



RIDESN

Rivista del Dizionario Etimologico
e Storico del Napoletano

III/1 (2025)



Federico II University Press



fedOA Press



RiDESN

Rivista del Dizionario Etimologico
e Storico del Napoletano

III/1 (2025)

Federico II University Press



fedOA Press



RiDESN

Rivista del Dizionario Etimologico e Storico del Napoletano

Direzione

Nicola De Blasi (Università di Napoli “Federico II”)
Francesco Montuori (Università di Napoli “Federico II”)

Comitato scientifico

Giovanni Abete (Università di Napoli “Federico II”), **Marcello Barbato** (Università di Napoli “L’Orientale”), **Marina Castiglione** (Università di Palermo), **Michele Colombo** (Stockholms universitet), **Paolo D’Achille** (Università di Roma “Roma Tre”), **Chiara De Caprio** (Università di Napoli “Federico II”), **Luca D’Onghia** (Università di Siena), **Rita Fresu** (Università di Cagliari), **Mariafrancesca Giuliani** (Istituto Opera del Vocabolario Italiano (OVI) del CNR), **Pär Larson** (Istituto Opera del Vocabolario Italiano (OVI) del CNR), **Marco Maggiore** (Università di Pisa), **Elda Morlicchio** (Università di Napoli “L’Orientale”), **Alessandro Parenti** (Università di Trento), **Emiliano Picchiorri** (Università di Chieti-Pescara “G. D’Annunzio”), **Rosa Piro** (Università di Napoli “L’Orientale”), **Elton Prifti** (Universität des Saarlandes), **Carolina Stromboli** (Università di Salerno), **Lorenzo Tomasin** (Université de Lausanne), **Giulio Vaccaro** (Università di Perugia), **Zeno Verlato** (Istituto Opera del Vocabolario Italiano (OVI) del CNR), **Raymund Wilhelm** (Universität Klagenfurt).

Comitato scientifico onorario

Patricia Bianchi (Università di Napoli “Federico II”), **Rosario Coluccia** (Università del Salento), **Michele Cortelazzo** (Università di Padova), **Franco Fanciullo** (Università di Pisa), **Claudio Giovanardi** (Università di Roma “Roma Tre”), **Rita Librandi** (Università di Napoli “L’Orientale”), **Carla Marcato** (Università di Udine), **Ivano Paccagnella** (Università di Padova), **Edgar Radtke** (Universität Heidelberg), **Giovanni Ruffino** (Università di Palermo), **Wolfgang Schweickard** (Universität des Saarlandes), **Rosanna Sornicola** (Università di Napoli “Federico II”), **Ugo Vignuzzi** (Università di Roma “La Sapienza”).

Comitato editoriale

Lucia Buccheri (Università di Napoli “Federico II”), **Cristiana Di Bonito** (Università di Napoli “Federico II”), **Salvatore Iacolare** (Università di Napoli “Federico II”), **Vincenzina Lepore** (Università di Napoli “L’Orientale”), **Andrea Maggi** (Scuola Superiore Meridionale), **Claudia Tarallo** (Università di Napoli “L’Orientale”), **Lidia Tornatore** (Università di Salerno).

Comitato di gestione

Duilia Giada Guarino
Beatrice Maria Eugenia La Marca

I contributi delle sezioni 1, 2 e 4 sono sottoposti a una revisione a doppio cieco.

In copertina e all’interno della rivista si riproduce un inserto dell’affresco *Fanciulla, cd. Saffo*, Napoli, MANN, Affreschi Inv. 9084. La fotografia impressa in copertina, realizzata da Giuseppe Gaeta, è un dettaglio di una vetrata di Palazzo Zevallos (NA).

La «Rivista del Dizionario Etimologico e Storico del Napoletano» è una rivista scientifica semestrale realizzata con Open Journal System ed edita da FedOA - Federico II University Press, Centro di Ateneo per le Biblioteche “Roberto Pettorino”, Università degli Studi di Napoli Federico II (Piazza Bellini 59-60 - 80138 Napoli) | ISSN 2975-0806.

Indice

<i>Introduzione</i>	6
Saggi	
Valentina Retaro, <i>Sulle denominazioni di alcuni crostacei in area napoletana</i>	14
Angelo Variano, <i>Alcune considerazioni al Vocabolario dei dialetti del Sannio</i>	40
Stefano Di Nolfi, <i>Il lessico della castanicoltura a Montella</i>	62
Giorgia Cinzia Di Matteo, <i>Le scritture esposte nel linguistic landscape napoletano</i>	216
Autori e testi	
Lucia Buccheri, <i>Le prime due edizioni (1512 e 1526) dello Spicilegium di Lucio Giovanni Scoppa (II)</i>	256
Beatrice La Marca, <i>I Diurnali di Matteo Spinelli: introduzione a un'edizione critica (II)</i>	308
Giovanni Maddaloni, <i>Il lessico dell'opera teatrale di Francesco Cervone (Q-Z)</i>	354
Roberta Bianco, <i>Lessico dell'edilizia in un registro contabile beneventano</i>	504
Discussioni e cronache	
L'italiano e i dialetti di Topolino	
Riccardo Regis, <i>Topolino parla in dialetto: il senso di un progetto</i>	528
Giovanni Abete, <i>Dietro le quinte del Topolino napoletano</i>	542
Neri Binazzi, <i>Il fiorentino a Paperopoli: dagli stereotipi alla lingua intera</i>	560
Vittorio Dell'Aquila, <i>La storia in milanese non è in milanese</i>	576
Salvatore Menza, <i>La versione catanese di Zio Paperone e il PDP6000. Riflessioni del traduttore</i>	590
Recensioni	
<i>Lingua illustre, lingua comune.</i> Atti della giornata di studi (Trento, 2023), a cura di Serenella Baggio e Pietro Taravacci, Alessandria, 2023 [recensione di Claudia Tarallo]	618
<i>Lingue vive, lingue morte.</i> Atti della giornata di studi (Trento, 2024), a cura di Serenella Baggio e Pietro Taravacci, Alessandria, 2024 [recensione di Lidia Tornatore]	624
Vincenzo Palmisciano e Sonia Benedetto, <i>Un amore segreto alla corte vicereale di Napoli nelle opere di Giuseppe Storace d'Afflitto</i> , s.l. (2024) [recensione di Francesco Montuori]	630

Studi dal laboratorio del DESN

- Vincenzo De Rosa, *Undici voci per il DESN dal Rimario di Benedetto di Falco* 636
Duilia Giada Guarino, *Fitonimi del napoletano con plurale in -a* 676
Vincenzina Lepore, *Tarle e tarme napoletane per il DESN* 808

Indice delle voci del DESN

- Le ultime voci del DESN* 817
Indice delle forme notevoli 818

Introduzione

La RiDESN giunge, con questo fascicolo, alla sua quinta uscita, consolidando il percorso di ricerca progettato al momento della sua nascita. Anche in questo ultimo anno, infatti, i saggi e gli studi apparsi nelle varie sezioni della rivista contribuiscono a restituire una visione complessa della storia dei dialetti della Campania e in particolare del napoletano. Perciò a scritti di natura storiografica si affiancano nuovi sondaggi di tipo dialettologico sull'area appenninica e indagini di stampo più strettamente lessicografico su specifici settori e ambiti del vocabolario, dalla fauna marina alla botanica e ai gerghi.

Talvolta, i contributi sono scanditi in più sessioni e appaiono in diversi fascicoli della rivista, dal momento che l'argomento oggetto di indagine è troppo ampio per essere raccolto in un solo numero: tali sono gli studi su Cерлone, Mussafia, Scoppa e sui *Diurnali* dello Spinelli.

Con sempre maggiore frequenza si affrontano circoscritti settori del lessico storico del napoletano, prendendo spunto da una fonte, da una raccolta lessicografica dimenticata o da altri progetti di ricerca in corso d'opera: a quest'ultima tipologia appartiene il contributo di Valentina Retaro sui nomi dei molluschi, che nasce dal lavoro svolto dalla studiosa nell'ambito del rinato Atlante Linguistico Mediterraneo.

