cultura emittente. Il prototesto è quindi solo una fonte di informazione pragmatica, mentre il traduttore è l'elemento chiave del processo di comunicazione interculturale e di produzione del metatesto, o testo di arrivo, chiamato in questo caso “*translatum*”. È per questo motivo che il traduttore spesso adatta il testo originale al contesto ed alle situazioni del testo di arrivo, vale a dire che egli deve necessariamente tener conto di quale preciso effetto il testo di origine sia stato pensato per avere e su quale pubblico. Tuttavia, dato che non è sempre possibile riprodurre lo stesso effetto voluto dal testo originale, il traduttore deve a volte adattare alcuni elementi funzionali del prototesto alla cultura di arrivo perché la funzione del testo rimanga inalterata. Questa teoria consente quindi infine di discostarsi dal testo di partenza, visto che un testo tradotto non deve necessariamente essere equivalente a un'interpretazione del testo di origine in retrospettiva, ma dovrebbe essere adeguato in prospettiva allo skopos del testo di arrivo (Vermeer, 1996:77).

### 2.7.1 *Problemi di trasferimento linguistico*

Nella traduzione audiovisiva, come precedentemente anticipato, possono presentarsi molte difficoltà, soprattutto in occasione del trasferimento linguistico di elementi caratterizzati da una forte asimmetria linguistica, quali, per esempio, i giochi di parole o parole ed espressioni che non hanno un corrispettivo nella lingua di arrivo, che comportano numerosi procedimenti per adattare il testo tradotto agli standard del pubblico ricevente (Delabastita, 1993: 293).

I giochi di parole presentano generalmente un'ambiguità lessicale basata sull'omonimia o sull'omofonia delle parole utilizzate.

Per espressioni che non hanno un corrispettivo nella lingua verso cui si traduce si intendono quelle frasi per cui non esiste nessun equivalente codificato, al contrario, per esempio, di modi di dire o frasi fatte, quali possono essere i proverbi, che invece possono avere un equivalente in diverse lingue.

Un espediente valido può talvolta essere il ricorso alla parafrasi, anche se nella traduzione audiovisiva, le tempistiche serrate della sincronizzazione possono creare numerosi vincoli.

In alternativa, si può optare di tradurre semplicemente il significato di alcune espressioni idiomatiche, a patto che tutti i vincoli tipici di questo tipo di traduzione siano rispettati.

Oltre e forse più che la traduzione di elementi linguistici, risulta particolarmente difficoltosa quella di determinati elementi culturali, proprio perché la lingua è un fattore culturalmente marcato e perché alcuni fattori culturali vengono esplicitamente o implicitamente menzionati all'interno dei dialoghi dei film.

Secondo Lucia Molina (2006: 77-85), gli elementi culturali sono elementi verbali o paraverbali carichi di una componente culturale e possono essere classificati come segue:

- **Contesto geografico:** elementi tipici di una specifica località geografica (piante, animali, paesaggi, toponimi).
- **Contesto etnografico:** personaggi, ricorrenze, credenze popolari, monumenti, mezzi di trasporto, ecc.
- **Riferimenti sociopolitici:** l'organizzazione sociale (come il sistema politico o quello scolastico), le convenzioni sociali come le forme di cortesia, il modo di vestire, le abitudini alimentari, i valori morali.
- **Falsi amici culturali:** gesti, atteggiamenti, codici del linguaggio non-verbale o associazioni simboliche convenzionali (riferite a uomini, animali, colori, piante) che possono rappresentare un'interferenza tra due culture.
- **Ingerenza culturale:** interferenza provocata dalla presenza di elementi della cultura della lingua di arrivo stessa o di culture diverse da quella di partenza nel testo originale.

### 2.7.2 Strategie di trasposizione degli elementi culturali

La trasposizione di elementi culturali, pur risultando a volte alquanto difficoltosa, è stata ampiamente studiata, per cui il traduttore audiovisivo ha oggi a sua disposizione una serie di strategie, volte a rendere la traduzione più fruibile.

Un esempio ne è il modello “addomesticamento vs. straniamento” proposto da Venuti (1998: 240): l'addomesticamento consiste nella sostituzione di un dato elemento culturale, in modo da eliminare l'estraneità che quest'ultimo può produrre nei confronti del pubblico ricevente, e nella sua sostituzione con un elemento familiare nella cultura di arrivo. Lo straniamento, al contrario, consiste nel rappresentare l'elemento culturale esattamente come appare nel testo originale.

A seguito della discussione sulle strategie di traduzione introdotta da Tomaszewicz (1993: 223-227), Pettit (2009: 45) ricostruisce un elenco di strategie per la trasposizione degli elementi culturali, come segue:

- **Equivalenza:** uso del corrispettivo dell'espressione originale nel testo di arrivo.
- **Omissione:** l'elemento culturale nel testo di partenza non trova nessuna

rappresentazione nel testo tradotto.

- **Traduzione letterale:** la traduzione corrisponde fedelmente al testo originale.
- **Prestito:** nella traduzione il termine viene riportato nella nella sua forma originale.
- **Adattamento:** la traduzione viene conformata alla cultura del pubblico ricevente ed è volta a rievocare le stesse connotazioni dell'originale.
- **Generalizzazione:** il termine culturale viene sostituito con un termine più generale, che sia di più facile comprensione per il pubblico di arrivo, attraverso l'utilizzo, per esempio, di un iperonimo.
- **Spiegazione:** il termine culturale viene tradotto mediante l'utilizzo di una parafrasi esplicativa.
- **Sostituzione del termine culturale con un deittico:** questa pratica viene generalmente consentita, nonché supportata, dal codice visivo.

A queste Ranzato (2010) aggiunge alcune altre strategie di traduzione, basandosi sull'elenco proposto da Díaz Cintas (2003) e Santamaria Guinot (2001):

- **Sostituzione:** il termine viene sostituito con un altro elemento.
- **Ricreazione lessicale:** consiste nella creazione di un neologismo, al fine di ovviare al problema di traduzione.
- **Compensazione:** la perdita in un punto viene bilanciata con l'aggiunta in un altro punto.
- **Aggiunta:** nuovi elementi che non appaiono nel testo originale vengono opportunamente aggiunti, al fine di conservarne la carica comunicativa.

### 2.7.3 *Lo humor*

La traduzione degli elementi umoristici, strettamente legati a fattori non solo linguistici, ma anche e soprattutto sociali e psicologici, richiede al traduttore un grandissimo sforzo: innanzitutto la piena comprensione del testo di arrivo e la capacità di individuare gli elementi umoristici presenti nel testo; in seconda sede, egli deve valutare attentamente quali elementi siano effettivamente rilevanti ai fini di una traduzione fedele e se l'elemento umoristico sia di fondamentale importanza all'interno del testo che si deve tradurre. Effettivamente, capita a volte che, dato che la natura dello humor può variare da lingua a lingua, alle volte si possano presentare più modi di fare lo stesso tipo di battuta e per la trasmissione del messaggio complessivo del testo di partenza possa essere utilizzato un numero diverso di battute, che potrebbero anche trascendere dal significato delle singole parole che lo compongono.

Patrick Zabalbeascoa (2005: 5-12) distingue diversi tipi di battute, che possono riguardare l'autoreferenzialità alla lingua (umorismo metalinguistico, giochi di parole), la cultura della lingua in cui sono prodotte (che risultano comprensibili solo da un pubblico ristretto), e la dimensione polisemiotica (intenzionalità, improvvisazione, combinazione di elementi verbali e paraverbali).

#### 2.7.4 Traduzione del turpiloquio

Nella traduzione audiovisiva, un altro aspetto molto importante quanto ricorrente da tener presente è la traduzione del turpiloquio<sup>10</sup>, a causa delle interferenze a livello linguistico, semantico, lessicale che esso può creare, ma anche e soprattutto delle complicazioni che possono insorgere quando si va a toccare la sfera socioculturale e comunicativa della cultura ricevente.

Secondo Sagarin (1968: 18), *“the structure of a language is a powerful tool for an understanding of a culture”* e il turpiloquio, in quanto parte del linguaggio stesso, è una manifestazione di cultura. Pur non essendo una caratteristica universale della comunicazione umana, il suo uso può essere riscontrato nella maggior parte delle culture e società, anche se ci sono molte variabili e differenze tra quello che è considerato “turpiloquio”, o addirittura una parola o espressione “tabù”, in ognuna di loro e nel modo in cui esso è espresso.

Tuttavia, esiste oggi una maggiore tolleranza per alcuni termini che un tempo si definivano “osceni”. In ogni lingua esistono parole o espressioni di cui si è ormai dimenticato il significato sessuale o blasfemo originario e che sono entrati nel linguaggio comune o sono accettati in contesti più ampi.

La difficoltà sta nel riuscire a comprendere quando e in quali contesti questi termini siano accettabili e quando invece risultino offensivi o provocatori

I testi audiovisivi, riproducendo il linguaggio colloquiale, contengono spesso termini volgari e irriverenti, imprecazioni, riferimenti alla sfera sessuale ed espressioni blasfeme: dalla blanda imprecazione all'espressione pesante e offensiva per l'ascoltatore, questi sono elementi tipici del parlato, correlati all'informalità del registro e all'uso di slang e di tratti sub-standard, che possono però risultare inappropriati o causare un disagio psicologico, generalmente a causa di motivazioni che possono variare tra il timore, il senso religioso, il pudore o l'imbarazzo (Pavesi, Malinverno, 2000).

Un aspetto importante da prendere in considerazione nella traduzione del turpiloquio è infatti la censura.

Nella traduzione in italiano molte di queste espressioni risultano modificate o eliminate, perché ritenute troppo offensive per il nostro pubblico. Tuttavia, in molti ritengono che per conservare l'integrità artistica del film originale, anche le scurrilità dovrebbero essere mantenute nel testo di arrivo, per rispettare e comunicare lo stesso livello di intensità e la stessa carica emotiva espressa dagli attori: sentimenti e stati d'animo intensi, generalmente, ma non sempre, legati all'aggressività, al disprezzo, alla rabbia. Per questo motivo, parafrasando quanto detto da Ameka in riferimento alle interiezioni (Ameka, F. K. *Interjections: The universal yet neglected part of speech. Journal of Pragmatics, 18(2/3)*, in Pavesi, Malinverno, 2000, op. cit.), il turpiloquio può essere definito un *“gesto linguistico”*.

La traduzione dovrebbe teoricamente evitare calchi dall'originale, ma in realtà vi si trovano spesso parole o frasi che risultano strane e decisamente poco comuni all'orecchio dello spettatore medio, poiché tradotte letteralmente dall'inglese (traduzioni fotocopia): nel tempo, queste parole

---

<sup>10</sup> turpilòquio s. m. [dal lat. turpilòquium, comp. di turpis «turpe» e loqui «parlare»]. – Il parlare con un linguaggio osceno, triviale, sboccato, o comunque contrario alla decenza (Treccani)

sono ormai entrate a far parte dell'uso comune anche in italiano, creando un effetto di ritorno che ha trasformato la nostra lingua.

Questo fenomeno, che non riguarda solo il linguaggio osceno, ma anche altri termini appartenenti ad altri registri ben più sostenuti, ha infatti avuto l'effetto di riportare in uso termini o espressioni dialettali, comprensibili solo in alcune zone dell'Italia o parole non più considerate oscene.

Un esempio lampante è la traduzione del verbo *Fuck* = *fottere* / *fottuto*, termine inizialmente diffuso soprattutto nell'Italia meridionale, ma che ormai ha scavalcato la sua dimensione regionale ed è comprensibile e utilizzato in tutto il paese.

La traduzione del linguaggio volgare è un'operazione transculturale che richiede inventiva e intuizione: se di solito si tende a ricorrere ad equivalenti scontati quando esiste l'esatto corrispettivo nella lingua meta, esistono casi di difficile traduzione per cui è necessario l'utilizzo di altre forme semanticamente correlate al termine da tradurre.

Alle volte è infatti necessario scegliere termini affini dal punto di vista semantico, anziché tradurre letteralmente il termine inglese, non solo perché manca un corrispettivo nella lingua di arrivo, ma anche per evitare di esprimere un concetto tabù, come nel caso del termine "*motherfucker*", che oltre a non avere un traduttore diretto, esprime il tema del rapporto incestuoso, che turberebbe notevolmente il pubblico italiano e risulta quindi fortemente interdetto nella lingua italiana.

Anche la corrispondenza semantica e funzionale tra lingua di partenza e lingua di arrivo crea dunque svariati problemi traduttivi: quando gli usi sintattico-semantici e pragmatici di alcune parole e dei loro traduttori più usuali non corrispondono, è chiaramente impossibile avere una traduzione letterale e il traduttore va quindi cercato in un ambito più vasto, ricorrendo a forme equivalenti per esprimere la stessa connotazione di aggressività e forza originale dell'imprecazione nella cultura anglosassone, pur attingendo da ambiti semantici diversi.

Alcuni casi di non traduzione si verificano anche a causa dell'estrema flessibilità sintattica di alcune forme di turpiloquio in inglese, che rende più facile il loro impiego con diverse funzioni, e al fatto che la lingua inglese nel suo complesso si preoccupa poco delle ripetizioni, mentre esse sono considerate sintomo di sciattezza stilistica in italiano.

Molte voci vengono usate come riempitivi, sono intercalari che si desemantizzano e conferiscono ai testi semplicemente maggior espressività e informalità. Questo tipo di linguaggio e espressioni sono infatti particolarmente evidenti nel linguaggio giovanile (Coveri 1988, Radke 1994 in Pavese, Malinverno, 2000, op. cit.), ma non solo, data la diffusione sempre più ampia di certe espressioni anche in altri gruppi e sottogruppi sociali.

È comunque interessante notare che l'uso del turpiloquio nei film è più caratteristico dei giovani rispetto ai meno giovani e degli uomini rispetto alle donne.

Pur non essendo tanto vincolata quanto la traduzione per il doppiaggio, anche la traduzione per il sottotitolaggio ha dei parametri tecnici che influiscono sulla resa traduttiva del turpiloquio: poiché le espressioni volgari sono usate generalmente quando chi le pronuncia è arrabbiato, le sue espressioni facciali sono piuttosto marcate e nella traduzione si cerca di conformarsi al labiale

dell'originale.

La scarsità di tempo a disposizione rappresenta un altro vincolo per la traduzione, che spesso adotta espressioni non corrette e amplifica la tendenza a fare ricorso ad abitudini traduttive più facili e sbrigative per il dialoghista: per esempio, l'insulto "*asshole*" viene solitamente tradotto con "stronzo". Questo succede a priori, senza che ci sia necessariamente un contesto d'uso e solo perché la parola "stronzo" rispetta quasi perfettamente il labiale dell'originale "*asshole*".

Per quanto vi siano però anche casi in cui l'insulto viene tradotto, o adattato, in maniera piuttosto fedele, i traduttori ricorrono spessissimo a traduzioni alquanto "libere", poiché il turpiloquio non è sempre portatore di significato, non rappresenta un avanzamento della trama del film, non è essenziale per la comprensione del film e quindi non deve essere assolutamente tradotto.

Gli insulti vengono considerati generalmente come elementi "atmosferici", che danno colore al film e hanno una funzione meramente comunicativa senza aggiungere significati utili per la sua comprensione, e per questo si ritiene di poterli rendere con maggiore libertà (Pavesi, Malinverno, 2000, op. cit.).

Tuttavia, nel trasferimento linguistico verso l'italiano si assiste spesso alla non riproduzione di elementi di disturbo, poiché si ritiene che la stessa carica emotiva o trasgressiva dell'originale possa esser raggiunta con espressioni meno forti, onde evitare una certa saturazione del testo tradotto e una percezione da parte del pubblico nostrano di un eccesso di turpiloquio. Queste attenuazioni comportano necessariamente marcati salti di registro, caratteristica già osservata come tipica delle traduzioni filmiche (Herbst, 1995 in Pavesi, Malinverno, 2000, op. cit. ), che però può portare a dialoghi poco credibili, soprattutto quando queste espressioni piuttosto colorite sono pronunciate da personaggi evidentemente trasgressivi o violenti, rendendo la traduzione inadeguata.

Il traduttore ha quindi un ruolo importantissimo, teso tra il rispetto di parametri linguistici, tecnici e socioculturali e la ricerca di soluzioni stravaganti e originali, attraverso l'utilizzo di una grande creatività e fantasia.

Tra le altre motivazioni che portano alla scelta di sopprimere alcuni elementi nelle traduzioni italiane di testi inglesi, infine, Bucaria annovera infatti anche il gusto del traduttore, oltre agli orari di programmazione o agli standard imposti dalle agenzie di traduzione, nel suo testo "Translation and censorship on Italian TV: an inevitable love affair" (2009: 5), il cui titolo esprime già l'entità del fenomeno della censura nella traduzione di prodotti audiovisivi nel nostro paese.

## 2.8 La conversione dal canale orale al canale scritto

Il processo di formazione dei sottotitoli è caratterizzato dalla conversione dal canale orale al canale scritto. È necessario chiedersi se la lingua dei sottotitoli debba essere lingua scritta, trascrizione della lingua parlata o altro ancora. Il traduttore dovrebbe essere in grado di riprodurre un tipo di lingua che, pur non definibile propriamente come trascrizione del parlato, del parlato conservi sufficienti tratti da essere associata senza distorsioni alle immagini. Nei sottotitoli, la riduzione testuale è determinata da limiti spazio temporali. Tendenzialmente, si è

osservato che molti sottotitolatori iniziano tagliando le ripetizioni di parole e frasi, pratica vivamente sconsigliata, in quanto un uso eccessivo di tale metodo può produrre un elevato rischio di eliminare anche ciò che serve a rendere una precisa funzione comunicativa o la caratteristica di un parlante. In secondo luogo, vengono soppressi “elementi che, se non ridondanti, vengono ritenuti non indispensabili per la comprensione della trama” (Blini-Matte Bon 1996: 322). Purtroppo, questo può comportare la perdita di informazioni che, se omesse anche solo parzialmente, modificano la struttura del racconto o la caratterizzazione dei personaggi. Ad esempio vengono omesse informazioni storico-anagrafiche che riguardano i personaggi e li collocano in una determinata epoca e in un luogo ben preciso, oppure elementi che servono a caratterizzare i protagonisti dal punto di vista psicologico. Tutto ciò provoca una perdita di informazioni che un buon sottotitolatore non dovrebbe permettere, poiché modifica in modo radicale la struttura più profonda del testo, neutralizzando gli effetti che il regista vuole ottenere presentando degli elementi nella versione originale che non devono andare perduti.

Un altro errore molto frequente nelle sottotitolazioni scadenti è quello di procedere tramite “un approccio traduttivo che, se non parola per parola, procede nella migliore delle ipotesi frase per frase” (Blini-Matte Bon 1996: 328): si va così a sintetizzare indiscriminatamente tutto il testo, senza sfruttare la possibilità di reinserire le informazioni in una scena diversa da quella in cui sono presentate nell’ originale.

Per ovviare a questo inconveniente basterebbe molto spesso considerare il testo in modo più complessivo, sacrificando un po’ più la ricerca alle equivalenze verbali per l’elemento funzionale.

La seconda operazione che caratterizza la redazione di sottotitoli è la conversione dal canale orale al canale scritto. Tuttavia è logico chiedersi se la lingua utilizzata sia una semplice trascrizione del parlato, una forma di lingua scritta o qualcosa di diverso da entrambe. Secondo Blini-Matte Bon:

*“Anche nel dialogo dei sottotitoli il traduttore/adattatore dovrebbe essere in grado di riprodurre un tipo di lingua che, pur non definibile propriamente come trascrizione del parlato, del parlato conservi sufficienti tratti da essere associata senza distorsioni alle immagini”*

Sarà quindi opportuno evitare di adattare il testo orale originale alle convenzioni del linguaggio scritto nella lingua d’arrivo, poiché questo provocherebbe una vistosa distorsione del testo di partenza. Si può dunque affermare che vige una sorta di patto sottinteso fra lo spettatore/lettore e il sottotitolo: il primo accetta che qualcuno capisca e interpreti per lui il dialogo che si tiene in una lingua che non conosce, riducendolo in una serie di didascalie che egli è in grado di capire; in cambio colui che redige i sottotitoli deve impegnarsi a rispettare determinate convenzioni nella redazione dei sottotitoli e tradurre quanto viene detto nel testo originale il più correttamente possibile.

### 3 LA LINGUA DE LACAPAGIRA: IL DIALETTO

Fin dagli albori degli studi sul doppiaggio e sottotitolaggio, all'inizio degli anni Sessanta, ci si è interrogati sulle possibilità, e, secondo alcuni, l'impossibilità di resa, del *colore regionale* dei prodotti audiovisivi.

Tradurre le varietà regionali è un'impresa complicata, e non solo limitatamente alla traduzione audiovisiva: ne è un esempio, peraltro relativamente recente, il personaggio del Commissario Montalbano, personaggio creato dal celebre scrittore italiano Andrea Camilleri, per la quale traduzione si è reso necessario un processo di rielaborazione linguistica sia per le traduzioni dei romanzi che dei sottotitoli in inglese, prodotti per la trasposizione filmica esportata in Gran Bretagna, che è stata poi fonte di ispirazione per l'oggetto del presente lavoro.

Nonostante esistano ormai molte tecniche di traduzione sia per il doppiaggio che per il sottotitolaggio, volte al raggiungimento di un certo compromesso tra straniamento e adattamento che consenta di veicolare i vari livelli di significato dell'opera filmica originale, pur ricordandone al pubblico la provenienza (Heiss, 2000: 59), parrebbe ancora molto diffusa l'idea secondo cui il dialetto sia un elemento del testo originale impossibile da riprodurre, in quanto non esiste nessuna analogia tra un dialetto regionale del nord di un paese e quello del nord di un altro (Galassi, 1994: 66-67).

Per quanto riguarda la realtà italiana, però, non è chiaro se sia corretto, né fino a che punto, sacrificare quelle "lingue" che, seppure "sconfitte" (Nadiani, 2006), fanno ancora parte integrante del repertorio linguistico della comunità parlante del nostro paese, a vantaggio di un presunto standard che, nonostante un'aura di "pulizia linguistica" e i tentativi di osservanza della norma, non è parlato realmente ormai da nessuno.

Tuttavia, pur facendo parte del repertorio linguistico di cui sono membri, i dialetti sono sempre sociolinguisticamente subordinati a una lingua: di qui la definizione di Berruto, che li descrive come "*ai margini dell'italiano*" (Berruto, 1987: 169).

L'osservanza della "norma", intesa come la lingua colta scritta, ma praticamente priva di una base di parlanti, è però sempre meno sentita, in quanto ad essa si è oggi sostituita la concezione di una lingua viva ed in movimento, prevalentemente parlata, nella quale è possibile riconoscere numerosi sottocodici e varietà (Antelmi, 1998: 25).

La traduzione dei dialetti, e non soltanto nell'ambito della *screen translation*, crea ad ogni modo

molti problemi, non solo teorici e legati al prestigio linguistico, ma anche pratici, laddove si impone una scelta tra le differenti varietà regionali della lingua di arrivo a disposizione per tradurre quella della lingua di partenza, senza peraltro ottenere un effetto forzato o addirittura caricaturale.

Solo in alcuni casi, l'uso della varietà regionale in traduzione filmica può essere sfruttato per produrre l'effetto "della farsa" (Galassi, 1994: 67), diventando addirittura funzionale alla caratterizzazione dei personaggi in lingua di arrivo, che assumono così una loro autonomia, pur continuando a riflettere gli elementi distintivi dell'originale.

### 3.1 Il dialetto

Il dialetto può essere definito come un *"sistema linguistico di ambito geografico o culturale limitato, che non ha raggiunto o che ha perduto autonomia e prestigio di fronte a un altro sistema divenuto dominante e riconosciuto come ufficiale, col quale tuttavia, e con altri sistemi circostanti, forma un gruppo di idiomi molto affini per avere origine da una stessa lingua madre"*<sup>11</sup>.

Secondo Haugen (1966: 923), il termine "dialetto" deriva dal greco e la distinzione tra lingua e dialetto si sviluppò proprio in quel paese a causa dell'esistenza di svariate varietà linguistiche distinte presenti nella Grecia classica, ciascuna diffusa in un'area differente e utilizzata per un diverso tipo di letteratura.

Il francese "dialecte", invece, si riferisce solo alle varietà regionali che sono state trascritte e hanno quindi una propria letteratura. Francis (citato in Lodge, 1993: 15-6) definisce i dialetti come varietà di linguaggio usate da gruppi più piccoli dell'intera comunità di parlanti e sostiene che il rapporto tra dialetto e lingua sia inclusivo anziché esclusivo. L'accento, invece, è definito da Hughes e Trudgill (1996: 7) come *"your way of pronouncing your language when you speak it"*, che si contrappone alla nozione di dialetto, caratterizzato non solo da una pronuncia distinta, ma anche da una propria sintassi e da un suo lessico.

Lo stesso Berruto, infatti, afferma che *"tra lingue e dialetti non vi è alcuna differenza di natura; essi condividono in ugual misura le proprietà semiologiche costitutive e qualificanti di ogni sistema linguistico in quanto tale"* (Berruto; 1995: 224).

### 3.2 Il dialetto come espressione di classe

Il XIX e il XX secolo furono ricchi di avvenimenti che influirono sulla percezione del dialetto da parte dei parlanti e di conseguenze sul suo uso nel nostro paese, a cominciare dall'unità nazionale, avvenuta nel 1861, e la relativa lotta per la diffusione dell'italiano in un territorio quantomai variegato linguisticamente.

Da un lato il dialetto, ancorato nella secolare tradizione familiare, rimaneva la lingua dell'infanzia, richiamava le usanze e la saggezza popolare, era l'espressione del popolo, oppure, nelle sue forme più elaborate, denotava una connotazione elitaria presso le classi sociali

---

<sup>11</sup> <http://www.treccani.it/vocabolario/dialetto/>

altolocate. Dall'altro lato, il dialetto veniva sentito, soprattutto negli anni della maggiore diffusione della lingua italiana, come un segno di sottocultura, di arretratezza e di ignoranza. Il nuovo millennio ha portato una nuova visione del dialetto, una sua ricollocazione nel panorama linguistico italiano priva dei pregiudizi dei secoli precedenti.

Secondo Grimaldi (2004: 135-136), negli ultimi anni si è assistito all'affievolirsi dell'antica "condanna" dei dialetti; possiamo testimoniare anzi una *nuova dialettalità*, vale a dire un fenomeno di ricollocazione del dialetto nel panorama linguistico italiano, in parte per merito degli insegnanti scolastici, ma anche per il rifiorire di localismi politici e culturali e grazie a una certa nobilitazione letteraria che i dialetti hanno ricevuto nella poesia contemporanea, così come in altri campi, tra cui pubblicità, spettacolo, musica, commercio, linguaggi giovanili.

La stessa Comunità Europea stanziava periodicamente fondi per progetti che mirino a salvaguardare le varietà linguistiche regionali italiane, la cui tradizione va custodita e ritenuta una fierezza dell'Italia.

Proprio a Bari, in occasione della campagna elettorale comunali del 2014, si è assistito a una manifestazione di questo ritrovato amore e valore del dialetto. Particolarmente curiosa è stata infatti la strategia di sostegno alle candidature dei due capolista del Partito Democratico e di Fratelli d'Italia, due gruppi politici rispettivamente di centro-sinistra e centro-destra: i candidati di ciascuna fazione hanno infatti pubblicato dei video in cui si mostravano in compagnia di due parlamentari italiane, che, per l'occasione, si esprimevano in dialetto barese.

L'uso del dialetto barese da parte di esponenti della politica locale attraverso i social network aveva già dei precedenti, a iniziare con il sindaco uscente Michele Emiliano, che più volte si è espresso nel suo vernacolo, fino a scatenare un acceso dibattito, nell'inverno 2013: alle accuse di un giovane studente, che lo criticava pubblicamente per non aver chiuso le scuole in occasione del previsto maltempo, appellandolo con un noto termine spregiativo indicante le parti genitali maschili, il primo cittadino ha risposto: *"U' chiu trimon di tutt s'è tu, vid ce va alla scol sfalzjin! E mittet u cappid che sta u soll"* (il più stupido di tutti sei tu, vai a scuola scanzafatiche! E mettili il cappello che c'è il sole). Questo scambio di frecciate e soprattutto la risposta del sindaco è stata fortemente condannata, a causa non solo dell'uso del dialetto, ma anche dell'espressione *"trimon"*, da alcuni percepita come alquanto forte e volgare. In risposta, lo stesso Emiliano, ha dichiarato: *"In particolari situazioni è bene che ci si esprima in un certo modo. Ci sono momenti in cui parlare la stessa lingua di chi ti si rivolge può avere vantaggi perchè ci si capisce più rapidamente"*.<sup>12</sup>

Anche Edoardo Winspeare, apprezzato regista anglo-salentino, uscito alla ribalta con film e documentari ambientati proprio in Puglia, il più famoso dei quali, *Sangue Vivo* (2000), è anch'esso interamente in lingua vernacolare sottotitolata in italiano, si è schierato a favore della candidatura alle elezioni regionali del politico Dario Stefàno (Sel), che promuove il potere artistico e il valore del ritorno alla terra, non solo economico, ma anche identitario e spirituale, in un'intervista in cui si esprime anche in dialetto salentino<sup>13</sup>.

È del gennaio 2014 la notizia di pesanti critiche e discussioni tra i vari partiti politici emiliani

---

<sup>12</sup> <http://www.lagazzettadelmezzogiorno.it/puglia/parolaccia-di-emiliano-su-twitter-scatena-una-polemica-su-web-no675140/>

<sup>13</sup> <http://video.repubblica.it/edizione/bari/winspeare-dai-film-alla-politica-sostiene-in-dialetto-dario-stefano/181904/180707>

riguardo l'abrogazione della legge regionale 45 del 1994, mirata alla tutela e alla valorizzazione dei dialetti, come fattore di formazione culturale e identitaria delle comunità<sup>14</sup>

In sostanza, il dialetto sembra abbia lentamente perso in Italia quell'etichetta di "parlata" appartenente agli strati sociali inferiori, dei più svantaggiati e discriminati, e abbia guadagnato un certo livello di neutralità rispetto all'italiano, conquistando un vasto ventaglio di posizioni sociali, culturali e situazionali.

Citando Berruto (2002:48), si può affermare che:

*«un motto di parlanti dell'Italia alle soglie del terzo millennio sembra essere: "ora che abbiamo sappiamo parlare l'italiano, possiamo anche (ri)parlare dialetto"»*

Anche per quanto riguarda l'uso del dialetto nel Regno Unito, per esempio, molti studiosi, tra cui Matthews (1979: 47), asseriscono che non esiste una vera distinzione tra lingua e dialetto, se non in merito al prestigio conferito alla lingua e ai suoi parlanti, che invece viene negato al dialetto e relativi utilizzatori. Questa posizione è condivisa anche da Hughes e Trudgill, che affermano che il dialetto standard inglese è parlato fin dalla nascita da coloro che si trovano ai piani più alti della scala sociale e che si distinguono per maggiore agiatezza economica, prestigio, educazione e influenza rispetto a chi si trova invece nelle fasce inferiori.

I dialetti di classe, altrimenti detti *gerghi*, sono appunto una conseguenza dei conflitti e delle divisioni fra le classi stesse ed è per questo che nella valutazione delle loro differenze linguistiche bisogna necessariamente tener conto del divario in termini di potere, status, educazione e ceto.

Poiché individui appartenenti a diversi gruppi sociali utilizzano varietà linguistiche differenti (*socioletti*), sarà possibile notare diversità linguistiche a livello grammaticale, fonetico, fonologico e anche nell'accento di chi parla, tanto che Hughes e Trudgill (1996: 2) hanno potuto affermare:

*"People speak different kinds of English depending on what kind of social background they come from, so that some Liverpool speakers may sound more Liverpudlian "than others"*

Tuttavia, non tutti rimangono nella stessa posizione sociale negli anni e lungo il percorso della loro vita e in virtù di questo cambierà anche il loro accento e la varietà linguistica in cui si esprimono.

Inoltre, le distinzioni tra i dialetti, soprattutto in Inghilterra, sono diventate sempre meno chiare negli ultimi 50 anni, grazie all'effetto di omogeneizzazione apportato dall'influenza dei mass media e anche ad altri fattori, tra cui in primis l'immigrazione.

Al di là del ceto e del dialetto di appartenenza, il linguaggio utilizzato tende a cambiare in base anche al contesto sociale in cui ci si trova: ogni parlante tende a utilizzare varietà situazionali o *stili* (Hughes e Trudgill, 1996: 10) che oscillano, con numerose "tappe" intermedie, tra il formale e l'informale a seconda dell'interlocutore, dell'occasione e della circostanza.

---

<sup>14</sup><http://www.ravennaedintorni.it/ravenna-notizie/40234/la-regione-abrogata-la-legge-mala-valorizzazione-del-dialetto-continua.html>

### 3.3 La traduzione e l'adattamento del dialetto

Il prodotto filmico, come peraltro quello letterario, può essere visto come una serie di sistemi inseriti in un contesto ideologico (Fawcett, 1996: 80) che, al momento della traduzione, vengono trasferiti in un nuovo contesto ideologico, con una struttura e un valore differenti. Le gerarchie di potere, le ideologie e la società stessa devono essere prese in considerazione durante il processo traduttivo, in quanto inevitabilmente andranno a scontrarsi, o anche solo a confrontarsi, con quelle della lingua e della cultura di arrivo, nonché con il ruolo vitale dei destinatari del prodotto nella lingua di arrivo.

Poiché il pubblico tende ad aspettarsi una traduzione fedele o quantomeno vicina all'originale, Jaskanen scarta il concetto di fedeltà, a causa dei vincoli imposti dalla traduzione audiovisiva e propone invece quello di equivalenza come alternativa accettabile.

Tuttavia, dato che non sempre è possibile tradurre tutte le sfumature di significato che nell'originale sono affidate all'uso di varietà diatopiche, è possibile applicare strategie diverse, quali l'uso di prestiti, calchi (traduzione letterale), esplicitazioni, trasposizioni, o ancora si può optare per la ricreazione lessicale, la compensazione, omissioni e aggiunte (Diaz-Cintas e Remael, 2007).

Il linguista scandinavo Jan Pedersen che ha coniato l'espressione "*extralinguistic culture-bound references*" (ECR), sostiene che ad influenzare le scelte del traduttore siano essenzialmente due fattori: la transculturalità e l'intertestualità, laddove la prima si basa sulla familiarità tra la cultura di partenza e quella di arrivo, mentre la seconda fa riferimento all'eventuale esistenza del concetto da tradurre al di fuori della cultura di partenza.

I dialetti non possono essere ridotti genericamente al solo lessico, in quanto, come precedentemente esposto, essi sono caratterizzati da una grammatica non standard, tratti lessicali specifici e un accento definito (Díaz, Remael, 2007:191).

Nella traduzione dei dialetti, sia la transculturalità che l'intertestualità possono rilevarsi problematici. Inoltre, è evidente che la semplice traduzione di un dialetto con un altro nella lingua di arrivo renderebbe il testo incomprensibile alla maggior parte del pubblico ricevente.

Tuttavia, la tendenza più comune di recente vede la localizzazione come pratica più usuale e si può assistere a una notevole variazione linguistica nei prodotti audiovisivi.

Lo stesso Taylor, relatore di questo scritto, ha definito i sottotitoli come "*conveyors of meaning and guardians of culture*" (Taylor, 2000: 153), sottolineando il potere delle parole di regalare al pubblico la comprensione del testo, pur senza perderne il contenuto extralinguistico, che ha, soprattutto nei prodotti audiovisivi, una rilevanza notevole.

Se per da una parte sono in molti a sostenere che i sottotitoli debbano essere il meno invasivi possibile, "*being there as if not being there*", dando modo allo spettatore di seguirli senza troppe difficoltà grazie alla loro chiarezza, credibilità e entrando quasi a far parte dell'azione sullo schermo (James, 2001: 152), Venuti non condivide questa presunta invisibilità del traduttore, che ritiene una mistificazione, in quanto qualsiasi tipo di traduzione è a tutti gli effetti una invasione e, in quanto tale, una alterazione del testo: celare questo processo di alterazione e di adattamento significherebbe un atto di supremazia colonizzatrice (Venuti, 1995: 75).

La traduzione dovrebbe essere visibile e il lettore o lo spettatore dovrebbe essere sempre ben cosciente non solo del trasferimento culturale che essa comporta, ma anche che una eccessiva localizzazione comporterebbe inevitabilmente delle perdite rispetto al testo di partenza.

Secondo Assis Rosa, il sottotitolaggio tende a favorire le peculiarità del linguaggio scritto, vale a dire la funzione referenziale anziché quella fatica, l'omissione di sovrapposizioni e ripetizioni, una varietà di linguaggio e grammatica standard piuttosto che non standard (Assis Rosa, 2001: 214).

Tuttavia, la modalità orale non è totalmente esclusa e sono in molti i traduttori che fanno ricorso a ripetizioni, ridondanza, forme grammaticali non standard e colloquialismi, per giustificare un linguaggio carico di connotazioni socioculturali o per compensare semplificazioni o omissioni attuate in precedenza.

Sempre citando le parole di Taylor (2006: 47):

*«subtitling, compared to dubbing, suffers from the added difficulty that “the written to be spoken as if not written” language is transformed again into the written mode and cannot totally extricate itself from the canons of written language».*

La lingua parlata, e il dialetto e le varietà di linguaggio regionali in particolar modo, mette in risalto una buona parte del contenuto localizzato attraverso i sottotitoli, contribuendo alla potenza dell'effetto enfatico della narrazione: le parole superano la loro funzione linguistica e denotativa e acquisiscono anche un significato socioculturale e connotativo.

Se si considera la lingua come un sistema dinamico complesso, laddove la complessità è data dalla quantità di informazioni necessarie a spiegare il suo significato, e la dinamicità scaturisce dall'evoluzione costante del significato nel tempo e nel contesto, è facile capire che durante il processo traduttivo il significato delle parole prende forma a seconda del contesto e per questa ragione eventuali omissioni e riduzioni di linguaggio con connotazioni particolari possono portare ad alterazioni cospicue.

Il concetto di equivalenza funzionale, strettamente legato all'idea di lingua come sistema dinamico complesso, si riferisce al trasferimento di significato a livello semantico, pragmatico e testuale. A questo proposito, Baker (1992: 54) esorta i traduttori a trasmettere sia la funzione che il significato espressivo delle parole, soprattutto in riferimento a metafore, espressioni idiomatiche o dialettali, marcando adeguatamente il linguaggio di arrivo, in modo da attrarre l'attenzione del destinatario.

I dialetti e i termini culturospecifici sono intrinsecamente legati alla comunità che rappresentano ed essendo strettamente connessi alla tradizione orale, il loro significato è molto variabile e instabile; il sottotitolaggio, al contrario, dovrebbe usare una strategia opposta, che favorisca stabilità, chiarezza, leggibilità e un significato denotativo anziché connotativo.

Tuttavia, poiché nessuna traduzione potrà mai essere totalmente neutra e trasparente, il sottotitolatore dovrà necessariamente effettuare un'interpretazione del testo, applicando il principio della rilevanza, al fine di decidere quali elementi linguistici, ma soprattutto socioculturali, possano essere omessi.

### 3.4 Il dialetto barese

La Puglia può vantare una numerosa serie di dialetti molto diversi tra loro, che possono essere classificati grosso modo in due gruppi principali: i dialetti italiani meridionali e quelli meridionali estremi. Tra questi due grandi gruppi, esistono dei dialetti di transizione di incerta classificazione.

Il dialetto barese si posiziona all'interno del ceppo dei dialetti italiani meridionali ed è una varietà linguistica romanza, che si è costituita gradualmente, grazie agli insediamenti di popolazioni straniere che si sono susseguite nei secoli: a partire da quelle spagnole per finire a quelle balcaniche, ciascuna di loro ha lasciato una impronta e insieme hanno contribuito a donare a questo idioma un'inflessione per molti incomprensibile, soprattutto per quanto riguarda il livello fonologico dell'analisi linguistica.

Il barese viene parlato grosso modo in tutta la provincia di Bari e in quella di Barletta-Andria-Trani di recente formazione, oltre ad alcuni paesi confinanti con la provincia barese, quali Fasano e Cisternino (attualmente in provincia di Brindisi). Verso nord ha zone d'influenza nella provincia di Foggia, nonostante il dialetto foggiano abbia subito in maniera più sostanziale l'influenza del napoletano. A ovest si riscontrano delle tracce anche nella provincia di Matera, dove il dialetto richiama moltissimo quello barese, soprattutto per quanto riguarda la cadenza melodica. Infine a sud arriva in prossimità della soglia messapica, che convenzionalmente unisce Taranto ad Ostuni, oltre quindi la Valle d'Itria (Locorotondo, Martina Franca e Cisternino). Influenze di dialetto barese si avvertono anche nelle zone più a nord della provincia di Potenza, in alcuni comuni del Vulture e in quelli della zona ofantina.

Il lessico dialettale barese, come avviene nei dialetti di tutte le regioni centro meridionali italiane, è di origine romanza ed è costituito per la maggior parte di vocaboli derivanti dal latino plebeo o volgare, con una percentuale che si aggira intorno al 70-80% del suo vocabolario. Sono presenti tuttavia numerose componenti di derivazione greca, dato che fra l'VIII e il VI sec. a. C. la Puglia fu sede di fiorenti colonie della Magna Grecia e che la città di Bari fu soggetta al dominio di Bisanzio fino al 1071, quando venne conquistata dai Normanni di Roberto il Guiscardo.

Inoltre, sono riscontrabili tracce di parlate germaniche, lasciate dal passaggio delle invasioni barbariche; anche svariate influenze di arabo si sono radicate in maniera abbastanza profonda, non solo nei 30 anni in cui Bari fu sede di un potente emirato musulmano durante il IX sec., ma anche come conseguenza dei frequenti rapporti commerciali con l'Oriente.

Infine, numerosi sono i segni impressi dal francese e dallo spagnolo, a causa delle dominazioni normanna, angioina, aragonese, ecc. che si avvicendarono nel corso dei secoli.

Una caratteristica fondamentale che contraddistingue il dialetto barese è l'abitudine di sfumare sensibilmente la vocale finale, che diviene unica e indistinta. Questa vocale deve necessariamente essere scritta, in quanto sonorizza la consonante che la segue. Un esempio di facile comprensione, oltre al già citato *Bar* (bar) e *Bare* (Bari) (cfr. 1.4), è quello di *marnàre* e *marenàre* (marinaio). Di base, tutte le vocali, e in particolare la "e", non toniche sono sfumate. Ad esempio *Colìne* (Nicola), *sprèschiàte* (ossia carente di "priscio", cioè baldoria). La "e" va invece

pronunciata quando è tonica, e va accentata se la parola non è piana.

Un mito che va sfatato è quello che riguarda la pronuncia della parola 'Bari', in "Beri", reso famoso da un noto comico pugliese. In realtà in nessuna variante del dialetto barese esiste questa pronuncia.

Altra caratteristica fondamentale del barese è il raddoppiamento consonantico iniziale. Ad esempio: *Ce stì a ffà* (cosa stai facendo), *sciàm'a càse* (andiamo a casa), *vogge a mmangià* (vado a mangiare).

L'uso diffuso di apostrofi prima o dopo alcune parole, ad indicare la caduta di alcune vocali è da ritenersi errato, in quanto la vocale presumibilmente caduta o troncata rispetto alla lingua italiana appartiene a una parola che è nata prima della nascita della lingua nazionale. Per esempio, *na uagnèdd* (una ragazza), *u chembare* (il compare).

Lo stesso vale per l'utilizzo di lettere di alfabeti stranieri che in nessun modo appartengono al dialetto barese: si scrive *ìè* e non *jè*.

Infine, è giusto far presente che, sia tra i vari quartieri della città di Bari che tra un paese e l'altro della sua provincia, esistono numerose varianti locali che, pur essendo molto simili al dialetto barese, cambiano notevolmente in quanto a cadenza e "vocale" principale.

# 4 COPIONE, LISTA DIALOGHI E TRASCRIZIONE: IL PRIMO PASSO VERSO IL SOTTOTITOLAGGIO

## 4.1 La trascrizione del copione

Un'attività molto importante, preliminare alla fase traduttiva, consiste nel produrre la versione scritta dei dialoghi. Spesso è possibile ottenere un testo ufficiale, una sceneggiatura, che consente al traduttore un notevole risparmio di tempo, ma nei casi in cui questo non dovesse avvenire, è necessario provvedere personalmente ad una trascrizione. Si deve tenere presente che esistono vere e proprie convenzioni scientifiche sul modo di mettere i dialoghi in forma scritta (Bazzanella 1994: 84-92).

Secondo Díaz-Cintas (2001a: 37-41), la lista dei dialoghi è il primo fattore fondamentale per un buon sottotitolaggio, laddove, oltre ai dialoghi stessi, al traduttore vengano fornite informazioni metatestuali sulle connotazioni socio-culturali implicite, spiegazioni di eventuali giochi di parole, doppi sensi, colloquialismi ed espressioni dialettali, oltre all'uso nel contesto specifico di alcuni termini il cui significato possa risultare oscuro a prima vista e all'ortografia corretta di tutti i nomi propri.

Allo stesso modo, in particolare in merito alla traduzione dello humor, Zabalbeascoa (1996: 250-251) sostiene la necessità di un manuale in cui siano spiegate e classificate le battute, colmando i divari culturali e fornendo al sottotitolatore indicazioni utili per la traduzione, da quelle più generali a quelle più intrinseche al contesto.

Nei casi in cui nello *script* siano presenti delle ambiguità volutamente inserite dall'autore, sta al sottotitolatore decidere se preservarle o chiarirle, a favore dello spettatore.

Vista in questa prospettiva di codificazione linguistica, e a seconda degli scopi che si perseguono, la trascrizione consente di rilevare una maggiore varietà di elementi della lingua orale rispetto a quanto possa essere utile o necessario per il dialoghista: basti pensare alle pause, alla quantità e alla qualità degli indicatori conversazionali, alle sovrapposizioni e in generale a tutti i dettagli da registrare per l'analisi linguistica (Bazzanella 1994; Nadiani 1996).

Tuttavia, questa molteplicità di notazioni, concepita per la conversazione autentica, può rivelarsi eccessiva per i dialoghi filmici. In questa ottica, la trascrizione può diventare un compito

estremamente articolato e complesso.

La funzione più significativa della trascrizione consiste nel percepire e segmentare i messaggi verbali, mettendoli in combinazione con quello che succede nel film o con un determinato contesto sonoro, visivo e dinamico. Bisogna individuare, disambiguare e attribuire correttamente parole ed altre espressioni verbali e paraverbali, indicando dove si trovano le pause, gli elementi prosodici, i segnali discorsivi, le interiezioni ed altri indicatori (Heiss 2000: 184-185).

Del copione de **LaCapaGira** non è stato possibile reperire la versione originale fino a poco prima della stampa di questo testo, quindi è stato necessario procedere alla trascrizione manuale.

Numerose sono state le difficoltà incontrate, soprattutto a causa delle varietà dialettali locali utilizzate da alcuni personaggi, che si differenziano a volte da quartiere a quartiere. Si è richiesto infatti il supporto di parlanti attivi del dialetto barese per la comprensione di numerosi passaggi, al fine di non incorrere in alcuna perdita, sia a livello semantico che sintattico.

Pur avendo già svolto il lavoro di trascrizione, si è deciso con piacere di riportare il copione del film oggetto di questa tesi nella sua versione originale (cfr. allegato A), per la sua particolarità, come già anticipato (cfr. 1.1.2), dettata dal testo a fronte con la traduzione in italiano (solo per le parti di dialogo meno comprensibili).

Dall'analisi della prima versione dei sottotitoli inglesi, è verosimile che questo testo, unitamente alla lista dialoghi in italiano (allegato B), anch'esso reperito in fase successiva rispetto alla trascrizione manuale effettuata, sia stato un valido supporto per la prima versione dei sottotitoli inglesi, come sarà evidenziato più avanti.

Prima di entrare nello specifico del testo, si cercherà di illustrarne le principali caratteristiche.

## 4.2 Caratteristiche del testo

Ogni testo possiede delle qualità grazie alle quali esso può essere collocato all'interno di una tipologia testuale specifica. Per questo motivo, prima di accingersi alla traduzione, è necessario effettuarne uno studio approfondito, al fine di individuare gli elementi distintivi che lo caratterizzano e poter in tal modo pianificare una strategia traduttiva che soddisfi le aspettative del pubblico del testo di arrivo, senza tuttavia intaccare le intenzioni e lo stile dell'autore del testo di partenza.

Seguendo la classificazione introdotta da Newmark (1981: 34), si possono distinguere tre funzioni testuali principali, presenti in misura diversa in qualsiasi testo, indipendentemente dalla sua natura. Si parla quindi della funzione espressiva (incentrata sull'emittente e sul suo particolare uso della lingua), la funzione informativa (incentrata sul contenuto "extra-linguistico" del messaggio veicolato dal testo) e la funzione vocativa (incentrata sul destinatario). Un testo audiovisivo può rientrare solo in parte in questo tipo di classificazione; la funzione espressiva, pur non essendo manifesta, è comunque presente nell'opera, se paragoniamo il regista all'autore: pur restando sempre estraneo ad ogni espressione testuale linguistica, egli mostra infatti tutta la sua sensibilità attraverso la stessa regia e talvolta anche il montaggio. La funzione vocativa è quella che predomina in un testo di questo tipo: essa obbliga il traduttore a individuare il tipo di pubblico a cui si rivolge l'autore per verificarne il livello di coincidenza con l'ipotetico destinatario

della traduzione. È importante chiedersi se i destinatari siano in possesso dello stesso bagaglio di conoscenze linguistiche ed extralinguistiche, in modo da poter mettere in pratica delle microstrategie particolari, nel caso in cui una traduzione *verbum de verbo* non riuscisse a veicolare il messaggio che l'autore aveva intenzione di trasmettere nel testo di partenza. Il traduttore deve quindi conoscere *“tutte le informazioni che possano servire a contestualizzare il racconto e le sue componenti”* (Osimo 1998: 37), per chiarire dei concetti che risulterebbero troppo oscuri per lo “spettatore modello” della traduzione.

Nel caso del testo audiovisivo in questione, si è ritenuto opportuno applicare una traduzione di tipo soprattutto “comunicativa”, mirata cioè a produrre sugli spettatori un effetto il più vicino possibile a quello prodotto sul pubblico dell'originale; l'uso della lingua risulta principalmente pragmatico, laddove il significato di un'espressione non è quello letterale, ma dipende dal contesto in cui l'autore la colloca (espressioni idiomatiche, proverbi, insulti, ecc.).

I dialoghi del testo sono fortemente realistici, estremamente vivi nella loro totale aderenza alle caratteristiche stilistiche del parlato reale e del dialetto in particolare: sono quindi caratterizzati da grande concisione, notevole povertà lessicale e un frequente ricorso a espressioni standardizzate della lingua parlata di registro medio-basso, se non dialettale, e al turpiloquio.

Nella valutazione della maggior parte dei casi, è stato l'aspetto pragmatico ad avere la meglio, seguendo il modello di House, secondo la quale *“it is always necessary to aim at equivalence of pragmatic meaning, if necessary at the expenses of semantic equivalence”* (House 1981: 28). La conseguenza più rilevante di questa macrostrategia è la variabilità dell'unità traduttiva, che è in genere la parola o al massimo il sintagma nominale o verbale nel narrato, ma che può arrivare a includere un'intera frase, se questa si trova all'interno di un dialogo.

La ricerca di un esatto equivalente inglese delle frasi usate dai personaggi è giustificata dalla volontà di ricreare nello spettatore di arrivo lo stesso effetto di spontaneità e realismo provocato sullo spettatore originale, anche a discapito dell'accettabilità e della durezza di alcune espressioni.

Ci si soffermerà dunque sulle descrizioni sommarie della lingua orale e del cinema.

#### 4.2.1 La lingua orale e la lingua del cinema

Il testo filmico è composto dall'oggetto verbale che si accompagna alle immagini ed è costituito dai dialoghi. La loro prerogativa fondamentale è quella di riflettere nel modo più fedele e verosimile possibile la lingua del parlato reale, ricreando un effetto di spontaneità.

Per questo gli *script writer* cercano, per quanto possibile, di orientarsi verso i tratti tipici del parlato.

La caratteristica per eccellenza del parlato, che lo differenzia in modo sostanziale dallo scritto, è il suo legame diretto all'*hic et nunc*: la conversazione spontanea avviene, infatti, in tempo reale, è soggetta a limiti di memoria e non permette correzioni, data la sua elaborazione continua.

Ne risulta un dialogare di tentennamenti, ripensamenti, suoni inarticolati, correzioni, sovrapposizioni di turni dialogici, incoerenze sintattiche e via dicendo, che sono invece assenti o quasi nello scritto, proprio in virtù della mancanza del legame intrinseco con la situazione del momento dell'enunciazione.

Dal punto di vista lessicale, se il parlato è caratterizzato da un largo impiego di parole generiche e di un vocabolario molto semplice e limitato, nella lingua scritta si riscontra, invece, un uso maggiore di termini specializzati (Brown & Yule 1983: 13). Inoltre, lo stesso Halliday evidenzia spesso la minore densità lessicale della lingua orale rispetto a quella scritta (Halliday 1989: 61-64, 67, 79), laddove per densità si intende il rapporto tra il numero delle parole lessicali (*lexical items*) e quello delle restanti parole (*grammatical items*), che è normalmente più basso nel parlato, da cui la maggiore densità di informazioni nella lingua scritta (Halliday 1989: 62).

Brown & Yule (ibid. 15-18) includono tra le caratteristiche del parlato anche l'uso di elementi riempitivi (*fillers*), che servono ad una migliore interazione con l'interlocutore, ma che sono estranei alla lingua scritta.

Il parlato è inoltre caratterizzato da un uso diffuso di espressioni idiomatiche, spesso fonte di difficoltà per il traduttore, il quale, non potendo renderle letteralmente, deve ricercarne di equivalenti nella lingua d'arrivo, affinché si mantenga lo stesso effetto dell'originale (Agorni 2000: 399).

Infine, ci sono i tratti prosodici, l'accento, il tono e l'intonazione, e quelli paralinguistici, come le inflessioni di voce (Halliday 1989: 30-32), che possono variare i significati, in base a convenzioni culturali specifiche per ogni lingua. Questi tratti chiaramente non hanno un corrispettivo nella lingua scritta, per cui si può colmare parzialmente questo vuoto solo attraverso la punteggiatura.

Le principali difficoltà legate alla lingua del cinema sono rappresentate dal fatto che i dialoghi vengono prima redatti in forma scritta, il che non può non influenzarne la spontaneità. Il copione è quindi a metà strada nella dicotomia scritto-parlato, perché nasce come testo scritto, ma prende consistenza solo quando viene recitato. Fa parte della categoria di testi definiti da Gregory e Carroll "*written to be spoken as if not written*" (in Hatim & Mason 1990: 49).

## **5 PROPOSTA DI SOTTOTITOLAZIONE**

Una volta trascritto ed analizzato il copione, rilevate le peculiarità del linguaggio e la funzione del testo, anche in virtù del pubblico ricevente, ed individuato il tipo di traduzione da adottare, il sottotitolatore può dirsi pronto a iniziare il suo lavoro primario: la sottotitolazione.

Prima di qualsiasi valutazione o analisi, si riportano di seguito i tre di lavori di sottotitolaggio: in italiano, in inglese I (cioè quelli commissionati dal regista nel 2000, basati sui sottotitoli italiani con l'aiuto seppur sporadico della lista dialoghi e del copione) e inglese II (vale a dire derivanti direttamente dalla trascrizione in dialetto barese e ad opera della sottoscritta).

ITALIANO	INGLESE I	INGLESE II
	/tc 00:02:14:13 00:02:15:17	/tc 00:02:14:13 00:02:15:17
	Three hundred.	Three hundred.
	/tc 00:02:21:22 00:02:23:00	/tc 00:02:21:22 00:02:23:00
	Hang on.	Hang on.
	/tc 00:02:26:05 00:02:27:02	/tc 00:02:26:05 00:02:27:02
	Ok.	Go
	/tc 00:02:28:22 00:02:30:05	/tc 00:02:28:22 00:02:30:05
	Three hundred.	Three hundred.
	/tc 00:02:45:11 00:02:46:17	/tc 00:02:45:11 00:02:46:17
	Please...	<i>(pleads in Albanian)</i>
	/tc 00:02:46:24 00:02:48:21	
	Take us too.	
		/tc 00:02:46:24 00:02:47:20
		No, no, no.
	/tc 00:02:49:00 00:02:49:21	
	No, no, no.	
		/tc 00:02:49:21 00:02:50:17
		Go, go, go.
		/tc 00:04:05:12 00:04:09:00
		<b>SPIN HEAD</b>
		/tc 00:04:10:05 00:04:11:21
		Hey!
	/tc 00:04:11:21 00:04:15:09	
Guarda che Radio Tirana è arrivato. La salsiccia ce l'ha lui.	Radio Tirana's arrived. He's got the sausage.	Radio Tirana's arrived. He's got the sausage.
	/tc 00:04:15:19 00:04:17:10	/tc 00:04:15:19 00:04:17:10
Alle sei prende il treno.	He'll get the train at six.	Gotta get the train at six.
		/tc 00:04:24:06 00:04:27:13
		Screenplay by
	/tc 00:04:27:23 00:04:30:23	/tc 00:04:27:23 00:04:30:23
Manda quei due debosciati alla ferrovia.	Send those two losers down to the railway.	Send those two sleazebags down to the railway.
	/tc 00:04:31:16 00:04:32:22	/tc 00:04:31:16 00:04:32:22
Come, a destra? A sinistra!	The right?!	What d'you mean right?
	/tc 00:04:33:01 00:04:35:23	/tc 00:04:33:01 00:04:35:23
	On the left! Don't you understand Italian?	Left, motherfucker! D'you understand Italian?
Lo capisci l'italiano?		
		/tc 00:04:38:15 00:04:40:22
		Costume designer
		/tc 00:04:41:03 00:04:43:10
		Set designer
	/tc 00:04:44:16 00:04:48:04	/tc 00:04:44:16 00:04:48:04
Te lo dico adesso: il primo che sbaglia, paga per tutti..	Whoever mucks things up, pays.	I'll speak once: the first one who mucks things up, pays for everyone.

	/tc 00:04:48:11 00:04:49:19	/tc 00:04:48:11 00:04:49:19
E tu lo sai	You know that.	And you know it.
	/tc 00:04:50:10 00:04:51:17	/tc 00:04:50:10 00:04:51:17
	Be careful...	You're warned!
		/tc 00:04:54:11 00:04:55:17
		Original music by
		/tc 00:04:55:17 00:04:56:19
		In collaboration with
	/tc 00:05:04:23 00:05:08:02	/tc 00:05:04:23 00:05:08:02
		/tc 00:04:56:19 00:04:59:04
		Direct sound
		/tc 00:04:59:19 00:05:01:15
		Photography
Appena la trovano, devono volare!	As soon as they find it, they'd better get flying.	As soon as they find it, they'd better scoot.
	/tc 00:05:08:23 00:05:10:23	/tc 00:05:08:23 00:05:10:23
A fare i "compiti a casa"!	To do their homework.	...and do their "homework"...
		/tc 00:05:13:19 00:05:15:20
		Editing by
		/tc 00:05:16:13 00:05:18:14
		Assistant director
		/tc 00:05:18:18 00:05:21:05
		Production manager
	/tc 00:05:21:13 00:05:23:14	/tc 00:05:21:15 00:05:23:13
Poi Minuicchio i pezzi li deve portare da Sabino.	Then Minuicchio's got to take the bags to Sabino.	Then Mini-shrimp's got to take the bags to Sabino.
	/tc 00:05:23:22 00:05:26:06	/tc 00:05:23:22 00:05:26:06
Vedi che quelli stanno fermi da tre giorni.	They've been held up for three days.	It's three days they're stuck!
	/tc 00:05:26:23 00:05:28:05	/tc 00:05:26:23 00:05:28:02
Muoviti!	Move it.	Move it!
	/tc 00:05:29:19 00:05:30:15	/tc 00:05:28:02 00:05:29:06
	All right.	Yeah!
	/tc 00:05:31:03 00:05:32:07	/tc 00:05:31:03 00:05:32:07
	Take care.	Later.
		/tc 00:05:36:20 00:05:40:18
		Produced by
		/tc 00:05:41:17 00:05:46:12
		A film by
		/tc 00:05:48:19 00:05:53:00
		(Tv show airing)
	/tc 00:06:37:05 00:06:38:09	/tc 00:06:37:05 00:06:38:09
	Hi, Sabino.	Hi, Sabino.
	/tc 00:06:39:00 00:06:40:21	/tc 00:06:39:00 00:06:40:21
C'è niente per me stasera?	Anything for me tonight?	Ain't anything for me tonight?
	/tc 00:06:43:13 00:06:44:21	/tc 00:06:43:13 00:06:44:21
Non c'è niente.	Nothing.	Ain't nothing.
	/tc 00:06:45:15 00:06:47:07	/tc 00:06:45:15 00:06:47:07
	What do you mean nothing?	What d'you mean nothing?

	/tc 00:06:47:15 00:06:49:04	/tc 00:06:47:15 00:06:49:04
Vieni domani.	Pass by tomorrow.	Gotta come back tomorrow.
	/tc 00:06:49:15 00:06:50:22	/tc 00:06:49:15 00:06:50:22
	Tomorrow?	What? Tomorrow?
	/tc 00:06:51:06 00:06:54:01	/tc 00:06:51:06 00:06:54:01
Ieri mi hai detto domani, oggi mi dici domani.	Yesterday you said tomorrow, today you say tomorrow...	Yesterday you said tomorrow, today it's tomorrow again...
	/tc 00:06:54:22 00:06:57:11	/tc 00:06:54:22 00:06:57:11
Allora non hai capito...	Listen,...	Hey! Didn't you get that?
	/tc 00:06:57:23 00:06:59:04	/tc 00:06:57:23 00:06:59:04
Non c'è niente.	...there isn't anything.	Ain't nothing.
	/tc 00:06:59:17 00:07:02:17	/tc 00:06:59:17 00:07:02:17
- Le sigarette le vuoi? - Che me ne faccio delle sigarette?	- Do you want cigarettes? - What use are cigarettes?	- Fags, we have. Want them? - Don't need no fags. Got them.
	/tc 00:07:02:18 00:07:03:24	/tc 00:07:02:18 00:07:03:24
	Cigarettes I've got.	Cigarettes I've got.
	/tc 00:07:04:14 00:07:06:15	/tc 00:07:04:14 00:07:06:15
Ho fatto tutta la città per venire qui.	I've crossed the city to get here...	I went all around town to get here...
	/tc 00:07:06:21 00:07:08:19	/tc 00:07:06:21 00:07:08:19
Ho pure la ragazza fuori.	My girl's outside...	I've got a chick out there...
	/tc 00:07:09:10 00:07:12:12	/tc 00:07:09:10 00:07:12:12
Sabino, tu mi hai rovinato la serata.	Sabino, you've ruined my night.	Sabino, you ruined my night.
		/tc 00:07:14:02 00:07:16:20
		(pants)
		/tc 00:07:19:22 00:07:23:06
		(mobile ringing)
		/tc 00:07:42:15 00:07:43:21
		Hello
		/tc 00:07:44:15 00:07:45:21
		Now you're calling
		/tc 00:07:46:19 00:07:48:00
		Tell me
		/tc 00:07:48:21 00:07:50:02
		'coming.
	/tc 00:08:15:12 00:08:16:18	/tc 00:08:15:12 00:08:16:18
Arriva.	It's coming.	Look! It's coming.
	/tc 00:08:36:20 00:08:39:00	/tc 00:08:36:20 00:08:39:00
La roba! Gettala!	Hey, the stuff! Throw it, shit-for-brains!	Heeeey, the stash! Throw it, shit-for-brains!
	/tc 00:08:59:12 00:09:01:14	
Hai visto niente?	Did you see anything?	Did you see anything?
	/tc 00:09:01:21 00:09:04:19	/tc 00:09:01:21 00:09:04:19
Sì, tua madre! Che devo vedere?	What was there to see! Your mother's ass?	What was there to see! Your mother's ass?
	/tc 00:09:05:04 00:09:07:13	/tc 00:09:05:04 00:09:07:13
Peppino, hai visto niente tu?	Peppino, didn't you see anything?	Peppino, didn't you see anything?
	/tc 00:09:14:03 00:09:15:18	/tc 00:09:14:03 00:09:15:18
	Hi Sabino, hi Pinuccio.	Hi Sabino, hi Pinuccio.
	/tc 00:09:15:24 00:09:17:02	/tc 00:09:15:24 00:09:17:02
	Well?	So?

	/tc 00:09:18:07 00:09:19:23	/tc 00:09:18:07 00:09:19:23
	Nothing doing.	Nothing to do.
	/tc 00:09:20:11 00:09:21:12	/tc 00:09:20:11 00:09:21:12
	Again?	Again?
	/tc 00:09:22:13 00:09:25:12	/tc 00:09:22:13 00:09:25:12
	Christ, Sabino, you said the same Saturday...	Jeez, Sabino, you said the same on Saturday...
	/tc 00:09:26:01 00:09:30:00	/tc 00:09:26:01 00:09:30:00
	Nothing's come in yet...	What can I say, hen? Nothing's come in yet...
	/tc 00:09:31:02 00:09:32:21	/tc 00:09:31:02 00:09:32:21
Vuoi sigarette?	Do you want some cigarettes?	You want fags?
	/tc 00:09:35:06 00:09:36:14	/tc 00:09:35:06 00:09:36:14
	Duty Free?	The light ones?
		/tc 00:09:40:10 00:09:41:18
		Hard pack
		/tc 00:09:42:19 00:09:44:02
		Hard pack.
	/tc 00:09:46:09 00:09:47:17	/tc 00:09:46:09 00:09:47:17
	Well, Sabino?	So, Sabino?
	/tc 00:09:49:23 00:09:51:23	/tc 00:09:49:23 00:09:51:23
A sigarette dobbiamo andare avanti?	I have to make do with cigarettes?	Just fags to make do?
	/tc 00:09:52:07 00:09:54:10	/tc 00:09:52:07 00:09:54:10
Sorella mia, che ti devo dire.	Sister... What can I say?	Sister... What can I say?
	/tc 00:09:54:17 00:09:56:05	/tc 00:09:54:17 00:09:56:05
- Almeno un po di fumo ce l'hai? - Il fumo?	Not even any hash?	Not even a bit of hash?
	/tc 00:09:56:08 00:09:57:12	/tc 00:09:56:08 00:09:57:12
	Hash?	Hash?
	/tc 00:09:59:11 00:10:00:20	/tc 00:09:59:11 00:10:00:20
	Sabino, hash?	Sabino, hash?
	/tc 00:10:01:04 00:10:03:19	/tc 00:10:01:04 00:10:03:19
Quello con un tiro se ne va ai carboni.	One drag and he's out of it.	He gets smashed with just a drag!
	/tc 00:10:06:16 00:10:09:09	/tc 00:10:06:16 00:10:09:09
	Not worth thinking about!	Sabino getting hash!
	/tc 00:10:09:12 00:10:12:04	/tc 00:10:09:12 00:10:12:04
Lui con un tiro di canna si stona.	One joint and he's totally gone.	One puff and he's totally stoned.
	/tc 00:10:14:14 00:10:17:08	/tc 00:10:14:14 00:10:17:08
	OK, I get you.	OK, then. Got it.
	/tc 00:10:21:01 00:10:22:15	/tc 00:10:17:08 00:10:19:00
	See you, take care.	Ciao, Sabino.
		/tc 00:10:19:00 00:10:20:17
		Ciao, Pi'.
	/tc 00:10:21:01 00:10:22:15	/tc 00:10:21:01 00:10:22:15
	See you, take care.	Ciao, take good care....
	/tc 00:10:24:16 00:10:26:17	/tc 00:10:24:16 00:10:26:17
	Come round more often!	Come round more often!
	/tc 00:10:28:22 00:10:30:14	/tc 00:10:28:22 00:10:30:14
	Tough lady, Sabino.	Nice and hot, Sabino.

	/tc 00:10:57:06 00:10:58:21	/tc 00:10:57:06 00:10:58:21
Sto dicendo a te!	I'm talking to you!	Hey! Talking to you!
	/tc 00:10:59:01 00:11:00:07	/tc 00:10:59:01 00:11:00:07
Peppino dov'è?	Where's Peppino?	Peppino? Where's he?
	/tc 00:11:02:07 00:11:03:22	/tc 00:11:02:07 00:11:03:22
Lassù, lo vedi.	Over there.	Up there. Look!
		/tc 00:11:17:11 00:11:18:16
		Nothing to do
	/tc 00:11:19:05 00:11:21:22	/tc 00:11:19:05 00:11:21:22
Quello parlava mezzo albanese e mezzo italiano.	He was speaking half-Albanian, half-Italian.	He spoke half-Albanian, half-Italian.
	/tc 00:11:22:06 00:11:24:01	/tc 00:11:22:06 00:11:24:01
Non si capiva un cazzo.	Couldn't understand fuck all.	Couldn't understand fuck all.
	/tc 00:11:25:24 00:11:28:09	/tc 00:11:25:24 00:11:28:09
Io dico che l'ha gettato più avanti.	I reckon he threw it further on.	He threw it further up, I reckon.
	/tc 00:11:28:19 00:11:32:19	/tc 00:11:28:19 00:11:32:19
Perché mentre parlavo al telefonino, il treno era già passato.	'Cause when I was on the phone, the train had already gone by.	'Cos when I spoke on the phone, the train had already passed by.
	/tc 00:11:32:19 00:11:34:11	/tc 00:11:32:19 00:11:34:11
Vallo a trovare adesso.	Who knows where it is.	Good luck finding it now.
	/tc 00:11:37:10 00:11:38:19	/tc 00:11:37:10 00:11:38:19
	Anyway...	Anyway...
	/tc 00:11:41:01 00:11:46:00	/tc 00:11:41:01 00:11:46:00
Pasquale e Minuicchio stanno là...	Pasquale and Minuicchio are over there looking along the tracks.	Pasquale and Mini-shrimp are in the fields, searching along the tracks.
Vicino ai binari a cercare.		
	/tc 00:11:47:04 00:11:48:16	/tc 00:11:47:04 00:11:48:16
Ma non credo che sarà facile.	But I don't think it'll be easy.	But I don't think it'll be easy.
	/tc 00:11:49:14 00:11:51:15	/tc 00:11:49:14 00:11:51:15
E ora dobbiamo fare un'altra spedizione.	So now we've got to get another one sent.	Yet now we need another shipment.
	/tc 00:11:51:23 00:11:53:09	/tc 00:11:51:23 00:11:53:09
Ma tu lo sai...	But you know how it is...	But you know how it is...
	/tc 00:11:53:14 00:11:56:17	/tc 00:11:53:14 00:11:56:17
C'è più polizia sulla statale che in tutta Italia.	There are more cops on the highway than in all Italy.	There's more pigs on the highways than in the rest of Italy.
	/tc 00:11:56:24 00:11:58:22	/tc 00:11:56:24 00:11:58:22
Vedi che è tranquillo così...	This way it's cool.	It's safer this way.
	/tc 00:12:00:11 00:12:01:15	/tc 00:12:00:11 00:12:01:15
Che ci vuole.	It's easy.	Easy as hell.
	/tc 00:12:02:05 00:12:05:06	/tc 00:12:02:05 00:12:05:06
Noi qui a non fare un cazzo, la polvere ci piove in testa.	We're here doing fuck all and angel dust falls on our heads.	We sit here doing fuck all and it's raining dust.
	/tc 00:12:10:23 00:12:13:17	/tc 00:12:10:23 00:12:13:17
Se quei due trovano la roba non telefonare.	If those two find the stuff, don't phone...	Anyway, if them two find the stash, don't phone me...
	/tc 00:12:13:22 00:12:15:09	/tc 00:12:13:22 00:12:15:09
Manda Minuicchio col motorino.	Send Minuicchio on the moped.	Send Mini-shrimp on the moped. Straight away.
	/tc 00:12:15:22 00:12:17:00	/tc 00:12:15:22 00:12:17:00
	Understood?	You got it?
		/tc 00:12:17:10 00:12:18:13
Hai capito?		Got it?

		/tc 00:12:19:04 00:12:20:07
		Hey!
	/tc 00:12:20:21 00:12:22:04	/tc 00:12:20:21 00:12:22:04
Che è? Leva le mani!	What's up? Get your hands off!	What? Get off me!
	/tc 00:12:22:09 00:12:23:17	/tc 00:12:22:09 00:12:23:17
Che fai, te ne vai?	Are you off?	Are you off?
	/tc 00:12:24:13 00:12:25:13	/tc 00:12:24:13 00:12:25:13
E che devo fare?	What else is there to do?	What about that?
	/tc 00:12:26:05 00:12:28:02	/tc 00:12:26:05 00:12:28:02
Prima prendi il caffè...	Have a coffee first...	Have some coffee first...
	/tc 00:12:55:21 00:12:56:23	/tc 00:12:55:21 00:12:56:23
	Pasquale...	Pasquale...
	/tc 00:12:59:08 00:13:01:06	/tc 00:12:59:08 00:13:01:06
Che dici, può essere come questo?	What do you think, something like this?	What do you think, could it be like this?
	/tc 00:13:01:23 00:13:03:10	/tc 00:13:01:23 00:13:03:10
Come questo, vedi.	Like this, look.	Like this one, look.
	/tc 00:13:04:15 00:13:06:03	/tc 00:13:04:15 00:13:06:03
Le corna tue!	Up yours!	Fucking tosser!
	/tc 00:13:07:15 00:13:09:10	/tc 00:13:07:15 00:13:09:10
Tu devi essere proprio stronzo.	You're a real jerk.	Are you stupid or what?
	/tc 00:13:09:20 00:13:11:18	/tc 00:13:09:19 00:13:11:17
Non devi vedere il contenitore.	Don't look at the container.	Don't look at the container.
	/tc 00:13:11:23 00:13:14:08	/tc 00:13:11:22 00:13:14:07
Devi vedere se c'è la roba dentro.	Look to see if the stuff's inside.	You have to see if the stuff's inside or not.
		/tc 00:13:14:08 00:13:15:00
		No laughing matter.
	/tc 00:13:15:04 00:13:17:01	/tc 00:13:15:07 00:13:16:23
- Passa lo spinello. - Che cazzo dici!	- And pass the joint. - What the fuck are you saying?	- And pass me the spliff. - What the fuck are you saying?
	/tc 00:13:19:11 00:13:20:21	/tc 00:13:17:14 00:13:18:24
Che c'entra il materiale...	It's the shape of the container.	It's not about the material.
È la forma del contenitore. Se non la conosco come faccio?		/tc 00:13:19:11 00:13:20:21
		If I don't know the shape of the container...
	/tc 00:13:20:21 00:13:22:20	/tc 00:13:20:21 00:13:22:20
	If I don't know that, how can I find it? Or maybe not?!	How can I look for it?
		/tc 00:13:22:20 00:13:23:22
O non credo?		Innit?
	/tc 00:13:24:07 00:13:27:09	/tc 00:13:24:07 00:13:27:09
Sei proprio un coglione, ora te ne dò uno! Passa qua.	You jerk, you're asking for one...	You really are dippy, you're asking for one... Gimme that...
	/tc 00:13:28:19 00:13:30:22	/tc 00:13:28:19 00:13:30:22
L'altra volta c'eri pure tu!	And you were here last time, too!	Thank god you were there last time, too!
	/tc 00:13:31:04 00:13:34:19	/tc 00:13:31:07 00:13:34:22
È come una salsiccia. Così, vedi.	It's like a sausage. Like this, look.	It's like a sausage. This big, look.
	/tc 00:13:34:24 00:13:36:17	/tc 00:13:35:00 00:13:36:18
Te l'ho detto: come questo!	I told you: like this!	Told you: like this one!
	/tc 00:13:37:17 00:13:38:23	/tc 00:13:37:17 00:13:38:23
	What!?	Whatcha saying!?

	/tc 00:13:39:03 00:13:41:08	/tc 00:13:39:03 00:13:41:05
Tu la salsiccia ce l'hai nel cervello.	You've got sausage on the brain.	In your head, you've got a sausage, dickhead!
		/tc 00:13:41:05 00:13:41:24
		And I'll bang it over your head one day!
	/tc 00:13:41:24 00:13:45:13	/tc 00:13:41:24 00:13:44:17
Tu stai esagerando... Un giorno di questi ti rompo la capoccia.	I'll give you what for one of these days. Man, you're too much...	Man, you're too much... One day I'll smash your head.
		/tc 00:13:44:17 00:13:45:11
		You'll smash my face, yeah right!
	/tc 00:13:45:16 00:13:47:15	/tc 00:13:45:16 00:13:47:15
	One of these days I'll smash your head in.	- Yeah, I'll get you and smash your head in!
		- And I'll head butt you!
		/tc 00:13:49:03 00:13:51:00
		Hey! Hey!
	/tc 00:13:51:09 00:13:53:13	/tc 00:13:51:01 00:13:53:05
L'avete trovata sta cazzo di roba o no?	Have you found the fucking shit yet?	Have you found the fucking shit then?
	/tc 00:13:53:21 00:13:55:18	/tc 00:13:53:21 00:13:55:18
Debosciati, muovetevi!	Losers! Move it!	Dickheads! Move it! Motherfuckers!
	/tc 00:13:56:20 00:13:59:08	/tc 00:13:56:20 00:13:59:08
Carrarmato, non abbiamo trovato niente.	Tank, we haven't found anything.	Mr Tank, we haven't found anything.
	/tc 00:14:07:22 00:14:09:03	/tc 00:14:07:22 00:14:09:03
E fammi fumare...	Let me have a smoke.	Let me have a smoke.
	/tc 00:14:09:16 00:14:13:02	/tc 00:14:09:16 00:14:13:02
- Che un tiro ho fatto. - Sempre tu devi fumare...	- I've only had one toke. - You'll smoke it all.	- I only had one toke. - It's always your turn.
	/tc 00:14:23:14 00:14:25:08	/tc 00:14:23:14 00:14:25:08
Facciamoci una birra.	Let's have a beer.	Hey! Let's have a beer.
	/tc 00:14:29:00 00:14:31:11	/tc 00:14:29:00 00:14:31:11
Ci voleva proprio, Nicola.	Just what was needed, Colino.	Just what was needed, Colino.
	/tc 00:14:35:04 00:14:36:07	/tc 00:14:35:04 00:14:37:09
	Cheers.	- Cheers. - Santé.
	/tc 00:14:42:06 00:14:43:23	/tc 00:14:42:06 00:14:43:23
Allora, che si dice?	So, what's new?	So, what's up?
	/tc 00:14:44:22 00:14:47:19	/tc 00:14:44:22 00:14:47:19
- Che si dice... - Che le sarde si mangiarono le alici.	What's new? Bears shit in the woods.	Does a bear shit in the woods?
	/tc 00:14:47:24 00:14:51:11	/tc 00:14:47:24 00:14:51:11
Che ha visto, un film di Totò? Come sta allegro oggi...	Has he been watching a comedy? He's really cheerful today...	Here comes Groucho Marx. Isn't he funny today?
	/tc 00:14:53:19 00:14:55:05	/tc 00:14:53:19 00:14:55:05
Sei andato lì...	Well? Did you go there?	Well? Did you go there?
	/tc 00:14:55:18 00:14:56:16	/tc 00:14:55:18 00:14:56:16
... a Bolzano?	To Bolzano?	To Bolzano?
	/tc 00:14:56:21 00:15:00:01	/tc 00:14:56:21 00:15:00:01
Sono andato, sono tornato... Proprio adesso sono arrivato.	I went, I came back. I've just got back.	I went and came back. I've just got home.
	/tc 00:15:01:24 00:15:03:12	/tc 00:15:01:24 00:15:03:12
Stavo al Nord e mi faceva male un molare, vedi.	I was up North...	I was up North...

	/tc 00:15:03:12 00:15:05:13	/tc 00:15:03:12 00:15:05:13
	and I got toothache, look.	and I got toothache, here, look.
	/tc 00:15:06:08 00:15:08:10	/tc 00:15:06:08 00:15:08:10
Sono andato da un dentista di Milano...	I went to a dentist in Milan...	I went to a dentist in Milan...
	/tc 00:15:08:15 00:15:12:10	/tc 00:15:08:15 00:15:12:10
Quel ricchione non solo si è fregato 850.000 lire per un dente...	not only did the faggot charge me 850,000 Lire...	not only did the faggot swipe me 850,000 Lire to take the tooth out...
	/tc 00:15:12:15 00:15:14:09	/tc 00:15:12:15 00:15:14:09
... ma lo voleva pure gettare!	but he wanted to throw away the tooth!	but he also wanted to throw it away!
	/tc 00:15:14:13 00:15:17:12	/tc 00:15:14:13 00:15:17:12
Ho detto: "Dove vai? Dammelo indietro, il dente".	I told him, "give me that back".	I told him: "Give me that back".
	/tc 00:15:17:20 00:15:20:07	/tc 00:15:17:20 00:15:20:07
E me lo sono fatto dare. Mi faccio un portachiavi.	And I got it. I'm going to make a key-ring.	Look! I got it. I'm gonna make myself a key-ring.
	/tc 00:15:20:12 00:15:23:10	/tc 00:15:20:12 00:15:23:10
Dallo a me. Mi manca il dente, vedi.	Give it to me. I'm missing a tooth, look.	Give it to me. I'm missing a tooth, look.
	/tc 00:15:24:03 00:15:27:08	/tc 00:15:24:03 00:15:27:08
Ti devo perdere per un dente. Tiè, a disposizione.	A tooth's not worth arguing over. Here, it's yours.	God forbid we argue over a tooth. Here, it's yours.
	/tc 00:15:27:13 00:15:29:17	/tc 00:15:27:13 00:15:29:17
Levate da lì quella porcheria!	Get that out of here!	Take that shit out of here!
	/tc 00:15:30:00 00:15:34:03	/tc 00:15:30:00 00:15:34:03
E che è qui un mortorio...	It's just that it's a morgue in here. Send for some pizzas...	Jeez! It's like a morgue in here. Send for some pizzas... Let's do something...
Fai venire due panzarotti...		
	/tc 00:15:35:16 00:15:37:22	/tc 00:15:35:16 00:15:37:22
Sta aperta per te, la pizzeria.	Like the pizzeria's still open.	Like the pizzeria's still open for your pretty face only.
	/tc 00:15:38:07 00:15:39:13	/tc 00:15:38:07 00:15:39:13
	Is it that late already?	Is it that late already?
	/tc 00:15:40:00 00:15:40:23	/tc 00:15:40:00 00:15:40:23
- Chi sta dietro? - Sempre quelli.	Who's in the back?	Who's in the back?
	/tc 00:15:40:23 00:15:42:07	/tc 00:15:40:23 00:15:42:19
	The usual lot.	- The usual lot. - Fucking hell...
	/tc 00:15:43:00 00:15:44:13	/tc 00:15:43:00 00:15:44:13
Una partita a biliardo?	Fancy a game of pool?	Fancy a game of pool?
	/tc 00:15:45:07 00:15:47:07	/tc 00:15:45:07 00:15:47:07
	- Pool? - Just one game...	- Pool? - A game...
	/tc 00:15:47:15 00:15:48:07	/tc 00:15:47:15 00:15:48:07
	Pinuccio...?	Pinuccio...?
	/tc 00:15:48:14 00:15:51:06	/tc 00:15:48:14 00:15:51:06
Non c'ho la testa.	Get lost. I'm not in the mood.	Get lost. I'm not in the mood.
	/tc 00:15:51:19 00:15:53:14	/tc 00:15:51:06 00:15:53:14
Volete sentire la novità?	Tell you what,...	Fuck off then... You know what...
	/tc 00:15:53:19 00:15:55:02	/tc 00:15:53:19 00:15:55:02
La partita me la faccio da solo, mi bevo 'sta birra...	I'll play by myself...	I'll play by myself...
	/tc 00:15:55:02 00:15:57:21	/tc 00:15:55:02 00:15:57:21
... e ci vediamo domani.	Drink this beer, then head off home.	Drink up my beer and head off home.
	/tc 00:15:58:03 00:16:00:07	/tc 00:15:58:03 00:16:00:07
Qui giochiamo alle belle statuine...	Are we playing "statues" here?	What are we playing, musical statues, here?

	/tc 00:16:02:17 00:16:04:00	/tc 00:16:02:17 00:16:04:00
	He, Pinuccio...	Hey, Pinuccio...
	/tc 00:16:04:18 00:16:06:03	/tc 00:16:04:18 00:16:06:03
Dammi il telefonino.	Give me the phone.	Give me the phone.
	/tc 00:16:06:10 00:16:07:16	/tc 00:16:06:10 00:16:07:16
Chi devi chiamare?	Who are you calling?	Who are you calling?
	/tc 00:16:07:21 00:16:09:04	/tc 00:16:07:21 00:16:09:04
Devo chiamare quelli.	I'll have to call them.	I have to call those ones.
	/tc 00:16:12:07 00:16:13:10	/tc 00:16:12:07 00:16:13:10
	Here.	Here.
	/tc 00:16:29:16 00:16:30:16	/tc 00:16:29:16 00:16:30:16
	Hello...	Hello...
		/tc 00:16:30:16 00:16:31:16
		Hey...
		/tc 00:16:31:16 00:16:32:16
		Hey Sabino.
	/tc 00:16:32:18 00:16:34:11	/tc 00:16:32:18 00:16:34:11
E voi ancora là state?	You still there?	You still there?
		/tc 00:16:34:11 00:16:35:11
		Look, we're coming.
	/tc 00:16:35:13 00:16:38:12	/tc 00:16:35:13 00:16:38:12
Muovetevi, che stiamo aspettando voi.	Get a move on, we're waiting.	Get a move on, we're waiting on you.
		/tc 00:16:38:14 00:16:39:22
		Hey, we're working here!
	/tc 00:16:40:00 00:16:42:02	/tc 00:16:40:00 00:16:41:15
Sì... a lavorare il cazzo.	Yeah... real fucking hard work.	Yeah... real fucking hard work.
		/tc 00:16:41:15 00:16:42:10
		Easy for you to say...
	/tc 00:16:42:14 00:16:44:10	/tc 00:16:42:15 00:16:43:21
Sbrigatevi, ho detto.	Move it, I said.	Move it, I said.
		/tc 00:16:43:23 00:16:44:10
		Ok, we're coming...
	/tc 00:16:45:06 00:16:46:07	/tc 00:16:45:06 00:16:46:07
	Hallo?	Hallo?
		/tc 00:16:47:08 00:16:47:20
		Hey.
		/tc 00:16:47:20 00:16:48:07
		I can't hear anything.
		/tc 00:16:48:07 00:16:48:19
		Hello.
	/tc 00:16:49:15 00:16:51:10	/tc 00:16:49:15 00:16:51:10
Alza l'antenna!	Pull the aerial up!	Pull the aerial up!
	/tc 00:16:54:06 00:16:56:17	/tc 00:16:54:06 00:16:56:17
	Hello! Can you hear me? Fuck it.	Hello?? Whatever. Fuck it.
		/tc 00:16:57:05 00:16:58:18
		There you go.
	/tc 00:17:06:12 00:17:07:15	/tc 00:17:06:12 00:17:07:15
Che ha detto?	What did he say?	What did he say?

	/tc 00:17:12:02 00:17:13:11	/tc 00:17:12:02 00:17:13:11
Chiudi, li.	Close up.	Close up.
	/tc 00:18:17:00 00:18:18:02	/tc 00:18:17:00 00:18:18:02
	Mimmo!	Mimmo!
	/tc 00:18:19:13 00:18:20:18	/tc 00:18:19:13 00:18:20:18
	Over here...	Come here...
	/tc 00:18:26:18 00:18:27:17	/tc 00:18:26:18 00:18:27:17
Tutto a posto?	Everything OK?	Everything OK?
	/tc 00:18:28:18 00:18:32:06	/tc 00:18:28:18 00:18:32:06
Mi devi fare un piacere. Hai visto Pasquale e Minuicchio?	I need a favor. Have you seen Pasquale and Minuicchio?	I need a favour. Have you seen Pasquale and Mini-shrimp?
	/tc 00:18:32:12 00:18:34:06	/tc 00:18:32:12 00:18:34:06
	No, I haven't seen them.	No, I haven't seen them.
	/tc 00:19:04:19 00:19:06:12	/tc 00:19:04:19 00:19:06:12
	What's this!	You fucking dickheads!
	/tc 00:19:06:17 00:19:10:18	/tc 00:19:06:17 00:19:10:18
Com'è, io sto uscendo pazzo e voi vi fumate gli spinelli?	I'm going crazy here, and you're smoking a joint?	I'm going crazy here, and you're smoking a joint?
	/tc 00:19:11:00 00:19:12:13	/tc 00:19:11:00 00:19:12:13
	Shit-for-brains,...	You shit-for-brains...
	/tc 00:19:12:17 00:19:14:21	/tc 00:19:12:17 00:19:14:21
	fuck the pair of you!	Fuck the pair of you!
	/tc 00:19:15:23 00:19:18:07	/tc 00:19:15:23 00:19:18:07
Carrarmato è venuto come un matto!	Tank was here like some lunatic!	Tank stormed here like some lunatic!
	/tc 00:19:18:12 00:19:20:18	/tc 00:19:18:12 00:19:20:18
Se la piglia con me, mica con voi!	He'll take it out on me, not you.	He'll take it out on me, not you.
	/tc 00:19:22:18 00:19:25:03	/tc 00:19:20:24 00:19:22:12
La vogliamo trovare questa roba?	You assholes! Are we going to find this stuff?	Motherfuckers!
		/tc 00:19:22:18 00:19:25:03
		Are we going to find this stuff?
	/tc 00:19:25:10 00:19:27:04	/tc 00:19:25:10 00:19:27:04
Vi volete muovere o no?	Will you move it?	Will you get going or not?
	/tc 00:19:27:15 00:19:30:21	/tc 00:19:27:15 00:19:30:21
	You fucking full of shit assholes!	You fucking full of shit assholes!
	/tc 00:19:31:03 00:19:33:08	/tc 00:19:31:03 00:19:33:08
	What am I to do with you?	What am I gonna do with you?
	/tc 00:19:33:12 00:19:35:10	/tc 00:19:33:12 00:19:35:10
	Fucking start!	Fucking start!
	/tc 00:19:40:02 00:19:41:21	/tc 00:19:35:13 00:19:37:01
	Dumb fucks!	Fucking bastards!
		/tc 00:19:37:10 00:19:39:08
		I'm going crazy here!
		/tc 00:19:39:08 00:19:40:02
		Will you ever stop it?
		/tc 00:19:40:02 00:19:41:21
		Dumb fucks!
		/tc 00:19:41:22 00:19:42:22
		You and your fucking lot!

		/tc 00:19:42:22 00:19:44:10
		Shit-for-brains!
		/tc 00:19:45:17 00:19:47:05
		Go fuck yourselves up!
	/tc 00:19:54:13 00:19:56:17	/tc 00:19:54:13 00:19:56:17
Questo sta proprio rovinato.	He's really gone to the dogs.	He's really gone to the dogs.
	/tc 00:19:58:13 00:20:01:23	/tc 00:19:58:13 00:20:01:23
Un giorno di questi gli mordo la testa, come ai polpi.	One of these days I'll bite his head off like a piece of cod.	One of these days I'll bite his head off like a piece of cod.
	/tc 00:20:06:13 00:20:08:05	/tc 00:20:06:13 00:20:08:05
Tieni, accendi.	Here, light it.	Here, light it.
	/tc 00:20:08:17 00:20:10:24	/tc 00:20:08:17 00:20:10:24
Non credo. Devo accendere io.	I don't think so! I'll do it myself.	Just kidding! I am gonna light it!
	/tc 00:20:13:09 00:20:15:01	/tc 00:20:13:09 00:20:15:01
Ridi in faccia a questo.	Laugh your ass off, jerk.	Laugh your arse off, jerk.
	/tc 00:20:16:21 00:20:19:00	/tc 00:20:16:21 00:20:19:00
Tua sorella! Mi fai spaventare!	Up yours! You scared me!	Up yours! You gave me a heart attack!
	/tc 00:20:19:05 00:20:21:24	/tc 00:20:19:05 00:20:21:24
Magari, tu e quell'altro scemo, là.	I wish, you and that other jerk there.	I wish! You and that other jerk there.
	/tc 00:20:22:17 00:20:25:21	/tc 00:20:22:17 00:20:25:21
Che avete combinato alle macchinette?	Have you rigged the machines?	Have you rigged the machines?
	/tc 00:20:26:05 00:20:27:24	/tc 00:20:26:05 00:20:27:24
250.000 lire oggi...	250.000 Lire today...	Can't believe it! 250.000 Lire today...
		/tc 00:20:28:02 00:20:29:19
		I don't know what you two did...
	/tc 00:20:29:19 00:20:31:23	/tc 00:20:29:19 00:20:31:23
Chissà che trucco avete fatto...	Some kind of scam you're pulling...	Some kind of scam you're pulling...
	/tc 00:20:32:04 00:20:33:20	/tc 00:20:32:04 00:20:33:20
Quanto siete belli, eh?	Think you're smart, don't you?	Think you're smart, don't you?
	/tc 00:20:34:00 00:20:35:21	/tc 00:20:34:00 00:20:35:21
Neanche una doppia coppia oggi.	Not even a pair of doubles today.	Not even a pair of doubles today.
	/tc 00:20:36:02 00:20:38:06	/tc 00:20:36:02 00:20:38:06
	Get lost the pair of you...	Get lost, both of you...
	/tc 00:20:39:15 00:20:40:23	/tc 00:20:39:15 00:20:40:23
	Fucking machines!	Fucking machines!
	/tc 00:20:46:07 00:20:47:20	/tc 00:20:46:07 00:20:47:20
	Good evening.	Good evening.
	/tc 00:20:52:08 00:20:54:19	/tc 00:20:52:08 00:20:54:19
	Aren't we looking handsome tonight?	Nice people here tonight, uh...
	/tc 00:21:05:06 00:21:06:21	/tc 00:21:05:06 00:21:06:21
	Let's see some ID.	Let's see some ID.
	/tc 00:21:10:05 00:21:13:00	/tc 00:21:10:05 00:21:13:00
	Who's the owner here?	Who's the owner here?
	/tc 00:21:13:17 00:21:15:05	/tc 00:21:13:17 00:21:15:05
	You can talk to me.	You can talk to me.
	/tc 00:21:16:18 00:21:18:15	/tc 00:21:16:18 00:21:18:15
	Let's see your license.	Let's see your licence.

		/tc 00:21:22:12 00:21:23:11
		The licence.
	/tc 00:21:29:20 00:21:31:03	/tc 00:21:29:20 00:21:31:03
	One license.	And here's the licence, Sir.
	/tc 00:21:38:06 00:21:39:23	/tc 00:21:38:06 00:21:39:23
	Well, what now?	Well, what now?
	/tc 00:21:40:16 00:21:43:11	/tc 00:21:40:16 00:21:43:11
	- Where is the videopoker? - Videopoker?	- Where are the videopokers? - Videopoker?
	/tc 00:21:43:22 00:21:46:00	/tc 00:21:43:22 00:21:45:18
	It's all legal here, inspector.	It's all legal here, inspector.
		/tc 00:21:45:18 00:21:46:04
		All legal, uh?
	/tc 00:21:46:11 00:21:48:20	/tc 00:21:46:11 00:21:48:20
	There are no poker machines here?	There are no poker machines here?
	/tc 00:21:49:05 00:21:50:23	/tc 00:21:49:05 00:21:50:23
	Not here, inspector.	Nothing here, inspector.
	/tc 00:21:52:20 00:21:54:15	/tc 00:21:52:20 00:21:54:15
Non fare il cretino...	Don't play the fool...	Don't play the fool...
	/tc 00:21:55:20 00:21:58:07	/tc 00:21:55:20 00:21:58:07
Io sono un dipendente, non so nulla...	Inspector, I just work here, I don't know...	Inspector, I just work here, I know nothing...
	/tc 00:22:00:08 00:22:01:07	/tc 00:22:00:08 00:22:01:07
	Ok.	Ok.
	/tc 00:22:01:13 00:22:04:07	/tc 00:22:01:13 00:22:04:07
	Magrelli, let's run a 4-4-2.	Magrelli, let's run a 4-4-2.
		/tc 00:22:05:07 00:22:06:06
		All right?
	/tc 00:22:06:18 00:22:07:19	/tc 00:22:06:18 00:22:07:19
	Come on!	Come on!
	/tc 00:22:18:00 00:22:19:11	/tc 00:22:18:00 00:22:19:11
	What are you doing here?	What are you doing here?
	/tc 00:22:19:15 00:22:20:18	/tc 00:22:19:15 00:22:20:18
	I'm playing.	I'm playing.
	/tc 00:22:22:06 00:22:23:11	/tc 00:22:22:06 00:22:23:11
	Playing!	Playing!
	/tc 00:22:24:00 00:22:25:22	/tc 00:22:24:00 00:22:25:22
	They just told me the place was closed!	I was just told the place was shut!
	/tc 00:22:26:01 00:22:27:21	/tc 00:22:26:01 00:22:27:21
	I'm playing all on my own, sergeant.	I'm playing all on my own, sergeant.
	/tc 00:22:28:00 00:22:29:22	/tc 00:22:28:00 00:22:29:22
	You can't stay here, move along.	You can't stay here, move along.
	/tc 00:22:30:01 00:22:31:20	/tc 00:22:30:01 00:22:31:20
	Why can't I stay... I'm a customer.	Why can't I stay... I'm a customer.
	/tc 00:22:31:24 00:22:33:08	/tc 00:22:31:24 00:22:33:08
	What's your name?	What's your name?
	/tc 00:22:33:18 00:22:35:02	/tc 00:22:33:18 00:22:35:02
	Let me see your ID.	Let me see your ID.

	/tc 00:22:35:07 00:22:36:18	/tc 00:22:35:07 00:22:36:18
	You want to play the clown?	You want to play the clown?
	/tc 00:22:36:23 00:22:38:18	/tc 00:22:36:23 00:22:38:18
	What clown? I'm playing...	What clown? I'm playing...
	/tc 00:22:39:06 00:22:42:17	/tc 00:22:38:22 00:22:42:24
	This is a police investigation, is that clear or not!	You can't stay here! This is a police investigation, is that clear or not!
	/tc 00:22:43:02 00:22:45:12	/tc 00:22:43:02 00:22:45:12
	What investigation? What's that got to do with me!	What investigation? What's that fucking got to do with me!
	/tc 00:22:45:16 00:22:47:20	/tc 00:22:45:16 00:22:47:20
	You're talking to a police officer!	- You're talking to a police officer! - You started raising your voice!
	/tc 00:22:47:24 00:22:50:03	/tc 00:22:47:24 00:22:50:03
	- This is an offence! - What offence...?	- This is an offence! - What offence...?
	/tc 00:22:50:10 00:22:51:22	/tc 00:22:50:10 00:22:51:22
Finiscila, Nicola.	Cut it out, Colino.	Cut it out, Colino.
	/tc 00:22:52:08 00:22:55:22	/tc 00:22:52:08 00:22:55:22
- Ma l'hai sentito? - Contro questi ti vuoi mettere?	- Did you hear that? - You want trouble with these guys?	- Did you hear that? - You want trouble with these guys? Let it go.
	/tc 00:22:57:01 00:22:59:10	/tc 00:22:57:01 00:22:59:10
	All right, I'll handle it, OK?	Officer, I'll handle it, ok?
		/tc 00:22:59:11 00:23:00:23
		Look at that... Get off me.
	/tc 00:23:01:03 00:23:02:10	/tc 00:23:01:03 00:23:02:10
	Let's go...	Listen to me: go home...
	/tc 00:23:03:04 00:23:04:12	/tc 00:23:03:04 00:23:04:12
	It's always the same...	It's always the same...
	/tc 00:23:04:16 00:23:06:00	/tc 00:23:04:16 00:23:06:00
	Hey, Magrelli!	Did you hear that, Magrelli!
		/tc 00:23:07:11 00:23:08:02
		Madness...
	/tc 00:23:08:19 00:23:11:08	/tc 00:23:08:02 00:23:11:08
Tu vedi che cosa doveva capitare stasera a me!	Look what I have to put up with tonight...	Look what I have to put up with tonight...
		/tc 00:23:11:24 00:23:12:15
		Ok then...
	/tc 00:23:13:13 00:23:14:22	/tc 00:23:13:13 00:23:14:22
E levati!	Get out of the way!	Get out of the way!
		/tc 00:23:14:22 00:23:16:06
		(murmurs swearwords)
		/tc 00:23:21:02 00:23:23:01
		Hey, Tank, you alright?
	/tc 00:23:50:14 00:23:51:22	/tc 00:23:50:14 00:23:51:22
	So, Nino,...	So, Nino...
	/tc 00:23:52:19 00:23:54:01	/tc 00:23:52:19 00:23:54:01
	what's new?	what's new?
	/tc 00:23:57:09 00:23:58:21	/tc 00:23:57:09 00:23:58:21
	See this key?	See this key?