Un altro tipo di evento ha dato l'occasione per l'apparizione di un gruppo di contributi nella terza sezione di questo primo fascicolo del 2025. Presentiamo, infatti, un corposo dossier sulla recente pubblicazione di un noto fumetto della Disney in cinque versioni: in italiano e nei dialetti di Milano, Firenze, Napoli e Catania. Gli autori dei saggi sono i responsabili dell'adattamento linguistico del testo del fumetto, scritto originariamente in italiano: Giovanni Abete, Neri宾纳兹, Vittorio Dell'Aquila, Salvatore Menza; introduce la sezione il coordinatore del progetto, Riccardo Regis. Sono loro direttamente a esporre il modo in cui hanno raccolto e interpretato il compito affidatogli e le strategie adottate per svolgerlo.

Si è trattato di una scelta innovativa, soprattutto tenendo conto che è stata operata da un colosso editoriale, e questo ha indotto la redazione della RiDESCN a chiedere ai protagonisti un resoconto della loro esperienza. Dai saggi che i colleghi hanno inviato rispondendo gentilmente all'invito, emerge innanzitutto la consapevolezza che la traduzione di un fumetto oggi è un'azione complessa, che presenta problemi talvolta inattesi e dalla soluzione non scontata. Ad esempio, i personaggi della storia (zio Paperone, Archimede, il maggiordomo, i Bassotti) corrispondono a tipi umani differenziati socialmente; i traduttori si sono chiesti quanto può emergere questa scalarità sociale nel dialetto della traduzione e in quale settore della lingua: meglio nella sintassi della frase o più facilmente nel lessico? In quei fenomeni di pronuncia rappresentabili nella grafia o nella variazione diatopica? Come si evince dai contributi pubblicati, le soluzioni adottate dagli autori sono diverse: c'è chi (seguendo in fondo la linea adottata nei testi in italiano) ha rinunciato a priori alla rappresentazione dei fenomeni che differenziano la lingua dei vari strati sociali dei personaggi (così Abete per Napoli) e chi, invece, ha sfruttato anche i riverberi della variazione nello spazio per dar conto del diverso livello di lingua nei personaggi (Dell'Aquila per Milano).

L'espressione di elementi realistici nel comportamento linguistico dei personaggi non è una priorità nel fumetto, dove in genere si preferisce enfatizzare espressivamente alcune abitudini dei parlanti, utilizzando sorprendenti arcaismi, cultismi volontariamente esasperati, gergalismi inattesi. Tuttavia si manifestano come un valore aggiunto le oscillazioni che alcuni autori hanno voluto

adoperare nei *baloon* per non cristallizzare la lingua dei personaggi nella rigidità di un monolinguismo irrealistico.

Anche gli aspetti grafici hanno condizionato in modo profondo e differenziato il lavoro degli autori: se Neri Binazzi ha avuto poche difficoltà con il fiorentino, limitandosi a segnalare quella spirantizzazione dell’occlusiva velare che prende il nome comune di gorgia e poco altro, per gli altri le soluzioni sono state invece più impegnative. Per Napoli ci si è affidati a una scrittura tradizionale, che non sempre manifesta l’alterità strutturale del dialetto rispetto all’italiano, ma ha il pregio della facile leggibilità. Per Milano la maggiore distanza tipologica del dialetto dall’italiano ha consentito la possibilità di adottare scelte grafiche non oltranziste. Lo stesso è valso per Catania, dove i pochi tratti bandiera dei dialetti siciliani rappresentabili per iscritto, per esempio nel vocalismo e nel lessico, sono facilmente riportabili in una grafia che non si allontana troppo da quella italiana.

Mettiamoci ora dalla parte dei lettori. Quale sarà stata la loro reazione di fronte a questa iniziativa? Il carattere della pubblicazione – anche per l’opportuna sobrietà dell’impostazione – non è stato tradotto in termini ideologici che inevitabilmente avrebbero condotto a toni sopra le righe: infatti il dibattito sui social è stato molto inferiore rispetto a quanto accaduto in occasione di iniziative analoghe degli anni scorsi e così pure sono state totalmente assenti le voci della politica. Eppure sembra opportuno chiedersi di quale tipo sia questo prodotto nato dall’industria del fumetto italiano. Si tratta solo di un esperimento giocoso e tutto sommato poco realistico? O, come sostengono alcuni, è stata posta in essere una forzatura irrealistica, con la traduzione in idiomi tutto sommato inesistenti se non nella competenza dei professori universitari? Oppure si è cercato di valorizzare dialetti di scarsa vitalità ma ancora in uso presso una parte della popolazione, sperando magari che la pubblicazione si avvantaggiasse di un dibattito pubblico nato dalla rivendicazione di un’alterità linguistica e culturale? O, ancora, viene proposto, ma con valenze più che altro simboliche, l’uso del dialetto in un nuovo spazio della scrittura creativa, ma senza che ciò conduca a una effettiva “autonomia” del testo dialettale a fronte di quello in italiano, destinato pur sempre a essere privilegiato nella fruizione di una prima lettura meramente funzionale? In altre parole: sarebbe interessante sapere se i

lettori – napoletani, fiorentini, catanesi, milanesi – abbiano letto la storia direttamente in dialetto o si siano limitati, a posteriori, a seguire e a constatare, con ottica metalinguistica (un po' come può accadere per le traduzioni in dialetto di testi letterari), le soluzioni volta per volta adottate dai traduttori.

Il risultato delle vendite sembra buono e la conferma del successo editoriale dell'iniziativa viene dalla ripetizione dell'esperimento, con la pubblicazione nel mese di aprile di una storia di Topolino in romanesco, torinese, barese e veneziano. È questo un sintomo di simpatia verso i dialetti, al di là dei parametri che riguardano la loro vitalità e che sono molto differenziati sul territorio italiano (più limitati a Nord-Ovest, più ampi a Nord-Est e poi a Roma e nel Sud). D'altra parte, se ci sono pochi dubbi che in dialetto (sconfinante anche verso l'italiano locale: si pensi, per esempio, a Zero Calcare) si esprimano molte persone dotate di notevoli capacità artistiche, è anche vero che la creazione di testi interamente dialettali è una novità relativa a molte tipologie testuali, non solo nell'ambito del fumetto. Nella recente prosa narrativa italiana, al di là delle specificità del caso Camilleri e del suo italiano regionale siciliano, la componente dialettale ha manifestazioni ricche e variegate ma sempre episodiche, espressive e proporzionalmente minoritarie in un tessuto linguistico integralmente italiano.

In questo panorama il fumetto in dialetto costituisce una parziale novità: la lingua è dialogica, come in molto teatro tradizionale italiano, ma il canale è grafico, cosa che implica un lettore che abbia competenze non comuni.

La sezione sulle versioni dialettali della storia di Topolino è quindi particolarmente interessante per chi abbia a cuore le dinamiche dell'uso e delle strutture delle lingue locali in Italia e siamo molto grati ai colleghi che ci hanno dato interessanti spunti di riflessione nei loro contributi.

La rivista, in questo modo, si muove tra storie medievali ed eventi contemporanei, sforzandosi di lavorare sempre in una prospettiva rigorosamente scientifica: è quello che ha fatto per anni un nostro collega e maestro scomparso da pochi giorni e il cui modello noi cerchiamo di imitare, anche se da lontano. Il ricordo del magistero e della persona di Francesco Bruni (Perugia, 9 marzo 1943 – Napoli, 24 giugno 2025) ci sostiene e ci sprona, mentre ci addolora e ci affligge la consapevolezza di aver perso l'ausilio di una guida sempre incoraggiante che, tra le tante cose, ha mostrato all'intera comunità scientifica come nella storia

linguistica i dialetti e l’italiano non si siano mai collocati in mondi tra loro irrimediabilmente separati, né tanto meno in compartimenti stagni o in posizioni rigidamente contrapposte. Una traccia di questa prospettiva si spera risulti riconoscibile nei diversi fascicoli di questa rivista. Anche per questo a Francesco Bruni dedichiamo i lavori raccolti in queste pagine.

Napoli, 29 giugno 2025

Nicola De Blasi – Francesco Montuori

L'ITALIANO E I DIALETTI DI TOPOLINO



TOPOLINO PARLA IN DIALETTO: IL SENSO DI UN PROGETTO

Riccardo Regis

1. Origine e realizzazione

È iniziata da poco la primavera del 2024 quando ricevo un messaggio di posta elettronica da una mittente a me ignota, Francesca Pavone. L'oggetto della mail («[TOPOLINO]: storia a fumetti in dialetto») cattura da subito la mia attenzione e scopro, procedendo nella lettura del testo, che il popolare settimanale a fumetti ha intenzione di avviare una campagna di uscite che vedono protagonisti i dialetti della nostra Penisola; per meglio dire, nelle parole della stessa Pavone, «l'idea è quella di avere più versioni di uno stesso numero di Topolino con una storia tradotta in diversi dialetti e poi distribuita in modo puntuale nei vari territori». Reagisco con entusiasmo alla proposta di fissare un incontro per parlarne.

Alla prima riunione partecipano, fra gli altri, Francesca Pavone, Davide Catenacci e Stefano Petruccelli, rispettivamente coordinatrice editoriale, caporedattore e caposervizio di *Topolino*. Il problema dei problemi si palesa immediatamente ai nostri occhi, ovvero quali dialetti coinvolgere e come sceglierli all'interno del variegato contesto italoromanzo¹. Poiché in quel momento non

¹ Uso *italoromanzo* nel senso classico di Pellegrini (1975, 1977). Una riflessione critica sul concetto si trova ora in Regis 2020.

è ancora chiaro se all'uscita “esplorativa” (programmata per una data molto simbolica, il 17 gennaio, ormai consacrata da qualche anno a celebrare la *Giornata nazionale dei dialetti e delle lingue locali*) ne avrebbero fatto seguito altre, consiglio di scegliere varietà che rispecchino le principali aree dialettali del nostro Paese. Come punto d'avvio della discussione, illustro per sommi capi la classificazione dialettale di Pellegrini 1975, che, com'è noto, suddivide l'italoromanzo in cinque *sistemi*: 1. il sistema settentrionale, comprendente 1a. i dialetti galloitalici (piemontese, lombardo, ligure, emiliano-romagnolo) e 1b. il veneto; 2. il sistema friulano; 3. il sistema toscano; 4. il sistema meridionale, a sua volta articolato in 4a. mediano, 4b. intermedio e 4c. estremo; 5. il sistema sardo. Due suggerimenti accompagnano la mia rapida carrellata. Il primo consiste nel tralasciare i sistemi *sub* 2. e 5., ovvero il friulano e il sardo, che manifestano la doppia patente di dialetti italoromanzi (*iuxta* Pellegrini) e di minoranze linguistiche (e dunque, in questa seconda configurazione, riconosciuti e tutelati dalla Legge Nazionale n. 482 del 15 dicembre 1999). Lo scopo è quello di non aggiungere ulteriori complicazioni a un quadro generale già abbastanza intricato. Il secondo suggerimento riguarda l'opportunità di rappresentare i sistemi settentrionale e meridionale mediante almeno due dialetti a testa, a causa della loro forte differenziazione interna. Nella fattispecie, propongo che per il sistema settentrionale la scelta cada su un dialetto galloitalico, da selezionarsi in seno a 1a., e il veneto; per il sistema meridionale su un dialetto mediano (4a.) o intermedio (4b.) e su dialetto estremo (4c.).

Meditate queste considerazioni, la redazione identifica le quattro regioni amministrative in cui diffondere le edizioni speciali di *Topolino*: la Lombardia, la Toscana, la Campania e la Sicilia. Compiuto questo primo importante passo, la mossa successiva consiste nello stabilire in quale varietà sarebbe stata eseguita la traduzione. È fin troppo evidente che l'etichetta di *lombardo* è un'astrazione del linguista: il *lombardo* in sé non esiste², ma esistono varietà che manifestano tratti comuni al tipo dialettale lombardo e che sono ascrivibili a tre sottogruppi:

² Perlomeno non storicamente. Una proposta di codificazione unitaria, basata su una grafia cosiddetta polinomica, è in Brasca 2011.

il lombardo occidentale, il lombardo orientale e il lombardo alpino (cfr. Guerini 2023, pp. 11-12). Se l'obiettivo è quello di rappresentare il *lombardo*, il fatto di preferire il bresciano (varietà lombarda orientale) al leccese (varietà lombarda occidentale) è un'operazione del tutto arbitraria. Un discorso non troppo dissimile può valere per la liceità di etichette come *toscano* e *campano*, in luogo delle quali si adoperano, in genere, definizioni marcate in senso locale (*fiorrentino*, *senese*, ecc.; *napoletano*, *cilentano*, ecc.³). Caratteristiche diverse manifesta invece il dialetto della Sicilia, per indicare il quale è invalsa l'abitudine di ricorrere a un glottonimo di pertinenza regionale. Le radici storiche di questo uso sono risapute. La spinta all'impiego di una varietà unitaria si profila già nel corso del Trecento (Varvaro 2015, pp. 243-248), e i *codices* sette-ottocenteschi descrivono, di fatto, una koinè regionale o il palermitano delle classi colte (Trovato 2002, p. 864), utilizzando sempre, per alludervi, la qualifica di *siciliano*; la presenza di una sorta di siciliano medio, i cui tratti risultano condivisi e irradiati dalle varietà dei tre centri principali (Palermo, Catania e Messina), è confermata, per l'età contemporanea, da Varvaro (1988, p. 718).

La diversità degli ambiti appena descritti e il pensiero che, se il progetto fosse continuato, si sarebbero profilate situazioni ancora più complicate mi portano a optare per un principio semplice e difficilmente contestabile: quello di scegliere il dialetto del capoluogo regionale, e dunque il milanese per la Lombardia, il fiorentino per la Toscana, il napoletano per la Campania e il palermitano per la Sicilia. In realtà, il funzionamento del meccanismo si inceppa quasi subito: per un'inoppugnabile decisione redazionale, il vessillo del siciliano sarebbe infatti stato portato dal catanese anziché dal palermitano, in quanto – mi viene spiegato – Catania costituisce una piazza migliore di Palermo, quanto a distribuzione e volumi di vendita.

Chinato il capo di fronte alla “ragione economica”, contatto un collega per ciascuna delle varietà individuate: Vittorio Dell'Aquila per il milanese, Neri

³ Anche se va segnalata, per converso, l'errata e purtroppo non infrequente applicazione del glottonimo *napoletano* all'insieme dei dialetti alto-meridionali (cfr. al riguardo De Blasi 2020, p. 23 e Maturi 2023, p. 17).

Binazzi per il fiorentino, Giovanni Abete per il napoletano, Salvatore Menza per il catanese. L'adesione è immediata ed entusiastica, e i problemi con i quali i traduttori⁴ si sono scontrati e le soluzioni escogitate saranno al centro dei contributi a loro firma raccolti qui di seguito.

Il successo commerciale della prima tornata (T2025a) è tale da indurre la redazione a programmare una seconda batteria di quattro uscite per il 2 aprile (T2025b). Le regioni selezionate rappresentano tessere ulteriori nella composizione del mosaico dialettale italoromanzo: il Piemonte, il Veneto, il Lazio e la Puglia. Le varietà prescelte soddisfano appieno il principio del capoluogo regionale: la traduzione in torinese, veneziano, romanesco e barese è affidata alla cura di Nicola Duberti, Enrico Castro, Daniele Baglioni e rispettivamente Maria Carosella⁵. Se vogliamo, il romanesco introduce un nuovo aspetto di problematicità, in quanto dialetto secondario e non primario (cfr. Telmon 1993, pp. 96-98), e dunque non propriamente rappresentativo della situazione dialettale del Lazio. Ma, in un itinerario fra le varietà italoromanze, alla luce dell'importanza che vi svolge, si sarebbe forse potuto omettere il romanesco?

2. L'unicità del progetto

Il mondo disneyano non è nuovo all'uso dei dialetti, ma l'operazione avviata negli ultimi mesi si colloca senza dubbio su un altro piano rispetto alle sporadiche attestazioni del passato. In merito a queste ultime, Pietrini (2018, pp. 248-249, 2020a: 81) evidenzia due modalità di impiego: una *convenzionale*, in cui il dialetto svolge la funzione di meglio caratterizzare l'ambientazione di una storia o alcuni personaggi (perlopiù secondari), aggiungendovi una coloritura locale; e un'altra *mascherata*, in cui il dialetto è utilizzato allo scopo di «simulare linguaggi fantastici, mitici, magici, esotici o semplicemente immaginari» (Pietrini 2018, p. 249). La prima possibilità si realizza mediante il ricorso a pochi

⁴ Evidenzio l'improprietà del termine *traduttore* in riferimento a Neri Binazzi; il quale non ha propriamente tradotto dall'italiano al fiorentino, bensì offerto una caratterizzazione dell'italiano in senso fiorentino.