	/tc 00:24:00:01 00:24:02:00	/tc 00:24:00:01 00:24:02:00
	It looks like a car key.	Same as a car key.
	/tc 00:24:02:18 00:24:03:23	/tc 00:24:02:18 00:24:03:23
	I press it...	I press it...
	/tc 00:24:05:22 00:24:07:20	/tc 00:24:05:22 00:24:07:20
	and the poker disappears.	And the video-poker disappears.
	/tc 00:24:07:24 00:24:09:02	/tc 00:24:07:24 00:24:09:02
	Nice, he?	Nice, uh?
	/tc 00:24:09:13 00:24:11:07	/tc 00:24:09:13 00:24:11:07
	Now try pressing it again.	Now try pressing it again.
	/tc 00:24:12:06 00:24:13:06	/tc 00:24:12:06 00:24:13:06
	'Try it, Nino.	Try it, Nino.
		/tc 00:24:19:18 00:24:20:04
		So?
	/tc 00:24:20:10 00:24:21:11	/tc 00:24:20:10 00:24:21:11
Non succede niente.	Nothing happens.	Nothing happens.
	/tc 00:24:22:16 00:24:23:24	/tc 00:24:22:16 00:24:23:24
Nino, hai capito?	Got it, Nino?	Got it, Nino?
	/tc 00:24:24:20 00:24:27:08	/tc 00:24:24:20 00:24:27:08
Se la polizia pensa che questo è il telecomando,	If the cops think this is a remote control...	If the cops think this is a remote control...
	/tc 00:24:27:13 00:24:29:05	/tc 00:24:27:13 00:24:29:05
tu gli fai vedere che non è questo.	you show them it isn't.	You show them it isn't.
	/tc 00:24:29:09 00:24:32:20	/tc 00:24:29:09 00:24:32:20
Perché se premi di nuovo il pulsante, non succede niente.	'Cause if you press it again, nothing happens.	'Cause if you press it again, nothing happens.
	/tc 00:24:34:00 00:24:35:10	/tc 00:24:34:00 00:24:35:10
È perfetto.	It's perfect.	It's perfect.
	/tc 00:24:35:15 00:24:37:01	/tc 00:24:35:15 00:24:37:01
Non lo capiranno mai.	How can they catch on.	They'll never catch on.
	/tc 00:24:37:14 00:24:41:07	/tc 00:24:37:14 00:24:41:07
Non me ne frega niente di come sono.	I couldn't care less what they're like. Send another four to Carrassi.	I don't give a fuck what they're like. You gotta send another four to Carrassi.
Ne devi mandare quattro a Carrassi.		
	/tc 00:24:42:00 00:24:42:24	/tc 00:24:42:00 00:24:42:24
	Ok.	Ok.
	/tc 00:24:43:22 00:24:45:09	/tc 00:24:43:22 00:24:45:09
Ti posso offrire una sigaretta?	Do you want a cigarette?	Do you want a cigarette?
	/tc 00:24:47:16 00:24:49:06	/tc 00:24:47:16 00:24:49:06
Fammi accendere.	Give me a light.	Give me a light.
		/tc 00:24:49:11 00:24:49:22
		Here
	/tc 00:24:54:12 00:24:56:20	/tc 00:24:54:12 00:24:56:20
Ma che è successo? Hanno sequestrato?	What's happened? Did you get raided?	What's happened? Did you get raided?
	/tc 00:25:00:02 00:25:01:21	/tc 00:25:00:02 00:25:01:21
Mi stanno facendo la guerra.	'They're out to get me.	They're on a warpath.
	/tc 00:25:04:13 00:25:05:17	/tc 00:25:04:13 00:25:05:17
Davvero?	Really?	Really?
	/tc 00:25:07:17 00:25:08:12	/tc 00:25:07:17 00:25:08:12
	Really.	Really.

	/tc 00:25:28:09 00:25:29:14	/tc 00:25:28:09 00:25:29:14
	May I?	May I?
	/tc 00:25:30:24 00:25:32:11	/tc 00:25:30:24 00:25:32:11
Leva il tappo, dai.	Take the top off.	Pop it open, c'mon.
	/tc 00:25:34:13 00:25:35:17	/tc 00:25:34:13 00:25:35:17
	Pinuccio,...	Pinuccio...
	/tc 00:25:35:24 00:25:37:21	/tc 00:25:35:24 00:25:37:21
Apri la birra al maresciallo.	...open the officer's beer.	...open the inspector's beer.
	/tc 00:25:38:24 00:25:40:22	/tc 00:25:38:24 00:25:40:22
Non ce l'ho la chiave.	I haven't got a bottle opener.	I haven't got a bottle opener.
	/tc 00:25:42:16 00:25:44:02	/tc 00:25:42:16 00:25:44:02
Dammi l'accendino.	Give me your lighter.	Give me your lighter.
	/tc 00:25:55:24 00:25:57:06	/tc 00:25:55:24 00:25:57:06
	Ok.	Well done.
	/tc 00:26:25:04 00:26:28:08	/tc 00:26:25:04 00:26:28:08
Maresciallo, deve durare ancora molto la storia?	Officer, is this going to take much longer?	Inspector, is this gonna take much longer?
	/tc 00:26:28:08 00:26:29:06	/tc 00:26:28:08 00:26:29:06
	That depends on you.	That depends on you.
	/tc 00:26:31:24 00:26:32:21	/tc 00:26:31:24 00:26:32:21
	The truth, inspector...	The truth is, inspector...
	/tc 00:26:34:03 00:26:37:08	/tc 00:26:34:03 00:26:37:08
	...is that those three videogames there,...	... that those three videogames there...
	/tc 00:26:37:22 00:26:40:08	/tc 00:26:37:22 00:26:40:08
	...have got cigarettes inside.	...have got cigarettes inside.
	/tc 00:26:43:00 00:26:44:06	/tc 00:26:43:00 00:26:44:06
	Magrelli...	Magrelli...
	/tc 00:26:45:17 00:26:48:13	/tc 00:26:45:17 00:26:48:13
	Check out the machines, so we can all go home!	Check out the machines, so we can all go home!
	/tc 00:26:48:20 00:26:50:17	/tc 00:26:48:20 00:26:50:17
Come, tutti a dormire?	What do you mean all?	What do you mean all?
	/tc 00:26:50:22 00:26:52:19	/tc 00:26:50:22 00:26:52:19
Noi dobbiamo lavorare, ancora.	We've still got to work.	We've still got to work.
	/tc 00:26:52:20 00:26:55:01	/tc 00:26:52:19 00:26:55:00
	We'll all get an early night, tonight.	But I say we'll all get an early night, tonight.
	/tc 00:26:55:06 00:26:57:16	/tc 00:26:55:05 00:26:56:16
Sì, facciamo come i bambini.	What, like kids?	What, like kids?
	/tc 00:26:58:07 00:27:00:04	/tc 00:26:56:16 00:26:59:11
Dobbiamo mettere i sigilli?	Would you rather get closed down?	Hey you! Would you rather get closed down?!
		/tc 00:27:03:06 00:27:04:17
		Here they are, the fuckwits.
	/tc 00:27:10:18 00:27:12:12	/tc 00:27:09:14 00:27:12:00
Una parola, permetti?	Maurizio, can I have a word?	Hey Maurizio! Can I have a word?
		/tc 00:27:12:22 00:27:14:16
		Yeah, sure. Stop.
		/tc 00:27:18:06 00:27:20:00
		- Hey, Moreno. - Hey, Nino.

		- How're you doing? - Fine.
	/tc 00:27:20:22 00:27:23:08	/tc 00:27:20:22 00:27:23:08
Ti volevo chiedere un piacere...	I wanted to ask you a favor...	I wanted to ask you a favor... Everything alright?
		/tc 00:27:23:08 00:27:24:07
		Sure, yeah. All good.
		/tc 00:27:24:18 00:27:26:01
		- How's things with you? - All ok.
		/tc 00:27:26:02 00:27:27:10
		As I said... Do me a favour...
	/tc 00:27:27:16 00:27:31:11	/tc 00:27:27:16 00:27:31:11
Mi hanno fatto la multa davanti alla prefettura.	I got a ticket in front of the courts.	I got a ticket in front of the Courts.
	/tc 00:27:31:16 00:27:33:04	/tc 00:27:31:16 00:27:33:04
E tu davanti alla prefettura ti fermi?	You parked in front of the courts?	You parked in front of the Courts?
	/tc 00:27:33:09 00:27:35:11	/tc 00:27:33:09 00:27:35:11
Con tante macchine, proprio a me la multa?	But with so many cars, they had to pick on mine?	I know, but with so many fucking cars, they had to pick on mine?
	/tc 00:27:35:16 00:27:40:10	/tc 00:27:35:16 00:27:40:10
Ma quelle sono della prefettura	But they're all from the courts. When they saw yours they knew.	But they're all from the Courts. As soon as they saw you there, they caught you.
Come ti hanno visto ti hanno beccato.		
	/tc 00:27:40:15 00:27:43:22	/tc 00:27:40:15 00:27:43:22
- Ora che faccio, devo pagare? - Che sono per te 100.000 lire?	- So now do I have to pay? - What's 100.000 lire to you?	- So what now? I have to pay? - Listen to me, Tank. What's 100.000 lire to you?
	/tc 00:27:44:02 00:27:47:13	/tc 00:27:44:02 00:27:47:13
Non è il fatto delle 100.000 lire, tu lo sai.	It's not the 100.000 lire...	It's not the 100.000 lire... You know that...
	/tc 00:27:48:01 00:27:52:11	/tc 00:27:48:01 00:27:52:11
È il principio. E poi, nessuno aveva la multa, proprio la macchina mia...	It's the fucking principle. No-one else got fined, only me...	It's the fucking principle: of all the cars... No-one else got fined, just me...
	/tc 00:27:53:06 00:27:54:12	/tc 00:27:53:06 00:27:54:12
	Ok, Maurizio,	Ok, Maurizio.
	/tc 00:27:55:13 00:27:56:17	/tc 00:27:55:13 00:27:56:17
Lo sai...	you know how it is...	- You know how it is... - Don't you worry...
	/tc 00:27:57:05 00:27:59:19	/tc 00:27:57:05 00:27:59:19
Quando vuoi, il piacere all'amico si fa.	When you need anything... no problem.	- Whenever you want... You know I'll always do friends a favour. - At your service
	/tc 00:27:59:24 00:28:01:09	/tc 00:27:59:24 00:28:01:09
E salutami tuo cognato...	Say hello to your brother-in-law...	Say hello to your brother-in-law...
	/tc 00:28:01:13 00:28:03:06	/tc 00:28:01:13 00:28:03:06
	...the bastard.	...the bastard.
		/tc 00:28:03:15 00:28:04:03
		He's still a motherfucker, uh?
	/tc 00:28:05:00 00:28:06:00	/tc 00:28:05:00 00:28:06:00
Quello chi è?	Who's that?	Who's that?
		/tc 00:28:06:05 00:28:06:18
		A colleague
	/tc 00:28:07:09 00:28:08:18	/tc 00:28:07:09 00:28:08:18
L'ultimo arrivato?	The latest recruit?	The latest recruit?
		/tc 00:28:09:04 00:28:09:17
		He's training.

	/tc 00:28:10:03 00:28:12:13	/tc 00:28:10:03 00:28:12:13
	- Take care, bye! - Bye, Tank...	- Take care, bye! - Bye, Tank...
	/tc 00:28:13:10 00:28:14:18	/tc 00:28:13:10 00:28:14:18
Mortacci tuoi.	Fuck you.	Fuck you.
	/tc 00:28:16:22 00:28:18:13	/tc 00:28:16:22 00:28:18:13
Carrarmato il cazzo.	Fucking Tank.	Tank, my arsel!
	/tc 00:28:19:08 00:28:21:04	/tc 00:28:19:08 00:28:21:04
Che sono per te 100.000 lire?	What's 100.000 lire to you...	What's 100.000 lire to you...
	/tc 00:28:21:10 00:28:23:03	/tc 00:28:21:10 00:28:23:03
	What the fuck do you care!	What the fuck do you care!
		/tc 00:28:56:06 00:28:57:24
		Hey! Hey!
		/tc 00:29:52:16 00:29:53:10
		So?
	/tc 00:31:08:11 00:31:09:13	/tc 00:31:08:11 00:31:09:13
	Minuicchio...	Mini-shrimp...
	/tc 00:31:11:19 00:31:14:17	/tc 00:31:11:19 00:31:14:17
Ci pensi, adesso passa una donna nuda.	Imagine a naked woman passed by...	Can you imagine if a naked woman passed by...
	/tc 00:31:15:23 00:31:17:03	/tc 00:31:15:23 00:31:17:03
Camminando...	Walking...	Walking by...
	/tc 00:31:18:06 00:31:20:06	/tc 00:31:18:06 00:31:20:06
Che cosa le farei!	What I wouldn't do!	What I wouldn't do to her, man!
	/tc 00:31:27:10 00:31:29:17	/tc 00:31:27:10 00:31:29:17
Io non le farei proprio niente.	I wouldn't do anything.	I wouldn't do anything at all.
	/tc 00:31:31:14 00:31:33:07	/tc 00:31:31:14 00:31:33:07
Ma va', bugiardo.	Get lost, you liar!	Get lost, you liar!
	/tc 00:31:33:12 00:31:37:06	/tc 00:31:33:12 00:31:37:06
Se passa davvero una donna nuda...	Imagine a naked woman really walked by...	If a naked woman really walked by...
... tu qualcosa la fai.	You'd do something.	You'd do something to her for sure.
	/tc 00:31:37:22 00:31:39:20	/tc 00:31:37:22 00:31:39:20
E che, sono arrapato come te?	What am I, horny like you?	I'm not as randy as you are!
	/tc 00:31:41:01 00:31:43:10	/tc 00:31:41:01 00:31:43:10
Io con una donna devo stare comodo,	I have to be comfortable with a woman...	I have to be comfortable when I'm with a woman...
	/tc 00:31:44:05 00:31:45:14	/tc 00:31:44:05 00:31:45:14
sul divano...	on the sofa...	On the sofa...
	/tc 00:31:45:20 00:31:48:08	/tc 00:31:45:20 00:31:48:08
... con una sigaretta, una cosa da bere...	with a cigarette... something to drink...	With a cigarette... a little drink...
	/tc 00:31:49:15 00:31:52:21	/tc 00:31:49:15 00:31:52:21
Tu sei un lercio, pure in mezzo alla merda lo faresti.	You're filthy, you'd do it even amongst all this shit.	You're a perv... You'd do it even here amongst all this shit.
		/tc 00:31:55:15 00:31:56:17
		Mini-shrimp...
		/tc 00:31:56:19 00:31:57:21
		Hoy!
	/tc 00:31:58:01 00:32:00:11	/tc 00:31:58:01 00:32:00:11
Se non ti stai zitto ora lo devo menare a te.	If you don't shut up I'll fuck you.	If you don't shut up... I'll fuck you instead!

	/tc 00:32:03:10 00:32:05:22	/tc 00:32:03:10 00:32:05:22
	Wait, I want to show you something...	What? You wanna see how I fuck you?
		/tc 00:32:06:11 00:32:08:23
		- Get off me! - Stay still, faggot!
		/tc 00:32:09:02 00:32:09:24
		Fuck off!
		/tc 00:32:10:18 00:32:11:15
		Wait!
		/tc 00:32:12:19 00:32:13:16
		There... Take it!
	/tc 00:32:17:04 00:32:19:15	/tc 00:32:17:04 00:32:19:15
Ricchioni, che state a fare?	You faggots, what are you doing?!	You faggots, what are you doing?!
	/tc 00:32:32:05 00:32:33:02	/tc 00:32:25:09 00:32:27:02
	Hey, you!	Hey! Yeah!
		/tc 00:32:32:05 00:32:33:02
		Hey, guys!
		/tc 00:32:40:22 00:32:42:16
		Hey, guys!
	/tc 00:33:29:05 00:33:31:19	/tc 00:33:29:05 00:33:31:19
Bello questo... Le cicale.	Pretty this... like cicadas.	I like this one... Like cicadas.
	/tc 00:33:35:08 00:33:36:06	/tc 00:33:35:08 00:33:36:06
Questo non tanto.	This one's not so good.	Not this one.
	/tc 00:33:36:11 00:33:39:13	/tc 00:33:36:11 00:33:39:13
Mi stai facendo la testa così con questo rumore.	You're doing my head in with all this noise.	You're doing my head in with all this bloody noise.
	/tc 00:33:39:18 00:33:41:05	/tc 00:33:39:18 00:33:41:05
Ti vuoi stare zitto o no?	Will you shut up?	Will you shut up?
	/tc 00:33:41:10 00:33:42:23	/tc 00:33:41:10 00:33:43:02
È per passare il tempo.	Just passing time.	I'm just passing time, Jesus Christ!
	/tc 00:33:43:16 00:33:45:23	/tc 00:33:43:13 00:33:45:23
Il tempo... e le chiacchiere!	Time... and bullshit!	Yeah... Time... and bullshit!
	/tc 00:33:46:22 00:33:48:22	/tc 00:33:46:22 00:33:48:22
Questo mi piace, Nicola...	I like this one, Colino...	I like this one, Colino...
	/tc 00:33:48:24 00:33:50:13	/tc 00:33:48:24 00:33:50:13
	I like this Sabino.	I like this Sabino.
	/tc 00:33:52:02 00:33:54:02	/tc 00:33:52:02 00:33:54:02
- Ma tu hai sentito quello? - Chi?	- Did you hear him? - Who?	- Did you hear him? - Who?
	/tc 00:33:54:07 00:33:57:09	/tc 00:33:54:07 00:33:57:09
Quello, il maresciallo.	The inspector.	The fucking inspector! That's who!
	/tc 00:33:57:15 00:34:00:15	/tc 00:33:57:15 00:34:00:15
Secondo te, basta che uno ha il distintivo addosso...	Do you think, just because someone wears a badge...	You've seen him... Just because he's got a frill on his arm...
	/tc 00:34:00:19 00:34:03:18	/tc 00:34:00:19 00:34:03:18
... e mi può dire: "Vai a casa, stai qui"...	he can tell me: "Go home, stay here"?	He thinks he can tell me: "Go home, stay here"?
	/tc 00:34:04:11 00:34:07:02	/tc 00:34:04:11 00:34:07:02
E questo... Contro di loro ti vuoi mettere?	Get him! You want trouble from them?	Look at him! Do you really want trouble with them?

	/tc 00:34:07:10 00:34:09:10	/tc 00:34:07:10 00:34:09:10
Sai qual è il fatto?	What? You know what it is?	What trouble? You know what it is?
	/tc 00:34:09:15 00:34:12:22	/tc 00:34:09:15 00:34:12:22
Quando trovano uno della bassa Italia si credono chissà chi...	With someone from the South they think they can do what they like...	With us from down South, they have the "you don't know who I am" attitude...
	/tc 00:34:13:02 00:34:15:10	/tc 00:34:13:02 00:34:15:10
Se quello trova uno di Milano, si abbassa i calzonni!	whereas with someone from Milan, he licks their ass!	With someone from Milan, they'd lick their ass! No bullshit!
	/tc 00:34:15:15 00:34:17:05	/tc 00:34:15:15 00:34:17:05
Lasciali perdere a quelli.	Forget him.	Forget them, Colino.
	/tc 00:34:17:13 00:34:19:12	/tc 00:34:17:13 00:34:19:12
Ma sei amico dei carabinieri tu?	What are you, the cops' friend?	What are you, the cops' buddy?
	/tc 00:34:19:17 00:34:21:15	/tc 00:34:19:17 00:34:21:15
Ma lo senti questo?	Are you listening to him?	The cops' buddy? Are you listening to him?
	/tc 00:34:22:01 00:34:24:01	/tc 00:34:22:01 00:34:24:01
- Dammi il telefonino. - Aspetta	- Give me the phone. - Wait.	- Give me the phone. - Wait.
	/tc 00:34:26:08 00:34:28:06	/tc 00:34:26:08 00:34:28:06
Per far passare cinque minuti...	Just to pass five minutes...	Let us pass five minutes...
		/tc 00:34:29:10 00:34:31:00
		You don't know who I am... right...
	/tc 00:34:31:11 00:34:33:24	/tc 00:34:31:11 00:34:33:24
	Lovely... I like the ring.	Lovely... I like this ringtone.
	/tc 00:34:34:17 00:34:35:23	/tc 00:34:34:17 00:34:35:23
	Cicadas.	Cicadas.
	/tc 00:34:37:15 00:34:41:04	/tc 00:34:37:15 00:34:41:04
Io non ti capisco certe volte, Pinuccio.	I don't understand you sometimes, Pinuccio.	I don't understand you sometimes, Pinuccio.
	/tc 00:34:41:13 00:34:42:21	/tc 00:34:41:13 00:34:42:21
State zitti.	Shut up.	Shut up.
	/tc 00:34:47:21 00:34:49:19	/tc 00:34:47:21 00:34:49:19
Vedi che sono venuti i carabinieri.	The police were here.	The police were here.
	/tc 00:34:52:05 00:34:54:04	/tc 00:34:52:05 00:34:54:04
Si sono presi le sigarette.	They took the cigarettes.	They took the cigarettes.
	/tc 00:34:54:15 00:34:56:18	/tc 00:34:54:15 00:34:56:18
Dalle macchinette che stanno davanti.	From the machines at the front.	From the machines at the very front.
	/tc 00:34:58:24 00:35:00:21	/tc 00:34:58:24 00:35:00:21
Quelli stanno ancora dentro.	That lot are still inside.	Those ones are still inside.
	/tc 00:35:01:20 00:35:04:05	/tc 00:35:01:20 00:35:04:05
E che devo fare, devo andare ad aprire?	What shall I do? Shall I go and open up?	What shall I do? Shall I go and open up?
	/tc 00:35:06:21 00:35:08:03	/tc 00:35:06:21 00:35:08:03
Ora vado.	OK, I'm going.	OK, I'm going.
	/tc 00:35:11:19 00:35:14:09	/tc 00:35:11:19 00:35:14:09
La prossima scheda me la compri tu.	You can buy my next phone card.	Next time, you buy me a phone card, alright?
	/tc 00:35:15:11 00:35:17:19	/tc 00:35:15:11 00:35:17:19
Sempre con il mio telefona.	He's always using my phone, Colino.	He's always using my phone, Colino.
	/tc 00:35:18:15 00:35:20:14	/tc 00:35:18:15 00:35:20:14
Adesso dovete tornare lì?	Now you've got to go back in?	Now you've got to go back in?

		/tc 00:35:29:09 00:35:30:11
		Mother of God!
	/tc 00:35:37:06 00:35:39:02	/tc 00:35:37:06 00:35:39:02
Sabino, c'è niente?	Sabino, have you got anything?	Sabino, have you got anything?
	/tc 00:35:40:03 00:35:41:07	/tc 00:35:40:03 00:35:41:07
	Fuck all...	Fuck all...
	/tc 00:35:43:24 00:35:45:08	/tc 00:35:43:24 00:35:45:08
Vuoi sigarette?	Do you want cigarettes?	Do you want cigarettes?
	/tc 00:35:45:21 00:35:47:03	/tc 00:35:45:21 00:35:47:03
	Cigarettes I've got...	Cigarettes I've got...
	/tc 00:35:52:11 00:35:53:13	/tc 00:35:52:11 00:35:53:13
	Fuck!	Fucking shit!
	/tc 00:36:12:15 00:36:15:16	/tc 00:36:12:15 00:36:15:16
Sabino, ora li facci morire!	Sabino, this'll kill them!	Sabino, this'll kill them!
	/tc 00:36:15:24 00:36:17:01	/tc 00:36:15:24 00:36:17:01
Guarda.	Watch.	Watch.
	/tc 00:36:21:03 00:36:24:13	/tc 00:36:21:03 00:36:24:13
	No, officer, please don't,	No, officer, please don't...
	/tc 00:36:24:17 00:36:27:12	/tc 00:36:24:17 00:36:27:12
	don't open it,	Don't open it.
	/tc 00:36:27:16 00:36:30:11	/tc 00:36:27:16 00:36:30:11
	there's no-one here, it's just a cupboard!	There's no-one here, it's just a cupboard!
	/tc 00:36:32:04 00:36:33:21	/tc 00:36:32:04 00:36:33:21
	What cupboard?	What cupboard?
	/tc 00:36:34:01 00:36:35:07	/tc 00:36:34:01 00:36:35:07
	Open up...	Open up...
	/tc 00:36:36:02 00:36:37:04	/tc 00:36:36:02 00:36:37:04
	Police!	Police!
	/tc 00:36:38:11 00:36:40:16	/tc 00:36:38:11 00:36:40:16
	And come out one at a time!	And come out one at a time!
	/tc 00:36:55:02 00:36:56:13	/tc 00:36:55:02 00:36:56:13
Vi siete spaventati...	That frightened you...	You got scared...
	/tc 00:37:00:18 00:37:01:13	/tc 00:36:59:21 00:37:01:13
	Well?	Hoy! Are you mad?
		/tc 00:37:07:22 00:37:09:08
		Bastards...
	/tc 00:37:10:18 00:37:11:21	/tc 00:37:10:18 00:37:11:21
	Excellent...	Awesome...
	/tc 00:37:13:00 00:37:14:12	/tc 00:37:13:00 00:37:14:12
Sempre la testa al gioco...	Always messing around...	Always playing the clown...
	/tc 00:37:17:12 00:37:19:20	/tc 00:37:17:12 00:37:19:20
Che è successo? Cos'è una caricatura?	What's going on? What is this, a wind up?	What's going on here? Are you taking the piss?
	/tc 00:37:23:08 00:37:25:15	/tc 00:37:23:08 00:37:25:15
	You're a real son-of-a-bitch...	You're a real son-of-a-bitch...
		/tc 00:37:25:19 00:37:27:03
		That wasn't funny at all!

	/tc 00:37:27:15 00:37:28:14	/tc 00:37:27:15 00:37:28:14
	Fantastic...	Fantastic...
	/tc 00:37:28:19 00:37:30:07	/tc 00:37:28:19 00:37:30:07
	Go fuck your mother up the ass...	Go fuck your mother up the ass...
	/tc 00:37:30:11 00:37:31:07	/tc 00:37:30:11 00:37:31:07
	Cocksucker!	Cocksucker!
	/tc 00:37:31:10 00:37:32:09	/tc 00:37:31:10 00:37:32:09
	Bastard!	Bastard!
	/tc 00:37:32:24 00:37:34:13	/tc 00:37:32:24 00:37:34:13
Basta!	Enough!	Enough!
	/tc 00:37:34:18 00:37:36:08	/tc 00:37:34:18 00:37:36:08
Andate via, che è tardi.	Go home, it's late.	Go home, it's late.
	/tc 00:37:38:17 00:37:40:20	/tc 00:37:38:17 00:37:40:20
Che qui la capa gira.	My head's spinning here.	My head's spinning here.
	/tc 00:38:09:02 00:38:10:05	/tc 00:38:09:02 00:38:10:05
	Is it mine?	Is it mine?
		/tc 00:38:13:00 00:38:14:17
		- Hello! - Tank, we found it!
	/tc 00:38:15:00 00:38:16:01	/tc 00:38:14:23 00:38:16:01
Adesso la trovate?	You've found it?!	Now you've found it?!
	/tc 00:38:16:06 00:38:18:20	/tc 00:38:16:06 00:38:18:20
E che cazzo, tutto il giorno per trovare 'sto coso!	Fucking hell, the whole day to find it!	All fucking day to find this bloody piece of stash!
	/tc 00:38:19:02 00:38:20:13	/tc 00:38:19:02 00:38:20:13
Siete andati da Sabino?	Have you been to Sabino?	Have you been to Sabino's?
	/tc 00:38:20:18 00:38:23:05	/tc 00:38:20:18 00:38:23:05
La dovete ancora tagliare! E che cazzo telefoni?	You still haven't cut it? So why the fuck are you phoning?!	You've not cut it yet? So why the fuck are you calling?!
	/tc 00:38:23:10 00:38:24:24	/tc 00:38:23:10 00:38:24:24
Muovetevi, ragazzi, muovetevi.	Get a move on, guys!	Get a move on, guys!
		/tc 00:38:24:24 00:38:26:02
		Will you let me speak...?
		/tc 00:38:30:10 00:38:31:03
		- Hey!
		/tc 00:39:14:20 00:39:15:23
		Hello?
		/tc 00:39:16:20 00:39:17:23
		He's a dumbass...
		/tc 00:39:18:14 00:39:19:17
		Who's that?
		/tc 00:39:19:17 00:39:20:20
		He's on his way...
		/tc 00:39:21:13 00:39:22:16
		Yes, we found it!
		/tc 00:39:23:03 00:39:25:03
		- Hello???? - Don't you shout!
		/tc 00:39:42:09 00:39:44:09
Facciamogli il cappello...		Let's swipe his hat!

	/tc 00:39:59:21 00:40:01:24	/tc 00:39:59:21 00:40:01:24
Meno male come è andata.	Just as well it went as it did.	Good thing it went as it did, man.
	/tc 00:40:03:03 00:40:05:08	/tc 00:40:03:03 00:40:05:08
Mi sono preso una paralisi...	I was scared stiff...	I was scared stiff..
	/tc 00:40:06:24 00:40:09:13	/tc 00:40:06:24 00:40:09:13
Come ho visto la luce rossa accesa...	When I saw the red light on...	When I saw the red light on...
	/tc 00:40:09:23 00:40:12:04	/tc 00:40:09:23 00:40:12:04
Verde sono diventato. Mi sono ghiacciato.	I turned green. I froze.	I turned green. I froze.
	/tc 00:40:12:09 00:40:15:03	/tc 00:40:12:09 00:40:15:03
E quello là, come si chiama? Quello che stava accanto.	And that guy, what's his name? The guy by the wall.	And that guy, what's his name? The one standing on one side.
	/tc 00:40:15:20 00:40:18:12	/tc 00:40:15:20 00:40:18:12
Quello stava per avere un collasso.	He was about to pass out.	Jesus Christ! He nearly passed out.
	/tc 00:40:19:15 00:40:23:03	/tc 00:40:19:15 00:40:23:03
	He could have died! When I saw his face purple,	He could have kicked the bucket! When I saw his face purple...
Come ho visto la sua faccia viola...		
	/tc 00:40:23:08 00:40:25:00	/tc 00:40:23:08 00:40:25:00
Mi sono spaventato.	I was scared.	I shat myself.
	/tc 00:40:26:03 00:40:27:19	/tc 00:40:26:03 00:40:27:19
Quante risate.	What a laugh.	What a laugh.
	/tc 00:40:31:21 00:40:33:24	/tc 00:40:31:21 00:40:33:24
Che fai tu adesso, devi chiudere?	Are you going to close up now?	Are you going to close up now?
	/tc 00:40:35:16 00:40:37:18	/tc 00:40:35:16 00:40:37:18
No, sto aspettando un tipo.	No, I'm waiting for someone.	No, I'm waiting for someone.
	/tc 00:40:39:22 00:40:42:19	/tc 00:40:39:22 00:40:42:19
Be', caricami quelle altre 50.000 lire.	Right, put another 50,000 lire in for me.	Right, load another 50,000 lire in for me.
	/tc 00:40:49:02 00:40:50:18	/tc 00:40:49:02 00:40:50:18
	Go on, 50,000 lire...	Go on, just 50,000 lire...
	/tc 00:40:55:09 00:40:57:24	/tc 00:40:55:09 00:40:57:24
Tu devi dare già 800.000 lire.	You already owe 800,000 lire.	C'mon... You already owe 800,000 lire!
	/tc 00:40:58:15 00:41:00:04	/tc 00:40:58:15 00:41:00:04
Non erano 550.000?	Wasn't it 550?	Wasn't it 550?
	/tc 00:41:04:01 00:41:05:20	/tc 00:41:04:01 00:41:05:20
Poi te le do, andiamo.	Come on, you'll get it back.	Come on, I'll pay you back.
		/tc 00:41:07:24 00:41:08:17
		Come on...
	/tc 00:41:09:19 00:41:11:19	/tc 00:41:09:19 00:41:11:19
Te le porto il 27.	I'll pay you back when I get paid.	I'll pay you back when I get paid.
	/tc 00:41:12:03 00:41:14:05	/tc 00:41:12:03 00:41:15:14
Caricagli la macchinetta, su.	Load the machine for him, Sabino.	Load the machine for him, Sabino.
	/tc 00:41:15:22 00:41:17:18	/tc 00:41:15:22 00:41:17:18
Quelli... appresso agli altri.	This, on top of the rest.	These, on top of the rest.
	/tc 00:41:20:06 00:41:22:15	/tc 00:41:20:06 00:41:22:15
Dai, che oggi è la volta mia, Sabino.	Come on, today's my lucky day, Sabino.	Come on, today's my lucky day, Sabino.
	/tc 00:41:23:00 00:41:24:17	/tc 00:41:23:00 00:41:24:17
Me la sento nelle mani.	I can feel it in my hands.	I can feel it in my hands.

	/tc 00:41:49:16 00:41:51:05	/tc 00:41:49:16 00:41:51:05
Dammi due ricce.	Give me two of those.	Give me two of those.
	/tc 00:41:51:10 00:41:53:19	/tc 00:41:51:10 00:41:53:19
E pure questi, vedi. Tre di questi.	And three of these.	And three of these.
	/tc 00:41:53:24 00:41:56:03	/tc 00:41:53:24 00:41:56:03
- Tre sono troppi. - Perché?	- Three's too many. - Why?	- Three's too many. - Why?
	/tc 00:41:56:08 00:41:58:03	/tc 00:41:56:08 00:41:58:03
- Tu quanti ne mangi? - Due.	- How many are you going to eat? - Two.	- How many are you going to eat? - Two.
	/tc 00:41:58:08 00:41:59:05	/tc 00:41:58:08 00:41:59:05
	Neat.	Well!
	/tc 00:42:00:10 00:42:01:09	/tc 00:42:00:10 00:42:01:09
	Two of these...	Two of these...
	/tc 00:42:01:14 00:42:03:14	/tc 00:42:01:14 00:42:03:14
In questi però devi mettere la Nutella. C'è la Nutella?	You have to put Nutella in these though. Have you got any Nutella?	These ones I want them filled with Nutella though. Have you got any?
	/tc 00:42:03:18 00:42:05:05	/tc 00:42:03:18 00:42:05:09
	There is chocolate inside?	- That's chocolate inside... - Chocolate, Nutella, whatever....
	/tc 00:42:09:21 00:42:10:15	/tc 00:42:09:21 00:42:10:15
- Come sono? - Buone	What's it like?	What's it like?
	/tc 00:42:10:21 00:42:11:22	/tc 00:42:10:21 00:42:11:22
	Good.	Good.
	/tc 00:42:12:12 00:42:14:20	/tc 00:42:12:12 00:42:14:20
Voglio vedere se mangi pure quell'altra.	I want to see if you eat the other one.	I really want to see if you eat the other one too.
	/tc 00:42:15:00 00:42:16:08	/tc 00:42:15:00 00:42:16:08
Voglio vedere proprio.	I'm really interested.	I dare you.
	/tc 00:42:16:20 00:42:18:14	/tc 00:42:16:20 00:42:18:14
La diarrea ti deve venire.	You'll get diarrhea.	You'll get diarrhea.
	/tc 00:42:22:13 00:42:25:20	/tc 00:42:22:13 00:42:25:20
Starai due giorni sopra il cesso a cacare.	You'll be shitting on the john for two days.	You'll be shitting on the john with the runs for two days.
		/tc 00:43:45:02 00:43:45:20
		Why the fuck you're doing?
	/tc 00:43:46:03 00:43:49:05	/tc 00:43:46:03 00:43:49:05
Accendi la canna con San Nicola? Che hai nella testa?	Lighting a joint with Saint Nicholas?	Lighting a joint with St. Nicholas? What's wrong with your head?
	/tc 00:43:49:10 00:43:50:03	/tc 00:43:49:10 00:43:50:03
- Non me ne sono accorto. - Togliti il cappello.	- I didn't realize.	- I didn't realize.
	/tc 00:43:50:08 00:43:51:20	/tc 00:43:50:08 00:43:51:20
	Take your hat off.	Take your hat off.
	/tc 00:43:52:02 00:43:52:21	/tc 00:43:52:02 00:43:52:21
	Who is it?	Who is it?
	/tc 00:43:53:13 00:43:55:12	/tc 00:43:53:13 00:43:55:12
Biancaneve e i sette nani.	Snow White and the seven dwarfs.	Snow White and the seven dwarfs.
		/tc 00:43:58:13 00:43:59:23
Come gli scemi...	Jerks...	Jerks...
	/tc 00:44:00:04 00:44:02:05	/tc 00:44:00:04 00:44:02:05
Qui vi fumate la canna?	Do you have to smoke a joint here?	You're smoking a joint out here? Come inside, retard!

		/tc 00:44:02:20 00:44:03:19
		Come in, you fool!
	/tc 00:44:20:22 00:44:22:07	/tc 00:44:20:22 00:44:22:07
Lascia là, lascia!	Leave it there!	Stop! Don't change!
	/tc 00:44:24:12 00:44:26:14	/tc 00:44:24:12 00:44:26:14
Che, Maria, ti piace Valentina?	What, Maria, do you like Valentina?	What, Maria, do you like Valentina?
	/tc 00:44:27:20 00:44:29:05	/tc 00:44:27:20 00:44:29:05
	Yeah.	Yeah.
	/tc 00:44:30:02 00:44:32:24	/tc 00:44:30:02 00:44:32:24
Sai che braciola tiene tra le gambe...	Do you know how much meat she's got between her legs?	Do you know how much meat she's got between her legs?
	/tc 00:44:42:02 00:44:43:19	/tc 00:44:42:02 00:44:43:19
Aspetta, ti do una mano.	Wait, I'll give you a hand.	Wait, I'll give you a hand.
	/tc 00:44:45:05 00:44:46:09	/tc 00:44:45:05 00:44:46:09
	Hang on!	Hang on!
	/tc 00:44:47:00 00:44:48:13	/tc 00:44:47:00 00:44:48:13
	Stay still.	Stay still.
	/tc 00:44:49:24 00:44:51:04	/tc 00:44:49:24 00:44:51:18
Stringi.	Pull tight.	- Pull tight. - Yes.
	/tc 00:44:52:12 00:44:54:10	/tc 00:44:52:12 00:44:54:10
Attenta, che ti strozza.	Careful, he'll strangle you.	Careful, he'll strangle you.
	/tc 00:45:10:00 00:45:12:04	/tc 00:45:10:00 00:45:12:04
Be', alla fine si è trovata.	So, you found it in the end.	So, you found it in the end.
	/tc 00:45:12:11 00:45:15:03	/tc 00:45:12:11 00:45:15:03
I ragazzini, li avete crepati di mazzate?	What about the lads, did you beat them up?	Those lads? Did you beat the shit out of them?
	/tc 00:45:15:08 00:45:16:22	/tc 00:45:15:08 00:45:16:22
Li abbiamo gonfiati.	We gave them a good going over.	We thrashed them, really!
	/tc 00:45:17:04 00:45:20:00	/tc 00:45:17:04 00:45:20:00
Ho ancora la mano che non la posso muovere. Il sangue a terra...	I still can't move my hand. Blood on the ground...	I still can't move my hand. Blood on the ground...
	/tc 00:45:20:05 00:45:23:12	/tc 00:45:20:05 00:45:23:12
Pasquale ha preso uno a calci in culo, lo ha fatto volare!	Pasquale gave one of them a kick, that sent him flying!	Pasquale kicked one of them in the arse so hard he sent him flying!
	/tc 00:45:25:01 00:45:26:09	/tc 00:45:25:01 00:45:26:09
Il materiale dov'è?	Where's the stuff?	Where's the stuff?
	/tc 00:45:27:05 00:45:28:22	/tc 00:45:27:05 00:45:28:22
C'è, Maria, c'è.	It's here, Maria.	It's here, Maria.
	/tc 00:45:30:03 00:45:31:09	/tc 00:45:30:03 00:45:31:09
Contenta?	Happy?	Happy?
	/tc 00:45:35:13 00:45:37:02	/tc 00:45:35:13 00:45:37:02
	What's up?	What's the problem?
	/tc 00:45:43:05 00:45:44:09	/tc 00:45:42:15 00:45:44:09
Muoviamoci.	Let's get a move on.	Let's get a move on, c'mon.
	/tc 00:45:48:17 00:45:50:16	/tc 00:45:48:17 00:45:50:16
Dai, Pasquale, datti da fare.	Come on, Pasquale, get to work.	Come on, Pasquale, get to work.
	/tc 00:45:50:22 00:45:53:18	/tc 00:45:50:22 00:45:53:18
Io? Fai tu i pezzi, su.	Me? You cut it.	Me? You cut it.
	/tc 00:45:54:03 00:45:57:04	/tc 00:45:54:03 00:45:57:04
- Tutto io devo fare? - Tu non stai facendo niente.	- I have to do everything? - You don't do anything!	- It's always me, right? - You're doing fuck all!

	/tc 00:45:57:10 00:45:58:24	/tc 00:45:57:10 00:45:58:24
Io non faccio niente?	I don't do anything?	I am doing fuck all?
	/tc 00:45:59:05 00:46:02:05	/tc 00:45:59:05 00:46:02:05
- Da stamattina non hai fatto niente. - Chi li ha menati quelli?	- You haven't done anything all day! - Who gave those kids a beating?	- You've done nothing all day! - Who gave those kids a beating, uh?
	/tc 00:46:02:07 00:46:04:01	/tc 00:46:02:07 00:46:04:01
Tu hai parlato soltanto...	What beating? All you did was speak!	What beating? All you did was speak!
	/tc 00:46:04:01 00:46:07:07	/tc 00:46:04:01 00:46:06:11
Ti dovrei spaccare la capoccia	- I'll bust your head one of these days... - I beat them up!	- I'll smash your head one of these days... - I beat them up!
	/tc 00:46:07:19 00:46:09:17	/tc 00:46:06:14 00:46:07:19
	Make up the bags, go on...	Make up the bags. C'mon, son!
		/tc 00:46:08:16 00:46:09:24
		You'll ask me a favour again, one day...
	/tc 00:46:10:10 00:46:13:01	/tc 00:46:10:10 00:46:13:01
E basta! La capa!	Enough! My head!	Enough! My head!
		/tc 00:46:13:01 00:46:15:03
		For once I ever asked you something... Look at yourself!
	/tc 00:46:15:20 00:46:17:24	/tc 00:46:15:20 00:46:17:24
Sempre a fare "tum e tum" voi due?	Always "bam-bam" one against the other.	You're always going bang bang bang, you two!
	/tc 00:46:18:04 00:46:19:09	/tc 00:46:18:04 00:46:19:09
- Non ti agitare, per favore. - Ha ragione.	Calm down, Maria.	Calm down, Maria.
	/tc 00:46:19:09 00:46:21:02	/tc 00:46:19:09 00:46:21:02
	She's right.	She's right.
	/tc 00:46:21:14 00:46:24:20	/tc 00:46:21:14 00:46:24:20
- Leva le mani di dosso. - E noi quando facciamo "tum e tum"?	- Get your hands off me. - And us? When are we going to "bam-bam"?	- Get your hands off me. - What about us two? When are we going to bang bang?
	/tc 00:46:29:00 00:46:31:06	/tc 00:46:29:00 00:46:31:06
Statti fermo con le mani, per piacere.	Keep your hands to yourself, please.	Keep your hands to yourself, please.
	/tc 00:46:31:11 00:46:35:03	/tc 00:46:31:11 00:46:35:03
Vai al bagno.	- Go to the john. - I don't need to go to the john.	- Go to the john. - I don't need to go to the john.
Non devo andare al bagno.		
	/tc 00:46:35:08 00:46:38:13	/tc 00:46:35:08 00:46:38:13
Vai a lavarti la faccia, che ti vedo brutto.	- Go wash your face, you look awful. - Why should I wash my face?	- Go wash your face, you look awful. - Why should I wash my face?
	/tc 00:46:38:18 00:46:40:00	/tc 00:46:38:18 00:46:40:00
	Go and wash...	Go and wash...
	/tc 00:46:41:21 00:46:44:06	/tc 00:46:41:21 00:46:44:06
- Dovesse venire quello... - Fa niente.	- If he comes... - No problem.	- What if he comes... - Shit happens.
	/tc 00:46:44:11 00:46:45:12	/tc 00:46:44:11 00:46:45:12
Vai.	Go.	Go.
	/tc 00:46:45:13 00:46:46:23	/tc 00:46:45:13 00:46:46:23
	- Be careful... - Go!	- Be careful... - Go!
	/tc 00:46:47:09 00:46:48:13	/tc 00:46:47:09 00:46:48:13
	Stay still.	Stay still.
	/tc 00:46:49:24 00:46:52:04	/tc 00:46:49:24 00:46:52:04
Dai, che se n'è andato.	Come on, he's gone.	- Come on, he's gone. - So what?

	/tc 00:46:52:12 00:46:53:15	/tc 00:46:52:12 00:46:53:15
	Stay still...	Stay still...
		/tc 00:46:54:03 00:46:54:18
		Stop...
		/tc 00:46:54:23 00:46:55:13
		Come on...
	/tc 00:46:59:06 00:47:00:20	/tc 00:46:58:16 00:47:00:20
Ma che è successo?	What's up!?	Hoy! What's up!?
	/tc 00:47:03:16 00:47:06:03	/tc 00:47:03:03 00:47:05:15
Be', che vuoi fare? Guardiamoci...	What do you want to do? Stand staring at each other...?	So? What do you wanna do? Let's stare into each other's eyes...
	/tc 00:47:06:06 00:47:07:10	/tc 00:47:06:06 00:47:07:10
	Alright, come on.	Alright, come on.
	/tc 00:47:19:11 00:47:20:13	/tc 00:47:19:11 00:47:20:13
Mignolino, che fai, vinci o perdi?	Mignolino,	Hey Pinkie! How's it going?
	/tc 00:47:20:22 00:47:22:13	/tc 00:47:20:22 00:47:22:13
	winning or losing?	Winning or losing?
	/tc 00:47:22:13 00:47:24:11	/tc 00:47:22:13 00:47:24:11
Che devi vincere...	Who's winning...?	Yeah right, winning...
	/tc 00:47:25:16 00:47:27:09	/tc 00:47:25:01 00:47:27:09
Vai via che ora la rompo...	Get lost, I'm going to smash this...	Get lost, I'm gonna smash this...
	/tc 00:47:27:14 00:47:29:19	/tc 00:47:27:14 00:47:29:19
La razza tua...	Fuck you...	Evil spawn...
		/tc 00:47:34:14 00:47:35:14
		What now?
	/tc 00:47:40:22 00:47:41:22	/tc 00:47:40:22 00:47:41:22
	Hey, Sabino!	Hey, Sabino!
	/tc 00:47:42:09 00:47:44:10	/tc 00:47:42:09 00:47:44:10
Chiudi, sta venendo qualcuno.	Close up, someone's coming.	Close up, someone's coming.
		/tc 00:47:53:21 00:47:54:21
		What's up?
	/tc 00:47:54:23 00:47:56:00	/tc 00:47:54:23 00:47:56:00
	Good evening.	Good evening.
	/tc 00:47:56:09 00:47:59:06	/tc 00:47:56:09 00:47:59:06
	I'm Emanuele Amoruso's wife.	Hi there, excuse me. I am Mr Emanuele Amoruso's wife.
	/tc 00:48:00:00 00:48:03:00	/tc 00:48:00:00 00:48:01:12
	Lillino's wife. Tell my husband to come out, please.	Lillino. Would you tell my husband to come out, please?
		/tc 00:48:01:12 00:48:03:00
		Tell him his wife Nina is waiting for him outside.
	/tc 00:48:03:09 00:48:05:18	/tc 00:48:03:09 00:48:05:18
	Excuse me lady, can't you see we're closed?	Excuse me, Madam, can't you see we're closed?
	/tc 00:48:05:22 00:48:09:22	/tc 00:48:05:22 00:48:09:22
	Yes, I can see your closed. Tell my husband to come out...	Yes, I can see you're closed. Listen, please, you tell my husband to come out...
	/tc 00:48:10:01 00:48:11:05	/tc 00:48:10:01 00:48:11:05
	we're going home.	And then we go home.
	/tc 00:48:12:00 00:48:14:11	/tc 00:48:12:00 00:48:14:11
	It's late. Can't you see the shutter's down?	Madam, first of all it's late. Can't you see the shutter's down?

	/tc 00:48:14:13 00:48:17:04	/tc 00:48:14:13 00:48:17:04
Sì, l'ho vista. La saracinesca è abbassata ogni sera.	Yes, I can. Every evening the shutter's down.	Yeah, I bloody well saw that. The shutter's down every freaking evening!
	/tc 00:48:17:08 00:48:18:16	/tc 00:48:17:08 00:48:18:16
	I live nearby...	I live across the road...
	/tc 00:48:18:20 00:48:21:11	/tc 00:48:18:20 00:48:21:11
È inutile che dici... Anche tu mi conosci.	Don't play the fool... don't make out you don't know me.	Don't play the fool... You bloody know who I am!
	/tc 00:48:21:15 00:48:23:00	/tc 00:48:21:15 00:48:23:00
	- Lower your voice. - I know...	- Lower your voice. - Ok, I'll lower my voice...
	/tc 00:48:23:04 00:48:24:10	/tc 00:48:23:04 00:48:24:22
	Lower your voice.	- Lower your voice. - I don't need you to tell me.
	/tc 00:48:25:16 00:48:26:23	/tc 00:48:25:16 00:48:26:23
	I live opposite...	I live opposite...
	/tc 00:48:27:05 00:48:28:18	/tc 00:48:27:05 00:48:28:18
	I see my husband come in and go out...	I see my husband go back and forth from here...
	/tc 00:48:28:21 00:48:31:11	/tc 00:48:28:21 00:48:31:23
	every evening... and I've had enough!	Every evening... That's all he does! And I've had enough!
	/tc 00:48:35:22 00:48:38:01	/tc 00:48:31:23 00:48:34:09
Non c'è nessuno qui, signora.	There's no-one here, lady.	Hey... calm down! Lower your voice!
		/tc 00:48:34:09 00:48:35:16
		You listen to me!
		/tc 00:48:35:21 00:48:38:00
		There's bloody no-one here, Madam.
	/tc 00:48:38:03 00:48:39:24	/tc 00:48:38:02 00:48:39:23
	Are we going to be here all night?	Of course, right... Are we going to spend the night here?
		/tc 00:48:40:02 00:48:40:22
		Lower your voice!
	/tc 00:48:40:23 00:48:42:15	/tc 00:48:40:24 00:48:42:15
Io da qui non mi muovo.	I'm not moving from here.	I'm not moving from here, boy.
	/tc 00:48:43:20 00:48:45:17	/tc 00:48:42:22 00:48:45:17
Qui non c'è nessun Lillino.	Whatever you say, but there's no Lillino here.	Whatever you say, but there's no bloody Lillino here.
		/tc 00:48:46:09 00:48:47:22
		- Let me get past, man! - It's closed!
	/tc 00:48:48:01 00:48:51:19	/tc 00:48:48:01 00:48:49:10
Tu mi devi far passare! Levati, per piacere!	You'll have to let me in! Get out of the way!	- You'll have to let me in, ok? - Where do you wanna go?
		/tc 00:48:49:10 00:48:51:19
		- Get out of the way, for Christ's sake!
	/tc 00:48:52:01 00:48:54:00	/tc 00:48:52:01 00:48:54:00
Pinuccio, che succede?	Pinuccio, what's going on!?	Pinuccio, what's going on!?
	/tc 00:48:55:05 00:48:56:10	/tc 00:48:55:05 00:48:56:10
	Madam!	Madam!
	/tc 00:49:00:08 00:49:01:10	/tc 00:49:00:08 00:49:01:10
	Lillino!	Lillino!
	/tc 00:49:22:02 00:49:23:06	/tc 00:49:22:02 00:49:23:06
	See.	See.