⁵ Le medesime considerazioni formulate alla nota precedente sulla “traduzione” in fiorentino possono valere per il lavoro svolto da Daniele Baglioni in rapporto alla resa del romanesco.

elementi, spesso stereotipati, dei quali Pietrini (2018, pp. 82-85; 2020a, pp. 82-85; 2020b, pp. 147-153) offre qualche evidenza a partire da alcune storie disneyane aventi Napoli come cornice narrativa⁶: interiezioni (*jamme bell'* ‘suvvia, andiamo’ [T2017]), espressioni idiomatiche (*sciuè sciuè* ‘alla buona’ nell’odonomio *via Sciuè Sciuè* [T2017]), allocutivi (*signurì* ‘signorino’ [T1965], *dottò* ‘dottore’ [T2017]), regionalismi di ampia diffusione (*guappo*, *piccirillo* [T2015]). Un ulteriore elemento caratterizzante è dato dall’uso dei determinanti ‘o’ ‘il/lo’ (T2015) e ‘e’ ‘le’ (T2019). Laddove l’impiego del napoletano potrebbe non essere compreso, gli autori assicurano in genere al lettore la chiave per decifrarli (la forma esortativa *Jatevenne!* viene fatta precedere dalla traduzione italiana, *Andatevene!* [T2015]; ‘o’ *Malamente* è tradotto nella stessa vignetta con ‘il cattivaccio’ [T2015]). L’unica eccezione in tal senso è rappresentata dall’utilizzo, privo di glosse, di *muschillo* ‘moscerino’ [T2015], termine poco trasparente il cui significato è però facilmente deducibile dal contesto («È più noioso di un muschillo!»⁷).

L’impiego mascherato del dialetto, che Pietrini (2018, 2020b) denomina *fantialecto* ma che io preferirei chiamare *criptodialecto*, è quello più interessante dal punto di vista sociolinguistico. Gli autori usano il dialetto, ma lo “travestono” a livello grafico e/o di segmentazione; l’iniziatore di questo *modus operandi* è probabilmente da vedersi in Jacovitti, che nella storia *Cocco Bill fa sette più* (1968) adottava il napoletano come base del finto-sioux (cfr. l’analisi che ne dà Pietrini 2018, pp. 251-254). È come se con il criptodialecto ci si volesse rivolgere a due pubblici distinti (cfr. Pietrini 2018, pp. 250-251): da un lato, ai bambini e agli adolescenti, o più in generale a coloro che non hanno dimestichezza con il dialetto in questione, all’interno o al di fuori della regione di pertinenza; dall’altro, ai lettori competenti nella varietà oggetto di mascheramento, che riusciran-

⁶ La stessa Pietrini (2008, p. 299) parla di «saliency markers» in riferimento alla «patina di venezianità stereotipata» che si coglie in una storia di paperi ambientata nella Venezia del Cinquecento (T1964).

⁷ *Muschillo* è registrato dal GRADIT con la specializzazione semantica di ‘bambino assoldato dalla malavita a Napoli, spec. per lo spaccio di droga’.

no a decrittare il codice. Ai primi si offre, semplicemente, il fascino della lingua misteriosa (con traduzione in calce alla vignetta); ai secondi una sfida di decifrazione, alla quale potranno dedicarsi non senza divertimento. Ma forse esiste anche un'altra interpretazione: quella, cioè, che gli autori non abbiano ritenuto di dover distinguere fra due possibili destinatari, presumendo (erroneamente) che nessuno sarebbe stato in grado di cogliere il dialetto sotto le mentite spoglie dell'oscuro codice. Ipotesi che non è da escludere quando le attestazioni siano recenti e relative a dialetti dell'Italia nord-occidentale. Di queste fornisce qualche esempio Berruto (2006a, pp. 85-90), come le formule magiche in cripto-piemontese attribuite alla strega Amelia (*ausa 'namu raja!*, piem. *àussa 'na muraja!* 'alza un muro!' [T2003] e *andu'a handuma!*, piem. *andoa andoma!* 'dove andiamo!' [T2004]) o il codice cripto-lombardo parlato dal robot Q'wyn-kennon. Nell'ultimo caso, il mascheramento non è limitato a poche battute ma a numerosi interventi⁸: *staghaten't kalbroosa, shoor!* 'attenzione che sono bollenti, signore!' [PK1999] ← *stag atent k'al brusa, sciur!* 'stia attento che brucia, signore!', *tystam kirenta* 'rimani vicino a me' [PK1999] ← *ti stam ki renta* 'tu stammi qui vicino', *soprh pykun tentankaamè!* 'la soddisfazione è reciproca' [PK²2002] ← *so propri kuntent anka mé* 'sono proprio contento anch'io', *etzi-goor?* 'credi che sia una buona idea?' [PK²2002] ← *e-t sigur?* 'sei sicuro?', ecc.

Come si colloca dunque la *nouvelle vague* promossa da *Topolino* rispetto alle esperienze pregresse a cui ho appena fatto cenno? Nell'esaminare le «risorgenze dialettali» all'alba del terzo millennio, Berruto (2006b, p. 120) attribuiva all'impiego delle lingue locali nei fumetti un «valore espressivo-ludico», manifestando invece qualche dubbio sulla possibilità di assegnarvi anche un «valore simbolico-ideologico»⁹. Alla luce degli esempi sopra riportati, sono a mio avviso

⁸ Riporto la veste grafica presente nel fumetto e, dopo la freccia, l'equivalente nel dialetto di partenza, con la risegmentazione proposta da Berruto (2006a, pp. 87-89). La prima traduzione è quella che compare nel fumetto, «spesso non letterale (presumibilmente per offuscare ulteriormente la riconoscibilità del dialetto» (Berruto 2006a, p. 87, n. 6); la seconda è invece quella letterale operata da Berruto.

⁹ Ricordo di passata che quattro sono le categorie di valori che Berruto (2006b, p. 120) assegna al dialetto: esse «vanno dal valore effettivo come lingua d'uso funzionale dell'impiego quoti-

enucleabili entrambi i valori: il criptodialetto assume una funzione eminentemente ludica (in due direzioni: “ludica” soltanto per l’autore, qualora il lettore non sia in grado di interpretare il codice, oppure “ludica” per l’autore e il lettore, se l’ammiccamento è andato a buon fine), mentre il dialetto “contestualizzante” assolve un ruolo simbolico-ideologico (se non addirittura folkloristico), perché sfruttato in modo stereotipico per evocare un certo clima umano e sociale.

L’operazione che si sta svolgendo, negli ultimi mesi, sulle pagine di *Topolino* è di tenore molto diverso: essa obbliga al confronto con una dialettalità integrale, ovvero con una storia interamente scritta in dialetto (e frutto della traduzione di una sceneggiatura originale in italiano). Non va inoltre trascurato che il lettore è lasciato solo di fronte alla pagina dialettale, essendogli negato ogni strumento utile alla decifrazione del testo (non sono infatti previsti note a piè di vignetta né glossari). Compare soltanto qualche pagina di introduzione a cura del traduttore, volta a illustrare le ragioni di alcune scelte (in particolare sul versante ortografico). La politica di Panini di far uscire, nelle regioni coinvolte, soltanto il numero speciale con la storia in dialetto (e nelle altre regioni il numero con la storia in italiano) è sintomo di un’attenzione nuova verso le lingue locali, non più trattate come elementi ornamentali o codici alieni. Il dialetto è collocato al centro della scena¹⁰, nel pieno esercizio della sua forza comunicativa, ovvero, per tornare alle categorie identificate da Berruto 2006b, nel suo valore effettivo

diano al valore di funzione espressiva con valore di risorsa espressiva con funzione principalmente ludica e di vivacizzazione (per così dire) dell’interazione al valore di rappresentazione e sottolineatura simbolica e ideologica di mondi di riferimento e di valori socioculturali al valore di mera raccolta di materiali e tradizioni con intenti folkloristici e museografici». Procedendo dal «valore effettivo» al «valore museografico / folkloristico», è evidente che la vitalità socio-linguistica del dialetto «diminuisce fino ad annullarsi» (*ibidem*).

¹⁰ La storia in dialetto è inoltre collocata in una posizione di assoluto rilievo, essendo la prima del fascicolo. Vale però la pena di sottolineare che le uscite speciali sono accompagnate dalla presenza del tricolore in copertina (sul cilindro di Paperone nel n. 3608, sul farfallino di Topolino nel n. 3619): quasi che, come già nell’Art. 1 della LN 482/99, si volesse far discendere la promozione dei dialetti da un richiamo esplicito all’unità (linguistica) nazionale.

di lingua d'uso. E quest'ultimo è certamente l'obiettivo che il traduttore vuole conseguire, riconsegnando al dialetto la sua completa funzionalità.

È però necessario interrogarsi sul fatto se questo valore *effettivo* sia anche *reale* e come venga percepito dai lettori; e se l'impresa avviata da Panini si rivolga al pubblico consueto di *Topolino* oppure anche a un pubblico non abituale. Sono due domande che sollecitano risposte non univoche e fortemente intrecciate. *Effettivo* e *reale* non sono sinonimi: è indubbio che le storie restituiscono il dialetto come lingua d'uso, ma, se tale rappresentazione fosse mimetica, dovrebbe scendere a patti con una dialettalità contaminata. È infatti sotto gli occhi di tutti come il dialetto, nella conversazione, si mescoli sempre più spesso all'italiano, con due possibili esiti (non escludentisi): da un lato, la variopinta casistica del *code-switching*, dall'altro, l'altrettanto articolata gamma dei fenomeni di italianizzazione, ai diversi livelli di analisi¹¹. Le traduzioni, dal canto loro, ci regalano un dialetto vestito da cerimonia, se così si può dire, che non solo, com'è ovvio, cede assai di rado a usi frammisti con l'italiano ma che tende a circoscrivere l'influsso della lingua nazionale alla sola neologia; un dialetto che, specie laddove la sua vitalità risulti più fortemente minacciata (cfr. *infra*), assume le sembianze di una varietà conservativa, in sintonia con l'italiano formale storicamente veicolato da *Topolino* (cfr. già Jacqmain 1974; arcaismi e aulicismi nel fumetto disneyano sono analizzati in Pietrini 2008, pp. 97-108)¹².

Dal momento che questo valore effettivo *non reale* del dialetto emerge dalle pagine di un settimanale di ampia diffusione, sulle quali ci si attenderebbe di trovare soltanto storie in italiano, è ipotizzabile che nel lettore la reazione

¹¹ Rimando per una rassegna dell'uno e degli altri a Cerruti–Regis (2020, pp. 33-58, 93-110).

¹² Queste ultime considerazioni si applicano alla traduzione in milanese, con particolare riferimento alla varietà esibita da Paperone e Battista (nonché, allargando lo sguardo a T2025b, alla versione in torinese). A parte va valutato, per le ragioni già in parte argomentate, il caso del fiorentino (e del romanesco in T2025b). Come spiega Binazzi (in questo fascicolo), la resa in fiorentino poggia su un abbassamento sistematico della varietà formale di italiano esibita dai personaggi disneyani: infatti, se praticissimo una retroversione dal fiorentino alla lingua nazionale, essa restituirebbe una varietà colloquiale di italiano. Una costante riduzione del grado di formalità ha peraltro interessato anche la trasposizione in napoletano (cfr. Abete, in questo fascicolo).

iniziale sia improntata a un certo disorientamento, seguita da una risposta in senso prevalentemente ludico. Le caratteristiche anagrafiche del fruttore del fumetto saranno da connettersi piuttosto strettamente con il contesto regionale e con il grado di vitalità sociolinguistica del dialetto. È ragionevole pensare che la platea di riferimento dei numeri speciali di *Topolino* sia mista, ovvero costituita da lettori abituali (bambini, adolescenti, qualche adulto) e da lettori occasionali (adulti, *in primis* collezionisti e appassionati di dialetti); ma è difficile credere che i lettori giovani e giovanissimi di Milano siano stati in grado di accedere alla storia in dialetto in modo indipendente, senza ricorrere all'aiuto dei genitori o, più probabilmente, dei nonni. E questo nella migliore delle ipotesi. I dati del Censimento 2011 relativi a Milano (N = 1.242.123) attestano che il 27,3% (N = 339.819) dei residenti era nato in altre regioni d'Italia (di cui 64.200 in Puglia, 42.213 in Sicilia, 41.287 in Campania), con l'aggiunta del 14,7% (N = 182.511) di cittadini nati all'estero: ciò significa che oltre il 40% della popolazione si contraddistingueva per una provenienza extraregionale, italiana o straniera (Milano 2011)¹³. Il tessuto sociale che se ne ricava non è pertanto fra i più favorevoli al mantenimento del dialetto locale e alla sua trasmissione intergenerazionale. Del tutto differente è la situazione documentata, nello stesso anno, a Napoli (N = 962.003) e a Catania (N = 293.902), in cui gli immigrati da altre regioni risultavano molto pochi (tanto da non essere nemmeno oggetto di quantificazione) e basso era il numero di cittadini stranieri (pari, in entrambe le città, al 3,1% della popolazione: 29.822 unità a Napoli, 9.110 a Catania¹⁴) (cfr. Napoli 2011, Catania 2011). Un quadro dunque che è diametralmente opposto a quello milanese e

¹³ Cito il censimento del 2011, in quanto, a mia conoscenza, è l'ultimo a fornire informazioni di dettaglio sulla provenienza regionale dei residenti.

¹⁴ Osservo che questi dati non sono però direttamente confrontabili con quelli del censimento di Milano: un conto è essere nati all'estero, altro conto è essere cittadini stranieri. In base allo *ius sanguinis* vigente nel nostro Paese, anche chi è nato in Italia da genitori stranieri è considerato cittadino straniero; se ne deduce che il gruppo dei nati all'estero costituisce un sottoinsieme dei cittadini stranieri (di cui non riusciamo a valutare l'esatta entità).

che, non molto cambiato negli anni successivi¹⁵, ha facilitato la conservazione di un qualche grado di competenza dialettale presso un'ampia fascia della popolazione (compresi bambini e adolescenti)¹⁶. Da ultimo, il repertorio di bidalettismo che caratterizza Firenze, con il continuo andirivieni fra varietà alta e varietà basse riconducibili allo stesso diasistema, lascia presumere che anche i lettori abituali di *Topolino* siano stati capaci di far valere un'adeguata conoscenza del dialetto locale (pure nelle sue forme più marcate).

Le prime due tornate di uscite hanno avuto un notevole riscontro commerciale e una massiccia copertura mediatica: poche le critiche ricevute (che si sono appuntate più che altro su alcune scelte ortografiche e lessicali), molte le attestazioni di gradimento. Va da sé che è ancora presto per stilare un bilancio dell'iniziativa. Qualora il progetto dovesse continuare e toccare, com'è negli auspici di Panini, anche le restanti regioni della Penisola, sarà interessante verificare il comportamento del pubblico e dei media: se cioè, assimilata la novità del vedere una storia di *Topolino* tradotta in dialetto, l'attenzione rimarrà desta o andrà scemando. Posso soltanto dire che, negli ultimi mesi, mi è giunta una mezza dozzina di mail da parte di colleghi e appassionati che formalizzavano la

¹⁵ I rilevamenti del 2024 registrano il 6,4% di cittadini stranieri a Napoli (N = 58.470), il 4,8% a Catania (N = 14.336) (cfr. Napoli 2024, Catania 2024), su popolazioni complessive di 913.604 e rispettivamente 298.680 unità. Ben maggiore è l'apporto dei cittadini stranieri alla popolazione di Milano (N = 1.371.499), corrispondente al 19,6% (N = 269.397) (Milano 2024).