	/tc 00:49:23:14 00:49:25:13	/tc 00:49:23:14 00:49:25:13
Visto che non c'è Lillino?	There's no Lillino.	Lillino's not here.
	/tc 00:49:32:05 00:49:33:20	/tc 00:49:32:05 00:49:33:20
Qui deve stare.	He must be here.	He must be here though...
	/tc 00:51:00:07 00:51:01:00	/tc 00:51:00:07 00:51:01:00
	Hallo.	Hallo.
	/tc 00:51:01:04 00:51:02:21	/tc 00:51:01:04 00:51:02:21
	Is Giovanna there?	Is Giovanna there?
	/tc 00:51:03:04 00:51:04:03	/tc 00:51:03:04 00:51:04:03
	Giovanna?	Giovanna?
	/tc 00:51:04:08 00:51:06:16	/tc 00:51:04:08 00:51:06:16
Che numero hai fatto, coglione?	What number did you dial, asshole.	What number did you dial, asshole.
	/tc 00:52:18:20 00:52:19:15	/tc 00:52:18:20 00:52:19:15
	What's up?	What's up?
	/tc 00:52:20:17 00:52:21:21	/tc 00:52:20:17 00:52:21:21
	What are you up to, you animal?	What are you doing, wanker?
	/tc 00:52:22:01 00:52:23:03	/tc 00:52:22:01 00:52:23:03
È arrivato Carrarmato!	Tank's here!	Tank's here!
	/tc 00:52:23:07 00:52:24:19	/tc 00:52:23:07 00:52:25:20
- Chi? - È arrivato Nino!	- Who? - Nino's here!	- Who? - Nino's here! Hurry up!
	/tc 00:52:26:24 00:52:27:23	/tc 00:52:26:00 00:52:27:12
	Get up.	Stop! Get up!
Alzati.		
	/tc 00:52:28:09 00:52:29:08	/tc 00:52:27:17 00:52:29:08
	Get up.	- No! - Get up!
	/tc 00:52:31:19 00:52:34:10	/tc 00:52:31:19 00:52:34:10
Quello vi ammazza tutt'e due!	He'll kill us both!	He'll beat the shit out of both of you!
	/tc 00:52:35:00 00:52:37:11	/tc 00:52:35:00 00:52:37:11
- Fate presto! - Che facciamo adesso?	- Quick! - What shall we do?	- Quick! - What shall we do?
	/tc 00:52:37:22 00:52:39:13	/tc 00:52:37:22 00:52:39:13
Io ho il mal di testa.	Tell him I've got a headache.	I'll say I have a headache.
	/tc 00:52:39:21 00:52:41:06	/tc 00:52:39:21 00:52:41:06
Vuoi fare presto?	Will you get a move on?!	Will you get a move on?!
	/tc 00:52:42:01 00:52:44:06	/tc 00:52:42:01 00:52:44:06
- Dove vado io? - Che ne so! Nasconditi!	- Where shall I go? - How should I know! Hide!	- Where shall I go? - What the hell do I know? Hide!
	/tc 00:52:44:11 00:52:47:10	/tc 00:52:44:11 00:52:47:10
Digli che sto in bagno.	- Tell him I'm in the john. - Move it!	- Tell him I'm in the john. - Move it!
Muoviti!		
	/tc 00:52:47:14 00:52:49:09	/tc 00:52:47:14 00:52:49:09
	For fuck's sake...	Fucking hell...
	/tc 00:53:02:20 00:53:04:10	/tc 00:53:02:20 00:53:04:10
Mia sorella dove sta?	Where's my sister?	Where's my sister?
	/tc 00:53:04:20 00:53:06:12	/tc 00:53:04:20 00:53:06:12
È andata a dormire, Nino.	She's asleep, Nino	She went to bed, Nino.
	/tc 00:53:08:00 00:53:09:04	/tc 00:53:08:00 00:53:09:04
A dormire?	Asleep?	To bed?

	/tc 00:53:09:13 00:53:13:08	/tc 00:53:09:13 00:53:13:08
Non si sentiva bene, aveva mal di testa e se n'è andata.	She said she didn't feel well... headache... she's gone to bed.	She said she didn't feel well... a headache... so she went.
	/tc 00:53:16:10 00:53:18:09	/tc 00:53:16:10 00:53:18:09
Nino abbiamo trovato la roba, vieni a vedere.	Nino, we found the gear.	Nino, we found the gear.
	/tc 00:53:18:14 00:53:19:16	/tc 00:53:18:14 00:53:19:16
	Come and see.	Come and see.
	/tc 00:53:20:04 00:53:21:21	/tc 00:53:20:04 00:53:21:21
Abbiamo trovato tutto.	We found it all.	We found it all.
	/tc 00:53:24:01 00:53:24:24	/tc 00:53:24:01 00:53:24:24
Visto?	See?	See?
	/tc 00:53:34:18 00:53:38:04	/tc 00:53:34:18 00:53:38:04
Un po' è caduta, si è rotto il sacchetto, ma poca però.	A little fell out, the bag split but just a little.	A little fell out, the bag split but just a little.
	/tc 00:53:40:20 00:53:42:05	/tc 00:53:40:20 00:53:42:05
È questa quella buona?	Is this the good stuff?	Is this the good stuff?
		/tc 00:53:42:05 00:53:43:12
		Sure. Yeah!
	/tc 00:53:47:18 00:53:49:00	/tc 00:53:47:18 00:53:49:00
Pasquale dov'è?	Where's Pasquale?	Pasquale? Where's he?
	/tc 00:53:49:07 00:53:51:14	/tc 00:53:49:07 00:53:51:14
Non so, mi pare che sta al bagno...	In the john, I think. I don't know.	In the john, I think. I don't know.
	/tc 00:53:55:02 00:53:57:11	/tc 00:53:55:02 00:53:57:11
E sempre questi cazzo di spinelli!	Always smoking joints!	Always smoking these fucking spliffs!
	/tc 00:53:59:13 00:54:01:13	/tc 00:53:59:13 00:54:01:13
	Always joints...	Always spliffs...
	/tc 00:54:01:21 00:54:05:06	/tc 00:54:01:21 00:54:05:06
Fatti un pippotto ogni tanto, sennò ti dirocchi il cervello!	Sniff a line every now and then, before your brain turns to mush!	Sniff a line every now and then, before your brain turns to mush!
	/tc 00:54:06:06 00:54:07:13	/tc 00:54:06:06 00:54:07:13
Pasquale dov'è?	Where's Pasquale?	Where's Pasquale?
	/tc 00:54:07:18 00:54:08:22	/tc 00:54:07:18 00:54:08:22
Al bagno.	In the john.	He's in the john, Nino.
	/tc 00:54:11:03 00:54:12:06	/tc 00:54:11:03 00:54:12:06
	In the john?	In the john?
	/tc 00:54:12:23 00:54:14:01	/tc 00:54:12:23 00:54:14:01
	In the john...	In the john...
	/tc 00:54:16:01 00:54:17:18	/tc 00:54:16:01 00:54:17:18
Nino, tutto a posto?	Nino, everything OK?	Hey, Nino, everything OK?
	/tc 00:54:19:10 00:54:20:10	/tc 00:54:19:10 00:54:20:10
Non tanto.	Not really.	Not really.
	/tc 00:54:23:03 00:54:27:03	/tc 00:54:23:03 00:54:27:03
Muoviti.	Get a move on! Take the bags and go to Sabino, he's waiting.	You fool! Get a move on! Take the bags and go! Sabino's waiting for you.
Prendi i pezzi e vai da Sabino che ti sta aspettando.		
	/tc 00:54:27:04 00:54:27:16	/tc 00:54:27:04 00:54:27:16
	Move it!	Move it!
	/tc 00:54:28:12 00:54:29:08	/tc 00:54:28:12 00:54:29:08
	Hang on...	Hang on...

	/tc 00:54:29:13 00:54:32:09	/tc 00:54:29:13 00:54:32:09
Ho detto: veloce! Ti muovi o no?	I said quickly! Are you going or not?	I said quickly! Are you going or not?
	/tc 00:54:32:13 00:54:33:17	/tc 00:54:32:13 00:54:33:17
	Go!	C'mon!
	/tc 00:54:34:06 00:54:36:00	/tc 00:54:34:06 00:54:36:00
	- Wait... - What now?	- Wait... - What now?
	/tc 00:54:36:08 00:54:38:09	/tc 00:54:36:08 00:54:38:09
Devo prendere il giubbotto.	- I have to get my jacket. - Get it then!	- I have to get my jacket. - Get it then!
	/tc 00:54:39:08 00:54:40:15	/tc 00:54:39:08 00:54:40:15
Mi fai agitare!	You're getting on my nerves!	Don't make me lose it!
	/tc 00:54:41:00 00:54:42:24	/tc 00:54:41:00 00:54:42:24
	Move it you jerk!	Move it, you cretin!
	/tc 00:54:43:20 00:54:45:21	/tc 00:54:43:20 00:54:45:21
Che capa gloriosa è quello.	Real smart...	What a lug head...
	/tc 00:55:04:19 00:55:06:24	/tc 00:55:04:19 00:55:06:24
Ma ti sei messo il profumo?	Are you wearing perfume?	Are you wearing perfume?
	/tc 00:55:09:14 00:55:11:03	/tc 00:55:09:14 00:55:11:03
Che profumo?	What perfume?	What perfume?
	/tc 00:55:30:08 00:55:31:20	/tc 00:55:30:08 00:55:31:20
C'erano due amici...	There were two friends,	There were two friends...
	/tc 00:55:32:18 00:55:37:04	/tc 00:55:32:18 00:55:37:04
... uno si chiamava Nicola e l'altro Michele...	Colino and Michele... who met up after a long time.	Colino and Michele... Who met up after a long time.
... che dopo tanto tempo si ritrovarono insieme.		
	/tc 00:55:38:01 00:55:41:01	/tc 00:55:38:01 00:55:41:01
Uno dei due aveva un tic particolare...	One of them had a particular tic...	One of them had a particular tic...
	/tc 00:55:41:14 00:55:44:01	/tc 00:55:41:14 00:55:43:14
Appena vide Michele, fece...	When he saw Michele, he said:	Once he saw Michele, he said:
		/tc 00:55:43:14 00:55:44:19
		(blowing a raspberry)
	/tc 00:55:45:11 00:55:48:15	/tc 00:55:45:11 00:55:48:15
	"Michele, long time, no see..."	"Hey, Michele, long time, no see..."
	/tc 00:55:50:06 00:55:53:03	/tc 00:55:50:06 00:55:53:03
	What have you been up to?"	What have you been up to?"
	/tc 00:55:53:11 00:55:57:17	/tc 00:55:53:11 00:55:57:17
	"Still got that tic? I've got the address of a clinic for that."	He said: "Listen, Colino. I've got the address of a clinic for treating tics"
	/tc 00:55:58:12 00:55:59:17	/tc 00:55:58:12 00:55:59:17
	They say goodbye...	They said goodbye...
	/tc 00:55:59:21 00:56:02:18	/tc 00:55:59:21 00:56:02:18
	and he goes to the clinic. The doctor comes out:	When he went to the clinic back in town, the doctor came out:
		/tc 00:56:03:03 00:56:03:15
		(whistling)
	/tc 00:56:03:03 00:56:04:09	/tc 00:56:03:15 00:56:04:09
	"Please, come in.	"Please, come in.
	/tc 00:56:04:16 00:56:07:08	/tc 00:56:04:16 00:56:07:08
	This is the right place for us."	This is the right place for us."

	/tc 00:56:08:13 00:56:10:16	/tc 00:56:08:13 00:56:10:16
	"Doctor, you too!"	"Doctor, you too!"
	/tc 00:56:11:19 00:56:14:00	/tc 00:56:11:19 00:56:14:00
	He goes back to town and finds Michele:	When he went back to town and found Michele, he said:
	/tc 00:56:14:04 00:56:17:07	/tc 00:56:14:04 00:56:17:07
	"Already back? They must have treated you well."	"Colino, you're already back? They must have treated you well indeed!"
	/tc 00:56:17:20 00:56:19:00	/tc 00:56:17:20 00:56:19:00
	Nicola says:	Colino replied:
		/tc 00:56:19:04 00:56:19:18
		<i>(now snorting too)</i>
	/tc 00:56:19:04 00:56:22:04	/tc 00:56:19:18 00:56:22:04
	"Where did you send me?"	"Michele, where did you fucking send me? I was already bad..."
	I was already bad...	
	/tc 00:56:24:14 00:56:26:10	/tc 00:56:24:14 00:56:26:10
	now I've caught all the tics going."	Now I've caught all the tics going."
	/tc 00:56:27:00 00:56:28:06	/tc 00:56:27:00 00:56:28:06
	Fantastic!	Fantastic!
	/tc 00:56:28:10 00:56:30:00	/tc 00:56:28:10 00:56:30:00
	Did you like the joke?	Did you like the joke?
	/tc 00:56:30:11 00:56:31:13	/tc 00:56:30:11 00:56:31:13
	Neat!	Terrific!
	/tc 00:56:38:14 00:56:40:01	/tc 00:56:38:14 00:56:40:01
Andiamo a casa.	Let's go home.	Let's go home.
	/tc 00:57:14:22 00:57:16:02	/tc 00:57:14:01 00:57:16:02
	Everything OK, Roberto?	- Hey there! Everything OK? - Good evening.
	/tc 00:57:17:03 00:57:18:19	/tc 00:57:17:03 00:57:18:19
Roberto, fai un cestino di patatine.	Give me a box of chips.	Roberto, give me a bag of chips.
.	/tc 00:57:18:22 00:57:20:10	/tc 00:57:18:22 00:57:20:10
	Which box? Small, medium, large?	Small, medium or large?
	/tc 00:57:20:14 00:57:21:05	/tc 00:57:20:14 00:57:21:05
	Small.	Small.
	/tc 00:57:21:08 00:57:23:09	/tc 00:57:21:08 00:57:23:09
	- Ketchup, Mayonnaise? - No, nothing.	- Ketchup, mayonnaise? - No, nothing.
	/tc 00:57:24:17 00:57:26:10	/tc 00:57:24:17 00:57:26:10
	- What's new? - Everything OK. How are you doing?	- What's new? - Everything OK. How are you doing?
Tutto a posto. Tu come stai?		
	/tc 00:57:26:12 00:57:27:21	/tc 00:57:26:12 00:57:27:21
	Fine! How are you?	Fine! How are you?
	/tc 00:57:28:14 00:57:30:08	/tc 00:57:28:14 00:57:30:08
Sto a tremila!	Man, I'm going fourteen to the dozen!	Man, I'm going nineteen to the dozen!
	/tc 00:57:39:09 00:57:41:12	/tc 00:57:39:09 00:57:41:12
Guarda queste due come stanno!	Look at these two!	Hey, look at these two, what the hell!
		/tc 00:57:47:09 00:57:48:01
		Hey, beautiful!
	/tc 00:57:48:07 00:57:50:06	/tc 00:57:48:07 00:57:50:06
Che bella musica ascoltate.	Nice music.	Nice music.

	/tc 00:57:51:03 00:57:52:11	/tc 00:57:51:03 00:57:52:11
	Hey baby, are you a model?	Hey baby, are you a model?
	/tc 00:57:53:03 00:57:54:14	/tc 00:57:53:03 00:57:54:14
	Want some fun?	Want some fun?
	/tc 00:57:55:07 00:57:56:12	/tc 00:57:55:07 00:57:56:12
	Don't I think so?	Forget it, will I?
	/tc 00:57:57:05 00:57:59:01	/tc 00:57:57:05 00:58:00:05
	Don't be so stuck up...	Don't play hard to get! What the hell!
	/tc 00:58:01:11 00:58:02:15	/tc 00:58:01:11 00:58:02:15
	A roll?	A sub?
	/tc 00:58:03:02 00:58:04:22	/tc 00:58:03:02 00:58:04:22
Fammi una calabrese.	Make me up a Calabrese.	Make me up a Calabrese.
	/tc 00:58:08:05 00:58:09:11	/tc 00:58:08:05 00:58:09:11
	Hey, sexy,	Hey, bella!
	/tc 00:58:09:16 00:58:11:06	/tc 00:58:09:16 00:58:11:06
	do you prefer me like this?	Do you like me most like this?
	/tc 00:58:11:22 00:58:13:22	/tc 00:58:11:22 00:58:13:22
Giovane, la vuoi finire?	Hey, will you cut that out...	Hey man, cut it out...
	/tc 00:58:14:15 00:58:15:22	/tc 00:58:14:15 00:58:15:22
	or not?	Will you?
	/tc 00:58:17:23 00:58:20:03	/tc 00:58:17:23 00:58:20:03
- Ce l'hai con me? - Con te.	- Are you talking to me? - To you.	- Are you talking to me? - To you.
	/tc 00:58:20:09 00:58:21:23	/tc 00:58:20:09 00:58:21:23
Ma parli, o muovi le orecchie?	Are you talking or what?	Really? Talking out of your arse, you mean!
		/tc 00:58:21:23 00:58:22:10
		What are you shouting for?
	/tc 00:58:22:10 00:58:24:21	/tc 00:58:22:10 00:58:24:21
Ti puzza ancora la bocca di latte!	Come back when you've started shaving!	Boy! You're still wet behind your ears! Get off!
	/tc 00:58:25:01 00:58:26:01	/tc 00:58:25:01 00:58:26:01
Lascialo perdere...	Lillino, forget him...	Lillino, forget him...
	/tc 00:58:26:11 00:58:27:11	/tc 00:58:26:11 00:58:28:12
Tu sta' zitta!	Just shut up!	Shut up, you! That's it!
	/tc 00:58:32:00 00:58:34:04	/tc 00:58:32:00 00:58:34:04
Che bella giacchetta... Chi ti ha vestito stasera?	Nice jacket. Who's your stylist?	Nice jacket. Who's your stylist?
	/tc 00:58:34:08 00:58:36:20	/tc 00:58:34:08 00:58:36:20
Questo sta proprio fatto.	He's out of it.	Yeah right! He's off his face!
	/tc 00:58:37:00 00:58:39:11	/tc 00:58:37:00 00:58:39:11
Ora stai parlando troppo. Qual è il problema?	Now you're talking too much. What's your problem?	Now you're talking too much. What's your problem?
	/tc 00:58:40:13 00:58:42:11	/tc 00:58:40:13 00:58:42:11
- Non te ne vai ancora? - Aspetta qui.	- You not going yet? - Just wait right there.	- You not going yet? - Just wait right there.
	/tc 00:58:42:18 00:58:43:14	/tc 00:58:42:18 00:58:43:14
	I'm here.	I'm here.
	/tc 00:58:43:18 00:58:46:09	/tc 00:58:43:18 00:58:45:07
	Let's see if you've got the balls to wait!	Let's see if you've got the balls to wait!

	/tc 00:58:46:13 00:58:47:18	/tc 00:58:45:07 00:58:48:06
	Move!	I'm right here! Move it! Go get what you have to get, asshole!
	/tc 00:58:49:05 00:58:50:21	/tc 00:58:48:16 00:58:50:21
	Control yourself!	- Control yourself! - Who are you saying control yourself to, uh?
	/tc 00:58:51:04 00:58:52:11	/tc 00:58:51:04 00:58:52:11
	Just wait here.	Just wait here.
	/tc 00:58:52:18 00:58:55:08	/tc 00:58:52:18 00:58:55:08
Vediamo se hai il coraggio di aspettare.	Go, get what you've got to get.	- I'm right here! C'mon! - See if you got the guts to stay here!
	/tc 00:58:55:13 00:58:57:20	/tc 00:58:55:13 00:58:57:20
Non vedi che ci sono le donne?	Enough, there are women here.	Enough, calm down! There's chicks here.
	/tc 00:58:58:02 00:59:02:04	/tc 00:58:58:02 00:59:02:04
E tu già alla pistola sei arrivato?	And you're ready for a shoot out! You want to play wise guys?	And you? Talking about a piece already? Dog doesn't eat dog!
Testa calda contro testa calda?		
	/tc 00:59:02:11 00:59:05:01	/tc 00:59:02:11 00:59:03:19
	- See what a state he's in? - Cut it out!	- See the state he's in? - Cut it out!
		/tc 00:59:03:19 00:59:05:14
		- Did you hear what he said? - He's fucked!
	/tc 00:59:05:14 00:59:08:03	/tc 00:59:05:14 00:59:08:03
Dagli la mano, finitela.	Shake hands, put an end to it.	Shake hands, cut it out.
	/tc 00:59:08:11 00:59:10:03	/tc 00:59:08:11 00:59:10:03
Venite a prendere una birra.	Let's go and get a beer.	Let's go and get a beer.
	/tc 00:59:10:23 00:59:12:23	/tc 00:59:10:03 00:59:14:00
	He's really out of it.	- Man, you're really out of it. - Just shake hands, c'mon.
		/tc 00:59:14:09 00:59:16:22
		Let's go... Put an end to it.
	/tc 00:59:30:04 00:59:31:15	/tc 00:59:30:04 00:59:31:15
Un po' d'allegria...	Cheer up...	Cheer up, pals!
	/tc 00:59:31:20 00:59:34:06	/tc 00:59:31:20 00:59:34:06
Ho trovato la roba, non siete contenti!	I found the stuff, and you're not even happy!	I found the stuff, and you're not even happy!
	/tc 00:59:34:12 00:59:37:01	/tc 00:59:34:12 00:59:37:01
- Quanti pezzi sono? - 150.	- How many bags are there? - 150.	- How many bags are there? - 150.
	/tc 00:59:40:21 00:59:43:04	/tc 00:59:40:21 00:59:43:04
- Bello questo giubbotto. - Ti piace, lo vuoi comprare?	- Nice jacket. - Like it? Do you want to buy it?	- Nice jacket, uh! - Like it? Do you wanna to buy it?
	/tc 00:59:43:09 00:59:45:18	/tc 00:59:43:09 00:59:45:18
L'hai comprato da poco?	- Is it new? - Give me 50.000 lire and it's yours.	- Is it new? - Give me 50.000 lire and it's yours.
Dammi 50.000 e te lo do.		
	/tc 00:59:46:02 00:59:47:00	/tc 00:59:46:02 00:59:47:00
	-How much? -50.000.	-How much? -50.000.
	/tc 00:59:47:04 00:59:48:05	/tc 00:59:47:04 00:59:48:05
È troppo.	Too much.	Too much. I'm not paying that!
	/tc 00:59:48:18 00:59:50:01	/tc 00:59:48:08 00:59:49:14
	Splash out...	Splash out, c'mon!
	/tc 00:59:50:11 00:59:53:03	/tc 00:59:49:14 00:59:53:03
	- Hands up! ID young man! - Stupid's arrived.	- Hands up! ID, young man! - Here comes the idiot!

	/tc 00:59:53:11 00:59:55:15	/tc 00:59:53:11 00:59:55:15
Ma com'è che sono arrivato prima di te?	How come I got here before you?	How come I got here before you?
	/tc 00:59:55:15 00:59:58:00	/tc 00:59:55:15 00:59:58:00
	- Where were you? - Always cruising around...	- Where were you? - What were you up to? Always hanging about...
	/tc 00:59:58:05 00:59:59:12	/tc 00:59:58:05 00:59:59:12
- Un'ora e mezza per venire qui... - Ma chi sei, mia madre?	An hour and a half to get here...	An hour and a half to get here...
	/tc 00:59:59:16 01:00:01:06	/tc 00:59:59:16 01:00:02:08
	What are you, my mother?	- What are you, my mother? What do you want? - Get off....
	/tc 01:00:02:21 01:00:04:13	/tc 01:00:02:21 01:00:04:13
Con questi siamo a posto, abbiamo finito.	With this we call it quits.	With this we call it quits.
	/tc 01:00:04:14 01:00:05:15	/tc 01:00:04:14 01:00:05:15
	Ok?	We're done!
	/tc 01:00:06:01 01:00:08:00	/tc 01:00:06:01 01:00:08:00
Sabino, che è successo.	Sabino, what's happening?	Sabino, what's happening?
	/tc 01:00:08:10 01:00:10:04	/tc 01:00:08:10 01:00:10:04
Ti stai facendo crescere il naso?	Are you growing your nose?	Are you growing your nose?
	/tc 01:00:12:10 01:00:14:11	/tc 01:00:12:10 01:00:14:11
Aprite gli occhi, tutti e due.	Keep your eyes open, both of you.	Easy, tiger! Both of you!
	/tc 01:00:15:01 01:00:16:21	/tc 01:00:15:01 01:00:16:21
	I don't like the look of things.	I don't like the look of things.
	/tc 01:00:17:19 01:00:19:15	/tc 01:00:17:19 01:00:19:15
	Move aside, Pinuccio.	Move aside, Pinuccio.
	/tc 01:00:21:15 01:00:23:15	/tc 01:00:21:15 01:00:23:15
Vai a prendere le birre.	Go get a beer.	Go get some beer.
	/tc 01:00:24:01 01:00:25:02	/tc 01:00:24:01 01:00:25:02
	Get them two...	Look at those two...
	/tc 01:00:25:10 01:00:27:14	/tc 01:00:25:10 01:00:27:14
Sempre la capa al gioco...	Always messing around.	Always playing the clowns.
	/tc 01:00:27:24 01:00:29:20	/tc 01:00:27:24 01:00:29:20
La vogliamo tenere ai debiti?	Why should we worry?	Should we rather wallow in our own misery?
	/tc 01:00:30:20 01:00:33:16	/tc 01:00:30:20 01:00:33:16
Sabino ha ragione. Apri gli occhi.	Sabino's right. Keep your eyes open.	Sabino's right. Watch out.
	/tc 01:00:34:02 01:00:35:16	/tc 01:00:34:02 01:00:35:16
Dove sei stato tu?	Where have you been?	Where have you been?
	/tc 01:00:36:12 01:00:37:06	/tc 01:00:36:12 01:00:37:06
	Wide open...	Watch it...
	/tc 01:00:37:09 01:00:40:00	/tc 01:00:37:09 01:00:40:00
	He'll bust your head, man.	He'll bust your head, man.
	/tc 01:00:41:02 01:00:43:23	/tc 01:00:41:02 01:00:43:23
Stai attento...	- I'll smash your head, one of these days. - Be careful...	- I'll smash your head, one of these days. - Be careful...
		/tc 01:00:44:15 01:00:47:13
		Thank god we found the stash, Sabino.
	/tc 01:00:48:00 01:00:50:00	/tc 01:00:48:00 01:00:50:00
- La birra calda? - La vuoi fresca?	- Warm beer? - What do you expect? Cold?	- Warm beer? - Did you maybe want it cold?

	/tc 01:00:50:04 01:00:54:00	/tc 01:00:50:04 01:00:54:00
E accendi il frigorifero! A risparmiare sulla corrente...	Turn the fridge on! Even trying to save on the bills?	Turn the fridge on! Penny-pinching even on the bills?
	/tc 01:00:54:04 01:00:55:14	/tc 01:00:54:04 01:00:55:14
	Get out of the way...	Get out of the way...
		/tc 01:00:55:14 01:00:56:24
		Open the beer
		/tc 01:00:57:13 01:00:58:23
		What the hell
	/tc 01:01:03:15 01:01:05:16	/tc 01:01:03:15 01:01:05:16
	Hold your horses. A toast first...	Hold your horses. A toast first...
	/tc 01:01:06:18 01:01:08:08	/tc 01:01:06:18 01:01:08:08
	Up your mother.	To your mum's arse!
	/tc 01:01:09:20 01:01:11:19	/tc 01:01:09:20 01:01:11:19
Perché ridi? Ha detto tua madre.	What are you laughing at? Your mother, he said.	What are you laughing at? Your mum, he said.
	/tc 01:01:17:14 01:01:20:15	/tc 01:01:17:14 01:01:20:15
Volete sapere qual è la droga più potente del mondo?	Want to know what's the strongest drug in the world?	Want to know what's the strongest drug in the world?
	/tc 01:01:21:03 01:01:22:02	/tc 01:01:21:03 01:01:22:02
Lo so.	I know.	I know.
	/tc 01:01:23:16 01:01:24:20	/tc 01:01:23:16 01:01:24:20
La figa.	Pussy.	The pussy.
	/tc 01:01:26:10 01:01:27:20	/tc 01:01:26:10 01:01:27:20
	Endorphin.	Endorphin.
	/tc 01:01:27:24 01:01:29:00	/tc 01:01:27:24 01:01:29:00
	What?	What?
	/tc 01:01:30:21 01:01:32:00	/tc 01:01:30:21 01:01:32:00
	Endorphin?	Endorphin?
	/tc 01:01:41:02 01:01:43:08	/tc 01:01:41:02 01:01:43:08
Pasquale, vai a vedere cosa c'è.	Pasquale, go see what's up.	Pasquale, go see what's up.
	/tc 01:01:44:02 01:01:45:19	/tc 01:01:44:02 01:01:45:19
Minuicchio, vai ad aprire la porta.	Minuicchio, go open the door.	Mini-shrimp, go open the door.
	/tc 01:01:45:24 01:01:47:10	/tc 01:01:45:24 01:01:47:10
- Sto facendo qui... - Chi ti ha detto di fare la canna?	I'm busy here...	You go... I'm busy here...
	/tc 01:01:47:14 01:01:50:06	/tc 01:01:47:14 01:01:50:06
	- Who told you to skin up? - My doctor...	- Who told you to skin up? - My doctor...
	/tc 01:01:50:13 01:01:53:00	/tc 01:01:50:13 01:01:53:00
	I want a joint so I'm rolling a joint...	I want a joint so I'm rolling it. What's the problem?
	/tc 01:01:53:07 01:01:57:00	/tc 01:01:53:07 01:01:57:00
Muoviti!	Move your ass! Go see who's at the door!	Move your ass, wanker! Go see who's at the fucking door!
Vai a vedere chi è alla porta!		
	/tc 01:01:58:00 01:02:00:06	/tc 01:01:58:00 01:02:00:06
Se non la finisci di fare il generale...	If you don't stop giving orders...	If you don't stop giving orders...
	/tc 01:02:00:12 01:02:02:00	/tc 01:02:00:12 01:02:02:00
	Come on, look lively!	Come on, brisk and lively!
		/tc 01:02:02:03 01:02:03:05
		Allegro, allegro!

	/tc 01:02:11:08 01:02:12:18	/tc 01:02:11:08 01:02:12:18
Sabino, c'è niente?	Sabino, have you got anything?	Sabino, have you got anything?
	/tc 01:02:14:23 01:02:16:08	/tc 01:02:14:23 01:02:16:08
Fallo venire.	Let him in.	Let him in.
	/tc 01:02:30:24 01:02:32:01	/tc 01:02:30:24 01:02:32:01
Cosa vuoi?	What do you want?	What do you want?
		/tc 01:02:33:08 01:02:34:10
La roba.		The gear.
	/tc 01:02:42:17 01:02:43:24	/tc 01:02:42:17 01:02:43:24
E quanta ne vuoi?	How much?	How much do you want?
	/tc 01:02:46:17 01:02:48:01	/tc 01:02:46:17 01:02:48:01
	How much?	How much?
		/tc 01:02:48:16 01:02:49:18
Dammi due pezzi.		Gimmie two bags.
	/tc 01:02:52:02 01:02:53:17	/tc 01:02:52:02 01:02:53:17
Non c'è niente.	I haven't got anything.	We haven't got anything here.
	/tc 01:02:53:23 01:02:55:17	/tc 01:02:53:23 01:02:55:17
Sabino, dagli la roba.	Sabino, give them the stuff.	Sabino, give them the gear.
	/tc 01:02:56:21 01:02:57:20	/tc 01:02:56:21 01:02:57:20
	Minuicchio,...	Mini-shrimp...
	/tc 01:02:58:05 01:02:59:16	/tc 01:02:58:05 01:02:59:16
Ma che dici?	...what are you on about?	...what are you on about?
	/tc 01:02:59:17 01:03:00:22	/tc 01:02:59:17 01:03:00:22
	I said...	I said...
	/tc 01:03:01:14 01:03:04:00	/tc 01:03:01:14 01:03:04:00
	give them the stuff, quickly...	Give them the gear... Quickly... C'mon...
	/tc 01:03:06:11 01:03:08:05	/tc 01:03:06:11 01:03:08:05
Non vi voglio dare niente.	I'm not giving you anything.	I'm not giving you anything.
	/tc 01:03:09:23 01:03:11:18	/tc 01:03:09:23 01:03:11:18
Non hai capito niente, allora.	Then you haven't understood anything.	Then you haven't understood anything.
	/tc 01:03:12:15 01:03:15:00	/tc 01:03:12:15 01:03:15:00
	What the fuck do you want here?	What the fuck do you want here?
	/tc 01:03:15:06 01:03:16:11	/tc 01:03:15:06 01:03:16:11
I soldi...	The money...	The money...
	/tc 01:03:17:15 01:03:20:08	/tc 01:03:17:15 01:03:20:08
- E la roba. - Non c'è niente per te.	- and the coke! - There's nothing for you.	- And the coke! - There's nothing for you.
	/tc 01:03:21:09 01:03:23:20	/tc 01:03:21:09 01:03:23:20
Sabino, che questi non sono di Bari.	Sabino, careful, they're not from Bari.	Sabino, careful, they're not from Bari.
	/tc 01:03:24:07 01:03:25:06	/tc 01:03:24:07 01:03:25:06
	You, over there...	You, over there...
	/tc 01:03:25:14 01:03:27:04	/tc 01:03:25:14 01:03:27:04
Stai calmo, che tengo famiglia!	Keep cool, I've got a family!	Calm down, I've got family!
	/tc 01:03:27:06 01:03:29:03	/tc 01:03:27:06 01:03:29:03
	What the fuck do I care!!	I don't give a fuck!
	/tc 01:03:32:05 01:03:33:03	/tc 01:03:32:05 01:03:33:03
	Get up.	Get up.

	/tc 01:03:37:18 01:03:38:20	/tc 01:03:37:18 01:03:38:20
Alzati!	Get up!	Get up!
	/tc 01:03:43:09 01:03:44:11	/tc 01:03:43:09 01:03:45:01
Subito!	Quickly!	Quickly! C'mon!
	/tc 01:03:47:02 01:03:48:03	/tc 01:03:47:02 01:03:48:03
I soldi!	The money!	The money!
	/tc 01:03:49:16 01:03:50:17	/tc 01:03:49:16 01:03:50:17
	You want to shoot me?	You want to shoot me?
	/tc 01:03:53:19 01:03:55:00	/tc 01:03:53:19 01:03:55:00
	Then shoot...	Then shoot...
	/tc 01:03:57:12 01:03:59:08	/tc 01:03:57:12 01:03:59:08
	Shoot, motherfucker!	Shoot, motherfucker!
	/tc 01:04:00:00 01:04:01:07	/tc 01:04:00:00 01:04:01:07
	Shoot!	Shoot!
	/tc 01:04:07:24 01:04:09:21	/tc 01:04:07:24 01:04:09:21
Devo sparare pure a voi?	You want me to shoot you, too?	You want me to shoot you, too?
	/tc 01:04:10:03 01:04:11:15	/tc 01:04:10:03 01:04:11:15
	Put the gun down...	Put the piece down... C'mon...
		/tc 01:04:11:15 01:04:12:16
		I'll put it up your arse!
	/tc 01:04:14:08 01:04:15:13	/tc 01:04:14:08 01:04:15:13
	The money!	The money!
	/tc 01:04:15:20 01:04:17:02	/tc 01:04:15:20 01:04:17:02
	Sabino, where are the keys, Sabino!?	Sabino, where are the keys, Sabino!?
	/tc 01:04:17:03 01:04:18:10	/tc 01:04:17:03 01:04:18:10
	Come on, move it!	Come on, move it!
	/tc 01:04:18:13 01:04:19:18	/tc 01:04:18:13 01:04:19:18
	Keep cool...	Stay calm...
	/tc 01:04:25:04 01:04:26:15	/tc 01:04:25:04 01:04:26:15
	Don't play smart, he?	Don't play smart, hey?
		/tc 01:04:29:13 01:04:30:18
		Stay calm...
		/tc 01:04:33:24 01:04:35:04
		Come on...
	/tc 01:04:46:20 01:04:47:22	/tc 01:04:44:14 01:04:47:22
	Breathe.	Sabino? Hey? Breathe!
	/tc 01:04:48:08 01:04:50:00	/tc 01:04:48:08 01:04:50:00
	Breathe deeply.	Breathe deeply.
		/tc 01:04:50:11 01:04:52:20
		Sabino? Hoy?
	/tc 01:04:54:21 01:04:56:05	/tc 01:04:54:21 01:04:56:05
Lo vedo male, questo.	This looks bad.	This one looks bad.
	/tc 01:04:58:16 01:05:00:16	/tc 01:04:58:16 01:05:00:16
Apri gli occhi, Sabino!	Open your eyes, Sabino!	Open your eyes, Sabino!
	/tc 01:05:03:02 01:05:04:01	/tc 01:05:03:02 01:05:04:01
	- Nino! - What?	- Nino! - What?

	/tc 01:05:04:05 01:05:06:09	/tc 01:05:04:05 01:05:06:09
Lascialo stare, che alla gamba gli hanno sparato.	Leave him be, it's his leg that's been shot.	Leave him be, it's his leg that's been shot.
	/tc 01:05:06:14 01:05:08:15	/tc 01:05:06:14 01:05:08:15
Quei pieni di merda!	Those pieces of shit!	Those pieces of shit!
	/tc 01:05:09:10 01:05:11:03	/tc 01:05:09:10 01:05:11:03
Parla, Sabino.	Say something, Sabino!	Say something, Sabino!
	/tc 01:05:18:00 01:05:21:00	/tc 01:05:18:00 01:05:21:00
	Sabino... you've got to say something, or maybe not?	Sabino... you've got to say something, won't you?
	/tc 01:05:22:23 01:05:24:23	/tc 01:05:22:23 01:05:24:23
Guarda cosa c'è per te?	Look what I've got for you...	Look what I've got for you...
	/tc 01:05:28:09 01:05:30:21	/tc 01:05:28:09 01:05:30:21
	Go on, Sabino, light it up...	Go on, Sabino, light it up...
	/tc 01:05:37:16 01:05:39:00	/tc 01:05:37:16 01:05:39:00
	Nice...	Nice...
	/tc 01:05:39:22 01:05:41:05	/tc 01:05:39:22 01:05:41:05
	Nice, he, Sabino...	Nice, he, Sabino...
	/tc 01:05:41:10 01:05:42:17	/tc 01:05:41:10 01:05:42:17
	Smoke...	Smoke...
	/tc 01:05:54:00 01:05:55:17	/tc 01:05:54:00 01:05:55:17
	Come on, breathe.	Come on, breathe.
	/tc 01:06:03:09 01:06:04:21	/tc 01:06:03:09 01:06:04:21
Come ti senti?	How do you feel?	How're you feeling?
	/tc 01:06:06:17 01:06:08:18	/tc 01:06:06:17 01:06:08:18
Mi gira la capa.	My head's spinning.	My head's spinning.
	/tc 01:06:27:18 01:06:31:10	/tc 01:06:27:18 01:06:31:10
	- Let me have a smoke. - Hang on!	- Let me have a drag too. - Hang on!
		/tc 01:07:08:05 01:07:11:02
		<i>Dedicated to Paolo</i>



## 6 COMMENTO AI SOTTOTITOLI

Nei paragrafi che seguiranno si procederà non solo all'analisi della proposta di sottotitolaggio elaborata a partire direttamente dai dialoghi in dialetto barese, nucleo di questa tesi (per brevità sarà denominata "Inglese II"), ma anche a un confronto con una prima versione di sottotitolaggio in lingua inglese (denominata "Inglese I"), commissionata dal regista, Alessandro Piva, in occasione della presentazione de *LaCapaGira* al prestigioso festival di Berlino (2000), oltre a numerose altre manifestazioni ed eventi internazionali in cui la pellicola è stata introdotta. Per meglio comprendere le scelte traduttive applicate in questa prima stesura, si è ritenuto inevitabile soffermarsi brevemente sul sottotitolaggio in italiano che ha contraddistinto il film fin dal primo screening fuori dalla città di Bari, in cui la storia è ambientata e il cui dialetto è una chiave fondamentale per la comprensione del messaggio dell'autore.

### 6.1 Sottotitoli dal barese all'italiano

Fin dai primi anni '90, i film di alcuni registi indipendenti dell'Italia meridionale hanno iniziato a essere sottotitolati dal dialetto in italiano standard.

Si è assistito a un processo che si può definire "*di scoperta di sé*", dei suoi valori e della sua cultura, da parte dello stesso Sud, e che si contrappone alla tradizione che vedeva questa parte d'Italia come *Altro* o come semplicemente un "*posto della mente*" (Cassano: 1999). Un posto d'onore in questa trasformazione ha proprio il dialetto, che diventa appunto il linguaggio predominante nella corrente denominata "*Neorealismo*".

Ne *LaCapaGira* il regista mostra una enorme sensibilità verso il linguaggio: non solo verso il dialetto dei dialoghi originali, ma anche per l'italiano dei sottotitoli, a cui si interessa personalmente.

Il film è stato concepito dall'inizio in dialetto ed è stato girato tenendo presente questo fattore e, come già anticipato, il copione presentava da subito un testo parallelo, dove gli scambi di dialogo in dialetto avevano una traduzione a fronte in italiano (cfr. Allegato A). Questo tipo di copione non ha incuriosito né invogliato particolarmente i potenziali produttori, tanto che lo stesso Piva ha poi deciso di autoprodurre, almeno parzialmente, il suo film.

Non è nemmeno certo se l'uso dei sottotitoli abbia effettivamente facilitato o ostacolato il

successo del film al box office (Longo, 2009: 103). Certamente, grazie ai sottotitoli, il regista si è potuto rivolgere a un pubblico che non capiva affatto o capiva poco il dialetto, pur richiedendo agli spettatori un'attenta attenzione alla lingua parlata sullo schermo.

I sottotitoli, infatti, sembrerebbero essere concepiti per dare ai fruitori solo un minimo di informazioni, una chiave per comprendere il dialetto, anziché come un mezzo per trasporlo (Longo, 2009: 106).

Alcune testimonianze possono essere riscontrate nell'uso dello humor, di un linguaggio molto forte e di uno stile fortemente satirico, all'interno del quale l'italiano viene ridicolizzato, parodiato, quasi a confermare la predominanza culturale del dialetto nei contesti illustrati dal film. Un esempio molto lampante si può osservare nelle prime scene, in cui il boss Carrarmato inveisce al telefono contro un suo collaboratore, dicendo: *"u capisc l'italian?"*, quando in realtà gli si sta rivolgendo in dialetto.

Allo stesso modo, le colorite espressioni idiomatiche del dialetto barese sono spesso tradotte molto letteralmente, senza fornire un equivalente in italiano, pur quando sarebbe possibile trovarne uno, o addirittura non sono tradotte affatto. Per esempio, l'espressione *"fare tum e tum"* viene tradotta letteralmente, forse per la sua natura onomatopeica che lascia intendere che possa significare "far rumore" e per l'idea di puerilità che la frase conferisce ai due personaggi che stanno discutendo inutilmente come due bambini (Longo: 108).

Anche il linguaggio pesante, volgare o scurrile, viene omesso molto spesso nei sottotitoli, sicuramente a causa dei vincoli tipici della traduzione audiovisiva, ma anche per evitare di offendere la sensibilità di alcuni spettatori che potrebbero non gradirle.

Se spesso si sceglie di non tradurre il turpiloquio, perché non è sempre portatore di significato, in questo caso, però, il ruolo di alcuni personaggi ne risulta ridotto e sminuito, soprattutto nei rapporti di potere o influenza nei confronti di personaggi minori.

Il sottotitolaggio in italiano de LaCapaGira, in sostanza, può essere definito come molto essenziale, estremamente letterale nella maggior parte dei casi e spessissimo limitato: si sono infatti potute riscontrare numerosissime omissioni, condensazioni, riduzioni e parafrasi, nei casi di cui sopra.

La limitatezza e l'essenzialità dei sottotitoli ha dato più libertà alla pellicola in termini di espressioni e mancanza di vincoli troppo coercitivi all'italiano standard, pur penalizzando il pubblico che non ha familiarità con il dialetto e che inevitabilmente perde i tratti più vivi e coloriti della lingua utilizzata nel film.

LaCapaGira ha contribuito a rivalutare il dialetto barese e, di conseguenza, a capovolgere la vecchia abitudine del cinema italiano di domesticare i dialetti.

## 6.2 Sottotitoli in lingua inglese

Il problema centrale di ogni traduzione è sempre costituito dalla scelta tra un approccio letterale e uno più libero. In questo senso, Peter Newmark (1981: 39) identifica due metodi traduttivi principali, ovvero quello semantico e quello comunicativo, dove con il primo si indica un approccio che prevede la trasposizione più fedele possibile dell'originale, mentre il secondo si

concentra sul principio dell'effetto equivalente. Secondo Luyken (1991 : 156):

*[...] subtitling is a communicative translation par excellence. As such it is much less concerned with the words of the speaker than with the intention of what the speaker wanted to say.*

Anche per il sottotitolaggio del testo audiovisivo in questione, l'approccio traduttivo adottato è stato principalmente quello di tipo "comunicativo", volto a trasmettere agli spettatori un effetto il più vicino possibile a quello prodotto sul pubblico della versione originale, spesso sacrificando elementi sintattici e lessicali in nome di tale equivalenza.

La maggior parte degli studiosi ritiene che l'utilizzo di un dialetto nel testo d'arrivo sia poco praticabile. Lo stesso Newmark (2005) considera l'uso di un dialetto in traduzione come non necessario, dato che un effetto equivalente può essere trasmesso attraverso la manipolazione della lingua d'arrivo. Altri autori, tra cui Rosa Rabadán (1991), favoriscono una traduzione più "semplice e sicura" (1991: 112), che faccia utilizzo della lingua standard. Allo stesso modo, la scelta di tradurre un "dialetto per dialetto" (Mayoral, 1999: 87) potrebbe non solo avere connotazioni satiriche, offensive o discriminanti verso il dialetto prescelto per il testo di arrivo, ma potrebbe anche non essere compreso da una larga parte del pubblico.

Se l'idea iniziale di questo lavoro era stata infatti quella di rendere i sottotitoli de LaCapaGira nel dialetto scozzese, oltre a quanto sopra, la scelta di strategia traduttiva è stata poi modificata anche in base a delle semplici osservazioni da parte del regista stesso, il quale, preventivando la pubblicazione del film in rete con i sottotitoli in inglese che sarebbero risultati da questo lavoro, ha affermato, in uno scambio di email preliminari con la sottoscritta:

*"per come la vedo io i sottotitoli in inglese devono essere abbastanza universali, nel senso che servono a pubblici di varia nazionalità, che usano l'inglese come lingua universale, quindi io non credo che convenga connotarli troppo su un dialetto specifico".<sup>15</sup>*

D'accordo con lo stesso regista, si è poi deciso di procedere quindi a un lavoro che perlomeno mettesse in risalto, attraverso la lingua, *"tutte le [...] espressioni e sfumature tipiche che devono [...] venir fuori in qualche modo anche nell'inglese per dare una giusta idea del contesto socioculturale in cui si inserisce la storia (che poi è il fulcro del film)"<sup>16</sup>*, al contrario invece della prima versione dei sottotitoli in inglese che, come si vedrà in seguito, ha reso in maniera piuttosto neutra la parlata o socioletto dei personaggi, pur ricca di colloquialismi, turpiloqui ed espressioni idiomatiche.

Si procederà dunque all'analisi delle principali strategie traduttive adottate dalla sottoscritta (di seguito, "Inglese II") in un confronto con la succitata precedente versione (di seguito, "Inglese I").

La maggiore difficoltà incontrata nella traduzione dei sottotitoli de LaCapaGira è stata infatti il compromesso tra le tipiche pratiche di riduzione testuale, sia a livello lessicale che sintattico, dettate dai vincoli spazio-temporali che sempre pesano sul sottotitolatore, e lo sforzo di mantenere le

---

<sup>15</sup> Email dd 12.02.2013, Alessandro Piva

<sup>16</sup> Email dd 29.11.2013, Anna Ursini

caratteristiche stilistiche, in termini di ricchezza di elementi socioculturali intrinseci ai dialoghi originali.

La prima osservazione che è possibile fare in merito alla versione Inglese I riguarda proprio la perdita di moltissime sfumature di significato presenti nei dialoghi in dialetto barese, a causa di una traduzione troppo letterale, alle volte, se non ad un eccesso di parafrasi e semplificazioni, che danno sì un'interpretazione di quanto avviene sullo schermo, lasciandosi però spesso alle spalle la caratterizzazione dei personaggi che si esprimono in un linguaggio tutt'altro che neutro, la qualità comica di alcuni contesti e situazioni e anche l'importanza della lingua stessa come strumento e metro di auto-definizione sociale.

Due chiarissimi esempi sono forniti nelle scene 11 e 25.

Nella prima, durante una perquisizione, l'ispettore si rivolge a tutti i presenti in italiano, per marcare il suo status di rappresentante della legge e anche forse per accrescere quel timore reverenziale che solitamente la divisa incute, o magari per favorirlo. L'unico avventore, che gioca una partita di biliardo in solitaria, risponde alle domande del militare inizialmente in italiano, con tono deferente, da cui la traduzione in inglese che segue:

/tc 00:22:18:00 00:22:19:11
What are you doing here?
/tc 00:22:19:15 00:22:20:18
I'm playing.
/tc 00:22:22:06 00:22:23:11
Playing!
/tc 00:22:24:00 00:22:25:22
I was just told the place was shut!
/tc 00:22:26:01 00:22:27:21
<b>I'm playing all on my own, sergeant.</b>

ma poi non riesce a trattenere la lingua che veramente gli appartiene, come reazione all'ingiustizia, secondo lui, dell'ordine di lasciare immediatamente i locali a causa dell'ispezione in corso. La traduzione inglese si colorisce quindi abbassandosi di registro e con l'aggiunta del turpiloquio:

/tc 00:22:35:07 00:22:36:18
You want to play the clown?
/tc 00:22:36:23 00:22:38:18
What clown? I'm playing...
/tc 00:22:38:22 00:22:42:24
You can't stay here! This is a police investigation, is that clear or not!
/tc 00:22:43:02 00:22:45:12
What investigation? <b>What's that fucking got to do with me!</b>

Nella seconda scena citata, allo stesso modo, una signora va a cercare suo marito presso la sala

giochi e, per prendere le distanze ed elevarsi rispetto al suo interlocutore, gli si rivolge in un italiano standard all'inizio, trasposto con un inglese formale:

/tc 00:47:56:09 00:47:59:06
<b>Hi there, excuse me. I am Mr Emanuele Amoruso's wife.</b>
/tc 00:48:00:00 00:48:01:12
Lillino. <b>Would you tell my husband to come out, please?</b>
/tc 00:48:01:12 00:48:03:00
Tell him his wife Nina is waiting for him outside.

per poi sfociare nella baresità più vivace e colorita con l'accendersi della discussione; di conseguenza si è dovuti ricorrere all'aggiunta di espressioni più forti e marcate in inglese:

/tc 00:48:14:13 00:48:17:04
<b>Yeah, I bloody well saw that. The shutter's down every freaking evening!</b>
/tc 00:48:17:08 00:48:18:16
I live across the road...
/tc 00:48:18:20 00:48:21:11
<b>Don't play the fool... You bloody know who I am!</b>
/tc 00:48:49:10 00:48:51:19
<b>- Get out of the way, for Christ's sake!</b>

Sicuramente l'accendersi dei toni in entrambe le scene si sarebbe potuto cogliere dall'accento, dal volume e dalla concitazione dei dialoghi, oltre che dagli elementi reperibili dal canale visivo, ma una traduzione troppo neutra dei sottotitoli (quale quella Inglese I) avrebbe tralasciato non solo la comicità, ma anche e soprattutto la componente socioculturale legata al passaggio graduale dall'italiano al dialetto durante la discussione tra i due personaggi.

Il contesto altamente colloquiale in cui si collocano i personaggi è stato quindi reso nei sottotitoli Inglese II con un notevole abbassamento di registro in tutta la pellicola: in particolare abbondano contrazioni legate al linguaggio tipicamente orale (*wanna, whatcha, gotta, innit, ain't, d'you*), frequenti sostituzioni dei tempi verbali composti con tempi verbali semplici, periodi composti con frasi semplici, costruzioni grammaticali atipiche o scorrette (*got anything, don't have nothing*), dislocazioni (*in your head, you've got a sausage*), oltre a una quantità notevole di turpiloqui ed espressioni forti e connotate. Anche a livello lessicale, la scelta si è orientata sempre verso un registro familiare, spesso colorito da slang ed espressioni idiomatiche.