¹⁶ Stando ai dati ISTAT (2017), che non riguardano i singoli contesti urbani ma, più in generale, la Campania e la Sicilia, il 26,3% e rispettivamente il 25,5% degli intervistati dichiaravano di usare in famiglia solo o prevalentemente il dialetto; coloro che affermavano di impiegare in famiglia sia l'italiano sia il dialetto erano invece il 48,9% e rispettivamente il 43,3%. È chiaro che queste percentuali attengono all'utilizzo del dialetto locale, perché non si registra, nelle due regioni citate, la presenza significativa di altri dialetti. Le percentuali relative alla Lombardia erano pari al 5,6 (uso esclusivo del dialetto in famiglia) e al 26,1 (uso congiunto di italiano e dialetto in famiglia), ma il *dialetto* indicato dagli informatori avrebbe potuto essere tanto una varietà di lombardo quanto una varietà di pugliese o di siciliano. Per questo motivo, nel caso di Milano, la mera applicazione delle percentuali rilevate dall'ISTAT sull'uso di italiano e dialetto rischia di essere fuorviante, mentre l'analisi della struttura della popolazione residente sembra condurre, paradossalmente, a ipotesi più fondate sulla vitalità e sul futuro della lingua locale.

loro candidatura come traduttori: un segnale certamente minimo, che tuttavia induce a un cauto ottimismo per i tempi a venire.

Bibliografia

- Berruto 2006a = Gaetano Berruto, *Quale dialetto per l'Italia del Duemila? Aspetti dell'italianizzazione e risorgenze dialettali in Piemonte (e altrove)*, in *Lingua e dialetto nell'Italia del duemila*, a cura di Alberto A. Sobrero e Annarita Miglietta, Galatina, Congedo, 2006, pp. 101-127.
- Berruto 2006b = Gaetano Berruto, *Su alcuni usi non convenzionali del dialetto. (Un divertissement italo-tedesco per Emanuele Banfi)*, in *Zhì. Scritti in onore di Emanuele Banfi in occasione del suo 60° compleanno*, a cura di Nicola Grandi e Gabriele Iannàccaro, Cesena-Roma, Caissa Italia, 2006, pp. 85-100.
- Brasca 2011 = Lissander Brasca, *Scriver lombard. Un'ortografia polinomeg-local per la lengua lombarda*, Monza, Menaresta, 2011.
- Catania 2011 = URL: <https://www.tuttitalia.it/sicilia/90-catania/statistiche/cittadini-stranieri-2011/> [ultima consultazione: 10.04.2025].
- Catania 2024 = URL: <https://www.tuttitalia.it/sicilia/90-catania/statistiche/cittadini-stranieri-2024/> [ultima consultazione: 10.04.2025].
- Cerruti–Regis 2020 = Massimo Cerruti e Riccardo Regis, *Italiano e dialetto*, Roma, Carocci, 2020.
- De Blasi 2020 = Nicola De Blasi, *Il contadino inesistente e le lingue rampanti. La dialetologia italiana finita nella rete*, in Piotti–Prada 2020, pp. 19-30.
- GRADIT = *Grande dizionario italiano dell'uso*, 8 voll., diretto da Tullio De Mauro, Torino, UTET, 1999-2007.
- Guerini 2023 = Federica Guerini, *Dialetti d'Italia. Lombardia e Ticino*, Roma, Carocci, 2023.
- ISTAT 2017 = *Lingua italiana, dialetti e le altre lingue*, Roma, ISTAT, 2015, <https://www.istat.it/comunicato-stampa/luso-della-lingua-italiana-dei-dialetti-e-di-altri-lingue-in-italia-anno-2015/#:~:text=Nel%202015%20si%20stima%20che,%2C%20invece%2C%20prevalentemente%20il%20dialetto.> [ultima consultazione: 10.04.2025].
- Jacqmain 1974 = Monique Jacqmain, *Topolino maestro di stile?*, in *Italiano d'oggi. Lingua non letteraria e lingue speciali*, Trieste, Lint, 1974, pp. 237-248.

- Maturi 2023 = Pietro Maturi, *Napoli e la Campania*, Bologna, Il Mulino, 2023.
- Milano 2011 = *I dati del Censimento 2011 a Milano. I numeri della città su popolazione, famiglie e abitazioni*, a cura di Paolo Bonomi, Anna Clara Gatti e Stefano Montrasio, Milano, Comune di Milano, URL: https://www.comune.milano.it/documents/20126/2314076/Censimento+2011_Comune.pdf/e6d57361-c871-d6f1-546d-07f67c1caade?t=1596463322422 [ultima consultazione: 10.04.2025].
- Milano 2024 = URL: <https://www.tuttitalia.it/lombardia/18-milano/statistiche/cittadini-stranieri-2024/> [ultima consultazione: 10.04.2025].
- Napoli 2011 = URL: <https://www.tuttitalia.it/campania/59-napoli/statistiche/cittadini-stranieri-2011/> [ultima consultazione: 10.04.2025].
- Napoli 2024 = URL: <https://www.tuttitalia.it/campania/59-napoli/statistiche/cittadini-stranieri-2024/> [ultima consultazione: 10.04.2025].
- Pellegrini 1975 = Giovan Battista Pellegrini, *I cinque sistemi linguistici dell'italo-romanzo*, in Id., *Saggi di linguistica italiana. Storia, struttura, società*, Torino, Boringhieri, 1975, pp. 55-87 [già in «Revue Roumaine de Linguistique», 18 (1973), pp. 105-129].
- Pellegrini 1977 = Giovan Battista Pellegrini, *Carta dei dialetti d'Italia*, Pisa, Pacini.
- Petrini 2008 = Daniela Petrini, *Parola di papero. Storia e tecniche della lingua dei fumetti Disney*, Firenze, Cesati, 2008.
- Petrini 2018 = Daniela Petrini, *Dal dialetto al "fantadialetto": la variazione diatopica come strumento creativo nelle convenzioni linguistico-espressive del fumetto seriale*, in *Configurazioni della serialità linguistica. Prospettive italoromanze*, a cura di Martin Becker e Ludwig Fesenmeier, Berlino, Frank & Timme, 2018, pp. 245-272.
- Petrini 2020a = Daniela Petrini, *Il plurilinguismo nel fumetto: osservazioni su usi e funzioni delle varietà diatopicamente marcate nel fumetto italiano*, in Piotti–Prada 2020, pp. 79-96.
- Petrini 2020b = Daniela Petrini, *Dialetto e fantadialetto nel fumetto italiano: l'esempio del napoletano*, in *Dialetti reloaded. Scenari linguistici della nuova dialettalità in Italia*, a cura di Sergio Lubello e Carolina Stromboli, Firenze, Cesati, 2020, pp. 143-166.
- Piotti–Prada 2020 = *A carte per aria. Problemi e metodi dell'analisi linguistica dei media*, a cura di Mario Piotti e Massimo Prada, Firenze, Cesati, 2020.
- PK1999 = *I mastini dell'universo*, in «PK. Paperinik New Adventures», 27 (sceneggiatura: Alessandro Sisti; disegni: Claudio Sciarrone), 03.1999.
- PK²2002 = *Capitano di ventura*, in «PK²», 16 (sceneggiatura: Alessandro Sisti; disegni: Alessandro e Lorenzo Pastrovicchio), 04.2002.

Regis 2020 = Riccardo Regis, *Italoromanzo*, in «Revue de linguistique romane», 84 (2020), pp. 5-39.

T1964 = *Paperino fornaretto di Venezia*, in «Topolino», 428 (sceneggiatura: Osvaldo Pavese; disegni: Giovan Battista Carpi), 9.02.1964.

T1965 = *Zio Paperone e il diritto di successione*, in «Topolino», 501 (sceneggiatura: Rodolfo Cimino; disegni: Romano Scarpa), 04.07.1965.

T2003 = *Paperinik e il recupero forzato*, in «Topolino», 2476 (sceneggiatura: Marco Bosco e Massimiliano Valentini; disegni: Marco Meloni), 13.05.2003.

T2004 = *Zio Paperone e l'aiutante mascherato*, in «Topolino», 2546 (sceneggiatura: Massimiliano Valentini; disegni: Salvatore Deiana), 14.09.2004.

T2015 = *Topolin Murat e i misteri di Pompei*, in «Topolino», 3101 (sceneggiatura: Roberto Gagnor; disegni: Stefano Zanchi), 05.05.2015.

T2017 = *Zio Paperone e il maggiordomo partenopeo*, in «Topolino», 3205 (sceneggiatura: Vito Stabile; disegni: Umberto Fizialetti), 26.04.2017.

T2019 = *Topolinio Canova e la scintilla poetica*, in «Topolino», 3309 (sceneggiatura e disegni: Blasco Pisapia), 25.04.2019.

T 2025a = *Zio Paperone e il PDP 6000*, in «Topolino», 3608 (soggetto e sceneggiatura: Niccolò Testi; disegni: Alessandro Perina), 15.01.2025.

T 2025b = *Topolino e il ponte sull'oceano*, in «Topolino», 3619 (soggetto e sceneggiatura: Alessandro Sisti; disegni e supervisione colore: Marco Gervasio), 02.04.2025.

Telmon 1993 = Tullio Telmon, *Varietà regionali*, in *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, a cura di Alberto A. Sobrero, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 93-149.

Trovato 2002 = Salvatore C. Trovato, *La Sicilia*, in *I dialetti italiani. Storia struttura uso*, a cura di Manlio Cortelazzo, Carla Marcato, Nicola De Blasi e Gianrenzo P. Clivio, Torino, UTET, 2002, pp. 834-897.

Varvaro 1988 = Alberto Varvaro, *Italienisch: Areallinguistik XII. Sizilien. Aree linguistiche XII. Sicilia*, in *Lexikon der romanistischen Linguistik*, 8 voll., a cura di Günter Holtus, Michael Metzeltin e Christian Schmitt, Tübingen, Niemeyer, 1988-2005, vol. IV (1988), pp. 716-731.

Varvaro 2015 = Alberto Varvaro, *Profilo di storia linguistica della Sicilia*, in «Bollettino Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani», 26 (2015), pp. 209-284 [già pubblicato come opuscolo a sé, L'eliotecnica Lodato, Palermo, 1979].

RIASSUNTO - Il contributo propone un primo bilancio di un progetto avviato di recente dall'editore Panini, consistente nella traduzione in alcuni dialetti italoromanzi di una storia di *Topolino*. Particolare attenzione sarà riservata a illustrare i primi risultati del progetto e il ruolo che vi viene effettivamente svolto dai dialetti coinvolti.

Parole chiave: fumetto, dialetti, traduzione, *Topolino*

ABSTRACT - This paper aims to provide an initial assessment of a project recently started by the publisher Panini, the goal of which being the translation into some Italoromance dialects of a *Topolino*'s story. Particular attention will be devoted to outline both the early results of the project and the role actually played by the dialects involved.

Keywords: comics, dialects, translation, *Topolino*

Contatto dell'autore: riccardo.regis@unito.it



DIETRO LE QUINTE DEL TOPOLINO NAPOLETANO

Giovanni Abete

1. Cosa bisognava fare, in pratica

Quando mi è stato proposto di tradurre una storia di Topolino in napoletano, il collega Riccardo Regis mi ha spiegato l'interesse e la serietà dell'iniziativa che era stato invitato a coordinare dalla redazione del celebre fumetto, l'idea di proporre una stessa storia in più dialetti italiani, la sensibilità sociolinguistica che un'operazione del genere richiedeva (cfr. Regis, in questo fascicolo). Tutte idee che condividevo, anche se – devo ammetterlo – per convincermi erano bastate le parole *Topolino* e *napoletano* nella stessa frase! Mi entusiasmava l'opportunità di collaborare a un numero di Topolino dedicato ai dialetti, e altrettanto mi stimolava l'idea di cimentarmi con la scrittura in napoletano. Ma sarei stato in grado? Come linguista e dialettologo ero abituato a scrivere *sui* dialetti, ma non *in* dialetto. Certo, conoscevo il dibattito sulla scrittura del napoletano e avevo familiarità con le strutture linguistiche che avrei dovuto rappresentare, ma non avevo esperienza diretta nella traduzione dall'italiano al dialetto. Né avevo idea di come si lavori a una storia di Topolino.

Cosa bisognava fare, in pratica, lo avrei appreso quando io e gli altri colleghi coinvolti nell'iniziativa abbiamo ricevuto dalla redazione di Topolino i primi materiali sulla storia da tradurre: il testo della sceneggiatura con i dialoghi in

italiano e la bozza in bianco e nero delle tavole del fumetto. Come ci è stato spiegato qualche giorno dopo, in un incontro preliminare con la redazione, la sceneggiatura ci era stata inviata per aiutarci nel lavoro di traduzione: potevamo scrivere le nostre battute in dialetto sotto i dialoghi della versione originale in italiano, così da controllare che avessero più o meno la stessa lunghezza. Il testo in dialetto, infatti, sarebbe dovuto entrare nei *baloon* già predisposti per la versione in italiano. Ci è stato anche chiarito che la storia originale in italiano non sarebbe stata pubblicata nello stesso fascicolo contenente la storia in dialetto: chi leggeva la nostra versione, quindi, non avrebbe potuto confrontarla con l'originale in italiano. Ciò significava almeno due cose: i) il testo in dialetto avrebbe dovuto funzionare da solo, senza il sostegno della versione in italiano; ii) se necessario, la traduzione poteva allontanarsi dal testo originale, purché ne rispettasse le funzioni nel contesto della storia. Infine, ci è stato raccomandato di evitare espressioni che potessero risultare (anche solo lontanamente) volgari, e qualunque riferimento alla politica o alla religione. Su tutto il resto avevamo carta bianca.

Intanto avevamo letto la sceneggiatura e i dialoghi. La storia ruota intorno a un futuristico antifurto (il PDP-6000), ideato da Archimede per difendere il deposito di Zio Paperone dai continui attacchi dei Bassotti. L'antifurto è basato su un sistema di intelligenza cibernetica, una sorta di intelligenza artificiale che aziona robot e congegni di ogni tipo, che i Bassotti riusciranno a manomettere portando la situazione a proprio favore e consentendo lo sviluppo della trama. Nelle tavole si incontrano ologrammi, interfacce, schede madri, capsule di contenimento, meccanismi di reset... Tutte cose difficilissime da rendere in dialetto! Nell'incontro preliminare con la redazione abbiamo discusso anche di questo, e ci siamo scambiati idee con i colleghi su come pensavamo di procedere. Quindi ci siamo messi al lavoro.

I tempi di lavorazione erano piuttosto stretti, in quanto legati a una catena editoriale già avviata che non poteva subire interruzioni. Nel giro di una mese abbiamo inviato le nostre traduzioni alla redazione; quindi, dopo pochi giorni, abbiamo ricevuto una nuova bozza delle tavole, ancora in bianco e nero, ma questa volta con le nostre traduzioni sistematate all'interno dei *baloon*, affinché proponessimo eventuali correzioni. Dopo questo ulteriore giro di bozze,

abbiamo ricevuto finalmente la versione a colori, che sarebbe dovuta andare in stampa di lì a pochi giorni, per un ultimo controllo.

Solo a questo punto, con la versione a colori sotto gli occhi, mi sono accorto che la melassa, che viene utilizzata all'inizio e alla fine della storia da Zio Paperone per ostacolare i Bassotti, aveva un colore giallastro, mentre lo *scheruppo* ‘e cèvezze ‘sciroppo di gelse’ che avevo proposto nella traduzione avrebbe dovuto essere di colore rosso! Non potevo fare altro che cambiare scelta: ho proposto così uno *scheruppo* ‘e sòvere ‘sciroppo di sorbe’, quasi identico dal punto di vista fonico, ma cromaticamente più adatto ad indicare la sostanza mostrata nelle tavole. Con quest'ultima modifica, il Topolino napoletano è andato in stampa.