In questo modo, si è cercato di salvaguardare almeno in parte l'impatto comunicativo dei dialoghi a favore del pubblico ricevente.

Nella versione Inglese I, per contro, il sottotitolatore sembra aver effettuato una doppia traduzione: innanzi tutto ha “smacchiato” i dialoghi di ogni traccia di influenze dialettali per procedere a una traduzione letterale; in secondo luogo, a causa dei vincoli di tempo e di spazio dettati dai sottotitoli stessi, ha operato notevoli riduzioni testuali e omissioni, eliminando dunque connettori pragmatici, elementi riempitivi (*fillers*) e ogni altra componente che avrebbe reso ridondante il testo di arrivo.

Le strategie più frequentemente utilizzate sono infatti la condensazione, la riduzione e l'omissione in proporzione abbastanza cospicua rispetto alla semplice trasposizione e alla parafrasi, che sono invece più frequenti nella versione inglese II, in cui, a costo di sfidare i limiti della ridondanza, si è cercato di mantenere, per quanto possibile, tutta la carica comunicativa dell'originale.

Non avendo potuto prendere contatti con il traduttore della precedente versione dei sottotitoli, non è possibile asserire con certezza le motivazioni dietro queste ed altre scelte traduttive.

Si può tuttavia supporre, dopo un'attenta analisi, che la ragione stia semplicemente nel fatto che il sottotitolatore non solo non aveva conoscenza del dialetto barese, delle sue sfumature, accezioni e implicazioni socio-culturali, ma, traducendo a partire dai sottotitoli italiani, si è adeguato alle tecniche, alle scelte, alle strategie e di conseguenza anche ai vincoli traduttivi del collega che si rivolgeva però al pubblico italiano, compensando solo in parte e comunque poco spesso le omissioni del “suo” testo di partenza con l'aiuto dalla lista dialoghi, sempre in italiano.

Ne è un esempio il commento di Pinuccio, *bella dura*, in riferimento all'avvenente ragazza in cerca di droga, che infine si accontenta di sigarette:

/tc 00:10:28:22 00:10:30:14	/tc 00:10:28:22 00:10:30:14
Tough lady, Sabino.	Nice and hot, Sabino.

Pinuccio non allude al carattere della donna (*tough*: dura, forte, tenace), ma fa maliziosamente riferimento al suo aspetto fisico, rivolgendo all'amico un'osservazione alquanto sessista, tipica degli ambienti e dei tempi rappresentati.

Questa “dipendenza” della versione inglese I dall'italiano ha portato a una sottotitolazione non solo molto “piatta” e poco connotata, ma anche con notevoli perdite, sicuramente involontarie o ritenute poco rilevanti, nei casi in cui i sottotitoli italiani non riportavano parti di testo altrimenti comprensibili a un pubblico di madrelingua italiana.

Ad esempio, riferendosi alla polizia, *la madama*:

/tc 00:11:53:14 00:11:56:17	/tc 00:11:53:14 00:11:56:17
There are more cops on the highway than in all Italy.	There's more pigs on the highways than in the rest of Italy

Nella versione II, si è optato per *pigs* per la forte connotazione che il termine ha nella lingua inglese e soprattutto nel Regno Unito:

*“The OED cites an 1811 reference to a “pig” as a Bow Street Runner—the early police force, named after the location of their headquarters, before Sir Robert Peel and the Metropolitan Police Force (see above.) Before that, the term “pig” had been used as early as the mid-1500s to refer to a person who is heartily disliked.*

*The usage was probably confined to the criminal classes until the 1960s, when it was taken up by protestors.”<sup>17</sup>*

La *madama* è un’espressione che dal gergo della malavita che è passata al linguaggio comune, per indicare le Forze dell’Ordine: la sua origine risale alla seconda metà del Settecento, quando nello splendido Palazzo Madama, oggi sede del Senato, furono sistemati gli uffici del tribunale e la sede della polizia dello Stato Pontificio. La Madama era infatti l’appellativo con cui amava farsi chiamare Margherita d’Austria, vedova di Alessandro de’ Medici, che vi risiedette dopo la morte del marito.

Un altro esempio di neutralizzazione e riduzione della versione inglese I è presente nel testo seguente. Pur essendo uno scambio di battute molto banali, che non apporta alcun significato aggiuntivo, si è ritenuto opportuno tradurre comunque il testo nella versione inglese II, in modo da non lasciare lo spettatore totalmente all’oscuro di quello che succede sullo schermo:

INGLESE I	INGLESE II
/tc 00:27:20:22 00:27:23:08	/tc 00:27:20:22 00:27:23:08
I wanted to ask you a favor...	I wanted to ask you a favor... Everything alright?
	/tc 00:27:23:08 00:27:24:07
	Sure, yeah. All good.
	/tc 00:27:24:18 00:27:26:01
	- How's things with you? - All ok.
	/tc 00:27:26:02 00:27:27:10
	As I said... Do me a favour...

La versione inglese I, per contro, riporta solo la prima battuta ed omette il resto della conversazione, lasciando un vuoto comunicativo che potrebbe stranire lo spettatore.

### 6.2.1 Turpiloqui

In merito a scurrilità, espressioni volgari e parolacce, si può osservare un loro uso molto parsimonioso nella versione inglese I, dove il traduttore ha cercato di ridurne o mitigarne il potere espressivo, se di non ometterle completamente, sempre per le suddette ragioni di estrema fedeltà ai sottotitoli italiani, che tengono conto di una certa ipersensibilità dello spettatore nostrano, che

<sup>17</sup> <http://www.straightdope.com/columns/read/2209/why-are-the-police-called-cops-pigs-or-the-fuzz>

generalmente recepisce come molto offensivo il turpiloquio, effetto reso ancora più prepotente se in forma scritta.

Nella versione inglese II, invece, questo linguaggio è stato ampiamente utilizzato, non solo per il succitato abbassamento di registro e per una provata più alta tolleranza alle espressioni più volgari da parte del pubblico anglofono, ma anche per non perdere quel mix di realismo e commedia che caratterizza molte scene del film e per meglio definire il contesto socioculturale in cui si inseriscono i personaggi, che, secondo chi scrive, era l'intento del regista e che per questo non poteva né doveva andar perso.

La soluzione alternativa avrebbe prodotto un effetto sul pubblico troppo blando e distante da quello del testo originale, con una notevole perdita di carica comunicativa.

In soli due casi, la versione inglese I presenta due sottotitoli in cui rispettivamente ricorre al turpiloquio, pur non essendo presente nel testo originale, e utilizza un'espressione molto più forte e scurrile, nonostante esistesse un'alternativa perfettamente corrispondente nella lingua di arrivo, non solo a livello semantico ma anche ai fini della sincronizzazione labiale (*lip sync*):

/tc 00:47:27:14 00:47:29:19	/tc 00:47:27:14 00:47:29:19
Fuck you...	Evil spawn...

/tc 00:54:41:00 00:54:42:24	/tc 00:54:41:00 00:54:42:24
Move it you jerk!	Move it, you cretin!

In barese, l'espressione *la razzza to* viene usata molto spesso, ma non ha una connotazione estremamente forte, per cui si è trovato nell'espressione *evil spawn* un traduttore perfetto (lievemente meno incisivo di *devil's spawn*). Per quanto riguarda il secondo esempio, è lampante che la perfetta corrispondenza degli appellativi *cretino/cretin* non avrebbe dovuto lasciare alternative in sede di traduzione.

In quest'ultimo caso, invece, la traduzione nella versione inglese I viene resa con un turpiloquio probabilmente solo per una errata interpretazione del barese *ciocìo*, che non ha una connotazione troppo volgare, in quanto indica una persona ingenua, stupidina, sempliciotta, un po' pichiarella, come *dippy* che è stato preferito perciò nella versione inglese II al più marcato *jerk*.

/tc 00:13:24:07 00:13:27:09	/tc 00:13:24:07 00:13:27:09
You jerk, you're asking for one...	You really are dippy, you're asking for one... Gimme that...

### 6.2.2 Espressioni idiomatiche

Il dialetto è una varietà linguistica che, per sua natura, offre una gran quantità di espressioni idiomatiche che ne arricchiscono la carica comunicativa. Il barese ne conta infinite e anche nel testo de LaCapaGira se ne annoverano alcune di particolare interesse, che hanno peraltro destato non poche difficoltà durante il processo di traduzione.

Anche in questa occasione, la versione inglese I presenta dei sottotitoli che sono stati oggetto di neutralizzazione, come mostra l'esempio seguente:

/tc 00:40:19:15 00:40:23:03	/tc 00:40:19:15 00:40:23:03
He could have died! When I saw his face purple,	He could have kicked the bucket! When I saw his face purple,

L'espressione *rimanerci/rimanerci secco/stecchito* trova un corrispettivo abbastanza adeguato in quanto a carica comunicativa nella traduzione proposta dalla versione inglese II, rispetto al semplice *morire/to die*, considerando che la definizione di *kick the bucket* riporta:

*"To kick the bucket is an English idiom, considered a euphemistic, informal, or slang term meaning 'to die'"*<sup>18</sup>.

*"Phrase used to say someone is dead or has deceased. Term is derived from when suicides were common by a person preparing to hang themselves, and used a bucket to stand on, and then kicked the bucket when suicide was desired"*<sup>19</sup>.

Nell'esempio seguente, invece, l'espressione barese *vattinn, ca te fete angor la vocc de llatte* viene resa con un'espressione idiomatica anche nella versione inglese I:

/tc 00:58:22:10 00:58:24:21	/tc 00:58:22:10 00:58:24:21
Come back when you've started shaving!	Boy! You're still wet behind your ears! Get off!

Nella versione inglese II, si è preferito utilizzare l'espressione inglese *being wet behind the ears*, in quanto l'allusione ai neonati richiamava con più forza l'originale in dialetto.

### 6.2.3 *Realia*

Nel testo sono presenti alcuni realia, vale a dire quegli elementi del lessico che si riferiscono ad oggetti, concetti o fenomeni tipici esistenti solo nell'universo culturale di una lingua e che sono quindi sconosciuti al lettore della cultura ricevente, che potrebbe avere difficoltà nella comprensione del significato. Per tradurre queste espressioni prive di un equivalente nella cultura inglese si è ricorso a varie strategie, diverse a seconda dei casi.

Nell'esempio seguente, Lillino cerca di convincere il titolare della sala giochi a caricargli ancora danaro in una delle macchinette dei video poker, promettendogli di estinguere il suo debito: *te le dogg u 27*.

<sup>18</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Kick\\_the\\_bucket\\_-\\_cite\\_ref-1](http://en.wikipedia.org/wiki/Kick_the_bucket_-_cite_ref-1)

<sup>19</sup> <http://it.urbandictionary.com/define.php?term=Kick+the+Bucket>

In questo caso sia la versione inglese I che la II sono concordi nel parafrasare con:

/tc 00:41:09:19 00:41:11:19
I'll pay you back when I get paid.

Una trasposizione fedele non avrebbe avuto senso agli occhi di un pubblico non italiano, in quanto il 27 del mese, comunemente chiamato “giorno di San Paganino”, assume il significato di “giorno di paga” solo in Italia, in seguito a una circolare del 23 aprile 1864, emanata dall'allora Ministro delle Finanze Minghetti con la quale si stabiliva che:

*"nel dì 27 maggio può comincarsi il pagamento degli stipendi agli impiegati in attività di servizio per la mesata del maggio stesso, e così nei mesi successivi."*

Della categoria dei realia etnografici fanno parte quelli appartenenti alla vita quotidiana, soprattutto in riferimento a cibi e alimenti.

Nell'esempio che segue, Minuicchio ironizza sul personaggio che si esibisce in tv, *se ce brasciole tèn chèdd mezz alle gambe*.

Anche in questo caso, la traduzione risulta identica in entrambe le versioni:

/tc 00:44:30:02 00:44:32:24
Do you know how much meat she's got between her legs?

Ovviamente, facendo riferimento alla “brasciola” barese, un tipico involtino di carne, generalmente molto corposo, cucinato di solito in salsa di pomodoro e ripieno di formaggio e aromi vari, allude alla transessualità della cantante neomelodica Valentina Ok, al secolo Ciro Adorato. La metafora della brasciola è stata resa in entrambi i casi attraverso una generalizzazione, usando l'iperonimo “carne”, che pur conserva un significato metaforico.

In quest'ultimo caso, la versione inglese I differisce dalla II: *le 0,5* a cui fa riferimento Pinuccio non sono sigarette provenienti dal Duty Free, ma quelle più leggere, con 0,5 g di contenuto di nicotina, in pacchetto morbido: negli anni 90, quando il contrabbando di sigarette era ancora un fenomeno molto forte e radicato nel barese, come in tutto il Sud Italia, i prodotti più venduti erano appunto “le 0,5” o “morbide”, “le dure” e “le rosse”.

/tc 00:09:35:06 00:09:36:14	/tc 00:09:35:06 00:09:36:14
Duty Free?	The light ones?

#### 6.2.4 Nomi propri e appellativi

Per quanto ai nomi propri si applichi generalmente la strategia dell'imitazione, tendendo a lasciarli identici nel testo di arrivo, si è ritenuto necessario e imprescindibile tradurre i due soprannomi con cui si fa riferimento a due personaggi all'interno del film.

Il soprannome si basa “*generalmente su una caratteristica individuale, e non di rado [è] animato da un'umoristica o ironica visione del soggetto, risulta spesso più espressivo del nome e del cognome che l'individuo riceve anagraficamente*”<sup>20</sup>.

È questo il caso di Minuicchio, che nella versione inglese I, così come in quella italiana, è rimasto tale, ma nella versione inglese II è stato tradotto con *Mini-shrimp*.

I “minuicchi” sono un tipo di pasta di origine pugliese fatta tipicamente in casa, a base di farina di semola e acqua, il cui nome deriva dalle sue dimensioni molto “minute”.

È chiaro quindi che il soprannome di questo personaggio ha una chiara componente semantica che non dovrebbe andare persa, in quanto contribuisce a caratterizzare sia il personaggio in sé, sia i suoi rapporti con gli altri protagonisti, che sono infatti sempre di subordinazione, per esempio nei confronti del boss Carrarmato, che pure in inglese è stato tradotto con *Tank*, o di lotta alla prevaricazione, come avviene con Pasquale.

La scelta è ricaduta su *shrimp*, in quanto non solo nel suo significato primario appartiene al campo semantico degli alimenti, ma in senso figurato va a designare un *nanerottolo*, *tappo*. L'aggiunta di *Mini* davanti a *Shrimp* è stata scelta per rendere più credibile l'appellativo ai fini della sincronizzazione labiale.

Un altro personaggio il cui nome è stato ignorato dal traduttore della prima versione dei sottotitoli è Mignolino. Trattasi di un personaggio minore, che interviene solo in una scena in cui monopolizza l'attenzione e la macchina da presa raccontando una barzelletta un po' triviale e in un'altra in cui gioca, senza vincere nulla, a una delle macchinette della sala giochi. Nella versione elaborata per questa tesi il soprannome è stato tradotto letteralmente con *Pinkie*, dato che il traduttore è perfettamente trasponibile.

#### 6.2.5 Il titolo

Come da buona norma, la traduzione del titolo viene effettuata a fine lavori e così anche l'analisi.

Per questa traduzione è stato necessario effettuare una scelta, dettata non tanto da principi di teoria della traduzione, ma piuttosto mirata a un effetto più suggestivo e accattivante ai fini della distribuzione de LaCapagita innanzitutto in rete ed eventualmente su DVD. Si è ritenuto che un titolo più breve e seducente avrebbe forse aiutato la pellicola a varcare i confini nazionali e ad inserirsi in quella corrente di film “underground” che proprio negli anni intorno all'uscita di questa opera ha iniziato a prendere piede nell'industria cinematografica (cfr. *Trainspotting*, 1996, La Haine, 1995, et al).

Pur avendo trovato svariati riferimenti al film su siti internet esteri con *The head is spinning* o

---

<sup>20</sup> <http://www.treccani.it/vocabolario/soprannome/>

*My head is spinning* come titolo e nonostante il titolo italiano LaCapaGira sia citato ben due volte da Sabino nel film (al minuto 00:37:38:17 e in chiusura al 01:06:06:17), si è infine optato per *Spin Head*, facendo un chiaro riferimento non solo all'espressione *make someone's head spin*, far girare la testa, appunto, ma sfruttando il gioco di parole con l'appellativo *pill head* che sta a indicare qualcuno che fa abbondante uso di droghe, in particolare sotto forma di pasticche<sup>21</sup> e che quindi si ricollega ai traffici di stupefacenti, alla malavita e alla piccola e grande criminalità della Bari dipinta nell'opera.

#### 6.2.6 Applicazione delle strategie classiche

In questo paragrafo verranno forniti degli esempi di applicazione delle strategie di sottotitolaggio elaborate da Gottlieb (1991: 166-168) illustrate nel capitolo 2.6. A questo proposito è interessante accennare alla posizione di Kovačič, la quale afferma che, pur essendo vero che il sottotitolaggio è fondamentalmente un processo inconscio e istintivo, è tuttavia possibile rintracciare una serie di principi generali nell'elaborazione dei sottotitoli (cfr. Tirkkonen-Condit, Jääskeläinen 2000: 97):

*“Contacts with subtitlers have convinced me that they believe their decisions are unsystematic, spontaneous, almost instinctive. Being a subtitler myself, however, I had a feeling -again very instinctive- that there ought to be some regularities in the production of subtitles. Not rules, but some general principles”.*

Sebbene Gottlieb stesso sostenga che tali meccanismi sono spesso inconsci, è possibile classificarli ed analizzarli per comprendere quali vengano usati maggiormente in base alla tipologia testuale di partenza, al destinatario, alla situazione.

**Espansione** (inserimento di informazioni aggiuntive):

*Avà stà apirt pe ttè a chess'ore la pizzeriè*

/tc 00:15:35:16 00:15:37:22

Like the pizzeria's still open **for your pretty face only.**

L'espressione *for your pretty face only* è stata aggiunta per ragioni di enfasi e per rendere il tono di ironia con cui è pronunciata la frase da Pinuccio. Si tratta tuttavia di un esempio rarissimo, in quanto è una strategia di scarso utilizzo nell'ambito del sottotitolaggio, dati gli ovvi problemi di spazio e di tempo.

**Parafrasi** (riformulazione dell'espressione originale):

*E semb affà tumm e ttum stet tutte e ddù*

/tc 00:46:15:20 00:46:17:24

You're always going **bang bang bang**, you two!

<sup>21</sup> <http://it.urbandictionary.com/define.php?term=pill+head>

Se nella versione inglese I questa battuta è tradotta letteralmente (cfr. 6.1), in questo lavoro si è optato per la parafrasi, giocando sulla polisemia del verbo *to bang* che ha una connotazione sessuale nel linguaggio slang, in modo da poi riprenderla alcuni secondi più tardi nel sottotitolo:

*E nnù, aquànn amà ffà tumm e ttumm*

/tc 00:46:21:14 00:46:24:20
- Get your hands off me. - What about us two? When are we going to <b>bang bang</b> ?

In cui Pasquale fa delle avances sessuali a Maria.

Altro caso molto particolare è il seguente:

*Ci a fà, caldare e caldare ve vulite arragà?*

/tc 00:58:58:02 00:59:02:04
And you? Talking about a piece already? <b>Dog doesn't eat dog!</b>

La traduzione dell'espressione *caldare e caldare* è stata particolarmente difficoltosa, in quanto inizialmente non se ne riusciva a decifrare il significato metaforico. È stato necessario ricostruire le origini storiche dell'espressione stessa (due enormi pentole non possono cozzare l'una contro l'altra) e cercare di lavorare per analogia. Infine, grazie al valido aiuto di parlanti attivo del dialetto barese, si è arrivati all'espressione *lupe nan mange u alde lupe* (un lupo non mangia un altro lupo) a cui corrisponde quasi perfettamente l'espressione inglese *Dog doesn't it dog*.

**Trasposizione** (traduzione completa e fedele):

*Ce disce avà iess come a ccùss?*

/tc 00:12:59:08 00:13:01:06
<b>What do you think, could it be like this?</b>

**Imitazione** (l'espressione resta identica a quella presente nell'originale):

*Oh, bella!*

/tc 00:58:08:05 00:58:09:11
<b>Hey, bella!</b>

Grazie all'internazionalizzazione dell'epiteto *bella*, ormai universalmente utilizzato e compreso, si è stati in grado di lasciare l'espressione identica all'originale.

Inoltre, questa strategia è stata applicata principalmente per i nomi propri, per esempio Carrassi, Colino, Pinuccio (ad eccezione dei casi di cui al par. 6.2.4)

**Trascrizione** (riproduzione di elementi linguistici non standard):

Per quanto non sia stata applicata questa strategia, si è optato per l'aggiunta di sottotitoli esplicativi che rendessero il difetto di pronuncia simulato da Mignolino durante il racconto della barzelletta.

/tc 00:55:43:14 00:55:44:19
<i>(blowing a raspberry)</i>
/tc 00:56:03:03 00:56:03:15
<i>(whistling)</i>
/tc 00:56:19:04 00:56:19:18
<i>(now snorting too)</i>

**Dislocazione** (applicazione al sottotitolo di un ordine sintattico inusuale):

*Tu la salsiz̃̀ ngàpe la tìn*

/tc 00:13:39:03 00:13:41:05
<b>In your head, you've got a sausage, dickhead!</b>

**Condensazione** (sintesi dell'originale):

*Che cappare s̃̀t cmbenate a chidd macchenette*

/tc 00:20:22:17 00:20:25:21
Have you rigged the machines?

**Riduzione** (soppressione di una parte dell'enunciato):

*Se, ama fà come a le piccininn, ama fà*

/tc 00:26:55:05 00:26:56:16
What, like kids?

**Omissione** (soppressione di un'intera frase):

*Che cestino?*

(in italiano al min. 00:57:18:22)

La soppressione della prima frase è dovuta alla spiegazione della stessa nell'enunciato successive (*Small, medium, large*).

**Rinuncia** (completa impossibilità di tradurre l'originale):

Non si sono verificati casi in cui non fosse possibile recuperare neanche parzialmente il significato originale.

Inoltre, di seguito si evidenziano due strategie individuate da Lomhein (1999: 201-202) a parziale integrazione di quelle di Gottlieb.

**Generalizzazione** (sostituzione di un termine specifico con il suo iperonimo più comune):

*E me faceva male nu gangàre*

/tc 00:15:03:12 00:15:05:13
-----------------------------

and I got <b>toothache</b> , here, look.
--

Si è optato per una traduzione generalizzante per cui il termine *gangare* (molare) è stato reso con *dente*, in quanto *molar* non avrebbe apportato nessun significato aggiuntivo al testo.

**Neutralizzazione** (resa dell'espressione originale, colorita e marcata, attraverso un linguaggio assolutamente neutro e non marcato):

Questa strategia non è stata applicata nella versione dei sottotitoli inglese II (mentre invece abbondano nella versione I).



## *Conclusioni*

---

In questo lavoro si è visto come il traduttore di opere audiovisive debba superare diversi ostacoli al fine di ottenere una traduzione soddisfacente.

In particolar modo, lo studio si è concentrato sull'analisi del sottotitolaggio in inglese de *LaCapaGira*, di Alessandro Piva, film interamente in dialetto barese, uscito nelle sale nazionali nel 1999 corredato di sottotitoli in italiano.

La scelta di far parlare i personaggi in dialetto è data dalla volontà del regista di dipingere uno spaccato della società barese, in tutti i suoi contrasti e le sue multiformi varietà, dove il dialetto stesso diventa un potente strumento di interazione personale, che aiuta a descrivere la personalità di ciascun personaggio e ad esprimere i rapporti e i legami tra i protagonisti, all'interno del contesto sociale in cui sono inseriti.

Alla luce di quanto sopra risulta chiaro che il processo di traduzione e di creazione dei sottotitoli in inglese non poteva non tener conto delle implicazioni socioculturali del testo audiovisivo in questione, oltre che dei vincoli solitamente imposti dalla traduzione in sé.

Dopo la presentazione dell'opera e di una sezione introduttiva al sottotitolaggio, rispettivamente nel primo e secondo capitolo, ci si è infatti soffermati nel terzo capitolo sulla lingua usata nel film, il dialetto barese, e sull'analisi delle strategie traduttive solitamente impiegate nella resa delle varietà linguistiche dialettali, soprattutto nei testi audiovisivi.

Successivamente, nel quarto capitolo, si è passati al primo vero passo che, come per ogni film, porta verso la traduzione dei sottotitoli, vale a dire la trascrizione e l'analisi del copione, per poi arrivare alla proposta di sottotitolaggio in inglese de *LaCapaGira*, elaborata dalla sottoscritta a partire dal dialetto stesso, nel quinto capitolo.

Da ultimo, nel sesto capitolo, è stata presentata un'analisi delle strategie traduttive adottate, non solo in relazione alle strategie classiche, quali quelle introdotte da Gottlieb e Lomhein, ma anche in confronto alle scelte operate in una versione precedente dei sottotitoli inglesi, commissionata dal regista in occasione della presentazione della pellicola al prestigioso Festival del Cinema di Berlino (2000) e di altre manifestazioni internazionali in cui il film è stato introdotto. Si è evinto che i sottotitoli inglesi della prima versione, avendo come testo di partenza i sottotitoli italiani, oltre alla lista dialoghi fornita dal regista, quando il sottotitolaggio italiano ometteva delle parti di facile comprensione per il pubblico italofono, sono il risultato di un'operazione di forte riduzione, omissione e neutralizzazione, soprattutto in presenza di tratti coloriti e marcati della lingua di partenza, vale a dire espressioni idiomatiche, giochi di parole, turpiloqui ed elementi culturospecifici.

Questi tratti sono stati invece valorizzati ed evidenziati nel sottotitolaggio frutto di questo lavoro, come mezzo per meglio definire i personaggi e rimanere fedeli al messaggio e all'idea originale del regista, per far cogliere anche a un pubblico anglofono le varie sfumature di significato e le connotazioni socioculturali implicate dall'uso del dialetto stesso, per rispettare

infine il colore locale, anche a costo di risultare ridondante, di sfidare il gusto e la tolleranza del pubblico a un linguaggio più forte e colorito, che è però l'espressione dello spaccato di società raccontato tanto vividamente dal regista.

*Allegato A – Il copione*

---

# ***giralacapagira***

sceneggiatura cinematografica

di

**Andrea Piva**

con

**Alessandro Piva**

*stesura ottobre 1998*



**Scena 1**

**Esterno, notte. Spiazzo sulla costa brindisina.**

È una fredda e buia notte d'inverno; il paesaggio riceve incerte sagomature dal modesto chiarore della luna al suo ultimo quarto. Il mare s'indovina grosso: percepiamo i profondi **tonfi** dei frangenti sulla scogliera. Un forte **vento** sibila tra le rocce, trascinando in una corsa disordinata ogni sorta di rifiuti leggeri. Buste di plastica, pacchetti di sigarette e preservativi usati danzano in circoli scomposti attorno ad una FIAT REGATA al cui interno, dietro ai finestrini appannati, cogliamo il tremulo bagliore della **fiamma** di un accendino, che subito riconsegna al buio l'abitacolo della vettura. Un **borbottio** profondo in lontananza annuncia il movimento in mare di qualche natante a motore. Come dal nulla, un **gruppetto** di una decina di persone compare nel desolato spiazzo dove è parcheggiata l'automobile. Il **finestrino** del lato passeggeri si abbassa ed un fascio di **luce elettrica** passa in rapida rassegna i visi degli sconosciuti. Sono **clandestini** appena sbarcati, dai volti impietriti in maschere di sgomento o di stupore, tutti ingobbiti nei giubbotti di pelle o nelle misere coperte che portano sulle spalle e che il vento continua impietosamente a cercare di strappare via. Dall'interno della vettura proviene una **comunicazione di servizio** tra pattuglie di Polizia, e i caratteristici **ritornelli elettronici** che ne cadenzano gli stacchi.

Autista

Quattro.

L'ordine dell'anonimo guidatore viene confermato dal gesto della sua **mano**, che fuoriesce dal buio finestrino per indicare il numero. Dopo un rapidissimo consulto, fatto più di occhiate che di parole, quattro degli uomini appena giunti **salgono** sulla Regata, dopo avere uno per volta lasciato qualcosa nelle mani del guidatore. Sono **banconote**: la luce della torcia, che torna per un istante ad accendersi, illumina in pose sempre uguali l'irriverente maschera di Caravaggio. Solo l'**ultimo** dei quattro sbarcati non lascia niente al suo Caronte; al momento di salire sul sedile anteriore della vettura, porge una mano vuota al conducente. Questi, dopo una breve esitazione, la stringe in modo di saluto: i due si conoscono. La rimanente parte del gruppetto dal quale i quattro si sono distaccati

riprende a camminare. Non mancherà loro il mezzo di trasporto, a giudicare dai rumori di **sportelli** e dai rombi dei **motori** che da ogni dove, nel buio, si rincorrono. La Regata si mette in moto e parte.

## **Scena 2**

**Esterno/interno, notte. Sala biliardi 'La Spaccata'.**

Un fiammante **coupé** giapponese si ferma in doppia fila davanti alla sala biliardi 'La Spaccata'. Ne esce un **ragazzo** sui trenta, con la sigaretta tra le dita, abbronzato di lampada e vestito con abiti sportivi di ottima fattura. Sul sedile passeggeri una **ragazza** magra, dai capelli di biondo irreale, si ripassa il rossetto facendo smorfie nello specchietto di cortesia.

È una notte qualsiasi dell'inverno barese, un inverno freddo e umido che oggi viaggia nel vento di maestrale. Il ragazzo arriva alla grande porta a vetri della sala giochi, che, dietro la **saracinesca** alzata a metà, gli risulta chiusa. Tirata una boccata nervosa alla sigaretta, la scaglia a qualche metro sulla sua destra. Sullo stipite sinistro della porta c'è un interruttore, è il **campanello**. Il giovane lo preme prima una sola decisa volta, poi due altre brevi. Si volta verso la sua macchina, si guarda attorno mentre sfrega una mano contro l'altra in una smorfia infreddolita. Il campanello sembra non sortire nessun effetto. Il ragazzo dà un nuovo affondo stizzito all'interruttore e si abbassa a dare un'occhiata all'interno della sala. In fondo alla sala giochi, che è un lungo corridoio debolmente illuminato, intravediamo un bancone e **due uomini** apparentemente immobili. Ora uno dei due muove un braccio e la serratura elettrica **scatta**. Il giovane sguscia sotto la saracinesca ed entra nella sala.

Le strida delle **scarpe** da ginnastica del ragazzo che avanza risuonano sullo sfondo di un pesante silenzio. Il locale è a forma di "L": si sviluppa in lunghezza per una trentina di passi, per poi slargarsi sul lato destro in un ambiente nascosto agli occhi della strada, dove sono posizionati alcuni **biliardi** senza buche. Lungo l'andito ci sono alcuni **videogiochi** addossati alla parete e quattro piccoli **tavoli** da biliardo con le buche. Alla fine del lungo corridoio, dalla parte opposta all'entrata, c'è l'unica finestra della sala, sbarrata e bassa, dalla quale proviene un **miagolio lamentoso** ed una luce morta, il giallo di un lampione comunale. L'illuminazione dell'ambiente è ridotta a questo giallo malato e al verde delle luci dei

tavoli da biliardo.

Sotto la finestra c'è un ampio **bancone**, dietro il quale è seduto **Sabino**, il gestore del circolo. Di complessione smagrita, longilineo e taciturno, Sabino ha una sigaretta tra le dita giallo nicotina, dita nodose e storte come tutta la sua figura. Ha capelli di paglia e la barba rossiccia lasciata a se stessa. Fosse un motorino, sarebbe il suo sgangherato '**Ciao**' bianchiccio, che fa bella mostra di sé dietro la porta d'entrata della sala, accanto alla magnifica e sfavillante **Yamaha** Vmax 1200 del padrone.

Dall'altro lato del bancone, davanti a Sabino ma come lui rivolto verso l'entrata, arrampicato su di un alto sgabello c'è un altro uomo, **Pinuccio**. Questi è una sorta di rovescio dell'altro. Non propriamente elegante, appare in ordine, sbarbato, e l'esigua manciata di centimetri che ne fa l'altezza è pressoché eguagliata dalla larghezza della sua pancia, meraviglioso frutto di estenuanti battaglie col bicchiere. Le mani sull'addome, l'uomo è in un'espressione di ostentato disgusto. Immobile.

Anche Sabino è immobile, e sembra distratto, lontano, come preso da chissà quali pensieri. Su di un mobiletto scalcagnato è la **televisione** accesa, ridotta a sussurro, che l'uomo guarda senza prenderne i significati, come se si stesse concentrando sul mobile sul quale è poggiata o proprio sul vetro dello schermo, dal quale un programma serale ci offre una **faccia muta** che pare scrutare l'interno della sala.

Il ragazzo della coupé sta **arrivando** ai due uomini, i quali paiono non fare caso alla circostanza. L'ambiente è calato in una immobilità irreale, ai biliardi non c'è nessuno e di tanto in tanto un videogame sputa il suo ossessivo **jingle** sulla cappa di fumo che avvolge la sala. A tratti ci giungono **rumori** cupi e un confuso **vociare**, come da un sotterraneo. Dalla parete ingiallita alle spalle di Sabino un orologio con i colori del Bari segna le **ventidue**.

Una volta arrivato al bancone, il giovane ha un veloce cenno della mano. I due uomini sono mummie.

Giovane

Damm du'.

Dammi due.

Con un paio di secondi di ritardo, Sabino fa una mossa della spalla e inclina leggermente il capo. Poi mulina la mano con pollice e indice alzati e schiocca la lingua.

Sabino

Nudd. Doma' adda' vnì.

Niente. Domani devi venire.

Giovane

Ci cous? Doma'? Sta' a pigghj  
p' cul, Sabi'?'  
So' tre di' ca je doma'.

Che cosa? Domani? Prendi per  
il culo Sabino?  
Sono tre giorni che è domani.

Sabino non mostra mutamenti d'espressione.

Pinuccio

Doman' adda vnì, bello! Non  
hanno portato niente. (pausa)  
Sigarett' ue'?

Domani devi venire, bello! Non  
hanno portato niente. Vuoi  
sigarette?

Il giovane schiocca la lingua sul palato e sbuffa nervosamente.

Giovane

No, l' teng, l' teng... Ma ci  
cazz: Sabi'... Ci 'u sapev'  
scev addo' 'u cecat! E la  
miseria ladra, so' fatt tutt  
la citte' p' vni' ddo'...

No, ce le ho, ce le ho... Ma  
che cazzo: Sabino... se lo  
sapevo andavo dal 'cecat'! E  
la miseria ladra, ho fatto  
tutta la città per venire qui.

Sabino annuisce stancamente: così è. Ora il ragazzo sembra riflettere. Poi,  
come per un'intuizione:

Vabbu', va'. Fammn scì. Cia'.

Vabbe', va'. Fammene andare.

Il giovane torna sui suoi passi e si avvia verso l'uscita. Sabino e Pinuccio restano immobili. Sul silenzio grave dell'ambiente continuano ad immettersi, a tratti, **rumori sotterranei** e qualche **bestemmia**. Ci dev'essere una stanza che non conosciamo. I due uomini continuano il loro

atteggiamento di impassibilità, sembrano non aspettare niente e non per questo essere a disagio: Sabino e Pinuccio stanno, come le pietre e gli alberi. Nel giro di pochi secondi squilla nuovamente lo stridulo **campanello**.

### **Scena 3**

**Interno/esterno, alba. Scompartimento del treno Lecce / Milano.**

Il sole si sta mollemente affacciando su di un Adriatico increspato e i **passaggeri** di uno scompartimento dell'espresso Lecce/Milano sonnecchiano sulle poltrone. Attraverso lo **sferragliare** costante e monotono del treno ci giunge l'eco lontana di una **musica** da discoteca: proviene dalle cuffie del **walkman** di uno dei passeggeri, un **ragazzo** che, la bocca spalancata e gli occhi chiusi, sembra nel più profondo dei sonni. Il ragazzo è vestito in perfetta tendenza discotecara – scarpa colorata con zeppa, jeans attillato e giubbottino di pelle – e sotto la sua mano, abbellita di un grosso **anello** rettangolare argentato, riposa un libro di massime orientali. Tra le due schiere di sedili – e tra i piedi dei passeggeri di un lato e quelli dell'altro – un **uomo** ha ricavato un giaciglio che a giudicare dalla sua faccia beatamente assopita gli è riuscito piuttosto comodo. Poggia il capo su di una grossa **borsa**: il suo bagaglio. Di un'età compresa indefinibilmente tra i trenta e i quaranta, l'uomo ha capelli tagliati a spazzola che terminano in lunghi dorati boccoli sulla nuca, gli abiti lisi e stazzonati, avanzi di eleganze di un passato di provincia italiana. Riconosciamo in lui uno dei quattro uomini che abbiamo visto salire sulla Regata nella prima scena: è quello che non ha pagato. D'un tratto la musica del walkman si ferma in uno **schiocco sonoro**: è finita la cassetta. L'uomo steso per terra sgrana gli occhi alla misera volta del treno. Sembra essere stato destato da un improvviso pensiero del sonno. Con mossa rapida e risoluta si gira su se stesso, si mette in ginocchio e apre la chiusura lampo del suo borsone. Sta cercando qualcosa. Ne tira fuori – con gesti frenetici – diversi indumenti disordinatamente incastrati l'uno nell'altro, fino a ritrovarsi tra le mani una piccola borsa. La apre, e ne estrae una busta di plastica, all'interno della quale appare una scatola di cartone. Ma l'uomo ha troppa fretta e non riesce ad aprirla e forzandola la rompe. Ne esce un parallelepipedo di polistirolo, che a sua volta contiene una busta di plastica, piccola e trasparente. Ecco finalmente l'oggetto della

ricerca: è un **telefono cellulare**, che adesso sentiamo **trillare**. L'uomo risponde, in un italiano dalle inflessioni balcaniche.

Albanese

Non senti niente, non prendeva telefonino. (*pausa*) Vado.

#### **Scena 4**

**Interno/esterno, alba. Corridoio e vestibolo del treno.**

L'**albanese** percorre in velocità il corridoio del treno, col borsone sulle spalle. Nella sua stessa direzione, e dietro di lui, stanno avanzando **due agenti** della Polizia Ferroviaria, i quali non sembrano averlo notato.

L'uomo guadagna infine la ritirata, ma la porta non si apre: è occupata.

Albanese

(...) *bestemmia in albanese*

L'immigrato si affaccia al corridoio e se ne ritrae subito: ha notato i berretti dei due agenti, i quali stanno parlando con uno dei passeggeri dello scompartimento in cui lo abbiamo visto dormire.

Sentiamo il rumore dello **sciacquone** della ritirata, e l'albanese ha un gesto d'impazienza. Infine la porta si apre ed un altro **passeggero**, gigantesco, rosso in volto, stenta ad uscirne. Quasi s'incaglia tra gli stipiti. L'albanese entra e richiude la porta dietro di se'.

#### **Scena 5**

**Interno/esterno, alba. Ritirata del treno.**

L'**uomo** apre il finestrino. Ora si porta al lavabo. Armeggia sotto di esso e ne estrae un **fagottino** a forma di salame, ricoperto di nastro adesivo marrone, da imballaggio. Il telefonino trilla nuovamente. L'albanese lo cava di tasca e se lo porta all'orecchio, scrutando dal lato del finestrino la piana campagna barese che scorre uniforme.

Albanese

(*al telefono*) Scjoigne! Da. Da-da. Come? Sì!

Qualcuno **bussa** con decisione alla porta della ritirata. L'uomo ha uno scatto di paura mista a sorpresa e si congela in una posizione di attesa con gli occhi alla porta. Il bussare riprende insistente, ma adesso è piuttosto un rumore **metallico**. Si leva un grido d'impazienza, brutale.

Voce (F.C.)

Ahò!

L'uomo non regge a quest'ultima smodata intimazione: **scaglia** con forza il fagottino fuori dal finestrino, chiude il telefonino e lo mette in tasca, respira profondamente e finalmente apre la porta. Gli leggiamo in faccia una grande sorpresa. Dall'altro lato della porta il ragazzo con le cuffie – gli occhi gonfi di chi si è appena svegliato – aspetta il suo turno in un'espressione da postumo psicotropico.

#### **Scena 6**

**Interno, notte. Sala biliardi 'La Spaccata'.**

Nella sala echeggia nuovamente il **campanello**. Qualcun altro chiede di entrare; dietro la saracinesca compaiono **due gambe** impazienti, che non riescono a stare ferme. **Sabino** e **Pinuccio** sono invece immobili, fino a che lo scampanellare non diviene nervoso e Sabino muove un braccio verso un **interruttore** dei tanti che ha alla sua destra. La porta si apre e il nuovo visitatore entra. Intanto, un'anta del **mobile** che è alla sinistra di Sabino si apre come da sola, mossa dall'interno. Un **uomo sui quaranta**, dai pochi capelli grigi – il volto emaciato ed un giaccone di montone piegato sull'avambraccio sinistro –, esce con naturalezza dall'armadio. Adesso che l'anta è aperta, emergono forti e chiari i **rumori** che fino ad ora abbiamo sentito ovattati. L'uomo armeggia all'interno del mobile e i rumori si dimezzano. Forse ha chiuso una porta che non vediamo. Ora chiude l'anta e i rumori tornano ad essere solo fantasmi di rumori. Sabino e Pinuccio non si sono mossi dalle loro posizioni, senza neanche voltare il capo al movimento dell'armadio. L'uomo indossa il giaccone e si avvia verso l'uscita.

Uomo

*(di spalle, in un sussurro) Cia'.*

I due uomini non rispondono. Intanto il nuovo avventore è arrivato al bancone e vi ha poggiato i gomiti. È un **ragazzo** vestito di una lucida giacca di pelle, jeans e stivaletti neri. Tra questi e Sabino avviene una comunicazione non verbale: il giovane sembra indagare su qualcosa di cui hanno già ragionato, ma Sabino ha un'espressione che significa il nulla di fatto.

Ragazzo

(*sorpreso*) Nudd?!

Niente?

Sabino rifà spallucce. La porta d'ingresso **sbatte** fragorosamente. Dopo qualche secondo di esitazione silenziosa, il ragazzo si gira e si avvia verso l'uscita, scorato.

Ragazzo

E ci je.

E che cazzo.

Pinuccio

Ou, l' tin le sgarett, 'u gio'?

Ahò, ce le hai le sigarette, giovane?

Il ragazzo guadagna l'uscita senza dare cenno di risposta, e del resto Pinuccio non sembra attendere molto: ha parlato come il videogioco lancia periodicamente la sua musichetta. La porta si **richiude** e la vetrata pare un grande schermo televisivo senza sonoro, tagliato a metà dalla saracinesca. Le rare automobili che passano sono un rumore lontano.

Sabino

Damm' 'u telefonin', Pinu'.

Dammi il telefonino, Pinuccio.

Pinuccio risponde come se la voce gli fosse arrivata in ritardo, e senza voltarsi.

Pinuccio

A ci adda' chiama'?

Chi devi chiamare?

Sabino

(contrariato) Ou... Damm 'u Ahò... Dammi il telefonino,  
telefonin'... Ja' chiama' a devo chiamare quelli.  
chidd.

Pinuccio estrae un telefonino dal marsupio che tiene sotto la grossa pancia e lo passa a Sabino.

Pinuccio

Ne', auand. (Pausa) Si' capisciut, Tie'. Hai capito, Sabino? Si può  
Sabi'?! S' pot sci' nnanz adacsì? andare avanti così? Io dico che  
Je digg ca non s' pout... (pausa) non si può... che non si può.  
ca non s' pout.

Sabino compone un numero al telefonino e aspetta nella sua solita espressione assente. La televisione passa immagini di natiche animate da macchine massaggiatrici. Di nuovo l'anta del mobile accanto a Sabino si **apre**. Ne esce un **ragazzo sui venti**, i capelli ingelatinati e l'espressione ingrugnita. Senza fermarsi al bancone va verso l'uscita, e parla in tono sostenuto.

Ragazzo

Moccalmurtdmamt, e ci je! Mortacci di Eva, e che cazzo!  
Sabi', e com' stonn le Sabino, e come stanno le  
maghinett' josce! C' cazz sit' macchinette oggi. Manco a dare  
fatt!? Mang a da' 'na una doppia coppia, e che  
doppiaccoppie. E ci je!? Cristo.

Sabino non mostra mutamenti d'espressione. Dall'altro capo del telefono qualcuno si decide a rispondere.

Sabino

Ou', emme'? Nudd ango'? C' sit Ahò, embè? Ancora niente? Che  
decis? Je a vu stogg ad avete deciso? Io voi sto  
asptte'. aspettando.

Silenzio: gli stanno rispondendo qualcosa.

See, 'u cazz ca t' See, il cazzo che ti freca...  
ball'angule... Do' la cap' Qui la capa gira, vedi di  
aggir, vi' c' t' muv, no l' muoverti, non le chiacchiere  
chiacch'r tu', chitemmurt. tue, Chi t'è murt.

Sabino chiude il telefonino e lo restituisce a Pinuccio, mantenendo gli occhi fissi davanti a sé. Nel frattempo la porta d'ingresso **sbatte**.

Pinuccio

Ci ha ditt'?

Che ha detto?

Sabino fa un cenno di scetticismo.

Pinuccio

Ava' v'nì?

Viene?

Sabino

Se. Aquann'u cazz ammen l'ogn.

Se. Quando al cazzo cresce  
l'unghia.

## **Scena 7**

**Esterno, giorno. Campagna hinterland barese.**

**Due giovani sui trenta**, intabarrati in voluminosi piumini, imitazioni di scarponi Timberland ai piedi, stanno cercando qualcosa tra la sterpaglia al margine di una linea ferroviaria. Sono **Pasquale e Minuicchio**. Le facce che mancarono a Lombroso per la tipologia del piccolo delinquente. Il paesaggio è di quelli che farebbero valutare ad un Albanese inutile la traversata dell'Adriatico: copertoni, vetri rotti, sciacquoni e rifiuti metallici fanno un insieme armonico con la vegetazione emaciata ed i fumi all'orizzonte. In lontananza scorgiamo le cariate montagne di macchine di uno sfasciacarrozze. Uno dei due giovani, Minuicchio, ha un grosso **spinello** nella mano sinistra; dà una boccata profonda, con una smorfia sofferente, ed espirando mostra con la destra un pezzo di **camera d'aria** di motorino, lungo una cinquantina di centimetri.

Minuicchio

Ou'! Pasqua'! Vi', pot jess  
com a cuss?

Ehi, Pasquale! Vedi, è tipo  
questo?

Pasquale

See, Minui'! Com 'a cuss'!

See, Minuicchio. Come a  
questo.

Pasquale indica con le mani il proprio sesso e sbotta in una **risata** raschiata in gola. Minuicchio ridacchia.

Minuicchio

L' murt d' mamt!

Tua madre.

E lancia la camera d'aria verso Pasquale.

Pasquale

Ue', rcchio'! Tu non adda'  
v'de com' je 'u cous; tu adda'  
v'de' ci 'nge' sta la polva on  
non 'nge' sta la polva, no l'  
chiacchi'r! (pausa) E pass 'u  
spnidd!

Ue' ricchione! Tu non devi  
vedere com'è il coso; devi  
vedere se c'è la polverina o  
no, non le chiacchiere! E  
passa la spinello.

Minuicchio dà un'altra boccata allo spinello e parla buttando fuori il fumo.

Minuicchio

Hm. Brav 'u chiavc! 'U sacc ca  
ste la polva, ma c' nun sacc'  
comm jie 'u cous, 'u  
contenitour, com l'jacchie'!?

Hm. Bravo al chiavico. Lo so  
che c'è la polverina, me se  
non so com'è il coso, il  
contenitore, come lo devo  
trovare?

Infastidito, Pasquale si ferma ed allarga le braccia.



Il finestrino si rialza e la macchina riprende la marcia. Pasquale si volta in atteggiamento grave verso Minuicchio. È un'espressione che parla chiaro, la sua: l'uomo della macchina è molto contrariato, c'è da preoccuparsi.

**Scena 8**

**Interno, notte. Sala biliardi 'La Spaccata'.**

Nella sala immersa nel silenzio, **Sabino** e **Pinuccio** sembrano posare per un fotografo che non riesce a farli sorridere. Scatta prima il **jingle** del videogioco e poi ancora il **trillo** del campanello. Ancora i due rimangono immobili, come nell'inseguimento di pensieri lontani. Il campanello si fa nervoso e Sabino allunga un braccio. Dalla sala nascosta continuano a giungere rumori sotterranei. Entra un uomo sui quaranta, piuttosto alto, che indossa una stretta giacca di pelle nera ed ha capelli brizzolati molto corti. È **Nicola**, vecchia conoscenza della sala. Arriva al bancone, vi si appoggia in posizione plastica e sorride con energia.

Nicola

Ue', Sabin'! C' s' disc.

Ue', Sabino. Che si dice.

Sabino ha una mossa minima che significa: "Cosa si deve dire". L'uomo si porta in uno scatto vicino a Pinuccio e gli palpa la **pancia**. Pinuccio ride e giocosamente respinge le mani di Nicola.

Nicola

Pinucc'! E ci sta megghj' d' te!? Mocca a la ventrozz!

Pinuccio! E chi sta meglio di te? Alla faccia della ventra.

Pinuccio

(divertito) Me', au', lass sta', ca è semb chedd.

Be', ahò, lascia, che è sempre quella.

Sabino

O', 'Colin, sì sciut dde', all'al ditagl?

Ahò, Nicola, sei andato lì, al nord?

Nicola

(sorrìde) Comm je! So' sciut e  
so' trnat pur!

Com'è! Sono andato... e sono  
pure tornato!

L'uomo ride di una **risata** crassa e fasulla. In un attimo si ricompone ed indica il pavimento con la mano destra.

Nicola

Mo'-mo' so' arrvat. Jind a  
nudd. Senza carc adda v'de'  
com fusc 'u camion. 'U so'  
sciut a lasse' e stogg ddò.  
E ci vogg a fa' a cas.  
Migghierm m'aspettav p' cra'  
matin; mo' ste' alla cas d' la  
sour, c' la piscnenn. Non cred  
ch'ja acchiije' nudd da mangiè  
staser. (pausa) Amma fa' v'nì  
nu' panzarott? Si' mangiat,  
tu, Sabin'?

Proprio adesso sono arrivato.  
Proprio adesso sono arrivato.  
Ci ho messo niente. Senza  
carico devi vedere come corre  
il camion. Sono andato  
a lasciarlo e mo' sto qui. E  
che vado a fare a casa. Mia  
moglie mi aspettava per domani  
mattina; mo' sta a casa della  
sorella, con la bambina. Non  
credo che trovo niente da  
mangiare stasera. Facciamo  
venire un panzerotto? Hai  
mangiato tu, Sabino?

Nel frattempo l'uomo ha estratto da una tasca interna del giaccone un pacchetto di **MS 'morbide'**. Prende una sigaretta, la batte sul quadrante dell'**orologio** che ha al polso e l'accende. Sulle sue parole e sull'operazione con la sigaretta i rumori della saletta nascosta emergono a tratti; ogni tanto qualche percepibile **bestemmia**. Sabino e Pinuccio non danno segno di avere recepito la domanda del camionista. Poi, dopo qualche lungo istante di silenzio:

Pinuccio

A chess'our. Da mo' va' c'ha  
chiudut Donat. Cudd' ste già  
alla cas'.

A quest'ora. Da mo' che ha  
chiuso Donato. Quello sta già  
a casa.

Nicola guarda l'orologio a muro e lo confronta con quello che ha al polso.

Nicola

Mo', adaver! Non m' n'ev  
avvrtut ca jev adacsì tard.

Cazzo, è vero. Non me n'ero  
accorto che era così tardi.

Ora l'uomo guarda prima Pinuccio e poi di nuovo Sabino, atteggiando la bocca in un'espressione che pare disgusto ma che è la semplice constatazione dei fatti.

Nicola

E ci amma fa'.

E che dobbiamo fare.

L'uomo dà una boccata alla sigaretta, poi indica con un cenno del capo il mobile alla sinistra di Sabino.

Nicola

Ci ste' dret?

Chi sta dietro?

Sabino ha una mossa delle spalle che significa qualcosa come: 'i soliti'.

Nicola

Hm. Mo' v' la dogg la notizie:  
m' fumc sta sgarett e m' ne  
vogg a durm propt. E doma' s'  
penz. No disc tu, Sabi'?

Hm. Mo' ve la do la notizia:  
mi fumo 'sta sigaretta e me ne  
vado proprio a dormire. E  
domani si pensa. Dici di no,  
Sabino?

I volti dei tre uomini si accendono di intermittenti **riflessi blu**. Sono i **carabinieri**. Una pattuglia si è fermata davanti alla sala. Nicola rimane appoggiato al bancone e parla davanti a sé.

Nicola

Ci je, la madam? Che è, la madama?

Sabino annuisce millimetricamente. Pinuccio rimane nella sua espressione disgustata.

Nella saletta qualcuno ha subito un torto evidente.

Voce dalla sala nascosta (F.C.)

La bcchin' d' mamt! La puttana d' mamt!

Trilla il **campanello**, ma Sabino non si muove. Ora un rumore di nocche sul vetro. Sabino, immobile nel busto, aziona la serratura con un indolente gesto della mano. Ma sono due gli **interruttori** che preme, e nella sala nascosta i rumori **s'interrompono**, di colpo, del tutto. Ora anche Nicola si volta verso l'entrata. Sulla strada, sotto la saracinesca calata per metà, ci sono due **pantaloni** neri rigati di rosso sui lati ed insaccati in alti stivali.

Nicola

Me', facimmc du' rsat'. Be', facciamoci due risate.

### **Scena 9**

#### **Esterno, giorno. Sfasciarrozze.**

La **BMW** scura che abbiamo visto rallentare in prossimità di Pasquale e Minucchio ora si ferma sullo spiazzo davanti alla **casupola** di uno sfasciarrozze. In cima alle colonne di auto in rovina un sole fasullo accende fiochi baluginii metallici. Dall'auto esce un uomo sui quaranta, dalla corporatura massiccia. Si chiama **Nino**. Quando ci si rivolge a lui indirettamente è Nino '**carrarmat**'. Ha capelli crespi e naso camuso, la faccia dura come di chi ha lottato e si è imposto. È chiuso in una lucida giacca a vento, e porta nella mano - pesante di vistosi anelli d'oro - un telefonino. Sculettando a gambe larghe si tira su i pantaloni con le dita ai passanti, mentre a pochi metri dall'approssimativo recinto passa fragorosamente, tintinnando, un **treno**.

**Scena 10**

**Interno, giorno. Baracca sfasciacarrozze.**

Davanti ad una **stufa** elettrica, **Nino carrarmat** è seduto su di una sedia sgangherata, con i palmi rivolti alle resistenze del piccolo elettrodomestico. Accanto a lui c'è, in piedi, **Peppino**, il guardiano dello sfasciacarrozze. Questi è un uomo sui sessanta, vestito di una tuta da operaio coperta da un piumino sporco e strappato. I due stanno guardando fuori, attraverso le crepe nel vetro della finestra della baracca. Vicino allo stipite, su di un comodino sporco e cadente, una statuetta raffigurante **San Nicola** porta nella mano alzata un gagliardetto del Bari, che è stato applicato con il nastro da imballaggio. A terra, una **macchinetta per il caffè** è poggiata su una piccola scatola di latta, che ha un foro laterale dal quale si vedono le **fiamme** di un liquido che può essere benzina o alcol. C'è un silenzio di morte nella baracca; solo, in lontananza, qualche macchina **sfreccia** sulla strada statale. Ora il caffè si annuncia in uno **sbuffo** che si tramuta poi in sotterraneo **sibilo**.

Peppino

*(scettico, e come uscito da un pensiero)* Ci adda fa'. Cudd' a 'o tlefn dicije che stev la polizie, sacc', cudd parlav mezz albanes e mezza talian, non se capiscev nu cazz. *(si muove verso la macchinetta del caffè)* Je digg ca u' ava scettate apprim, percé acquann' parlabb a 'u tlefonine 'u tren non aviv'angor passat. E vall a jacchije, mo'. Comungue, si' vist: Pasquale e Minuicchj' stonn a chedda vann, mizz 'o lec a cerca', però... Nino, non cred' c'ava iess fagil.

E che devi fare. Quello al telefono diceva che stava la Polizia, mi pare, perché parlava mezzo albanese e mezzo italiano, non si capiva un cazzo.

Io dico che l'ha buttato prima, perché quando ho parlato al telefonino il treno non era ancora passato. E vallo a trovare adesso. Comunque, hai visto: Pasquale e Minuicchio stanno là; in mezzo all'erba a cercare, però... Nino, non credo che dev'essere facile.

Nino

(in tono di rimprovero) L'murt Mortacci di Eva. E che cazzo.  
a dudc! E ci je!

'Carro armato' si alza pesantemente e va verso una pila di **riviste** che è a terra da qualche parte.

Nino

C' cazz, je 'u sapev, jev tand Cristo, io lo sapevo, era  
facil c' la maghin... L' murt tanto facile con la  
me' e d' cudd c'ava avut la macchina... mortacci miei e di  
bella pnsat. quello che ha avuto la bella  
pensata.

Peppino rimane con gli occhi alla macchinetta del caffè; storce la bocca e (mentre Nino scorre una rivista) con uno **schiocco** della bocca si prepara a parlare. Ha un'espressione ibrida di disgusto, scetticismo e sofferenza.

Peppino

See... Nino, 'u sa' ca ste' See... Nino, lo sai che c'è  
chIU' madam de', sop' a la più madama sulla statale che  
statal, che in tutt'itagl... in tutt'Italia... Come si deve  
Com s'ava fa' cchiu'... Vi' fare più... Vedi che è  
ch'è tranquill adacsì, ci 'nge tranquillo così, che ci vuole:  
voul': nu' stamm ddo a non fe' noi stiamo qui a non fare un  
nu cazz e la polva ng'arriv cazzo e la polverina ci cade  
'ngap. Stu problem... (fa in testa. 'Sto problema... è  
*spallucce*) ha capitat... capitato...

Nino annuisce distrattamente: si è avvicinato alla stufa e sta sfogliando una rivista pornografica che ha preso tra le altre. Ora si sofferma su una pagina; la **strappa**, la piega in quattro e se la mette in tasca.

Nino

Hm! 'Ndand mo' amma fa' n'alda  
spedizion...

Hm! Intanto adesso dobbiamo  
fare un'altra spedizione...

Peppino

(*accomodante*) Me', Nino...  
v'dimm apprim c' la cogain si  
jacchj', e po' s' penz.

Dai, Nino... vediamo prima se  
la coca si trova, e poi si  
pensa.

Nino

(*in un sospiro*) Vabbu', va',  
famm sape' quaggheccous. (*posa  
la rivista e va verso la  
porta*) Comunque, ci chidd la  
jacchian' tu non zi  
telefonann, mann direttamend a  
Minuicchj' c'u motorin,  
capisciut?

Vabbe', va', fammi sapere  
qualcosa. Comunque, se la  
trovano tu non telefonare,  
manda direttamente Minuicchio  
con lo scooter, capito?

Peppino

(*meravigliato*) Aho', e addo'  
va'? Pigghj 'u caffè, Nino, non  
si' facenn brutt!

Ahò, e dove vai? Nino, il  
caffè...

Nino ha un'espressione di sopportazione: si fermerà per il caffè, che  
intanto sta **gorgogliando** nella caffettiera.

## **Scena 11**

**Interno, notte. Sala biliardi 'La Spaccata'.**

La saracinesca della sala biliardi si solleva piano, e scopre **due  
carabinieri** con le facce ingrugnite. Questi aprono la porta a vetri e  
**avanzano** in direzione dei tre uomini, i quali si sono irrigiditi nelle loro  
posizioni, in quella che ci pare una muta sfida. Anche **Nicola**, fin qui  
brioso e vitale, pare ora consegnato alla fissità eterna che abbraccia  
**Sabino** e **Pinuccio** e la sala tutta in un quadretto inanimato.

Gli **stivali** dei carabinieri che avanzano crepitano colpi secchi e  
taglienti: il silenzio si carica di tensione.

I due militari sembrano giocare ruoli diversi: uno rimane sempre un passo indietro, è più giovane, indossa guanti di pelle nera e sembra di spalla; l'altro è un **maresciallo**, forse di fresca nomina.

Giunto a cinque metri dal bancone, il maresciallo si blocca con mossa grave e mette le mani ai fianchi (anche l'altro si ferma). Prima di produrre parola, lascia sapientemente passare un paio di secondi. È il tempo del **jingle** del videogioco: la partita è iniziata.

Maresciallo

Buonasera.

I tre non rispondono. Sono statue. L'uomo è stupito di non ricevere risposta, ma cerca di non darlo a vedere. Compie altri tre passi verso il bancone. Anche il suo presunto allievo avanza.

Maresciallo

Favorite i documenti. Chi è il titolare?

I tre rimangono ancora immobili. Tocca a Sabino muovere la bocca, ma solo la bocca, come in un certo tipo di animazioni.

Sabino

Dite.

Maresciallo

Favorisca anche la licenza.

Mentre Pinuccio e Nicola cercano con ostentata indolenza le rispettive carte d'identità (Nicola nel portafogli, Pinuccio nel marsupio), Sabino si **alza** e **apre** svogliatamente un cassetto del bancone, dal quale estrae un **astuccio** che contiene svariate carte: sono la licenza d'esercizio e altri documenti della sala giochi. Li porge al carabiniere, il quale dà una rapida verifica alle carte e ai documenti di Pinuccio e Nicola (le **foto** dei loro documenti sembrano foto segnaletiche), dopo di che passa tutto al suo sottoposto. Questi ha in una mano un'**agendina** foderata di pelle nera, che ora apre e poggia su di un biliardo, insieme ai documenti. Il maresciallo continua ad annuire gravemente e si guarda intorno, sottintendendo di avere

capito chissà quali cose. I tre sono ripiombati nell'immobilità inespessiva di poco prima, con lo sguardo alla porta d'entrata.

Maresciallo

C'è qualche incensurato tra di voi?

Nessuno risponde.

Maresciallo

*(guardando Sabino, dopo una grave pausa)* Perché la saracinesca è abbassata?

Sabino

Perché abbiamo chiuso. Stiamo a fare i conti.

Maresciallo

Hm. E il campanello? a che serve il campanello?

Sabino

*(guarda prima Pinuccio e poi Nicola)* A suonare.

Il sottufficiale storce la bocca e annuisce stancamente.

Secondo carabiniere

Minguetti Pasquale. Chi è Minguetti.

Sabino

Non c'è.

Secondo carabiniere

Qui risulta che il titolare è Minguetti.

Sabino

È mio cognato. Ci do una mano.

Maresciallo

E allora non devi dire che sei tu il titolare.

Sabino

Ma è partito a Napoli.

Maresciallo

E che c'entra.

Sabino

Cosa.

Il carabiniere sospira: ci rinuncia.

Maresciallo

*(guardandosi intorno, con un gomito poggiato al bancone)*

Be': dove stanno i videopoker.

Sabino

*(guarda prima Pinuccio e poi l'ufficiale)* Videopoker? E che cosa sono?

Maresciallo

*(ironico)* Ah, qui non ci stanno i videopoker.

Sabino

No.

Maresciallo

*(insofferente)* Senti, non facciamo i finti imbecilli, per favore.

Sabino

Che cosa volete.

L'ufficiale si volta verso il collega. Parla descrivendo con la mano il perimetro della sala. La sua voce si fa più dura.

Maresciallo

Magre', Fai un quattro quattro due. (*fa un cenno verso la strada*) E chiama Terlizzi.

**Scena 12**

**Interno, giorno. Laboratorio dei videogiochi.**

Uno **schermo** elettronico riproduce in bassa risoluzione cinque grosse **carte da gioco** francesi. Ci sono una serie di numeri sulla parte alta dello schermo; rappresentano le puntate, le vincite e i punti realizzati. Il monitor si oscura per una frazione di secondo e al posto delle carte da poker compare l'eroe di un videogioco: armato di un grosso fucile, **SuperSuperCop** è pronto a sterminare tutti i malviventi del ghetto digitale. Davanti alla grande postazione video **un giovane** (veste una lunga camicia da lavoro che una volta è stata bianca) prende a parlare in tono dottorale, mostrando un **telecomando** di quelli che attivano gli antifurto delle auto. Lo sfondo è un polveroso deposito di videogiochi, pieno di **materiale elettronico**, schede video e carcasse di monitor e postazioni da gioco.

Tecnico

Qual je' la novità. Il telecomando è come a quello dell'antifurto della macchina. E nonn'è tutt. Tie', provi a premere di nuovo.

L'uomo mette il piccolo telecomando nelle mani di un perplesso Nino.

Tecnico

Avanti, provi.

Nino è titubante; indirizza il telecomando verso il videopoker e preme il pulsante che accende la piccola **spia** rossa.

Nino

Me'?

Be'?

L'uomo ha un ghigno sotterraneo.

Uomo

Non succede niente. Capito? Ci la Madam s' penz ca cuss je 'u telecomann, tu 'ng fasc v'de' ca nonn'è cuss. Prce' ci 'u prem arret 'u bottoun, non fasc nudd. P' t'rne' a l' pokèr adda' mett l' man jind. Je' perfett! E allo' non l'adda nasconn chiu' l' maghinett. E quann l'avan sgame'.

Non succede niente. Capito? Se la madama pensa che questo è il telecomando, tu gli fai vedere che non è questo. Perché se lo premi di nuovo, il bottone, non succede niente. Per tornare ai poker devi mettere le mani dentro. È perfetto! E allora non le devi più nascondere le macchinette. Quando devono capire che sono poker?!

Nino annuisce, lasciando intendere di essere ancora un po' perplesso, forse perché infastidito di non avere subito capito quanto l'uomo gli voleva dire.

Nino

Vabbu'. A me non m' ne frec nudd d' com so'. N'adda manne' ald e quatt a via Cardassi.

Vabbe'. A me non me ne frega niente di come sono. Ne devi mandare altre quattro in via Cardassi.

L'uomo prende una **sigaretta** dal proprio pacchetto e ne offre una Nino, il quale rifiuta.

Uomo

Hann sequestrat?

Hanno sequestrato?

Nino annuisce, gravemente.

Nino

M' stonn a fe' la guerr.

Mi stanno facendo la guerra.

**Scena 13**

**Interno, notte. Sala biliardi 'La Spaccata'.**

Due mani guantate di nero stanno **rovistando** in un grande **cassetto**, sporco di polvere azzurra e pieno di cianfrusaglie. Ci sono birillini per il biliardo, gessetti, cappelletti, mastice, rotoli di nastro adesivo, penne, carte da gioco francesi e napoletane, fiches, calcolatrici, una **foto** di un Pinuccio sorridente che, sullo sfondo del lungomare di Bari, tiene per la testa un grosso polpo. Un altro **carabiniere** sta perlustrando attentamente il circolo, addirittura tastando qua e là le pareti con le nocche. La sala ha diverse porticine, ma il carabiniere si ritrova ora in uno **sgabuzzino** ora davanti ad un **water**. Adesso si guarda attorno nei pressi dell'armadio dal quale abbiamo visto uscire due uomini in un'altra scena. Il **maresciallo** è al bancone; sta fumando una **sigaretta**. Si rivolge a **Sabino**.

Maresciallo

*(ragionevole, quasi in confidenza)* Senti, non te lo dico da pubblico ufficiale, te lo dico da persona ragionevole: dicci dove stanno, ti conviene, perché noi da qui non ce ne andiamo senza i videopoker. Lo sappiamo che ce li avete.

Sabino, al solito, pare non essere stato interpellato. Pare anzi non essere affatto lì, ma davanti alla luna o ad una mongolfiera. Intanto il terzo **carabiniere** ha aperto il **mobile** magico e lo sta ispezionando. Pare indugiare scrutandone l'interno. Forse Sabino un pensiero ce l'ha, adesso; allunga il braccio in direzione di una schiera di **videogiochi** che sono appoggiati alla parete, vicino alla porta d'entrata.

Sabino

La verità, quei giochini ci hanno il pulsande. Diventano poker.

Ripetitivo ed ossessionante, ecco ancora il **jingle** del videogioco. L'agente pare sollevato e soddisfatto della remissione di Sabino. Anche un po' sorpreso.

Maresciallo

Ah! E meno male! Vedi che ragionando si ottiene sempre qualcosa... mo' dovevamo chiamare i tecnici, passavano almeno tre ore, dovevamo fare veleno... *(al collega che stava ispezionando il mobile, cambiando tono)* Terlizzi, chiama il Comando, dai, che è tardi. Avvisa che prendiamo le schede e ce ne torniamo. *(a Sabino)* Be', fammi vedere un po' come funziona.

I carabinieri, col codazzo di Sabino, **Nicola** e **Pinuccio**, si dirigono verso l'uscita. Il terzo carabiniere (che ha chiuso l'armadio ed ha raggiunto da ultimo il gruppo) esce per eseguire l'ordine. Il maresciallo si affaccia sulla **soglia**, aprendo di poco la porta.

Maresciallo

Terli', prendi pure due caffè... *(s'interrompe, si volta ai tre)* caffè?

Sabino

*(con un cenno di assenso)* Hm.

Pinuccio

*(come se concedesse)* E sì...

Nicola annuisce con l'aria di un vescovo cui si conta un peccato veniale.

Maresciallo

Prendi pure cinque caffè dal bar qui accanto.

Secondo carabiniere (F.C.)

Ha chiuso.

Il maresciallo si volta verso i tre, i quali alla notizia che non avranno più il caffè paiono ristabilire distanze che avevano concesso di accorciare.

Maresciallo

Vabbuo', fa niente. Tanto mo' ce ne andiamo tutti a casa.

Sabino precisa.

Sabino

Eh, voi. Io devo lavorare, ancora.

Maresciallo

(*paterno*) Ma se la sala è chiusa...

Sabino

Ma io ci ho da fare.

Maresciallo

No, senti a me, stanotte te ne vai a letto prima.

Sabino

Me', e perché. Me lo dovete dire voi quando devo andare a dormire. Non ho capito.

Maresciallo

Senti a me, ti dico. Stasera è andata così. Te ne vai a dormire e domani si pensa. Ti aiutiamo noi a chiudere, non ti preoccupare. (*indica i poker*) Allora?

#### **Scena 14**

**Esterno, giorno. Campagna hinterland barese.**

Pasquale

...e allora... 'ng 'u ...e allora... ce lo prendiamo  
pigghiamm 'ngule. nel culo.

**Pasquale e Minuicchio** sono seduti su di un gigantesco **copertone** di camion. Il sole si è alzato al mezzogiorno e la vicina strada statale è adesso un po' più trafficata, ne vengono a tratti rombi e strombazzamenti. Su tutto, un ronzio di **motoretta**, costante, lontano ma in avvicinamento. Minuicchio

sta rollando uno spinello con una quantità abnorme di **marijuana**, mentre Pasquale sta cercando di fare mangiare ad uno smagrito **cane** randagio una cimetta della sostanza stupefacente.

L'acuto **ronzio** di motoretta conquista definitivamente la scena e i due ragazzi si voltano verso la stradina sul cui margine sono seduti. Proviene da un **treruote** scalcagnatissimo, un Ape che trasporta una **lavatrice** e alla cui guida riconosciamo **Peppino**, il guardiano dello sfasciacarrozze. L'uomo ferma in prossimità dei due.

Peppino

(acre) Ou', emme'? L' murtacc  
vuest'! Je stogg ad assì matt  
e vu v' fmat l' spinidd! Mocca  
a l' murtacc ca tnit,  
chinedmmerd! 'U Carrarmat ha  
v'nut com a nu matt! E c' me  
s'  
la pgghj cudd! Mic c' vu'!  
L'amma acchia' sta polva o non  
l'amma acchia'? V'avita muv o  
no?!

(sguaiatamente)

Vaffangu'!

I due ragazzi hanno assistito impassibili alla scena, forse bloccati dalla sorpresa di vedersi arrivare Peppino, il quale, detto quello che aveva da dire, riprende la marcia. Ora si scambiano una smorfia di rassegnazione.

Minuicchio riprende a rullare. Il treruote ferma nuovamente ad un centinaio di metri, e Peppino, lasciato acceso il motore, scende a scaricare la lavatrice in mezzo alla sterpaglia. Ora il motore si **spegne**. L'uomo risale al posto di guida e tenta di rimettere in moto. Ma il motore **tossisce** senza rombare.

Ci giunge un ultimo **urlo** di Peppino, che echeggia lungamente.

Peppino

Do' la cap' aggir!

Qui la capa gira!

Poco lontano dal treruote, sotto un ponte della tangenziale, seduti tra la sterpaglia **due ragazzini** sui tredici anni stanno arrembiando con la

conquista di qualche scorribanda nelle mefitiche campagne baresi. Hanno le **biciclette** a qualche metro da loro, adagiate al suolo. Sono **Tanuccio** e **Franco**.

Tanuccio

Me'?

Be'?

Spaventato, Franco farfuglia, appena comprensibile, con la lingua tra i denti.

Franco

Mo', Tanu', non m' sendc chiu'  
la

vocc!

Cazzo Tanuccio, non mi sento  
più la bocca!

Finalmente il **treruote** riparte, e Peppino accelera a più non posso per non farlo spegnere di nuovo, sfilando via in prossimità dei due ragazzini.

#### **Scena 15**

**Esterno, notte. Sala biliardi 'La Spaccata'.**

La **saracinesca** della sala giochi si sta abbassando con tremendo **fragore** di lamine di metallo, ma lentamente, a scoppi e indecisioni. Alla roteante luce blu dei carabinieri si è affiancato l'allegro giro giallo del **lampeggiatore** della nettezza urbana, e ai rumori della saracinesca ora si affiancano, fino a confondervisi, quelli del grosso camion comunale che solleva e svuota un cassonetto poco lontano. Sabino ha una mano allo stipite dell'entrata della sala: tiene una **chiave** nella serratura che aziona il meccanismo della saracinesca, la faccia nel solito luogo d'assenza. All'interno dell'auto di servizio – parcheggiata a pochi metri – un **carabiniere**, al posto di guida, sta parlando forse con il Comando. Ora passa l'apparecchio al **maresciallo**. Sul sedile posteriore il **terzo militare**. Tra gli agenti e Sabino, e tra Pinuccio e Nicola, poggiato sul cavalletto c'è lo scalcagnato **Ciao** che in un'altra scena abbiamo visto, dietro la porta della sala, risaltare di miseria accanto ad una meravigliosa Yamaha Vmax 1200. Sabino, Pinuccio e Nicola hanno le sigarette accese, che tengono tra l'indice ed il pollice rivolte verso il palmo della mano, per risparmiarle al forte vento, un maestrale fastidioso che li tiene

ingobbiti nelle giacche. Pinuccio porta anche un grazioso **cappellino** con i paraorecchie.

La saracinesca compie finalmente il suo faticoso tragitto ed il camion della nettezza urbana – al **fischio** convenzionale di uno dei due uomini saliti sui predellini posteriori – riparte: ecco, ancora, **il silenzio** della notte barese, reso maggiormente paludoso dal contrasto col fracasso appena finito. L'operazione di chiusura della sala è conclusa, ma la macchina non mette in moto, non pare stare per andare. Al contrario, i carabinieri continuano a passarsi **l'apparecchio** che li mette in contatto con la centrale. A tratti ci pare di vederli ridere. Sabino, Pinuccio e Nicola rimangono esitanti per qualche lungo secondo. Pinuccio butta la sigaretta a terra e il vento la trascina via.

Pinuccio

Me', Sabin', je m' ne vogg.                      Be', Sabino, io me ne vado.

Poi l'uomo sgrana gli occhi a significare un'intesa dalla quale siamo esclusi.

Pinuccio

'Nge vdimm.    Ci vediamo.

Anche Nicola pare sottintendere qualcosa, e parla come volendo farsi sentire dai carabinieri.

Nicola

Se, se. M' ne vogg pur je. (a                      Se, se. Me ne vado pure io.  
*Pinuccio*)      Sciam,      Pinucc'.                      Andiamo,                      Pinuccio.

I due si voltano e s'incamminano.

Sabino

(*in un borbottio*) Cia', cia'.

Sabino si mette sul Ciao e pedala un paio di volte per metterlo in moto. Il ronzio del motorino arriva subito in una **nuvola di fumo** che viene dileguata da una raffica di vento. Tutto il rachitismo di Sabino emerge nella

goffaggine della sua figura che si allontana sulla strada sgombra.

**Scena 16**

**Esterno, notte. Viale Capruzzi.**

In viale Capruzzi i **semafori** lampeggiano il loro giallo notturno, i gatti sonnecchiano sui cofani delle poche macchine ancora calde e cartacce e buste di plastica trotterellano per la strada sgombra. All'interno di una **FIAT CENTOVENTISETTE** parcheggiata a spina di pesce tra altre vetture ci sono tre uomini. Sono **Pinuccio, Sabino** e **Nicola**, rispettivamente seduti al posto guida, sedile passeggeri e poltrone posteriori. Davanti a loro un grosso **cartellone** pubblicitario. Nell'abitacolo della vettura l'aria pare irrespirabile, densa com'è di **fumo di sigarette**.

Nicola

(in una smorfia) Ao', Sabino, Ahò, Sabino, chiudi il  
acchiut 'u finestrin. finestrino.

Sabino rimane immobile. I tre sono in silenzio. Pinuccio sta giochicchiando con il suo telefono cellulare, che lancia qualche **musichetta elettronica**. Ora Sabino armeggia col **deflettore**, cercando senza successo di chiuderlo.

Sabino

Damm 'u telefonin, P'nu'. Famm Dammi il telefonino, Pinuccio.  
chiamer' a 'u Carrarmat. Fammi chiamare 'Carrarmato'.

Pinuccio Porge il cellulare a Sabino.

Pinuccio

Auand. Tie'.

Sabino prende il telefonino, compone un numero ed attende risposta.

Sabino

Ou'. Vi' ca so' v'nut l' Ahò. Vedi che sono venuti i  
caravnir de'. Noun. S' so' carabinieri. No. Si sono presi  
pigghjiat l' sched d' l' chedd le schede di quelle dell'en-

d' l'endrat e m'hann fatt  
acchiud. Se. E l' chidd hann  
rimanut jinde. Stonn angor  
de'. Stogg ad asptte' ca s' ne  
vonn. Se. Cia'.

trata e mi hanno fatto  
chiudere. Se. E quelli sono  
rimasti dentro. Stanno ancora  
là. Sto aspettando che se ne  
vanno. Sì. Cia'.

Mentre Sabino parla al telefono passa a lenta andatura una **macchina** dei carabinieri; i tre si voltano a guardarla. Sabino restituisce il telefonino a Pinuccio.

Ievn' chidd? Sabino Erano quelli?

Nicola  
(*annuisce con gravità*) Se.

#### **Scena 17**

**Esterno, tramonto. Campagna hinterland barese.**

Seduti su due grandi **poltrone** impolverate e sventrate, **Pasquale** e **Minuicchio** si stanno mollemente passando lo **spinello** avvolti nei loro piumini. Il sole volge già al precoce declino invernale e i loro occhi sono ormai di un rosso acceso, più intenso del timido ramato dell'astro agonizzante. Minuicchio strascica le parole, ha la bocca impastata.

Minuicchio

Mo', t' pinz a ste', mo',  
nnanz a 'o fuec, c' 'na bella  
femmn alla nut. Uaglio', ci  
'ng'accumbnass!

Cazzo, ci pensi a stare adesso  
davanti al fuoco, con una  
bella femmina nuda. Uaglio',  
che gli combinerei.

Pasquale

(*scettico e accidioso*) Seee...  
Ste' sconfdenz, ddo'. Mang a  
fa' m' rpigghiass.

See... qui c'è fiacca. Manco a  
scopare mi riprendo.

Minuicchio

Lassa perd... ci chedd ste'  
tost adaver, t fazz vde' com  
t' arrpigghj tutt 'na vold.

Lascia stare... se quella sta  
tosta veramente, ti faccio  
vedere come ti riprendi...

Pasquale

Ci c'endr, ava jes bon assa'.  
E allour sî. Ma Che c'entra,  
dev'essere bona assai, allora  
sî. no 'na femmn qualunque.

Ma non una femmina qualunque.

Minuicchio

E ci stogg a disc je?

E io che sto dicendo?

Pasquale

Tu sî ditt: mo', t pinz a ste  
mo' nnanz 'o fuec c''na femmn  
alla nut.

Tu hai detto: cazzo, ci pensi  
a stare davanti al fuoco con  
una femmina nuda.

Minuicchio

Noun, je so ditt 'na *bella*  
femmn alla nut, Pasqua'...

None, io ho detto una *bella*  
femmina nuda, Pasquale...

Pasquale

(*sbadigliando*) See, com'adda  
disc mo' tu...

See, come devi dire adesso...

I due si zittiscono; qualcosa ha catturato la loro attenzione. Si percepiscono **urla selvagge** di bambini, in lontananza; stanno arrivando sulle biciclette i due ragazzini che abbiamo conosciuto in una scena precedente.

**Tanuccio** e **Franco** non notano Pasquale e Minuicchio sulle poltrone. Sfrecciano a tutta velocità, facendo un baccano d'inferno, davanti ai due che ora li guardano perplessi dal loro torpore. I ragazzini hanno una luce maniacale negli occhi sbarrati e pedalano a più non posso, con una frenesia innaturale.

Tanuccio

Aaaaaaaaaaaaaaaaaah!

Franco

Ooooooooooooooooooh!

Lo sguardo fisso e la bocca socchiusa, Pasquale e Minuicchio sembrano essere usciti dai loro corpi: uno dei due ragazzini ha al collo una corda che regge il **fagottino** di cui sono in cerca.

### **Scena 18**

**Esterno, pomeriggio. Litorale barese. Camera-car.**

Sul litorale tra Bari e San Giorgio, a pochi metri dal mare, corre una strada asfaltata. Ai lati, terra brulla e qualche casa. Qua e là **prostitute**, soprattutto di carnagione chiara; le più sono albanesi. I frangenti sbuffano alti schizzi di spuma sugli scogli e i gabbiani volano verso l'interno, alle ghiotte discariche abusive. Alla guida della sua **BMW**, Nino '**Carrarmat**' pare concentrarsi più sull'orizzonte marino che sulla strada. È immerso in qualche pensiero.

### **Scena 19**

**Esterno, notte. Sala biliardi "La Spaccata".**

Davanti al locale con la saracinesca abbassata c'è **Sabino**, che scruta con uno sforzo degli occhi la strada. A cento metri da lui, e in direzione del suo sguardo, **Pinuccio** e **Nicola** fanno cenni di tutto in ordine. Ora Sabino guarda alla soglia della sala: ne viene una **luce** dall'interno. Poggia l'orecchio alla saracinesca, rimanendo inespressivo. Sentiamo un **vociare confuso** ed animato provenire dalla sala; anche qualche secco rumore di **bilie**. Sabino batte due energici **colpi** al ferro della saracinesca e vi riappoggia l'orecchio. All'interno prima le voci, di colpo, e poi la luce, si spengono. Sabino pare sorridere di malignità scherzosa. Un **motorino** si ferma davanti alla sala. Alla guida c'è un **ragazzo** avvolto in una vistosa sciarpa.

Ragazzo

O' Sabin', nudd tin? Ehi Sabino, ci hai niente?

Sabino gestisce di no. Il ragazzo **accelera** via. Sabino dà un ultimo sguardo a Pinuccio e Nicola – i quali mostrano perplessità – ed inserisce la **chiave** nella serratura che aziona il meccanismo di riavvolgimento della saracinesca. Questa prende a rompere il silenzio con il suo movimento agonizzante. Giunto a poco meno di metà corsa, L'uomo ferma il meccanismo e scivola scompostamente all'interno.

## **Scena 20**

**Interno, notte. Sala biliardi 'La Spaccata'.**

Sabino accende le quattro **lampade verdi** che servono il biliardo più vicino all'entrata e **cammina**, nella sua camminata pencolante, verso il bancone. Nella sala tutto tace, di un **silenzio** irreali e pesante, dietro il quale avvertiamo gli scricchiolii di qualche presenza nascosta.

Arrivato in prossimità del finto mobile, Sabino accende le **luci** di un altro tavolo da biliardo e si ferma. Accende una **sigaretta**.

Sabino

*(implorante, quasi in falsetto)* No, brigadiere, non c'è niente lì. Quello è un mobile. *(ora fa la voce grossa)* Ci mobil e mobil! *(dà pesanti manate sul legno)* Assit d'affour!Jun-alla-vold!

No, brigadiere, non c'è niente lì. Quello è un mobile.

Ma che mobile e mobile! Venite fuori! Uno alla volta!

Sabino prende a dare scosse al finto **mobile**, poi apre l'anta e finalmente anche la porticina nascosta. Dall'interno dell'armadio emerge una **luce** fioca. Dopo qualche secondo di esitazione compare come per magia prima un uomo, poi un altro, ed un altro: una **fila di persone** con le mani alzate fa la sua entrata da un ambiente nascosto. Un assortimento ampiamente eterogeneo di classi sociali, il vero *melting pot* della realtà del Mezzogiorno. C'è il **garzone del bar** che ha ancora la giacchetta corta con

la quale serve il caffè, **l'uomo d'affari** che è ufficialmente in riunione non-stop del direttivo, **il fidanzato** che aveva avuto sonno ed era andato a casa un po' prima, stasera. E qualche **impiegato** dalla faccia stanca.

I primi che escono si guardano intorno prima con rassegnazione, poi con stupore, fino ad assumere una maschera mista di sorpresa, stizza e sollievo. Poi, come se in una recita già provata, sullo sfondo della parete bianchiccia prendono a fare commenti, ognuno il suo ed uno dopo l'altro.

Primo uomo

(*sorpreso, parla con o', ebbe'?*  
*decisione*) O', emme'?

Secondo uomo

L'murt tu, Sabin', ma tu' ue'	Mortacci tuoi, Sabino, ma tu
fa' assi' matt a mme'...	mi vuoi fare uscire pazzo a
( <i>sorride</i> ) Mocca a l' murtacc a	me... mannaggia alla chiavica
dud'c e la chiavc d' sort mo'	di soreta mo' mi doveva venire
m'aviva v'nì n'infart mi sì	un infarto, mi hai fatto
fatt pigghje' nu' shcand ca	prendere un colpo che me lo
m'u arrcordc da mo'	ricordo da mo' fino all'ultimo
fin'alluldma	dì

mannaggjie a la madonn e ci  
je!

giorno mannaggia alla madonna  
e che cazzo!

Terzo uomo

(tra il serio e lo scherzoso)  
Ao', e ci je', alla chiggioun,  
do', e non so' capisciut!

Ahò, e che è, a prendere per  
il culo, qui?, non ho  
capito...

Quarto uomo

(sulla soglia, rivolto  
all'interno della saletta)  
Nonn'è nudd! Non nge ste la  
madam'! Cudd è Sabin' ca ten'  
la cap' a 'u scec'!

Non è niente! Non c'è la  
madama! Quello è Sabino che ci  
ha la capa al gioco!

Sentiamo **sghignazzi e commenti** di altri uomini provenire dalla saletta.

Quinto uomo

Mocca a la bcchin d' mant.

Quest'ultima è una voce molto particolare: è quella **robotica** e inespressiva di un apparecchio che aiuta le corde vocali; risuona inquietante nell'ampio e sguarnito locale.

Voce dall'interno (F.C.)

(sul filo dell'ironia) Ca ddo'  
la cap' aggir!

Che qui la capa gira!

Sabino si è intanto poggiato su di un alto sgabello e sta mostrando il suo sorriso morto. Sono arrivati anche **Pinuccio** e **Nicola**, che evidentemente hanno visto la scena dall'entrata e mostrano facce divertite. Pinuccio si anima di un'energia che non gli conosciamo; va verso uno degli uomini che sono usciti dalla sala interna.

Pinuccio

Pondre'! Ih, ih, ih, t'ha vnut  
la strizz, eh?

Pondrelli! Ti sei cacato  
sotto, eh?

Nicola aspetta sapientemente un vuoto nelle battute altrui, e la sua voce cavernosa echeggia seccamente nella sala restituita per un attimo al silenzio.

Nicola

A 'u amic' me'... (pausa) 'u All'amico mio... Lo  
r'coverorn. ricoverarono.

### **Scena 21**

**Interno/esterno, tramonto. Abitacolo della BMW di Nino.**

Nino **Carrarmat** è seduto al sedile guida della sua **BMW**, ferma in un brullo spiazzo a lato della strada sulla quale poco prima correva. Il maestrale compie evocativi giochi di forme impetuose con le onde, e l'uomo, che è rivolto al mare, pare l'eroe con gli occhi lucidi sulla prua della nave, un Achab contemporaneo. E il suo sguardo va lontano, malinconico.

Nella vettura risuona un telefono cellulare, e una **giovane donna** dai capelli biondi e sottili, la carnagione chiarissima e un trucco esagerato, scatta in posizione eretta col busto. Ne scopriamo solo ora la presenza accanto a quella di Nino: era piegata sulle cosce dell'uomo.

Donna

È il mio?

Nino fa cenno di no e con una mossa della mano invita la donna a riabbassarsi su di lui. La donna scompare di nuovo e Nino prende il telefonino che aveva poggiato sul cruscotto della macchina.

Nino

O'.

L'uomo ha di nuovo il suo sguardo sognante rivolto al mare. Qualcuno gli risponde qualcosa.

Nino

E ci je', tutta la di'  
p'acchie' stu cazz d' cous.  
Me', sit sciut a Sabin'?

E che è, tutta la giornata per  
trovare 'sto cazzo di coso.  
Be', siete andati da Sabino?

Nino

Angor l'avit' tagghie'! E ci  
cazz telefonisc a fe'. Muvt.

La dovete ancora tagliare! E  
che cazzo telefoni a fare.  
Muoviti.

Nino chiude il telefonino e lo rimette dove l'aveva preso. I suoi occhi si perdono nuovamente tra le onde.

## **Scena 22**

**Esterno, notte. Strade di Bari. Camera-car.**

Su **Pasquale** e **Minuicchio** è ormai il buio. A bordo di un moderno e scattante **scooter** attraversano a tutta velocità il quartiere murattiano, in direzione del borgo antico. Infine la città vecchia li inghiotte: da corso Vittorio Emanuele lo scooter scompare in un **vicoletto**.

Pasquale

*(infastidito, alla guida)*  
Allour si' tu! T' stogg a disc  
ca ci t' capitesc n'a vold  
c'adda tlefone' all du' a  
quacchedun, adda' paghe'  
millecingcint lir... Minui':  
so' desc vold tant. E tu, non  
adda fe' na chiamat ogni desc  
ca n' fazz je? *(esita,*  
*schiocca la lingua)* Ma vi' ci  
t' ne ve'.

Allora sei tu! Ti dico che se  
ti capita una volta che devi  
telefonare alle due a  
qualcuno, devi pagare  
millecinquecento lire...  
Minuicchio: sono dieci volte  
tanto. E tu, non devi fare una  
chiamata ogni dieci che ne  
faccio io? Ma vedi se te ne  
vai.

Minuicchio

Me', e ci c'endr... chiami' a  
cuss ci je scem... Tu, aquann

Me', e che c'entra... Guarda  
questo quant'è cretino... Tu,

adda' chiami' la ser, mic pagh  
novandacinque lir; tu pag semb  
ducint e uettand! E allo',  
adda' calcole' tutt l' trris  
ca pagh d' cchiu' alla ser...  
no che fasc 'u confrond asslut  
sop alla scrnat.

quando devi chiamare la sera,  
mica paghi novantacinque lire;  
tu paghi sempre  
duecentottanta! E allora devi  
calcolare tutti i soldi che  
paghi di più la sera... non  
che fai il confronto solo sul  
giorno.

Pasquale

Se, ma pur ci je com disc tu,  
non arriv a recuperare' tutt l'  
trris ca spinn fin alla ser.

Se, ma pure se è come dici tu,  
mica arrivi a recuperare tutti  
i soldi che spendi fino alla  
sera.

Minuicchio

Hm. E ci t'u ha ditt? 'U  
dotto'?

Hm. E chi te l'ha detto? Il  
dottore?

Pasquale

Se. 'U dotto' ca cur a mamt.

Se. Il dottore che cura tua  
madre.

Minuicchio

Me', e ci c'endr mamm, mo'!

Me', e che c'entra mamma,  
adesso.

Pasquale

Com ci c'endr? Je mamt ca t'ha  
fatt scem.

Come che c'entra. È tua madre  
che t'ha fatto coglione.

Minuicchio

Noun! Mamm m'ha fatt sci' a la  
scol, so' fatt la terza media,  
e sacc fe' l' cund, mic com a  
te, ca non si' frnut mang la  
quind'elemendare!

None! Mamma mi ha fatto andare  
a scuola, ho fatto la terza  
media io, e so fare i conti,  
mica come a te, che non hai  
finito manco la quinta  
elementare!

Pasquale rallenta la sua corsa e ferma lo scooter. Minuicchio balza giù dal mezzo e, mentre Pasquale è piegato a fare scattare un **bloccaruota**, dà una serie di piccole boccate allo **spinello**, che però risulta essere stato spento dal vento.

Minuicchio

Nonn'è com la cunt tu. Non è come la conti tu.

### **Scena 23**

**Interno, notte. Scale di un palazzo e pianerottolo.**

In un vecchio interno decadente e scarsamente illuminato, fitto di ragnatele e polvere ma anche adorno, tra una rampa e l'altra, di belle **edicole sacre** ricche di fiori e ceri votivi, Pasquale e Minuicchio stanno salendo molto lentamente scale sconnesse, appoggiandosi gravemente al corrimano. Minuicchio ha in una mano, involto in una carta di giornale, il **fagottino** che è stato oggetto delle loro intese ricerche. Sentiamo gli echi delle voci dei mezzibusti dei **TG**. Forse quelli delle 20.

I due ragazzi si fermano ad un **pianerottolo** ed ansimano il loro modesto sforzo. Minuicchio dà due o tre colpi di tosse, mette lo spinello spento sulla fiamma di un **cerò** che illumina un severo **San Nicola** e tira poi una profonda boccata. Pasquale intanto suona un **campanello** che è accanto allo stipite di una porta a vetri oscurata da una tendina.

Visti dalla trasparenza della tendina, i due compongono un classico quadretto fotografico. In un rumoreggiare di **chiavi**, la porta si apre ed una donna sui trenta, **Maria Lopelli**, i capelli neri e le curve della pasta asciutta, bella e truce, vestita di un jeans attillato e di un ampio maglione di lana che non riesce a dissimulare il suo seno prosperoso, li scruta per un attimo, poi compie un movimento del naso alla ricerca della definizione di un odore che evidentemente avverte vagamente. In uno **scatto** prende per un braccio Minuicchio e lo tira dentro casa. L'apertura della porta ha anche tolto la sordina alla **voce del TG**, che ora ci arriva stentorea, prepotente.

Maria

(sibila le parole in una  
raffica tagliente, di  
rimbrotto) Ao', e tu adda jess  
propr' trmo'! E propr do' adda  
fma l' spinidd?! Mocca a mamt.  
(rivolta a Pasquale) E tu c'  
sta a fasc de'? Tras'.

Ahò, e tu devi essere proprio  
coglione!  
E proprio qui ti devi fare gli  
spinelli?!  
E tu che cazzo fai là?

Entra.

**Scena 24**

**Interno, notte. Casa Lopelli.**

In una **cucina** abitabile, piuttosto ampia ma soffocata di mobili e ninoli d'ogni genere e santini e crocifissi, ci sono **Pasquale, Minuicchio e Maria**. In un angolo, **la televisione** racconta ad un volume esagerato il consueto fatto di follia cittadina.

TV

... Al colmo del suo delirio, l'uomo ha poi rivolto l'arma verso se stesso, per accorgersi di avere esaurito le munizioni. Gli agenti di Polizia, nel frattempo sopravvenuti, hanno subito immobilizzato Pasquale Rocchetti che cercava di fracassarsi il cranio con il calcio della pistola. E da un suicidio tentato ad un suicidio involontario: ancora un grave fatto di cronaca a Milano: si uccide grattandosi con la pistola.

Maria sta frugando nel **frigo**, mentre i due ragazzi si sono scompostamente seduti al tavolo da pranzo. Minuicchio allunga una mano al **telecomando** e fa un po' di zapping, fino ad approdare all'approssimativo "chroma key" di una televisione locale. Una classica veduta di Napoli e del golfo annega nel suo sfondo una **ragazza** carina, biondina, piccolina di forme: una somma di diminutivi di carineria. È la sua voce che necessiterebbe di un accrescitivo. Pare proprio quella di uomo. Napoletanissimo.

Valentina

... a tutti i detenuti di Poggioreale, con l'augurio di un presto rilascio, e un bacione grosso grosso a tutta la bassa Irpinia.

Al termine delle dediche attacca una **base pop** dai suoni sintetici e il ritornello accattivante: la ragazza cerca la concentrazione e inizia a **cantare** in playback il suo cavallo di battaglia: "Occhei".

Valentina

*Occhei... l'appuntamento vale per le sei; sarei una  
matta se non ci verrei...*

Maria dondola lievemente alle note della canzone, e ne canticchia qualche parola mentre stappa le due **Peroni** da 3/4 che ha messo davanti ai due ragazzi. Ora prende a parlare. In prima battuta, e nell'intenzione di scavalcare Valentina, alza un po' esageratamente la voce, per poi gradualmente portarla a quanto le basta a farsi sentire.

Maria

Me', alla fine s'ava acchiato,  
e cudd je tutt. Ma all  
uagnungidd c' sit fatt, 'nge  
sit ammat l' man?

Be', alla fine s'è trovata, e  
quello è tutto. Ma ai  
ragazzini che avete fatto, gli  
avete dato mazzate?

Pasquale

*(schioda le labbra, si passa  
il dorso della mano sulla  
bocca bagnata di birra)* See.  
Chidd jevn piscnidd propt.

See. Quelli erano proprio  
piccoli.

Maria

Emme'! Da tand 'nge l'aviva  
de'. Prop prce' so' piscnidd  
s'avana 'mbara'.

Ebbe'? Proprio per questo.  
Proprio perché so' bambini si  
devono imparare.

Minucchio prende nuovamente il telecomando ed **abbassa** un po' il volume. Valentina si attesta in un dinamico sottofondo. Maria pare tacitamente approvare.

Pasquale

*(sorride, allunga una mano  
alla coscia di Maria)* A te  
'nd' l'ia de', mazzat!

A te le devo dare, le mazzate.

Maria

(seriosa, sposta la mano di O', stai buono con le mani...  
Pasquale) Ou', statt calm...

Maria è in piedi; ora si è appoggiata con il sedere ad un **mobile**, e guarda la televisione. Ha le braccia intrecciate sul petto, poggia su un solo piede e ha l'altro – liberato dallo zoccolo – sovrapposto al primo in modo che le gambe formino una specie di 'e' commerciale.

Maria

Cudd Ninu' ha fatt vlen tutta  
la dì. Ha vnut do' com a nu  
matt. E pur c' vvu la tnev.

Quello Nino ha fatto veleno  
tutto il giorno. È venuto qui  
come il matto. E pure con voi  
ce l'aveva.

Pasquale

(sorpreso) C' nu'? E c' simm  
fatt nu'? Ci ava

Con noi? E che abbiamo fatto  
noi? Ma che, è  
assut matt, fratt?

impazzito tuo fratello?

Maria

See; cudd Nino je capamatt, ma sit vu' com a l' scem! V' facit acchie' da Peppin mezz 'o lec a non fe' nu cazz. (pausa) A f'me' l' spinidd (fa con due dita il gesto del fumatore incallito).

See; quello Nino è capa matta, ma siete voi come agli scemi. Vi fate trovare da Peppino in mezzo alla campagna a non fare un cazzo. A fumare gli spinelli.

Minuicchio

(tira una boccata profonda al nuovo spinello che gli troviamo in mano) 'Nge stevm a ripose'. E ci je, tutta la dì simm stat a cerche'! 'U Carrarmat 'nge l'av c' nu'. Meno mal' ca non simm mangiat nudd! Asslut nu panin simm mangiat. C' scevm a mangia', 'ng'aviva accid, 'ng'aviv'.

Ci stavamo riposando. E che cazzo, siamo stati tutto il giorno a cercare! Carrarmato ce l'ha con noi. Meno male che non abbiamo mangiato niente. Solo un panino abbiamo mangiato. Se andavamo a mangiare, ci doveva uccidere, ci doveva.

Pasquale

Pass 'u spnidd.

Passa lo spinello.

Minuicchio dà una piccola serie di boccate allo spinello e lo passa a Pasquale, indolentemente.

Minuicchio

'Ng'aviva accid, 'ng'aviv'.

Il Carrarmato ci doveva uccidere, ci doveva.

Pasquale prende lo spinello e prima di fumare lo esamina attentamente.

Pasquale

(*infastidito, mostra lo spinello già quasi finito*)  
Ou', ma è ma' possibl ca adda' fme' semb tutt tu 'u spindd?

Ahò, ma è mai possibile che te lo devi fumare sempre tutto tu lo spinello?

Minuicchio

O'! che du' tir so' fatt! Jev piscninn.

O'! che due tiri ho fatto! Era piccolo.

Pasquale

Se. Si miss almen do' gramm.

Se. Hai messo almeno due grammi.

Minuicchio

Ci je ca sta a disc! Tand so' miss. (*fa segno con l'indice e il pollice*)

Che cazzo dici. Tanto ne ho messo.

Pasquale

Se. Com adda disc tu...

Se. Come devi dire mo' tu...

Minuicchio estrae dalla tasca una bustina traboccante di cimette d'erba e la spinge sul tavolo verso Pasquale.

Minuicchio

Auand! Fe' u aldr...

Tie'! Fai l'altro.

Pasquale

Ou'?! Ci sta a fasc, la congeSSION?

O'!? Che stai facendo, la concessione?

Minuicchio

Ci congeSSION e congeSSION... fe' 'u spnidd invec d' parle'.

Che concessione e concessione... fai lo spinello invece di parlare.



Uu', li' l' man d'anguedd, ca  
ci ven fradm d'ava accid! Tu  
t'adda muv agguann 'u digg je,  
capisciut?

Uu', leva le mani di dosso,  
che se viene mio fratello ti  
ammazza.

Tu ti devi muovere quando lo  
dico io, va bene?

Pasquale

(cerca di essere tenero) Me', Me', e che sto facendo...  
e ci stogg a fe'...

Maria ha una smorfia del tipo: 'lo so io', quindi si muove verso una madia in legno. Apre le ante e si piega a prendere qualcosa. Pasquale pare molto interessato allo spettacolo del **posteriore** della donna.

Maria

Mo' avita fe' subt, ca Sabin'  
st'aspitt a vu'.

Mo' vi dovete muovere, che  
Sabino sta aspettando voi.

Maria mette sul tavolo il **materiale** che ha preso dalla madia. Sono alcune scatole di un medicinale, svariate bustine di cellophane vuote, un frullatore, una spillatrice, un taglierino, un mazzuolo di metallo ed un contenitore rettangolare piatto, di cartone. Da quest'ultimo estrae un **bilancino** di precisione elettronico. Minuicchio prende a svuotare, dal lato in cui risulta essere stato già aperto, il **fagottino** che ha portato. Il tavolo s'ingombra di **pietre di cocaina** grezza e svariati frammenti.

Pasquale

Aspì, trmo'! 'U adda psa',  
apprim!

Aspetta, cazzone! Lo devi  
pesare, prima.

Minuicchio

Ih! Je ver!

Ih! È vero!

Pasquale

(ironico) Mo'! e ci ha  
scciss?! La so' ditt juna  
bbon'.

Azz! E che è successo?! L'ho  
detta una buona.

Minuicchio

Se. Ma la si' ditt tard.

Se. Ma l'hai detta tardi.

Maria

Ou', avast, p' favo'! ca do'  
la cap' aggir!

O', e basta! La capa!

### **Scena 25**

**Interno, notte. Sala biliardi 'La Spaccata'.**

Il gruppetto di persone che ha per qualche minuto animato la sala giochi è sparito. Tutto è tornato come prima dell'arrivo dei carabinieri; dietro il bancone c'è **Sabino** che guarda il vuoto, e davanti a lui, rivolto verso la strada, **Pinuccio** ha ripreso possesso del suo trespolo. La **saracinesca** della sala è rimasta mezza chiusa. Nicola deve essere andato a dormire, ma **Lillino**, un uomo sui cinquanta, di corporatura esile, con pochi capelli brizzolati ed un'aria da disperato, poggiato al bancone sta parlando di quanto accaduto poco prima. Lo abbiamo già conosciuto: è il **secondo uomo** della scena 20. Ci pare in uno stato di agitazione, forse è lo scampato pericolo.

Lillino

Je stev ad assì propr' allo  
stesso momend ca s'ava  
appicciat la lucia ross'. A  
temb a temb so' fatt. Meno mal  
com'ha sciut! (sorride)  
Uaglio'... da nind nisciun  
fiatò: l'aviva v'dè: tutt'  
ghiacciati, com a l' muert.

Io stavo uscendo proprio nello  
stesso momento che s'è accesa  
la luce rossa. In tempo in  
tempo ho fatto. Meno male come  
è andata, va'. Uaglio'... Lì  
dentro nessuno ha fiatato: li  
dovevi vedere, tutti  
ghiacciati, come i morti.

Sabino e Pinuccio paiono ignorare del tutto il loro interlocutore, il quale

del resto lascia cadere nel silenzio le proprie battute senza aspettarsi risposte. Passa qualche secondo di assoluto silenzio.

Lillino

Sabin', ma mo' ci adda fe',  
adda chiud?

Sabino, ma mo' che devi fare,  
devi chiudere?

Sabino

(dà una boccata alla  
sigaretta) Ava vnì 'na prson.

Deve venire una persona.

Lillino fa cenno di avere capito. Di nuovo, per qualche lungo secondo, il silenzio, finché non suona il **campanello**. Gli sguardi dei tre si rivolgono alla strada, dove sono comparse **due gambe** sottili, vestite di jeans neri su scarpe da ginnastica. Sabino aziona il meccanismo che fa scattare la **serratura** d'entrata. Un **ragazzo** dai capelli corti e ingelatinati si affaccia sotto la saracinesca e scruta i tre. Sabino fa un cenno della mano: "Niente". Il ragazzo annuisce e va via.

Lillino

Ue' sendì? Mo' l'ammeng 'naldu  
cinguandin... Sabino, mendr ca  
ven cudd, vin a carche'.

Vuoi sentire? Mo' lo meno un  
altro cinquantino... Sabino,  
mentre che viene quello, vieni  
a caricare.

Sabino esita senza cenni e poi si alza indolentemente. Prende un **mazzo di chiavi** dal cassetto nel bancone e va verso il **mobile**, aprendone l'anta. Poi, seguito da Lillino, scompare nella saletta.

Pinuccio

Lilli', sgarett ue'?

Lillino, sigarette vuoi?

Lillino (F.C.)

(da dentro la saletta) No, l'  
teng.

No, ce le ho.

Pinuccio è ora rimasto solo nella sala. Passano pochi secondi e qualcuno **bussa** nervosamente alla saracinesca. Pinuccio scruta la parte di strada che la saracinesca semiabbassata gli concede; pare meravigliato di qualcosa. Si alza dallo sgabello e va verso la porta. Camminando parla a voce sostenuta, cercando però di dissimulare il movimento delle labbra.

Pinuccio

Sabino, acchiut de', ste' nu'  
problem.

Sabino, chiudi lì, c'è un  
problema.

Subito sentiamo il rumore di una porta che si chiude: è la porta interna del mobile; l'anta rimane però aperta. Pinuccio raggiunge intanto la porta d'entrata. La saracinesca a metà lascia intendere il visitatore solo dalla cintola in giù: per la confermata sorpresa di Pinuccio le **gambe** sono quelle grassocce e tozze di una donna che s'indovina attorno ai quarantacinque, poggiate su vecchie decolleté marroncine e fasciate di una gonna lisa che scende oltre il ginocchio.

L'uomo **apre** la porta e scivola sotto la saracinesca. Le gambe in strada diventano quattro.

Signora (F.C.)

(recisa) Me', addo' ste'  
Lillin.

Me': dove sta Lillino.

Pinuccio (F.C.)

Lillin? E ci je Lillin'?

Lillino? E chi è Lillino?

Signora (F.C.)

Se. Non 'u canusc tu a Lillin.  
T' fazc v'de' je... Li'  
d'annanz.

Se. Non lo conosci tu a  
Lillino. Ti faccio vedere  
io... Lévati.

Pinuccio (F.C.)

Ao'! Addo' vve'! Dove vai,  
siora! Non g'è nessuno dendro.

O'! Dove vai! Dove vai  
signora! Non c'è nessuno  
dentro.

Pinuccio non riesce a trattenere la donna, che s'infilava nella sala e prende a percorrere con passo rapido e deciso il corridoio. I tacchi delle sue décolleté fanno **rumori secchi** come pistolettate. Pinuccio la segue a piccoli passi precipitosi.

Pinuccio

Signo' ma non vi' ca la sal è chiusa... mo' m'avita fa' passe' l' ua' a me.

Signora ma non vedi che la sala è chiusa... mo' mi dovete fare passare i guai a me.

Giunta al bancone, la signora si ferma e si guarda in giro. Anche Pinuccio si ferma, affettando perplessità.

Signora

Me'. Addo' ste'.

Me'. Dove sta.

Pinuccio

Ma chi. Qui non g'è nessuno...  
(fa un gesto circolare con il braccio)

Ma chi. Qui non c'è nessuno...

Signora

Ango'?! 'U sacc ca ste' do nind. Ste' la maghn d'affour.

Ancora?! Lo so che sta qui dentro. Sta la macchina fuori.

Pinuccio

La maghn? E si' s'cur, signo' ca è la su'? Do' non ng' ste' nisciun. La sala è chiusa.

La macchina? E sei sicura, signora, che è la sua? Qui non c'è nessuno. La sala è chiusa.

Signora

Ou'. A me non m' piggh' p' cul. (*grida, rabbiosa*) Lilli'! U' sacc ca ste' ddo'. Vi' d'affour! Ca ti ja torc! Jiss mo' ca è megghj!

O'. A me non mi prendi per il culo. Lillino! Lo so che stai qui. Vieni fuori. Che ti devo spezzare! Esci mo' che è meglio!

Quando la voce della donna si alza di scatto, Pinuccio prende l'ospite per un braccio, ma senza forza, come per entrarci più in confidenza ed indurlo a ragionare.

Pinuccio

Shhh! E do' ava ste'?! Do'  
s'avana mett l' cr'stien!  
Chess je la sal. Non ng' ste'  
nisciun Lillin do'.

Shhh! E dove deve stare?! Dove  
si devono metter i cristiani!  
Questa è la sala. Non c'è  
nessun Lillino qui.

Signora

Ah, allour 'u canousc a  
Lillin!

Ah, allora lo conosci a  
Lillino!

Pinuccio

Noune! Stogg a disc ca non ng'  
ste' nisciun. E ci non ste'  
nisciun non ste' mang 'u  
Lillin ca circh tu.

None! Sto dicendo che non c'è  
nessuno. E se non c'è nessuno  
non c'è manco il Lillino che  
cerchi tu.

La signora esita per qualche secondo, gli occhi negli occhi di Pinuccio. Poi atteggia la bocca in una smorfia rabbiosa, come si fa per rimbrottare i cani.

Signora

(grida) Lilli'! Mo' adda  
assi'! Vin' d'affour!

Lillino! Mo' devi uscire!  
Vieni fuori!

## **Scena 26**

**Interno, notte. Casa Lopelli.**

Nella cucina il televisore sta **borbottando** qualcosa di incomprensibile, e al tavolo c'è solo **Minuicchio**, davanti al suo piccolo laboratorio di 'taglio'. Notiamo che gran parte delle **bustine** trasparenti, vuote quando le abbiamo viste in un'altra scena comparire, sono adesso piene di polverina bianca e chiuse con la spillatrice. Avvolto in un denso nuvolone di fumo,

Minuicchio sta spegnendo uno **spinello** nel **portacenere** ora traboccante di filtri; è la misura del tempo che è passato. Sentiamo un sottofondo di quelli che ci sembrano **sospiri**; non è la televisione. Ad un gemito femminile un po' più marcato, Minuicchio sorride in maniera grassa e si passa una mano sul sesso. Si alza e raggiunge la porta della cucina, la apre di poco e furtivamente compie un passo in uno stretto e buio corridoio. Da una porta socchiusa giunge un tenue fascio di luce e i sospiri che prima Minuicchio coglieva solo di lontano. Un telefono **cellulare** prende a trillare. Minuicchio ne è come spaventato; si ferma e torna velocemente sui suoi passi, richiude la porta dietro di sé e va verso il suo **giubbotto**, che ha lasciato alla spalliera della sedia. Da una tasca interna del piumino estrae un **telefonino**. È questo a suonare; il ragazzo risponde.

Minuicchio

O'.

Percepiamo un bisbiglio che è una raffica di parole dall'altro capo.

Minuicchio

Se: la Giovann d' mamt. Ci  
num'r si' fatt, rimbambit.

Se: la Giovanna di tua madre.  
Che numero hai fatto,  
rimbambito.

## **Scena 27**

**Interno, notte. Casa Lopelli.**

**Minuicchio** ha l'orecchio quasi poggiato ad una porta che lascia passare una tenue linea di luce lungo tutta l'altezza dello stipite: è soltanto accostata. I **sospiri** si fanno ancora più netti, e il ragazzo, con un gesto lento e prudente, schiude l'uscio di qualche centimetro, di quanto gli basta per spiare un **seno** di Maria seduta su Pasquale. Le mani della donna comandano, ferme, una mano di Pasquale...

Passano pochi secondi e un **rumore** metallico, si direbbe di chiavi nella toppa, fa nuovamente sobbalzare Minuicchio, che involontariamente apre più

del lecito la **porta**. Maria si scosta bruscamente da Pasquale e si porta un lenzuolo al petto. Minuicchio pare essere schiaffeggiato dalla paura: gli vediamo perdere l'aria di stordimento che i tanti spinelli gli conferivano.

Maria

Ao', ma l' murt d' mamt. Ahò, la puttana d' mamt.

Minuicchio

(*porta l'indice al naso,* Shhh! È arrivato tuo fratello!  
*sussurra concitato*) Shhhh! Ava  
arr'vat fratt!

I tre si bloccano ad occhi sgranati: hanno paura, e tendono l'orecchio ai rumori della porta. Sentiamo un forte rumore **metallico**: la porta di casa deve avere un ferro di sicurezza che la blocca dall'interno. Dal pianerottolo ci arriva una voce che già conosciamo. È quella di Nino "Carrarmat".

Nino (F.C.)

(*stentoreo*) Ou'! Japr'! O'! Apri!

È la conferma di quanto annunciato da Minuicchio. Pasquale e Maria si lanciano freneticamente sui vestiti.

Maria

(*mitragliando, sottovoce,* Ehi, Minuicchio, vai ad aprire  
*mentre indossa una vestaglia*) e fallo entrare in cucina.  
O', Minui', ve' a japr e fau' Chiudi la porta e di' che  
trasì jinde alla cucin. Pasquale sta al cesso e io  
Acchiut la port e dì ca sono andata a dormire che non  
Pasqual ste' a 'o cesso e je mi sentivo bene. Va bene?  
so' sciut a durm ca non m' Capito? Tu prendi i vestiti  
sendev bbune. Vabbu'? Sì vattene nel bagno, muoviti!  
capisciut? (*a Pasquale*) Tu  
pigghj l' vestit e vattin jind  
'o bagn, fu'!

Mentre Maria dà disposizioni a Minuicchio, Pasquale armeggia freneticamente con i **pantaloni** per infilarseli, senza riuscire però a venire a capo dell'operazione. Minuicchio, definitivamente abbandonata la sua aria di straniamento, annuisce, energico, di potere sostenere il suo ruolo; ora esce dalla stanza. Si avvicina alla porta d'ingresso dell'appartamento; armeggia con il sistema di chiusura. Attraverso la tendina Nino '**Carrarmat**' incute ancora di più che al naturale. Si muove agitato come un torello nel recinto.

Minuicchio

Ou', Ninu'. Com' cazz si apr' Ahò, Nino. Come cazzo si apre  
cuss. 'sto coso.

Nino inserisce una **mano** piena di anelli d'oro tra la porta e lo stipite cercando di agguantare qualcosa, forse il chiavistello, oppure la mano di Minuicchio. Quest'ultimo ha una scossa del corpo che è spavento.

Nino (F.C.)

Me', creti' c' 'nge vuol! Me', imbecille, che cazzo ci  
vuole.

Alfine Minuicchio riesce ad avere la meglio sulla catenella, e Nino, in tutta la sua possente mole, entra. Squadra severamente il ragazzo.

Nino entra in cucina mentre Minuicchio chiude la porta. Nino pare stupito di non trovarvi nessuno.

Nino

(interdetto) Eu'!? E sorm? O'?! E mia sorella?

Minuicchio

(distoglie lo sguardo) Sort? Tua sorella?

Il ragazzo va verso il tavolo; cerca qualcosa: è la bustina con la marijuana.

Minuicchio

Hm... Hm... È sciut... è sciut  
a durm. (*tra sé*) - Ma addo'  
cazz la so' miss? - Disc ca  
non s' sentev bbune.

Hm... hm... È andata... è  
andata a dormire. - Ma dove  
cazzo l'ho messa? - dice che  
non si sentiva bene.

Nino prende il proprio **telefonino**, in una rapida mossa ne estrae la **tessera magnetica** e con questa armeggia con la **montagnetta** di polvere bianca che è sul tavolo. La televisione continua il suo indistinto borbottio. Minuicchio ha trovato la bustina di **marijuana** e, sedutosi, sta preparando un nuovo spinello.

Nino

Non stev bbun?  
(*incidentalmente, indicando la  
cocaina*) Ou', je chess la  
chedda bboun?

Non stava bene? Ahò, è questa  
quella buona?

Minuicchio

(*annuisce*) Se.

L'uomo ha preparato una **striscia** di cocaina che abilmente raccoglie direttamente sulla scheda telefonica. Passano lunghi secondi di silenzio. Minuicchio continua a rullare.

Nino

(*porta l'angolo della scheda  
al naso, guardando Minuicchio*)  
E ci s' sendev? (*tira*)

E che aveva?

Minuicchio si mostra molto indaffarato nella nuova operazione di arrotolamento dello spinello; evita accuratamente lo sguardo di Nino.

Minuicchio

Hm... ehm...

Colto di sorpresa, il ragazzo malcela il suo stato di agitazione

balbettando, mentre impasta, con pochissimo tabacco, una quantità spropositata di marijuana.

Minuicchio

Hm... Stev... (*in un soffio*) Hm... stava... aveva mal di  
tenv mal d' cap. testa.

Nino passa il dorso della mano destra sul naso e giochicchia con le dita sulle narici; continua a deglutire e a tirare col naso, atteggiando il volto in strane smorfie.

Nino

Mal d' cap? Mal di testa?

Minuicchio

Se. Prcé? Mal d' cap. Se. Perché? Mal di testa.

Nino pare meravigliarsi della conferma nervosa di Minuicchio.

Nino

Hm. E Pasqua'?

Minuicchio

(*risoluto*) Ste' a 'o bagn. Sta al bagno.

Nino

A 'o bagn? Al bagno?

Minuicchio non ha il tempo di trasalire all'ennesimo dubbio di Nino: la porta della cucina si apre e Pasquale fa la sua comparsa, liberatoria.

Pasquale

(*si tocca il sesso*) Ah, Ninu'. Ah, Nino. Tutto a posto?  
'T'appo'?!'

Nino

Non dand. (a *Minuicchio*, in tono acre) Ou'! E angor ddo' stamm nu'? Minui', 'ngi'amma mov? Mic l'adda fa' tutt mo' la robb. U rest u fasc Pasqua'. Tu mo' ve' dde', ca Sabin' sta aspitt a te, t'adda mov, creti'!

Non tanto. Ahò! E ancora qui stiamo? Minuicchio, ci muoviamo? Mica la devi fare tutta mo' la roba. Il resto lo fa Pasquale. Tu intanto vai, che Sabino sta aspettando te, ti devi muovere, cazzone.

Minuicchio

(remissivo) E sì, stogg a scì... ou', mo' vogg...

E sì, sto andando, o', mo' vado...

Minuicchio ha finito di arrotolare il gigantesco **spinello**; lo porta alle labbra e lo accende con una boccata profonda. Nino lo sta guardando, e si ingrugnisce; molla in uno scatto stizzoso una **grande scoppola** sulla nuca di Minuicchio, il quale s'ingozza col fumo e prende a **tossire** in un nuvolone nero.

Nino

E semb n'art tu! T'adda mov so' ditt! (*gira la testa in segno di stizza*) E fatt nu' pippot ogni tand, ca l' spnidd rembambescn!

E sempre un'arte tu! Ti devi muovere ho detto! E fatti un pippotto agni tanto, che gli spinelli rimbambiscono!

Nino si gira nervosamente e tira ancora, energicamente, col naso, quando è vicino a Pasquale. La sua attenzione è attratta da qualcosa. Pare essere attraversato da un dubbio. Dà qualche altra piccola **annusata**: ha sentito qualcosa addosso al ragazzo. Questi guarda il soffitto, mentre Minuicchio si infila frettolosamente il piumino.

Nino

(a *Pasquale*) Ao', ma t' si' miss 'u profum?

Ahò, ma ti sei messo il profumo?

**Scena 28**

**Esterno/interno, notte. Sala biliardi "La Spaccata".**

Attraverso i vetri della porta d'entrata della sala – adesso la saracinesca è alzata del tutto – scorgiamo **due vigili urbani**, la **signora** e **Pinuccio** vicino al bancone. Dev'essere la donna a tenere le fila della discussione: la vediamo animarsi in gesti che certamente accompagnano parole taglienti. Pinuccio pare impotente e preoccupato e i due vigili hanno l'atteggiamento di chi asseconda. Accorsi sul luogo della chiamata nel cuore della notte, hanno scoperto di trovarsi davanti agli estri di una casalinga nervosa. Sentiamo un'inconfondibile **musichetta elettronica**: qualcuno sta componendo un numero di telefono. Ora il segnale di **linea libera**. In corrispondenza con il segnale, notiamo uno scotimento del capo in Pinuccio. Poi l'uomo porta una mano al **marsupio** e in qualche rapido passo si mette furtivamente in disparte rispetto al gruppetto. Estrae il **telefonino** e fa il gesto di rispondere. Vediamo le sue labbra in movimento.

Minuicchio (F.C.)

Ou'. Ci sta a s'ccid. (pausa, poi la voce di Minuicchio si sorprende) Mo'. Ma è scem adaver. Mocca a la cap d' l' femmn. Se. E je' ci 'nge pozz fe'.

Ahò. Che cazzo succede. Cristo. Ma è proprio una stronza. In culo alla capa delle femmine. Se. E io che ci posso fare.

Seduto sullo scooter, **Minuicchio** sta per accendere lo **spinello** in un'espressione insofferente: l'ultimo imprevisto lo sta innervosendo. Quando ha già la fiamma davanti agli occhi si ferma. Pare avere un'idea. Tenendo lo spinello tra le labbra, e continuando a parlare con Pinuccio, si alza dallo scooter, solleva il sellino e da un **borsello** di cuoio estrae una **bustina** che contiene una polverina bianca.

Minuicchio

(pausa) Ci 'aldu cazz mo'. E addo' javt. (Pausa) Addo' fasc la rotond? Se. Scu', ma je' 'u Vit ca digg je? Vabbu'. Cia'.

Che altro cazzo mo'. E dove abita. Dove fa la rotonda? Se. Scusa, ma è il Vito che dico io? Vabbe'. Cia'. O', aspe',

O' aspi' Pinu'! E cudd ci cous  
s'ava' 'nvende'? (pausa) Hm.  
Ci c'endr mamm mo'.

Pinuccio. E quello che si deve  
inventare? Hm. Che c'entra  
mamma adesso.

Il ragazzo apre la bustina, prende un pizzico di **polverina** e la mette sullo spinello, che ha intanto umettato con un dito bagnato di saliva. Ora accende con un paio di boccate profonde, ma qualcosa non va: ha una smorfia di disgusto. Subito soffia a fare volare via la polverina dallo spinello, ma la cocaina si è incollata alla cartina per l'effetto adesivo della saliva. Allora Minucchio (che intanto ha finito di parlare con Pinuccio) chiude il telefono cellulare, sfrega la cartina con un dito, dà un'altra boccata ma ancora sembra insoddisfatto; in un gesto di stizza butta a terra lo spinello, che al contatto con l'asfalto fa un piccolo gioco di **scintille**. Mette in moto lo **scooter** ed accelera nervosamente.

#### **Scena 29**

**Interno, notte. Saletta segreta della sala biliardi.**

Alla debole **luce rossa** che segnala il pericolo nella sala biliardi, e tra i riflessi dei tanti videopoker ammassati nella stanzetta segreta, **Lillino** e **Sabino** sono due ombre di cui distinguiamo poco più che il braciare delle **sigarette** e gli **occhi**: sgranati ed impauriti quelli di Lillino, lontani, al solito, quelli di Sabino. Questi è seduto su di uno sgabello, mentre Lillino è in piedi in un'espressione tesa: sta cercando di cogliere tutti i rumori della sala.

Vigile (F.C.)

Con calma, signora, cerchi di calmarsi. Ora ci spiega tutto e se suo marito è qui dentro lo troviamo, stia certa.

Pinuccio (F.C.)

E chi dobbiamo trovare? Qui non g'è nessuno, dove devono stare la gente.

Lillino ha un sospiro di sofferenza.

**Scena 30**

**Esterno, notte. Sala biliardi 'La Spaccata'.**

L'uomo è di quelli che hanno lavorato tutta una vita, sempre onestamente, per pochi soldi. Vestito di abiti di modesta fattura, segnato in volto dal sonno interrotto, **Vito** ha nei tratti del viso – come scolpita – un'espressione di dolcezza spaventata ed ingenua. Sta mestamente avanzando verso la sala giochi; i suoi capelli in disordine ci lasciano intendere che Minucchio non ha risparmiato sul gas dello scooter. L'uomo si gira un'ultima volta: il ragazzo dal motorino gli fa un cenno di saluto che è anche incoraggiamento alla missione. Ma Vito ha un'aria davvero mesta. Sembra il cuoco del reggimento costretto dalle circostanze alla prima linea.

**Scena 31**

**Interno, notte. Sala biliardi 'La Spaccata'.**

**Vito** è entrato nella sala ed avanza verso il bancone, dove la **donna** sta parlando con i due **vigili**. **Pinuccio** ha un'espressione disarmata.

Signora

Io da qui non mi muovo. Che non mi muovo. A strusc l' t'rris a l' pokér! Po' nu' stamm semb senza na lir'! E alla piscnenn non nz' potn accatte' l' libbr. E ste' mamm a cas ca ten bisogn d' l' medicin! E ci l'ava paghe'?! Mi ja mett mizz alla strad? E allo' io non voglio niente, ma almeno alla mamma, che è mamma a lui, non voglio dire niente, ma è mamma a lui... e la piscnenn...

Io da qui non mi muovo. Che non mi muovo. A bruciare i soldi al poker! Poi noi stiamo sempre senza una lira! E alla bambina non si possono comprare i libri! E sta mamma a casa che ha bisogno delle medicine! E chi le deve pagare? Mi devo mettere in mezzo alla strada? E allora, io non voglio niente, ma almeno alla mamma, che è mamma a lui, non voglio dire niente ma è mamma a lui, e la bambina...

Vito, ancora a metà del corridoio, e ancora avanzando, fa la sua sortita a voce alta, in un tono tra l'amorevole ed il deciso. Tutti si girano verso di lui.

Vito

Nina! Angour cu stu fatt d' Lillin? E cudd ste' a cas! Mo' 'u so' vist! Vi' c' me, sciamaninn.

Nina! Ancora co' 'sto fatto di Lillino? E quello sta a casa! Mo' l'ho visto! Vieni con me, andiamo.

Signora

Vito! Tu ue' pigghjie' p' cul a me! Lillin ste' do'! Ste' la maghn d'affour! Ste' quaghe sala annascost do'. E tu 'u se'! E adacsì non ng' fasc nu' favour... Po' l' t'rris cudd l' va' acchiann pur da te! E po' t' vin a lamende'...

Vito! Tu mi vuoi pigliare per il culo a me. Lillino sta qui! Sta la macchina fuori. C'è qualche sala nascosta qui. E tu lo sai! E così non gli fai un favore... Poi i soldi quello li va cercando pure da te. E poi ti vieni a lamentare...

vigile

Lei chi è?

Vito arriva al bancone e si rivolge al pubblico ufficiale. Prima di parlare, e cercando di dare le spalle alla donna, fa un cenno del viso a significare che la donna è un po' 'strana'.

Vito

Sono il fratello. Mo' mettiamo tutto a posto. Torniamo a casa e ci do una bella valeriana.

L'uomo dà ancora un cenno d'intesa al vigile. Questi è un po' perplesso ma sembra disposto a credere a quanto sottinteso da Vito. Ma la signora recalcitra, facendo forse il gioco di Vito.

Signora

A cas? Je da do' non m' ne  
vogg ci non jacchj a Lillin!  
Da qui non mi muovo! Che non  
mi muovo! (*al vigile urbano*)  
Quello mi vuole prendere in  
giro! E prende in giro anche a  
voi!

A casa? Io da qui non me ne  
vado se non trovo Lillino! Da  
qui non mi muovo! Che non mi  
muovo! (...)

vigile

Calma... signora, calma. Se suo marito sta qui...

Signora

Ango'? Che calma e calma! Mo' vi devo fare vedere io  
come lo devo trovare a quello, se voi non siete buoni...  
che non siete.

Gli uomini si danno cenni d'intesa scorata.

Vi faccio vedere io se non lo devo trovare.

La donna va risoluta verso un grande **portastecche** e cerca senza successo di  
muoverlo per scoprire un'eventuale stanza segreta.

Signora

Lilli', jiss mo' che è megghj!  
Vi' d'afffour!

Lillino, esci adesso che è  
meglio. Vieni fuori!

Ora è il finto **mobile** ad attirare la sua attenzione; prima cerca di  
spostarlo lateralmente, poi ne apre l'anta e prende ad ispezionarne  
l'interno, quando uno dei due vigili – per il sollievo di un agitato  
Pinuccio – le mette una mano sulla spalla e la convince a desistere.

vigile

Signora, cerchiamo di mantenere la calma.

Il vigile e la signora si allontanano dal mobile, dalla di cui soglia si  
alza un sottile velo di **fumo**: sono le sigarette di Lillino e Sabino.

Pinuccio

Signo', hai sentito al signore, lì dendro non ng'è niende. Lillino sta a casa. Do' non ng' ste'! Non 'ng' ste' nisciun do'!

Vito

Nina: t' stogg a disc ca Lillin ste' a cas! Mo' 'u so' vist! Nina, sind a me, sciamaninn.

Nina, ti dico che Lillino sta a casa. Mo' l'ho visto! Nina, senti a me, andiamocene.

Signora

Ma do' amma' sci'? A cas? E ci sciam a fe' a cas'? Tu ue' v'de' ca ci telefonesc non 'u jacchj a Lillin?

Ma dove dobbiamo andare. A casa? E che andiamo a fare a casa. Tu vuoi vedere che se telefono non lo trovo a Lillino?

Vito pare essere preso alla sprovvista da quanto detto dalla signora, ma in un rapido giro d'occhi riesce ad agguantare uno spiraglio logico.

Vito

Se. Com all'alda vold. Cudd parlav e tu diciv ca non jev jidd. Vi' c' me, sciamaninn, che ti faccio vedere come lo troviamo a casa. (al poliziotto) Quello parlava e lei non lo conosceva.

Se. Come l'altra volta. Quello parlava e tu dicevi che non era lui. Vieni con me, andiamo, ti faccio vedere come lo troviamo a casa. (...)

La signora fa un gesto con la mano sulla fronte.

Signora

O', ma tu si' matt! Quale aldra vold?

L'uomo si rivolge al vigile urbano con una smorfia di rassegnazione, e

questi annuisce. Ormai Vito ha in mano la situazione.

**Scena 32**

**Esterno, notte. Sala biliardi "La Spaccata".**

**Minuicchio** sta assistendo da lontano alla scena che stava aspettando di vedere: i **vigili urbani** stanno facendo salire la **moglie** di Lillino, assistita da **Vito**, in una **auto di servizio** per riportarla a casa. La donna pare adesso in atteggiamento rimesso.

Minuicchio s'incammina dunque verso la sala, ma, compiuti pochi passi, per un attimo si allerta, i suoi occhi si sgranano. Qualcuno è arrivato alle sue spalle senza che lui se ne sia accorto: è **Pasquale**, che gli punta un dito dietro la schiena.

Pasquale

Ao', mani in alto.

Ahò, mani in alto!

Minuicchio

(senza voltarsi) Hm. E ciola  
'ngul. Ca ddo' la cap' aggir,  
Pasqua'!

Hm. E cazz'in culo. Che qui la  
capa gira, Pasquale.

Pasquale

Se. Adda' v'de' a chess vann!

Se. Devi vedere dalla mie  
parti.

I due ragazzi riprendono a camminare l'uno affianco all'altro.

Minuicchio

Prce', ha sgamat cudd?

Perché, ha capito tutto?

Pasquale

Ci'? Nin? 'U Carrarmat? Se. E  
mo' do' aviva ste'... Cudd m'  
mannev a 'o cambosand.

Chi? Nino? Il Carrarmato? Se.  
E mo' qui dovevo stare. Quello  
mi mandava al camposanto.

Minuicchio ride grassamente, e fa la mossa di toccare il  **sesso**  di Pasquale, il quale si ritrae in uno scatto, sorridendo.

Minuicchio

Nd'u aviva tagghjie!

Te lo doveva tagliare!

Pasquale

Se. Mamt.

Giunto alla sala, Minuicchio mette una mano a lato di un occhio per scrutare senza i riflessi della strada l'interno del circolo. Immediatamente si scosta: in tutta fretta, un uomo esce dalla sala giochi e passa in mezzo ai due ragazzi: è **Lillino**. Concitato, parla a rapidi scatti mentre si allontana. Minuicchio mantiene la porta con una mano perché non si chiuda.

Lillino

Famm sci'. Ja' arr've a cas  
prim d' migghierm! Mocca a ci  
casin stev a cumbne' chedda  
scem!

Fammi scappare! Devo arrivare  
a casa prima che arriva mia  
moglie! Cristo che casino  
stava combinando quella scema!

Minuicchio

(*sogghigna*) Mica tand.

Mica tanto.

Lillino

Ci cous?

Cosa.

Minuicchio

Mica tand scem.

Mica tanto scema.

Lillino

L' murt d' mamt.

Pasquale ridacchia, mentre Minuicchio ha una smorfia, come per dire: "Che c'entra mamma adesso".

**Scena 33**

**Interno, notte. Sala biliardi 'La Spaccata'.**

I due entrano. **Minuicchio**, mentre **Pasquale** lo aspetta, si attarda ad abbassare per metà la **saracinesca** – che si può azionare anche dall'interno – e chiudere la porta. I due si avviano verso il bancone, nei pressi del quale c'è **Pinuccio**. Appena entrati i due, l'uomo si è girato, sullo sgabello, verso la strada. La sala è tornata alla sua indolente sonnolenza; dal **mobile** aperto si nota un tenue fascio di luce.

Pinuccio

(*ironico, ad alta voce*) Ah!  
Beata gioventù. Semb a non fe'  
nu cazz vu e ddu, eh?

Ah! Beata gioventù! Sempre a  
non fare un cazzo voi due, eh!

Pasquale

(*scherzoso*) Ue' Pinucc'! Si'  
tu ca non fe' mae nu cazz! E  
ci ste' megghjie d' te?!

Ue' Pinuccio! Sei tu che non  
fai mai un cazzo! E chi sta  
meglio di te?

Pinuccio

Nudd sit prtat?

Niente avete portato?

Minuicchio

E ci simm stat a fe', tutt la  
sciornat? Nu' p' la vendrozza  
tu' fatcamm.

E che siamo stati a fare tutta  
la giornata? Noi per la  
ventrozza tua fatichiamo.

Mentre i due si avvicinano al bancone, dalla saletta esce **Sabino**, con la sigaretta tra le dita.

Sabino

(*mentre chiude l'anta*) Me';  
mo' pe' nu par d' mes potimm  
ste' tranquill.

Me'. Mo' per un paio di mesi  
possiamo stare tranquilli.

Pinuccio

(divertito) Eh, amma v'de', ci non arriv quaghe altra mighiera scassacazz!

Eh, bisogna vedere se non arriva qualche altra moglie scassacazzo.

Sabino avanza, claudicante, verso la sua postazione dietro il bancone, e si rivolge ai ragazzi. Poggia le mani al bancone, sembra un professore universitario pronto al rimbrotto.

Sabino

E vu'? Mo' v' n' vnit?

E voi? Mo' ve ne venite?

Pasquale

E ci, colpa nest ha stat? Nu simm stat sbattut tutt' la dì.

E che, colpa nostra è stata? Noi siamo stati sbattuti tutta la giornata.

Sabino

Se. Non v'avissa canosc a vu' e du'.

Se. Non vi conoscessi voi due.

Minuicchio

(serioso) No, adaver, Sabino, simm fatt bell casin pur nu'.

No, davvero, Sabino, abbiamo fatto bei casini pure noi.

Così dicendo, Minuicchio infila una mano nel piumino e ne trae il **borsello** che abbiamo visto essere pieno di bustine di cocaina; lo poggia sul bancone. Sabino lo prende e lo apre.

Sabino

(sorpreso) Emme'?

Pasquale

U rest ndu prtamm cra'. Amma frnesc d' fe' l' pizz.

Il resto te lo portiamo domani. Dobbiamo finire di fare i pezzi.

Sabino

Pur!

Pure!

Minuicchio

(a Pasquale) E tu c' si fatt  
fin a mo'?

E tu che hai fatto fino a mo'?

Pasquale

So' fatt l'ald, ma mic potev  
frnesc. Po' so' aspettat ca s'  
ne scev la dam. A propo', ci  
v'levn?

Ho fatto le altre, ma mica  
potevo finire. Poi ho  
aspettato che se ne andasse la  
madama. A proposito, che  
volevano?

Pinuccio

Se. Nudd se' tu? Uaglio'...

Se. Niente sai tu?

Pasquale

Ci ha s'cciss?

Che è successo?

Pinuccio

'U teatr ha s'cciss! Je non  
sapev ci aviva rit o m'aviva  
mitt a Chiang. Ha vnut la  
mighghier d' Lillin ca 'u scev  
acchiand, com a 'na matt, si  
mettije a scame' (la  
scimmiotta) 'e 'u sacc' ca  
ste' do', e addo' ste'...  
'Nzomm: faci' tandu casin ca  
jind a nudd 'ngi acchiamm l'  
vigil urban do' nind.

Il teatro è successo. Io non  
sapevo se dovevo ridere o  
piangere. È venuta la moglie  
di Lillino che lo cercava,  
come a una matta, s'è messa a  
gridare: '...e lo so che sta  
qui, e dove sta...' Insomma:  
ha fatto tanto casino che sono  
arrivati i vigili urbani.

Pasquale

Emme? tu t' pigghj a puvur d'  
l' vigil urban? Si' assut matt  
si' assut?

Ebbe'? ti metti paura dei  
vigili urbani? Sei uscito  
pazzo, sei uscito?

Pinuccio

Hm. Creti', adda' v'de' ci fasc  
rapport a la madam po' ci t'  
pigghj a pavur o no...

Hm. Il cazzo: devi vedere se fanno  
rapporto alla Madama se poi ti  
prendi paura o no...

Pasquale

Scu', ma Lillin mo' s' n'ha sciut...  
e da do' ava assut?

Scusa, ma Lillino mo' se n'è  
andato, e da dove è uscito?

Pinuccio sorride: lì viene il bello.

Pinuccio

Hm. Allo' non zi' capisciut  
nudd. Lillin stev jind a l'  
pokér!

Hm. Allora non hai capito  
niente. Lillino stava dentro  
ai poker!

Pasquale

(*incredulo*) Adaver? Cap d'  
cazz. E com sit fatt?

Davvero? Capa di cazzo. E come  
avete fatto?

Pinuccio annuisce gravemente, vuole dire che senza il suo grande ingegno  
sarebbe finito tutto in malo modo.

Pinuccio

Fatt'u disc da 'u amic tu'.

Fattelo dire dall'amico tuo.

Così dicendo, Pinuccio fa un cenno del capo verso Minucchio, il quale  
ultimo si è intanto messo a sedere su di un biliardo, armeggiando con le  
tasche per l'ennesima operazione **spinello**. Pinuccio interrompe il racconto  
e gli si rivolge.

Pinuccio

Minui'! E semb n'art tu!

Minucchio! E sempre un'arte  
tu!

Minuicchio fa spallucce, senza alzare lo sguardo dallo spinello. Pinuccio ha un ammiccamento con Sabino: vuole sfottere il ragazzo.

Pinuccio

Minui'. 'U se' tu qual je la droga chiù potend d'u munn? No l' spinidd. Ci amma' fa' d' l' spnidd. Eh, Minui', 'u se'?

Minuicchio, lo sai tu qual è la droga più potente del mondo? Non gli spinelli. Che dobbiamo fare degli spinelli. Eh, Minuicchio, lo sai?

Minuicchio

Certamend. U p'ccio'.

Certamente. La fica.

Pinuccio

Hm. D' mamt. Noun.  
(*compitando*) L'endorfina.

Hm, di tua madre. None.  
L'endorfina.

Minuicchio

E ci je l'endorfin?

E che cazzo è l'endorfina.

Pinuccio

(*stentoreo*) Uaglio', e sì prop' 'gnorand allo'!

Uaglio', e sei proprio ignorante allora!

Sabino e Pasquale fanno cenni di disapprovazione, mentre Pinuccio pavoneggia grande indignazione per l'ignoranza di Minuicchio, il quale ha riabbassato la testa sullo spinello. Forse medita una risposta, ma il **campanello** attira tutte le attenzioni su di sé. La scenetta s'interrompe bruscamente e Sabino mette il borsello da qualche parte dietro il bancone. Nei suoi occhi un'ombra anomala: sembra quasi che stavolta l'imperturbabile sua maschera stia per cedere ad una reazione stizzita.

I cinque uomini sono rivolti alla porta d'entrata; dietro la saracinesca, **quattro gambe**: pantaloni di tuta sportiva acetata e voluminose scarpe da ginnastica.

Pinuccio

Ci jald je mo'!? E da do' non  
'nge n'amma sci' chiu' staser.

Chi altro è adesso?! E da qui  
non ce ne andiamo più stasera.

Sabino

O' Minui', va' a vid de', ci  
voln.

O', Minuicchio, vai a vedere  
lì, che vogliono.

Minuicchio

(*mostra lo spinello*) O',  
Pasqua', ve' tu, ca stogg a  
frnesc d' rulle'.

O', Pasquale, vai tu, che sto  
finendo di rullare.

Pasquale

Me', non so' capisciut. E ci  
tu so' ditt je d' rulle'?

Me', non ho capito. E te l'ho  
detto io di rullare?

Minuicchio

Se. Perce', po' non adda fme'?

Se. Perché, poi non fumi pure  
tu?

Pasquale

E ci c'endr!

E che c'entra.

Il **campanello** insiste.

Pinuccio

Ooo... Avast vu e du'!  
(*accomodante*) Ve', Pasqua', ca  
desc metr so'.

Ooo... Basta voi due! Vai,  
Pasquale, che dieci metri  
sono.

Pasquale si muove, controvoglia, lasciando uno sguardo in tralice a Minuicchio, che in effetti temporeggia sullo spinello già finito, e sogghigna. Arrivato alla porta d'entrata, Pasquale fa scattare la serratura ed esce. Sono sei adesso le **gambe** sulla strada. Dopo pochi secondi Pasquale mette la testa dentro la sala, sotto la sarcinesca.

Pasquale

Sabino! Nudd tin?

Sabino! Ci hai niente?

Sabino

(*esita*) Fau vni'.

Fallo venire.

In un **silenzio** di morte, Pasquale entra seguito da **due ragazzi** (i due hanno un aspetto piuttosto losco, indossano tute acetate sotto giacche a vento), torna al bancone e poggia i gomiti. Pinuccio e Sabino, al solito, osservano in assoluto silenzio e senza espressioni i tre che avanzano. Minuicchio, dopo avere dato un'occhiata sospettosa ai nuovi arrivati, accende con una profonda boccata lo spinello. Una densa **nube di fumo** si ferma attorno alla sua figura, nell'aria immobile della sala. Ora più che mai qualcosa di eterno ed immutabile abbraccia la sala in una stretta mortifera. Anche la televisione è spenta.

Primo ragazzo

Nudd tin?

Ci hai niente?

Sabino

(*accende una sigaretta*) Ci  
ccous ue'?

Che cosa vuoi.

Il ragazzo si porta la mano al naso, facendo scorrere rapidamente l'indice sotto le narici.

Sabino

Quand adda pigghie'?

Quanto devi prendere?

Il ragazzo si guarda attorno, anche alle spalle. Poi estrae dalla giacca a vento, con naturalezza, una **pistola**. Il suo compagno è immobile come se di pietra. Minuicchio e Pasquale mutano solo l'espressione degli **occhi**, che diviene arcigna. Pinuccio e Sabino neanche quella. Sono impassibili.

Primo ragazzo

Tutt.

Tutto.

Passa qualche secondo di sospensione assoluta. Sono tutti immobili.

Sabino

(*tagliante, ma in tono moderato*) Ou'; ci mmocc a l' murt d' mamt. Ci è ca ue' da do'?! Ahò; in culo alla puttana di tua madre. Che cazzo vuoi da qui.

Pinuccio guarda Sabino, e nei suoi occhi cogliamo qualcosa del rimprovero. Forse avrebbe voluto un Sabino più remissivo.

Primo ragazzo

(*freddo*) L' terris. (*pausa*) E I soldi. E la cocaina. la gogain'.

Sabino

Non deng nudd. Non ho niente.

Primo ragazzo

(*quasi lamentoso*) Ou', non si' O', non fare il coglione... facenn 'u scem...

Sabino

Liv 'u firr d'annanz. Leva la pistola.

Primo ragazzo

(*grave*) Ou', vi' ca com a nudd O', vedi che come niente sparc. sparo.

Il ragazzo fa un passo indietro e si rivolge agli altri.

Primo ragazzo

E vu', mettitiv de'. (*indica con la testa la sinistra di Sabino*) Voi, mettetevi là.

Pasquale, Minuicchio e Pinuccio si muovono tenendo il viso verso il ragazzo con la pistola. Vanno dove il ragazzo ha indicato. Hanno facce tra l'ostile e il rimesso. Minuicchio pare profondamente infastidito, più che preoccupato.

Sabino

Bello, liv 'u firr stogg a  
disc.

Bello, leva la pistola ti sto  
dicendo.

Primo ragazzo

(a Sabino)

Jalzt.

Alzati.

Il ragazzo fa un cenno con la pistola a Sabino, che si alza e si scosta sulla sua sinistra. Tra lui e il ragazzo non c'è più il bancone.

Primo ragazzo

Muvt. Damm tutt.

Muoviti. Dammi tutto.

Sabino

O'; t' stogg a disc ca non  
deng nudd... e non d' dogg  
nudd.

O'; ti sto dicendo che non ci  
ho niente... e che non ti do  
niente.

Primo ragazzo

O'... mo' m' si' rutt 'u cazz:  
ja spare'?

O', mo' mi hai rotto il cazzo:  
devo sparare?

Non vola una mosca sulla minaccia del ragazzo. Sabino è una maschera incorruttibile. Passano due secondi intollerabili.

Sabino

Spar.

Spara.

Un'ombra attraversa lo sguardo del ragazzo: è sorpreso. Ma subito riacquista la sua gravità minacciosa.

Sabino sta scommettendo una posta importante. Ancora, non sembra fare grinze davanti alla pistola. Parla dopo qualche lunghissimo secondo, mitragliando. Gli uomini dietro di lui sono statue.

Sabino

Spar-chitemmurt!

Il ragazzo non esita: solo, abbassa il tiro. In uno scatto, ma mantenendo il suo sguardo in quello di Sabino, punta la pistola alla gamba dell'uomo e preme il **grilletto**. Un **colpo fragoroso** echeggia lungamente nella sala. Sabino rovina al suolo e il gruppetto si agita, ma il ragazzo punta prontamente la pistola sul gruppo e intima l'alt.

Primo ragazzo

(*alza il tono*) Ja spare' pur a                      Devo sparare pure a voi?  
vu'?

Pinuccio

(*implorante, alza le braccia*)                      No! Aspe'! Mo' ti do tutto,  
Noun! Aspi'! Mo' d' dogg tutt,                      ahò, che cazzo fai, ahò!  
ou', non si' sparann, ou'!

Primo ragazzo

Muvt allo'! (*dà una manata al                      Muoviti allora. Prendi la*  
*complice, gli si rivolge                      roba.*  
*mentre indietreggia*) Ou', fu'!  
Pigghjie de'!

Sabino

(*non c'è sofferenza nelle sue                      O', non gli dare niente!*  
*parole*) Ou', non 'ngi sì dann  
nudd!

Il secondo ragazzo avanza verso Pinuccio, che intanto si è affrettato dietro al bancone a prendere il **borsello** e qualche **banconota**. Ottenuto il bottino, il ragazzo segue in velocità il suo complice, che intanto ha quasi

guadagnato l'uscita. Pinuccio si piega immediatamente su Sabino. Pasquale e Minuicchio rimangono a seguire con gli occhi i due che vanno via.

Pasquale

(*in tono sostenuto*) Sciat, Andate, andate... e dove  
sciat... e do' avita fsci'? dovete scappare, pezzi di  
Chine d' merd... merda...

Pinuccio

Sabino, di' quagheccous! Sabino, di' qualcosa!

Pasquale

(*sereno*) Lass'u ste'. Che all Lascialo stare. Che alle gambe  
gamb ha sparat. Ha svenut. ha sparato. È svenuto.

Sabino ha in effetti gli occhi chiusi, ma alla battuta di Pasquale li riapre.

Sabino

Ci svenut... Che svenuto...

Ora anche Minuicchio e Pasquale si piegano su Sabino. Minuicchio gli mette alle labbra lo spinello.

Minuicchio

Aua', Sabino, fum. Tie', Sabino, fuma.

Sabino pare esprimere stupore per l'esortazione di Minuicchio. Richiude gli occhi e fa un tiro profondo.

Pasquale

(*tenero*) Com ste', Sabin'? Come stai, Sabino?

Sabino esita. È avvolto in una **nube di fumo** più densa di quella solita della sigaretta. Riapre gli **occhi**, che hanno adesso una luce diversa, sembrano finalmente fare presa su quello che li circonda. Il suo tono

mantiene indolenza ma si fa ora come ieratico, è una rivelazione autorevole la sua, quella di chi ha visto le cose. E le ha capite.

Sabino

La cap' aggir.

La capa gira.

Sembra di percepire un'eco delle parole di Sabino, un'eco circolare che aleggia nell'aria fumosa della sala. Lentamente l'uomo richiude gli occhi. Vincitore o vinto, non ha nessuna importanza: la sua notte sta finalmente scivolando via, in vortice, verso il buio assoluto.

Diverse voci vanno disordinatamente accavallandosi in un suo sogno senza luce: c'è la moglie di Lillino con la sua voce stridula, ci sono Pasquale e Minucchio, c'è Pinuccio, c'è Nicola, ci sono carabinieri e vigili urbani con i ritornelli elettronici delle radio in bassa frequenza, ci sono avventori, il rapinatore, campanelli e telefonini che squillano. Su tutto emerge gradualmente, fino a mettere a tacere tutto il resto, una voce: è quella di **Nino**.

Nino

Ahò, Sabi', japr l'ecchje!

Ahò, Sabino, apri gli occhi!

Sabi'!

Sabino!

Sabi'!

Sabino!

Sabino viene così strattonato fuori dal sogno che stava vivendo: le sue palpebre si schiudono pigramente e su di lui c'è Nino, che lo tiene per il maglione e lo guarda con occhi iniettati di sangue e furore. 'Carro armato', visto Sabino riaversi, lo lascia, dà le ultime direttive ai presenti mentre monta sulla **Yamaha** e si scaglia fuori dalla sala sgusciando sotto la saracinesca con la moto. Una scena senza suoni per Sabino, che ha compiuto l'ultimo supremo sforzo della giornata. Ora la sua notte è davvero finita.

#### **Scena 34**

**Interno, giorno. Sala stampa Comando Carabinieri.**

Nella sala stampa del Comando dei Carabinieri si sta per presentare ai giornalisti un'avvenuta operazione dei militari ai danni della malavita locale. Sui titoli di coda, gli ultimi ritocchi alla scenografia: sotto il gioco sapiente di **mani quantate** di nero, il **materiale sequestrato** si sposta di qua e di là, anche solo di pochi centimetri, sul grande tavolo in legno. Il campionario è eterogeneamente assortito: c'è una busta aperta che contiene cocaina pura, ci sono bustine di cocaina 'tagliata' pronte per lo spaccio, qualche grammo di marijuana, una serie di una ventina di proiettili di vario calibro, tre pistole, svariati telefoni cellulari, il borsello che abbiamo visto contenere le bustine di cocaina, due bilancini di precisione, una pagina strappata da un giornale pornografico, le fotografie di una BMW nera e di uno scooter che conosciamo, due fotografie di una stanza piena di quelli che ci sembrano videogiochi, e ancora svariate componenti elettroniche che sono le schede grafiche dei videopoker.

Alle spalle dei **giovani carabinieri** che si stanno aggiustando la divisa c'è un treppiede sul quale un **cartellone** di cartone marroncino porta diverse **fotografie** ed una scritta a grandi lettere: OPERAZIONE CARRARMATO. Le fotografie ritraggono volti a noi noti. In cima a tutte le altre, ed indicata da una convergenza di frecce, la rabbiosa posa di Nino 'Carro armato'. E Minucchio, Pasquale, Sabino, Pinuccio, Nicola, Maria, i due rapinatori, Tanuccio, Franco, l'albanese...



## *Allegato B – Lista dialoghi*

---

LACAPAGIRA HOME VIDEO VERSION - lista dialoghi

- Trecento. aspetta... vai.

Trecento.

- Per favore... prendi anche noi.

- No, siamo già troppi.

- (off) Oh, guarda che Radio Tirana è arrivato. La tiene lui la salsiccia. Alle sei deve prendere il treno.

Manda quei due diroccati giù alla ferrovia... a destra?! come a destra, a sinistra, lo capisci l'italiano?

Ehi, te lo dico adesso, eh: il primo che sbaglia paga per tutti, e tu lo sai.

Appena la prendono, devono volare!, a fare i compiti a casa, eh.

Poi Minuicchio i pezzi li deve portare a Sabino. Che quelli sono tre giorni che stanno fermi, muoviti... eh, bravo, sì... statti bene.

- Ciao sabino, c'è niente per me stasera?

- Non c'è niente.

- Come non c'è niente?!

- Devi venire domani.

- Domani? Ieri mi hai detto oggi, oggi mi dici domani...

- Allora non hai capito... Non c'è niente. Sigarette vuoi?

- Ma che sigarette ... le sigarette ce l'ho... Ho fatto tutta la città per venire qui...

C'ho pure la ragazza fuori. Sabino, tu mi hai rovinato la serata.

- Hallo! Pronto. Ora mi chiami? Me', dimmi. Sì, adesso.

- Oh! Lo vedi, sta arrivando.

- Oh, la roba, getta la roba, pieno di merda!

- Hai visto niente tu?

- Ma cosa dovevo vedere!

- Peppino, l'ha gettata la roba? Peppino!

- Ciao.

- Ciao Sabino, ciao Pinuccio. Be', allora?

- Niente da fare.

- Di nuovo? Sabato mi hai detto la stessa cosa...

- Non è arrivato niente ancora...

- Le sigarette le vuoi?

- Le 05?
- Allora, Sabino? A sigarette dobbiamo andare avanti?
- Sorella mia, che ti devo dire.
- Almeno un po' di fumo ce l'hai?
- Il fumo?
- Sabino il fumo? Quello con un tiro se ne parte!
- Una canna, e lui si stona.
- Vabbé, ho capito... Ciao Sabino, ciao Pinuccio.
- E fatti vedere più spesso! bella dura, Sabino.
  
- Oh! A te sto dicendo, Peppino dov'è?
- Lassù sta, lo vedi.
- E che devi fare. Quello parlava mezzo albanese e mezzo italiano. Non si capiva un cazzo. Io dico che l'ha gettato più avanti, perché quando ho parlato al telefonino... il treno era già passato. Vallo a trovare ora.  
Comunque... Pasquale e Minucchio stanno là in mezzo, vicino ai binari a cercare, ma non credo che sarà facile.
- Intanto adesso dobbiamo fare un'altra spedizione.  
Ma tu lo sai, c'è più Polizia sulla statale che in tutt'Italia...  
Così è tranquillo... noi stiamo qui a non fare un cazzo, e la polvere ci cade in testa.  
Comunque, se quei due trovano la roba, non telefonare. Manda direttamente Minucchio col motorino. Capito?  
Che è? Leva le mani.
- E che fai, te ne vai?
- E che devo fare?
- Prima prendi il caffè...
  
- Pasquale, che dici, può essere come questo?
- Sì, come questo, vedi.
- Le corna tue...
- Ma tu devi essere proprio coglione! Tu non devi vedere il contenitore. Devi vedere se c'è la roba dentro o no. Passa lo spinello.
- Che cazzo dici. Che c'entra il materiale. E' la forma del contenitore. Se non so che forma tiene, come faccio a cercarlo! O non credo...
- Sei proprio un cazzone. Mo' te lo do uno...(dammi qua, dammi) E meno male che l'altra volta c'eri pure tu... E' come una salsiccia... Così, vedi, così... Te l'ho detto: come questo!
- Ma che cazzo dici... Tu la salsiccia ce l'hai nel cervello.
- Sulla testa te la devo dare un giorno di questi...
- Avete trovato? Porca...  
Muovetevi, ragazzi!

- Carrarmato, non abbiamo trovato nulla.
- Andiamo.
- Me', e fammi fumare...
- Che un tiro ho fatto.
- E sempre tu devi fumare?
  
- Facciamoci una birretta.
- Ah, ci voleva proprio, Colino.
- Allora, che si dice?
- Che si dice... Che le sarde si mangiarono le alici.
- E che ha visto, un film di Totò? Come sta allegro oggi.
- Be'? sei andato lì, a Bolzano?
- Eh... sono andato, so' tornato... Proprio adesso sono arrivato.  
Stavo al nord, e mi faceva male un molare, vedi. Sono andato da un dentista di Milano. Quel ricchione... non solo si è fottuto 850 milalire per tirare un dente, ma lo voleva pure gettare! Ho detto: 'Dove vai!, ridammelo, il dente.' E me lo sono fatto dare. Mi faccio un portachiavi.
- E dallo a me. Me lo metto qui. Mi manca il dente, vedi.
- E ti devo perdere per un dente? 'Tie', a soddisfazione.
- Levate da lassù quella porcheria!
- E questo... E' che qui è un mortorio. Fai venire due panzarotti, facciamo qualcosa...
- Deve stare aperta per te a quest'ora la pizzeria...
- Già così tardi è? Chi sta dietro?
- Sempre quelli.
- Che cazzo. Facciamo una partita a biliardo?
- La partita...
- La partita! Pinuccio?
- Chi deve giocare a biliardo?! Ma va', non c'ho la capa.
- Allora, volete sentire cosa c'è di nuovo? Che la partita me la faccio da solo...  
mi bevo 'sta birra, e poi ci vediamo domani mattina. E cos'è, le belle statue, qui...
  
- Oh, Pinuccio, dammi il telefonino.
- A chi devi telefonare?
- Devo chiamare a quelli
- ...Tieni!
- Pronto. E voi, ancora là state? Emmé, fate presto, che noi a voi stiamo aspettando...  
Se', a lavorare il cazzo! Fate presto vi ho detto... Pronto...
- Alza l'antenna lì...
- Pronto! Vaffanculo...
- Oh! E che ha detto? Emmé?

- Chiudi là.
  
- Mimmo! Vieni, vieni. Mi devi fare un piacere. Che hai visto, Pasquale e Minucchio?
- No, non li ho visti.
  
- Ahò! Mortacci vostri! Io sto uscendo pazzo e voi vi fumate gli spinelli!  
Mannaggia ai mortacci vostri! Pieni di merda! Carrarmato è venuto come un pazzo...  
quello se la prende con me, mica con voi! Mannaggia...  
Insomma, la dobbiamo trovare o no 'sta roba? Vi volete muovere o no?  
I morti che tenete, pieni di merda! Ma come devo fare con voi! Andate a fanculo, andate...
- Questo sta proprio rovinato...
- Un giorno di questi gli devo dare un morso in testa, come ai polpi.  
Tie', accendi... Non credo! Devo accendere io.
- Ridi in faccia a questo.
  
- Tua sorella! Mi fai spaventare.
- Magari! Tu e quell'altro scemo, lì. Che capperò avete combinato oggi alle macchinette?! E' mai possibile? Duecentocinquantamila lire oggi. Chissà che capperò avete combinato voi due... qualche bel trucchetto avete fatto... come siete belli, eh? Manco a fare una doppia coppia. Ma andate via, va'...
  
- Buonasera... guarda quanta bella gente che sta qua. Favorite i documenti. Chi è il titolare?
- Dite a me, è lo stesso.
- Favorisca la licenza.
- Pronta la licenza.
- Allora, che dobbiamo fare? Dove stanno i videopoker?
- Videopoker? Qua è tutta roba onesta, maresciallo.
- Qua non ci sono i videopoker?
- Non c'è niente qua, maresciallo.
- Non fare il cretino...
- E poi io sono dipendente.
- Vabbene. Magrelli, facciamo un 4-4-2! Dài, forza!  
Lei che sta facendo qui?
- Sto giocando.
- A giocare! Ora mi hanno detto che il locale era chiuso!
- Vabbé, io sto giocando solo solo, brigadiere.
- Non si può stare qui, dai forza, su.
- Perché non si può stare... io sono un cliente.
- Ma lei chi è, come si chiama? Mi faccia vedere i documenti. Sta a fare lo spiritoso!
- Ma che spiritoso... io sto giocando...

- Non si può stare qui. Stiamo facendo un controllo di polizia, lo capisci sì o no!
- Ma che controllare. Ma che c'entra!
- Guarda che stai davanti a un pubblico ufficiale. Questo è oltraggio!
- Ma che oltraggio...
- E finiscila, Nicola... con questi ti vuoi mettere?  
Appuntato, ora me la vedo io, vabbene? Andiamo vai...
- Hai sentito, Magrelli, roba da pazzi...Ma vedi che mi doveva capitare stasera a me!
  
- Levati davanti! vaffanculo...
- Ehi, carrarmato, tutto a posto?
  
- Allora, Nino, qual è la novità. Questa chiave, la vedi?, è tale e quale a quella dell'antifurto della macchina. Premo: e se ne va il videopoker. Bello, eh? Mo' prova a premere di nuovo. Prova, Nino.
- Embé?
- Non succede niente. Nino, hai capito? Se la madama pensa che questo è il telecomando, tu gli fai vedere che non è questo, perché se lo premi di nuovo, il bottone, non succede niente. E' perfetto!
- A me non me ne frega niente di come sono. Ne devi mandare altre quattro là a Carrassi.
- Vabbe'. Ti posso offrire una sigaretta?
- Fammi accendere.
- Tie'.
- Nino, ma che è successo, hanno sequestrato?
- Mi stanno facendo la guerra.
- Davvero?
- Davvero.
  
- Posso? Leva il tappo qui, dai.
- Pinuccio, apri la birra al maresciallo.
- Non ce l'ho la chiave.
- Dammi l'accendino.
- Maresciallo, deve durare ancora molto la storia?
- Da voi dipende.
- La verità, maresciallo, è che quei tre videogiochi che stanno lì davanti, ci stanno dentro le sigarette.
- Magrelli!, vai a vedere i videogiochi che ce ne andiamo tutti a dormire!
- Che dormire, maresciallo. Noi dobbiamo continuare a lavorare...
- Vuol dire che stasera ce ne andiamo tutti a dormire presto.
- Sì, dobbiamo fare come i bambini...

- Che dobbiamo mettere, i sigilli?
  
- Maurizio, permetti una parola?  
Ti volevo chiedere un piacere... Mi hanno fatto un multa davanti alla prefettura...
- E tu davanti alla prefettura ti vai a fermare?
- Eh, ho capito, ma con tante cazzo di macchine, proprio a me la dovevano fare la multa?
- Ma quelle sono tutte della prefettura... come ti hanno visto da solo, là in mezzo, ti hanno beccato.
- E mo' che devo fare, devo pagare?
- Senti Carrarmato, cosa sono per te centomila lire? Senti a me, valle a pagare.
- Non è il fatto della centomila lire, tu lo sai... E che cazzo, è il principio... e poi, nessuno teneva la multa, proprio la macchina mia...  
Vabbe', Maurizio, lo sai, quando vuoi, il piacere all'amico si fa... E saluta tuo cognato, mortacci suoi... Chi è quello, l'ultimo arrivato? Vabbe', statti bene, ciao...
- Ciao, Carrarmato, ciao...
- Mortacci tuoi... Carrarmato il cazzo. Che sono centomila lire per te?  
Ma che cazzo te ne frega a te!
  
- Minuicchio, tu ci pensi adesso passa una femmina nuda da qui... Mo', che ci farei...
- Io non ci farei proprio niente...
- Ma va', bugiardo. Metti che passa davvero una femmina nuda, tu qualcosa la fai.
- Che sono, arrapato come a te? Io con una femmina devo stare comodo...  
...sul divano, con la sigaretta, una cosa da bere... tu fai schifo, pure qua in mezzo lo faresti.
- Minuicchio, se non ti stai zitto lo devo menare pure a te.  
Aspetta, ti devo fare vedere una cosa...
- Ehi, ricchioni, che state a fare?
- Chi sono quelli? Giovane, Ehi! giovane!
  
- Bello questo... le cicale... questo non tanto...
- Uagliò, mi stai facendo la capa tanto con 'sto cappero di rumore... Ti vuoi stare zitto o no?
- E' per passare il tempo...
- Il tempo... e le chiacchiere.
- Questo mi piace, Nicola... Ahò, Sabino, questo mi piace.
- Ma tu hai sentito a quello?
- Chi?
- Quello là, il maresciallo... Mo' secondo te, basta che uno c'ha il distintivo sulla spalla, deve stare a dire a me... vattene a casa, stai qui...
- E questo, qui... mo' con quelli ti vuoi mettere?
- Come? Sai qual è il fatto? Quando trovano uno della bassa Italia...si credono chissachì.. Se quello

- trova uno di Milano... si abbassa i calzoni, altro che le chiacchiere!
- Vabbe', mo' lasciali perdere a quelli.
  - Ma sei compagno ai carabinieri tu?
  - Sabino, ma lo senti a questo?
  - Dammi il telefonino.
  - Ma io non ti capisco a te, certe volte... non lo so, Pinuccio...
  - State zitti.
  - Vedi che sono venuti i carabinieri. Si sono presi le sigarette. Delle macchine che stanno davanti. E quelli stanno ancora dentro. Che devo fare? Devo andare ad aprire? Mo' vado, va'...
  - La prossima volta la scheda me la compri tu, va bene? Sempre da me telefona questo, Nicola.
  - Adesso dovete tornare là?
- 
- Sabino, c'è niente?
  - No, non c'è niente.
  - Ehi, sigarette vuoi?
  - No, le tengo le sigarette...
- 
- Sabino, mo' li devo fare morire! Guarda.  
No, brigadiere, state fermo, non fate così, non aprite, qui non c'è nessuno, questo è un semplice armadio! - Che armadio e armadio. Aprite, polizia! E uscite uno alla volta!
  - Vi siete presi paura...
  - Oh, embé?
  - Sempre la capa al gioco...
  - Che capperò succede... che è, a caricatura qui?
  - Sei proprio un figlio di puttana. Sono scherzi da fare questi?
  - Bellissimo...
  - Ridi, ridi in faccia al cazzo...
  - Basta! Andatevene, che è tardi!  
Che qui la capa gira...
- 
- Solo ora l'avete trovata? E che cazzo, tutta la giornata per trovare 'sto cazzo di coso...  
Siete andati da Sabino? La dovete ancora tagliare! E che cazzo telefoni a fare?!  
Muovetevi, ragazzi, muovetevi.
- 
- Pronto... ma chi è? Siami in mezzo alla strada...
  - Ehi, facciamogli il cappello!
- 
- Uagliò, meno male come è andata... Mi sono preso una paralisi.  
Come ho visto la luce rossa accesa... sono gelato. E quello là, come si chiama... quello che stava a lato... Stava per avere un collasso. Ci poteva rimanere!

- Come ho visto la sua faccia viola... mi sono spaventato.  
Quante risate... Che devi fare tu adesso? devi chiudere?
- No, sto aspettando un tipo.
  - Me', caricamele queste altre cinquantamila lire, va'...
  - Tu devi dare ottocentomila lire già...
  - Non erano cinque e cinquanta?
  - Vabbé, poi te le do, dài... Te le do il 27...
  - Carica la macchinetta a quello, Sabino: quelli... appresso agli altri.
  - Dai, che oggi è la mano mia, me lo sento proprio nelle mani.
- 
- Dammi due ricce. E pure... Tre di questi.
  - Sono assai tre.
  - Perché?
  - Tu quanti ne mangi?
  - Due.
  - Bello... In questi però devi mettere la nutella. C'è la nutella?
  - Come sono?
  - Buoni.
  - Voglio vedere se mangi pure quell'altra. Voglio vedere proprio. La diarrea ti deve venire.  
Dopo che hai mangiato queste devi stare due giorni sul cesso a cacare...
- 
- Che fai? Com'è, accendi la canna a San Nicola? Che c'hai nella capa?
  - E non me ne sono accorto.
  - Levati il cappello...
  - Chi è?
  - Biancaneve e i sette nani!
  - Come gli scemi... e proprio qui a fumare la canna? Cammina, mongoloide... entra...
- 
- Compriamo il materasso, Pasquale?
  - Lascia lì.
  - Che è, Maria, ti piace Valentina?
  - Sì.
  - Sai che braciola c'ha quella tra le gambe...
  - Fatti aiutare, aspetta...
  - Ora ti strangola...
  - Be', alla fine l'avete trovata. Ma ai ragazzini che gli avete fatto? Li avete menati?
  - Li abbiamo spaccati proprio. Pensa, guarda... c'ho ancora la mano che non la posso muovere... il sangue a terra... Pasquale ha dato un calcio in culo a uno, l'ha fatto volare!
  - Il materiale dov'è?
  - C'è, Maria, c'è... Contenta?

- Che, qualche problema sta, Maria?
- Me'. Muoviamoci.
  - Me', datti da fare, Pasquale...
  - Io? Me', fai tu i pezzi, va'.
  - E tutto io devo fare?
  - Tu non stai facendo niente... fai i pezzi.
  - Io non sto facendo niente?
  - Tu da stamattina non hai fatto niente...
  - Chi li ha menati quelli?
  - Ma che menati? Tu hai parlato solamente...
  - Vieni ancora a chiedere favori...
  - Basta! La capal!
- E sempre a fare tum e tum state voi?!
- E calma Maria, per favore...
  - No, ha ragione...
  - E tu leva le mani di dosso...
  - E noi due quando facciamo tum e tum? Eh?
  - Statti fermo con le mani, per piacere...
  - Ehi, vattene al bagno...
  - Non devo andare al bagno...
  - Vai a lavarti la faccia, che ti vedo brutto...
  - Perché mi devo lavare la faccia?
  - Vatti a lavare...
  - Dovesse venire quello...
  - Fa niente. Vài.
- Se n'è andato...
- E stai fermo...
  - Ma che è successo? Che vuoi fare? Be', guardiamoci.
  - Me', vieni...
- 
- Mignolino, che fai? vinci o perdi?
  - Che devi vincere... Ma va'... che mo' la devo rompere...
  - La razza tua...
- Sabino, chiudi, che sta venendo qualcuno...
- Buonasera. Per cortesia, sono la moglie di Amoruso Emanuele, Lillino... Fate uscire mio marito, dite che sta Nina fuori, la moglie.
  - Scusate signora, non avete visto che il locale è chiuso?
  - Sì, l'ho visto che il locale è chiuso... senta, per cortesia, mi fate uscire mio marito, che noi ce ne andiamo a casa.
  - A parte il fatto che è tardi e stiamo in chiusura... Non vedete la serranda abbassata?

- See... ogni sera sta abbassata la saracinesca... Io abito qua di fronte...
- E' inutile che dici... Che mi conosci pure tu...
- Abbassate la voce...
- E' inutile che me lo dite voi, lo so... Allora, io abito qua di fronte e lo vedo entrare e uscire, entrare e uscire ogni sera, questa è l'arte che fa mio, e io non ce la faccio più con questa storia!
- Non c'è nessuno qui, signora...
- E qua dobbiamo passare la serata!
- Abbassa a voce...
- Io da qui non mi muovo!
- Tutte le ragioni che vuoi, ma qui non c'è nessun Lillino!
- Giovanotto, fammi passare...
- E' chiuso...
- Tu mi devi fare passare, va bene? Levati davanti!
- Signora!
- Ehi, Pinuccio! ma che stai a fare?
- Ma tu guarda un poco... Signora!
  
- Lillino!
- Lillino...
- Signora! Ha visto che qua non c'è Lillino?!
- Qua deve stare quello.
  
- Pronto. ...Giovanna? Ma che numero hai fatto, coglione.
  
- Ue', schifoso! Che vuoi?
- Oh, è arrivato Carrarmato!
- Chi?
- E' arrivato Nino!
- Alzati.
- No.
- Alzati!
- Muovetevi! Quello vi spacca di botte! Fai presto!
- E che dobbiamo fare adesso?
- Io tengo il mal di testa...
- Ma vuoi fare presto?
- E dove vado io?
- Nasconditi!
- Di' che sto al bagno.
- Muoviti! Mannaggia a voi...

- E mia sorella dove sta?
- E' andata a dormire, Nino.
- A dormire?
- Dice che non si sentiva bene... mal di testa... ed è andata a dormire.
- Nino, abbiamo trovato la roba, vieni a vedere. Abbiamo trovato tutto.  
Vedi? Un po' è caduta, s'è rotto il sacchetto, ma poca...
- E' questa quella buona?
- Sì, Nino...
- E Pasquale dove sta?
- Al bagno mi pare...
- Leva 'sti cazzo di spinelli!
- Fatti un pippotto ogni tanto... che ti dirocchi il cervello!
- Pasquale dov'è.
- Al bagno...
- Dove sta? Al bagno?
- Nino, tutto a posto?
- Non tanto.
- Ma che stai a fare, muoviti. Prendi i pezzi e vai da Sabino, che ti sta aspettando... Veloce.
- Scusa...
- Ho detto veloce! Ti muovi o no?
- Aspe'...
- Qual è il fatto?
- Devo prendere il giubbotto...
- E prendilo! Mi devi fare agitare! Veloce, vài, cretino, vài...
- Che capa gloriosa è questo...
- Ma che ti sei messo, il profumo?
- Che profumo?
  
- Stavano due amici... uno si chiamava Nicola e l'altro Michele, e non si vedevano da tanto.  
Uno di questi due aveva un tic particolare... appena vide Michele fece: Michele, da quanto tempo che non ci vediamo... dove sei stato? Senti Nicola, io c'ho l'indirizzo di una casa di cura per il tic.  
Ciao, Nicola. Ciao Michele. Nicola arriva al paese. Esce la dottoressa e fa: 'prego, si accomodi, questa è la casa di cura che fa per noi'. Dottoressa, pure tu così, come a me?  
Arrivò al paese e trovò Michele. Dice: ehi, Nicola, sei già arrivato... Vuol dire che ti hanno trattato bene...
- Nicola si volta e fa: che cazzo, Michele, dove mi hai mandato? Già stavo male... e mi sono preso tutti i tic.  
Vi è piaciuta questa barzelletta?
- ...Andiamo a casa.

- Tutto a posto Roberto? Fai un cestino di patatine.
- Che cestino? Piccolo, medio, grande?
- Piccolo.
- Ketchup, maionese?
- Senza niente, niente.
- Lei come sta?
- Vado a tremila!
- Guarda queste due come stanno...
- Ehi, belle! Che bella musica che sentite! Che fai, la modella?  
Ci andiamo a divertire, non credo? Non fare la preziosa... e che è?
- Un panino?
- Fammi una calabrese...
- Oh, bella, così ti piace di più?
- Ehi, giovane, la vuoi finire? La vuoi finire, o no?
- Ce l'hai con me?
- Con te.
- Ma stai parlando o stai muovendo le orecchie?
- Uaglio?... che ti puzza ancora la bocca di latte... Vattene!
- Lilli, lascialo perdere a quello!
- Tu statti zitta, e basta!
- Che bella giacchetta che c'hai... chi ti ha vestito stasera?
- Me', ho capito, questo sta proprio fatto, sta...
- Ahò, mo' stai parlando assai... qual è il problema?
- Non te ne vuoi andare ancora, no?
- Aspetta qui.
- Qui sto. Vài.
- Voglio vedere se c'hai il coraggio di aspettare...
- Vai a prendere quello che devi prendere, sto qua...
- E basta... non vedi che stanno le femmine... E tu già alla pistola sei arrivato...  
Tra teste calde vi volete appiccicare...
- Ma lo vedi come sta...
- Lo senti a questo...
- Basta, finitela... datevi la mano, basta, dai, andiamo... vieni a prendere una birra, dai...
  
- E un po' d'allegria... ho portato la roba... e manco contenti siete...
- Quanti pezzi sono?
- Centocinquanta pezzi sono.
- E' bello quel giubbotto. Ora l'hai preso?
- Dammi cinquantamila lire e te lo do...
- Quanto?

- Cinquanta.
- E chi te le deve dare...
- Spendi un po'...
- Mani in alto, giovane! Giovane, documenti!
- E' arrivato lo scemo!
- Ma com'è che sono arrivato prima io di te? Sempre girando vai!
- Ma chi sei, mia madre?
- Oh: con questi abbiamo finito. A posto?  
Che è successo, Sabino? Ti stai facendo crescere il naso?
- Ehi, ragazzi: tutt'e due aprite gli occhi. E' chiaro?  
Vai a prendere le birre, Pinuccio.
- E sempre la capa al gioco avete, tutt'e due...
- Dobbiamo tenere la capa ai debiti? Sabino ha ragione... apri gli occhi.
- E tu dove sei stato?
- Apri gli occhi...
- Attento... che quello ti spacca...
- A te ti devo spaccare... statti zitto...
- Tie', facciamoci una bella bevuta, va'...
- E che è, la birra calda...
- E pure fresca la vuoi?
- Accendi il frigorifero... pure sulla corrente devi fare economia?
- Dove vai... dobbiamo fare il brindisi, prima... alla fessa di tua madre.
- Che ridi a fare? A tua madre ha detto.
- Ragazzi, volete sapere qual è la droga più potente del mondo?
- Lo so. La fica.
- L'endorfina.
- Cosa, l'endorfina?
- Eh.
- Pasquale, vai a vedere lì, qual'è il fatto?
- Minucchio, vai ad aprire la porta.
- Vai tu, io sto facendo la canna.
- E chi ti ha detto di fare la canna?
- Il dottore. Voglio fare la canna... e faccio la canna, che vuoi?
- E muoviti, vai a vedere chi cazzo sta alla porta!
- Se tu non la finisci di fare il generale...
- Vài, allegro allegro...
  
- Sabino, c'è niente?
- Fallo venire.
- Che cosa vuoi.

- La roba.
- E quanta ne vuoi? Quanta ne vuoi!
- Dammi due pezzi.
- Non c'è niente, qua.
- Sabino, dagli la roba a questi.
- Minucchio, ma che stai a dire?
- Di nuovo? Diamogli la roba a questi... facciamo presto, me'.
- Non vi voglio dare niente.
- Non hai capito niente allora, eh...
- Ma tu che cazzo vuoi da qui?
- I soldi. E la roba.
- Non c'è niente per te.
- Sabino, attento, che questi non sono di Bari.
- Voi mettetevi lì.
- Stai calmo, che tengo famiglia.
- Non me ne frega un cazzo!  
Alzati. Alzati! Subito! I soldi.
- Tu devi sparare?  
E spara. Spara... chitemmurte, spara!
- Bang!
- Devo sparare pure a voi?
- Leva la pistola, dà!
- I soldi!
- Sabino, le chiavi dove le hai messe?! Oh, stai calmo...
- Non fare il furbo, eh!  
Andiamo!
  
- Sabino. Respira profondamente...Sabino... Lo vedo brutto a questo.
- Sabino, apri gli occhi! Sabino!
- Oh, Nino!
- Che c'è?
- Lascialo stare, che alle gambe gli hanno sparato...
- Quei pieni di merda!
- Sabino,... e di' qualcosa...Sabino!
- Sabino, tu devi parlare. O non credo! Guarda cosa c'è per te...  
Tieni, Sabino, accendi qui, va'.
- Bello... bello a Sabino... fuma. Eh?
- Sabino, come ti senti?
- Mi gira la capa.
- Dai, che non è niente...

***Allegato B – Lista dialoghi***

---

- Fa' fare un tiro anche a me.
- E aspetta...



## *Ringraziamenti*

---

Vorrei ringraziare alcune persone che hanno avuto un ruolo importante, non solo durante lo svolgimento di questo lavoro, ma anche e soprattutto nei lunghi 15 anni di percorso che mi hanno vista arrivare fin qui, pur conscia del rischio che questo si tramuti nel capitolo più lungo scritto finora.

Desidero innanzitutto ringraziare il mio relatore, Prof. Taylor, che inconsapevolmente mi ha ispirato l'idea di questa tesi durante le sue lezioni di traduzione specializzata e che mi ha supportata, sopportata e tollerata in questa folle corsa contro il tempo. La sua competenza e professionalità, il suo sostegno e la sua disponibilità sono stati fondamentali e non ho parole per esprimere quanto questo significhi per me.

Lo stesso vale per il Prof. Palumbo, correlatore di questo lavoro.

Un ringraziamento dal profondo va sicuramente al regista de LaCapaGira, Alessandro Piva, e alla sua assistente, Costanza, della Seminal Film: senza di voi, del materiale fornitomi e soprattutto senza la vostra amichevole gentilezza e sensibilità questa tesi non sarebbe stata possibile.

Ringrazio il Sig. Genzo della Segreteria Studenti dell'Università di Trieste che mi ha assistita e rincuorata in questi corsi e ricorsi accademici: finalmente ce l'ho fatta e, come promesso, adesso non mi vedrà più.

Gratitudine infinita e inesprimibile va ai miei genitori, che mi hanno dato tanto, sempre, e, sono certa, darebbero ancora tutto per me.

Grazie agli Hunjans, la mia seconda famiglia, per avermi accolta nella loro casa e nelle loro vite come se ne avessi sempre fatto parte: sono orgogliosa e commossa di essere la vostra *Italian daughter*.

Ringrazio CasaCesaria, inteso come contenitore di Amici, eventi, esperienze, gesti e parole che è rimasto e rimarrà nella storia: grazie a tutte le persone che ne hanno fatto parte per brevi o lunghi periodi, in maniera ufficiale, ufficiosa o clandestina, e che mi hanno accompagnata negli anni più importanti della mia vita da giovane adulta. Tra loro un grazie particolare e immenso a Teresa (ti voglio bene da sempre come fossi la mia sorella maggiore, o mio grillo parlante e mia SG) e al Luppi (quante lune di miele ci aspettano ancora, mio caro: ci sono sempre briciole da raccogliere, d'altronde) e non solo per l'aiuto, gli spunti e i consigli per questa tesi, ma per il sostegno quotidiano nelle piccole come nelle grandi cose, a distanza di chilometri o stando gomito a gomito.

Ad Allison devo dire grazie per la sua dolce Amicizia, immutata negli anni, ma anche per essere stata la prima a capire come risollevarmi e darmi lo sprint per non mollare, proprio quando stavo per cedere ancora: il giorno dopo quella nostra famosa conversazione ho iniziato a pensare a questa tesi.

A Chris devo la sua Amicizia, la Fiducia, la Stima e il Supporto che negli anni ho sempre tenuto a mente e che mi hanno dato la forza di andare avanti e ancora me ne daranno in futuro.

Grazie a Caino, che mi ha presa per mano e mi ha insegnato che è tutta una questione di respirazione, ordine e "scaletta" (nella vita, oltre che per la tesi).

Grazie a Sovernigo per il layout, l'impaginazione, l'Amicizia, le chiacchiere e il Del.

Alla piccola Alessia e ai suoi abbracci sinceri, che ho imparato a ricevere e anche a dare: mi hai fatta tornare indietro negli anni proprio quando ne avevo bisogno.

Al Prof. Enrichetto per le lezioni di Storia in Triestino: nessuna "cena tortino" sarà mai abbastanza per ringraziarti.

Grazie a Roberto Pitanti, mio simpatico compagno di viaggio verso la conquista della libertà (adesso possiamo andare a spostare quella macchina, anzi credo di vedere benissimo il nostro futuro proprio in un parcheggio).

Grazie a chiunque io abbia incontrato durante questo mio percorso di vita, oltre che accademico, e consapevolmente o inconsapevolmente mi abbia insegnato qualcosa e mi abbia aiutata a diventare la persona che sono adesso.

Ultimo ringraziamento a Serendipity & Donuts, perché nella vita non ce n'è mai abbastanza.

## *Bibliografia*

---

**AGORNI, MIRELLA.** 2000. *Quale teoria per la traduzione multimediale?*, in R. Bollettieri Bosinelli (a cura di), *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?*, Atti del convegno internazionale: *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?/Multimedia translation: which translation for which text?*, Forlì, 2-4 aprile 1998, , Bologna, CLUEB.

**ASSIS ROSA, ALEXANDRA.** 2001. *Features of Oral and Written Communication in Subtitling*, in Gambier, Gottlieb (eds.), *(Multi)Media Translation*, cit., p. 214.

**ANTELMÌ, DONELLA.** 1998. *Varietà dell'italiano*, in Antelmi, D. Garzone, G. & F. Santulli (eds.), *Lingua d'oggi. Varietà e tendenze*, Milano: Arcipelago Edizioni, 1-72.

**BAKER, MONA.** 1992. *In Other Words: A Coursebook in Translation*, Routledge, London.

**BAZZANELLA, CARLA.** 1994. *Le facce del parlare: un approccio pragmatico all'italiano parlato*, Scandicci, La Nuova Italia.

**BERRUTO, GAETANO.** 2002. *Parlare dialetto in Italia alle soglie del Duemila*, in: *La parola al testo. Scritti per Bice Mortara Garavelli*, a cura di G.L. Beccaria, C. Marengo, Tomo I, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 33-49.

**BROWN, GILLIAN e YULE, GEORGE.** 1983. *Discourse Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press.

**BUCARIA, CHIARA.** 2009. *Translation and censorship on Italian TV: an inevitable Love affair?* Forlì: Alma mater studiorum, Università di Bologna.

**CARROLL, MARY.** 1998. *Subtitler training: continuing training for translators*, in *Translating for the media Papers from the International Conference 'Language & the Media'*, Berlin, November 22-23, 1996, Y.Gambier (ed.), Turku, University of Turku.

**CASSANO, FRANCO.** 1999. *Il pensiero meridiano*. Bari, Laterza.

**CHIARO, DELIA.** 1992. *The language of jokes. Analysing verbal play*. London, Routledge.

**DANAN, MARTINE.** 1991. *Dubbing as an expression of nationalism*, in *Meta: journal des traducteurs : Organe d'information et de recherche des domaines de la traduction, de la terminologie et de l'interprétation*. – Montreal, Les presses de l'Université.

**DARDANO MAURIZIO e TRIFONE PIETRO.** 1997. *La nuova grammatica della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli.

**DELABASTITA, DIRK.** 1993. *There's a Double Tongue: An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay, with Special Reference to Hamlet*. Amsterdam and Atlanta: Rodopi.

**DE MEO, MARIAGRAZIA.** 2010, *Subtitling dialect and culture-bound language*, in *Testi e linguaggi 4. Studi monografici. Lingue, culture e nuove tecnologie: paradigmi a confronto e prospettive di ricerca*, a cura di Gisella Maiello, pp. 19-36.

**DEVOTO GIACOMO e OLI GAN CARLO** 2000. *Il dizionario della lingua italiana*, ed. 2000-2001, Firenze, Le Monnier

**DÍAZ CINTAS, JORGE**. 2003. *Teoría y práctica de la subtitulación: inglés/español*. Barcelona: Ariel.

**DÍAZ CINTAS, JORGE**. 2004. *Subtitling: the long journey to academic acknowledgement*, in *Journal of Specialised Translation*, Issue 01, 2004, pp. 50-68.

**DÍAZ CINTAS, JORGE e RAMAEL, ALINE**. 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester, Kinderhook: St. Jerome Publishing.

**DRIES, JOSEPHINE**. 1995. *Dubbing and Subtitling: Guidelines for Production & Distribution*, Manchester: European Institute for the Media, p. 32.

**ECO, UMBERTO**. 2003. *Mouse or Rat? Translation as negotiation*. London: Phoenix, Orion Books

**FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, MARÍA JESÚS**. 2009. *The translation of swearing in the dubbing of the film South Park into Spanish*, in *New Trends in Audiovisual Translation*, Díaz Cintas (2009), pp. 210 – 225.

**GAMBIER, YVES**. 2003. *Audiovisual Communication*, in Dollerup, Lindegaard (1994), pp. 275 – 83. Op. cit. in *La traduzione audiovisiva*, Perego (2007), pp. 23 - 30.

**GALASSI, GIANNI G**. 1994. *La norma traviata*, in Baccolini, R., Bollettieri Bosinelli, R. M. & L.

**GIOVINE, ALFREDO**. 2005. *Il Dialetto di Bari*, a cura di Felice Giovine, Giuseppe Laterza ed, Bari.

**GOTTLIEB, HENRIK**. (1992) *Subtitling - a new university discipline*, in Dollerup C. e Loddegaard A. (a cura di), *Teaching translation and Interpreting*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

**GOTTLIEB, HENRIK**. 1997a. *Quality revisited: The renderings of English idioms in Danish TV subtitles vs printed translations*, in *Text typology and translation*, A. Trosborg (ed.), Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

**GOTTLIEB, HENRIK**. 1998. *You Got the Picture? On the Polysemiotics of Subtitling Wordplay*, in Delabastita D. (a cura di) *Traductio. Essays on Punning and Translation*. Manchester, St. Jerome Publishing, pag. 207 – 232.

**GOTTLIEB, HENRIK**. 2009. *Subtitling Against the Current: Danish Concepts, English Minds*, in *New Trends in Audiovisual Translation*, Díaz Cintas (2009), pp. 21-43.

**GUBERN, ROMÁN**. 2001. *Infidelidades*, in M. Duro (a cura di), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra.

**HATIM, BASIL e MASON, IAN.** 1990. *Spoken and Written Language*, Oxford, Oxford University Press.

**HAUGEN, EINAR.** 1966. *Dialect, Language, Nation*. *American Anthropologist*, 68, 922-35.

**HEISS, CHRISTINE.** 2000. *Written to be spoken: zur Rolle der MPn in originalsprachlichen Filmdialogen und Synchrodialogen*, in Heinrich W. e Heiss C. (a cura di), *Modalità e substandard: atti del convegno internazionale Modalità e substandard, Abtönung und Substandard*, Forlì, 26-27 ottobre 2000, Bologna, CLUEB.

**HEISS, CHRISTINE.** 2000. *Quanto è tedesco Mimì Metallurgico. Qualità e strategie di doppiaggio in alcuni esempi di commedia all'italiana*, in Taylor, C. (ed.), *Tradurre il cinema*, Trieste: La Stea, 59-73

**HALLIDAY, MARK ALEXANDER KIRKWOOD.** 1989. *Spoken and Written Language*, Oxford, Oxford University Press.

**HOUSE, JULIANE.** 1981, *A model for translation quality assessment*, Tübingen, Gunther Narr.

**HUGHES, ARTHUR e TRUDGILL, PETER.** 1996. *English Accents and Dialects: An Introduction to Social and Regional Varieties of English in the British Isles*, Hodder Arnold Publication, London.

**IVARSSON, JAN.** 1992 *Subtitling for the Media. A Handbook of an Art*, Stockholm, TransEdit.

**IVARSSON, JAN e CARROLL, MARY.** 1998. *Subtitling*. Stoccolma:TransEdit. Op. cit. in *Audiovisual Translation: Subtitling*, Díaz Cintas e Ramael (2007), p. 53.

**JAMES, HEULWEN.** 2001. *Quality Control of Subtitles: Review or Preview?*, in Gambier, Y. & Gottlieb, H. (Ed.), *(Multi)Media Translation*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 51-60.

**JASKANEN, SUSANNA.** 2001. *A Fine Kettle of Fish: Exploring Textual Norms in Finnish Subtitling*. The Electronic Journal of the Department of English at the University of Helsinki, 1.

**LUYKEN, GEORG-MICHAEL.** 1990. *Language conversion in the audiovisual media : a growth area with new technical applications and professional qualifications*, in Mayorcas P. (a cura di) *Translating and the computer 10: the translation environment 10 years on: proceedings of a conference jointly sponsored by Aslib, the Association for information management, the Aslib technical translation group, the Institute of translation and interpreting, 10-11 November 1988*, CBI conference centre, Centre point, London, Aislib.

**LODGE, ROBERT ANTHONY.** 1993. *French from Dialect to Standard*, London, Routledge.

**LOMHEIN SYLFEST.** 1999. *The Writing on the Screen. Subtitling : A Case Study from Norwegian Broadcasting (NRK), Oslo*, in Anderman G. e Rogers M. (a cura di), *Word, Text, Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, 1999, pp. 197 – 207.

**LONGO, ABELE.** 2009. *Subtitling the Italian South*, in *New Trends in Audiovisual Translation*, Díaz Cintas (2009), pp. 99-108.

**LUYKEN, GEORG-MICHAEL.** 1991. *Overcoming language barriers in television. Dubbing and subtitling for the European audience*, EIM-European Institute for the Media, Manchester.

**MANZONI GIAN RUGGERO** (1997) *Peso vero sclero. Dizionario del linguaggio giovanile di fine millennio*, Milano, Il Saggiatore.

**MARINUCCI MARCELLO** (1996) *La lingua italiana*, Milano, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori.

**MATTHEWS, PETER HUGOE.** 1979. *Genitive Grammar and Linguistic Competence*, London, Allen & Unwin.

**MAYORAL ASENSIO, ROBERTO.** 1999. *La traducción de la variación lingüística*. Monográficos de la revista *Hermeneus* 1. Soria: Uertere.

**MOLINA, LUCIA.** 2006. *El Otoño del Pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Universitat Jaume I.

**MORINI, MASSIMILIANO et al.** 2002. *Tradurre l'intraducibile* in *Manuale di traduzione dall'inglese*, Pearson Italia, Mondadori

**NADIANI, GIOVANNI.** 1996. *Di alcuni segnali discorsivi nell'analisi contrastiva dei dialoghi in italiano e in tedesco del film La stazione*, in Heiss C. e Bollettieri Bosinelli R. M. (a cura di), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena : atti del convegno internazionale: Forlì, 26-28 ottobre 1995*, Bologna, CLUEB.

**NADIANI, GIOVANNI.** 2006. *Spostare la scena. Sul tentativo di aprire il sipario minore sul maggiore: traduzione teatrale e lingue sconfitte*, Intralinea, 8,  
[http://www.intralinea.it/volumes/ita\\_more.php?id=420\\_0\\_2\\_0\\_C](http://www.intralinea.it/volumes/ita_more.php?id=420_0_2_0_C) (data ultimo accesso: 03/12/2007)

**NEWMARK, PETER.** 1981. *Approaches to translation*, Oxford, Pergamon Press (tr. it. di F. Frangini, *La traduzione, problemi e metodi*, Garzanti, Milano, 1988).

**NEWMARK, PETER.** 1988/2005. *A Textbook of Translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.

**NIDA, EUGENE.** 1964. *Toward a Science of Translating*. Leiden: E.J. Brill.

**NIRONI, LUCIANA.** 2000. *Sottotitoli? Sì, grazie*, in C. Taylor (a cura di), Tradurre il cinema. Atti del convegno organizzato da G. Soria e C. Taylor, Trieste 29-30 novembre 1996, Dipartimento di scienza del linguaggio dell'interpretazione e della traduzione, Trieste, pp. 97-100.

**OSIMO, BRUNO.** 1998. *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli.

**PANEK, MAGDALENA.** 2009. *Subtitling humor: The analysis of selected translation techniques in subtitling elements containing humor*. Master thesis. Breslavia University.

**PAOLINELLI, MARIO e DI FORTUNATO, ELEONORA.** 1996. *La questione del doppiaggio: barriere linguistiche e circolazione delle opere audiovisive*, Roma, Aidac.

**PAVESI, MARIA.** 1994. *Osservazioni sulla sociolinguistica del doppiaggio*, in Il Doppiaggio, R. Baccolini, R.M. Bollettieri Bosinelli (a cura di). Bologna: CLUEB.

**PAVESI, MARIA e ANNA LISA MALINVERNO.** 2000. *Usi del Turpiloquio nella Traduzione Filmica*. Università degli Studi di Pavia.

**PEREGO, ELISA e CAIMI, ANNAMARIA.** 2002. *La sottotitolazione: lo stato dell'arte*, in A. Caimi (a cura di), RILA – Rassegna Italiana di Linguistica Applicata, 34, 1-2, numero monografico Cinema: Paradiso delle Lingue. I sottotitoli nell'apprendimento linguistico, pp. 19-51.

**PEREGO, ELISA.** 2007. *La Traduzione Audiovisiva*. Roma: Carocci Editore.

**PEREGO, ELISA e TAYLOR, CHRISTOPHER.** 2012. *Tradurre l'audiovisivo*. Roma: Carocci Editore.

**PETTIT, ZOE.** 2009. *Connecting Cultures: Cultural Transfer in Subtitling and Dubbing*, in New Trends in Audiovisual Translation, Díaz Cintas (2009), pp. 44-57.

**QUARAGNOLO, MARIO.** 2000. *Il Doppiato Italiano*, in Taylor (2000) Tradurre il Cinema. Trieste, Dipartimento di scienze del linguaggio dell'interpretazione e della traduzione–Università degli Studi di Trieste. Op. cit. in La traduzione audiovisiva, Perego (2007), p. 21.

**RABADÁN, ROSA.** 1991. *Equivalencia y traducción*. León: Universidad de León.

**REMAEL, ALINE.** 2003. *Mainstream narrative film dialogue and subtitling: A case study of Mike Leigh's Secrets and Lies*, in The translator (special issue) – Screen Translation, Gambier 9 (2), 225-246.

**REID, HELEN.** 1987. *The Semiotics of Subtitling, or Why Don't You Translate What It Says?*, in EBU Review, vol. 38, 6 (1987), pag. 28 – 30.

**SAGARIN, EDWARD.** 1968. *The anatomy of dirty words*. New York. The Polyglot Press

**SANTAMARIA GUINOT, LAURA.** 2001. *Subtitulació i referents culturals. La Traducció com a mitjà d'adquisició de representacions socials.* Tesi di PhD. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. Op. cit. in Ranzato (2010), p. 42.

**SHUTTELWORTH MARK, COWIE MOIRA.** 1997. *Dictionary of Translation Studies.* Manchester: St Jerome Publishing .

**SNELL-HORNBY, MARY.** 1995. *Translation studies. An integrated approach* (revised edn). Amsterdam: John Benjamins.

**SORLIN, PIERRE.** 1998. *Italian national cinema.* London: Routledge.

**TAYLOR, CHRISTOPHER.** 2000. *The Subtitling of Film; reaching another community*, in E. Ventola (ed.), *Discourse and Community; Doing Functional Linguistics*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, pp. 309-327.

**TAYLOR, CHRISTOPHER.** 2000. *In Defence of the Word: Subtitles as Conveyors of Meaning and Guardians of Culture*, in R. M. Bollettieri Bosinelli, C. Heiss, M. Soffritti, S. Bernardini (eds.), *La traduzione multimediale: quale traduzione per quale testo?*. Bologna, CLUEB.

**TAYLOR, CHRISTOPHER.** 2006, *The Translation of Regional Variety in the Films of Ken Loach*, in N. Armstrong, F. M. Federici, *Translating Voices, Translating Regions*, Aracne, Roma 2006, p. 47.

**TAYLOR, CHRISTOPHER.** 2009. *Pedagogical tools for the training of subtitlers*, in *Audiovisual translation: language transfer on screen*, Jorge Díaz Cintas and Gunilla Anderman. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 214-228.

**TIRKKONEN-CONDIT SONJA. e JÄÄSKELÄINEN RIITTA.** 2000. *Tapping and mapping the processes of translation and interpreting : outlooks on empirical research*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins.

**TOMASZKIEWICZ, TERESA.** 1993. *Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films.* Poznan: Adam Mickiewicz University Press.

**VANDERPLANK, ROBERT.** 1994. *Resolving inherent conflicts: Autonomous language learning from popular broadcast television*, in H. Jung & R. Vanderplank (Eds), *Barriers and Bridges: Media Technology in Language Learning: Proceeding of the 1993 CETaLL Symposium on the Occasion of the 10th AILA World Congress in Amsterdam*, Peter Lang, Frankfurt, pp. 119-134.

**VAN LEUVEN-ZWART, KITTY.** 1990. *Translation and Original: Similarities and Dissimilarities II*, in *Target (International Journal of Translation Studies)* vol.2.1, pp.69-95. John Benjamins Publishing Company.

**VENUTI, LAWRENCE.** 1995. *The Translator's Invisibility*, Routledge, London.

**VENUTI, LAWRENCE.** 1998. *Strategies of translation*, in Mona Baker (ed.) *Encyclopedia of Translation Studies*. London, New York: Routledge, 240 – 244.

**VERMEER, HANS J.** 1996. *A Skopos Theory of Translation: some Arguments for and Against*. Heidelberg: TEXTconTEXT- Verlag.

**ZABALBEASCOA, PATRICK.** 1996. *Translating jokes for dubbed television situation comedies*, in Special issue of the translator: *Studies in intercultural communication*, D. Delabastita (ed), Manchester, St. Jerome, pp. 250-251.

**ZABALBEASCOA, PATRICK.** 2005. *Humor and Translation: an Interdiscipline*, in *Humor*, Zabalbeascoa (2005), pp. 185-207.

## *Sitografia*

---

<http://www.carmillaonline.com/2010/09/23/divine-divane-visioni-best-of-0001-11/>

<http://cw.routledge.com/textbooks/translationstudies/data/samples/9780415396417.pdf>

[http://en.wikipedia.org/wiki/Kick\\_the\\_bucket\\_-\\_cite\\_ref-1](http://en.wikipedia.org/wiki/Kick_the_bucket_-_cite_ref-1)

[http://etheses.dur.ac.uk/326/1/Final\\_TammamAlkadi\\_Thesis.pdf?DDD36+](http://etheses.dur.ac.uk/326/1/Final_TammamAlkadi_Thesis.pdf?DDD36+)

<http://dvd.forumcommunity.net/?t=1931290>

<http://lacapagira.piva.it/>

<http://www.lagazzettadelmezzogiorno.it/puglia/parolaccia-di-emiliano-su-twitter-scatena-una-polemica-su-web-no675140/>

<http://it.urbandictionary.com/define.php?term=Kick+the+Bucket>

<http://it.urbandictionary.com/define.php?term=pill+head>

[http://www.jostrans.org/issue06/art\\_chiario.pdf](http://www.jostrans.org/issue06/art_chiario.pdf)

[www.oed.com](http://www.oed.com) (Oxford English Dictionary Online)

<http://www.ravennaedintorni.it/ravenna-notizie/40234/la-regione-abrogata-la-legge-mala-valorizzazione-del-dialetto-continua.html>

<http://www.straightdope.com/columns/read/2209/why-are-the-police-called-cops-pigs-or-the-fuzz>

[http://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/cinema/raffaelli\\_ravesi.html](http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/cinema/raffaelli_ravesi.html)

<http://www.treccani.it/vocabolario/dialetto/>

<http://www.treccani.it/vocabolario/soprannome/>

<http://www.unesco.uj.edu.pl/documents/2205554/33980917/Delia-Chiaro-Verbally-Expressed-Humour-on-Screen-Reflections-on-Translation-and-Reception.pdf>

<http://www.universalteacher.org.uk/lang/britishisles.htm>

<http://video.repubblica.it/edizione/bari/winspeare-dai-film-alla-politica-sostiene-in-dialetto-dario-stefano/181904/180707>

<http://www.wordreference.com/>