2. L'approccio alla traduzione

L'aneddoto della melassa consente di evidenziare un aspetto che, per la sua ovietà, rischia di passare inosservato: il lavoro di traduzione non poteva basarsi esclusivamente sul testo italiano, ma doveva risultare anche coerente con i disegni del fumetto. La storia si sviluppa infatti grazie al contributo integrato di testo e immagini. Se da un lato ciò costituiva un ulteriore elemento a cui prestare attenzione, dall'altro l'uso delle immagini si poteva sfruttare a proprio favore, per ovviare a certe difficoltà nella traduzione. Non era necessario, cioè, che il testo dicesse tutto, perché alcune cose il lettore le avrebbe colte direttamente dalle tavole. Ad esempio, quando Archimede mostra a Zio Paperone l'interfaccia del PDP-6000, un ologramma con le fattezze del riccastro, commentando in italiano *ho pensato che tu potessi gradire un'interfaccia familiare!*, la versione in dialetto è meno esplicita ed evita la parola *interfaccia* (*aggio penzato a coccheruno ca canuscite buono!* ‘ho pensato a qualcuno che conoscete bene’), perché Zio Paperone (e con lui il lettore) ha l'interfaccia olografica davanti agli occhi, ed esclama infatti *ULP! Che mprissione!*.¹

¹ Quest'ultima battuta rafforza l'espressione di stupore di Zio Paperone, appoggiandosi quindi nuovamente alle immagini, mentre nella versione originale in italiano Zio Paperone esclamava *ULP! Molto somigliante!*, come a commento della *interfaccia familiare* a cui aveva accennato Archimede.

Il riferimento a persone e cose rappresentate nelle immagini può avvenire anche attraverso l'uso di elementi deittici, il cui impiego può pertanto essere più frequente di quanto sia normalmente concesso in un testo scritto. Durante una fuga rocambolesca, Battista, il fedele maggiordomo di Zio Paperone, mostra col dito una finestra del deposito ed esclama: *Il montacarichi! Ci porterà alla stanza della numero uno!*. Nella versione in napoletano si è evitato il riferimento al montacarichi, che peraltro non si vede nel disegno, mentre la via di fuga individuata da Battista viene indicata con la costruzione avverbiale *ccà fore* ‘qui fuori’; la struttura del testo viene inoltre completamente modificata per adattarla a forme più familiari in napoletano: *si scennimmo ra ccà fore arrivammo rint'â stanza r"â numero uno!* ‘se scendiamo da qui fuori arriviamo nella stanza della numero uno!’.

Una delle maggiori difficoltà del lavoro di traduzione ha riguardato senza dubbio la resa in napoletano del lessico tecnologico che caratterizza la storia. Nell'esempio che segue, riportato sia in italiano che nella versione napoletana (in corsivo), Archimede spiega a Zio Paperone il perché del nome PDP-6000:²

ARCHIMEDE: Eh, eh! Con le modifiche effettuate, il deposito saprà difendersi per conto proprio! Penserà a tutto la nuova intelligenza cibernetica, il PDP-6000!

Eh, eh! Cu stu sistema 'o deposito mo se cuntrolla isso sulo! Penza a tutte cose l'inteligenza cibbernèteca, 'o PDP-6000!

PAPERONE: Bizzarro nome...

Che nome curioso...

ARCHIMEDE: Bizzarro ma calzante! Seimila... come i congegni che è in grado di attivare in base al pericolo!

Curioso ma azzeccato! Seimila comme è marchingegne ca pàrteno a seonna r"o pericolo!

ARCHIMEDE: Sentinelle-droni, microspie camaleontiche, capsule di contenimento...

Drune-spiune, robbó scacciafetiente, capsule ca-te-ncatàstano...

²In verità il significato della sigla PDP non è esplicitato ma il lettore di Topolino è abituato a riconoscervi il nome ‘Paperon De Paperoni’.

Per la resa del lessico tecnologico sono state usate diverse strategie. Nel caso di *intelligenza cibernetica*, si è mantenuta l'espressione italiana con piccoli accorgimenti grafici che segnalano l'adattamento alla fonologia del napoletano (vd. le doppie -gg- e -bb- intervocaliche, o la -e- nella penultima sillaba di *cibbernèteca* che rende la riduzione a *schwa*). Era la prima volta che questo complicato concetto veniva introdotto nella storia ed era pertanto necessario non confondere il lettore con traduzioni più libere; inoltre, mi sembrava plausibile che l'inventore Archimede potesse usare dei prestiti italiani di ambito tecnologico. Più avanti nella storia, quando il funzionamento dell'antifurto è ormai noto e non c'è più possibilità di confusione, uno dei Bassotti si riferirà al PDP-6000 come a *stu coso cibbernèteco*, selezionando un registro più basso. L'Italiano *congegni* viene reso con *machingegne*, comune in napoletano e facilmente comprensibile da chiunque, vista la sostanziale identità con l'italiano *machingegni*. Nell'ultima striscia, nella quale Archimede cita gli innumerevoli congegni attivati dall'antifurto, si ricorre invece a neologismi che mescolano italiano e dialetto. *Drune-spiune* vale letteralmente 'droni spioni' e rende l'italiano *sentinelle-droni*, catturando però anche la funzione di 'spiare' svolta nell'originale dalle *microspie camaleontiche*. Quest'ultimo sintagma viene sostituito da *robbó scacciafetiente* 'robot scaccia-furfanti', che è assente nell'originale, ma anticipa i robot che si vedranno di lì a poco sgominare i Bassotti. *Scacciafetiente* è un neologismo che non dovrebbe essere difficile da decifrare perché composto da elementi lessicali ben noti. Infine, *capsule ca-te-ncatàstano* rende l'originale *capsule di contenimento*, mantenendo l'italiano *capsule* con l'aggiunta della frase relativa *ca-te-ncatàstano* 'lett. che ti incastrano' (i trattini servono a presentarla come una sorta di polirematica), che costituisce il culmine della mirabolante sequenza e possiede anche un certo valore onomatopeico, come di congegni che scattano bloccando i malcapitati.

Al di là dell'alto tasso di tecnologia della storia in questione, un problema più generale del lavoro di traduzione ha riguardato il registro elevato e il lessico ricercato che caratterizzano la lingua di Topolino, la cui resa in dialetto comporta necessariamente un riaggiustamento verso il basso (cfr. Binazzi, in questo fascicolo), nonché qualche semplificazione e rielaborazione necessaria a salvaguardare la comprensione della storia. A questo proposito, si veda il seguente

esempio nel quale, rispondendo a un Paperone entusiasta del nuovo antifurto, Archimede spiega che presenterà l'invenzione durante un improbabile "convegno marinaresco":

PAPERONE: Gagliardo, questo marchingegno!
Stu marchingegno è na putenza!

ARCHIMEDE: Eh, eh! Lo presenterò tra pochi giorni all'annuale "Crociera per Menti Sopraffine", convegno marinaresco di geni da tutto il globo!
Eh, Eh! 'A semmana che trase l'aggi' a presentà ncoppa a na nave, p'a "Cruciera r'e Ccervelle Fine", nu cunvegno cu 'e meglie scienziate 'e tutto 'o munno!

Come si può vedere, la *Crociera per Menti Sopraffine* è stata resa in dialetto con l'equivalente *Cruciera r'e Ccervelle Fine* (lett. 'crociera dei cervelli fini'); tuttavia, il carattere del tutto inatteso di questa crociera/convegno, unito alla maggiore difficoltà di lettura del testo in dialetto, rischiava di rendere la sequenza troppo difficile: pertanto, si è preferito contestualizzare l'informazione nuova all'interno della cornice della nave sulla quale si sarebbe svolto il convegno (*l'aggi' a presentà ncoppa a na nave* 'lo presenterò su una nave'), con una distribuzione più equilibrata del carico informativo. Inoltre, nella traduzione del *convegno marinaresco di geni da tutto il globo* si è rinunciato all'aggettivo *marinresco*, rendendo il testo più semplice (*nu cunvegno cu 'e meglie scienziate 'e tutto 'o munno!*)

Un ultimo esempio: in una scena molto divertente si vedono i Bassotti pranzare nel deposito di Paperone, del quale hanno preso possesso; un Bassotto-cameriere presenta delle pietanze orribili come se si trattasse di prelibatezze. La comicità nasce dunque dal contrasto tra la miseria delle portate e il registro elevato con il quale vengono presentate (accentuato nei disegni dall'atteggiamento dei camerieri che ostentano modi raffinati). Nella versione in dialetto, il tono si fa molto più prosaico, e si aggiunge invece una battuta assente nell'originale: le gallette sono da inzuppare *rinto 'o bbroro 'e pesce fuiuto!*, cioè

letteralmente ‘nel brodo di pesce fuggito’, ossia un brodo “di pesce” nel quale il pesce non si sa che fine abbia fatto:³

BASSOTTO CUOCO 1: Gallette rafferme al naturale con fagioli dell’annata 1982! Da gustare con succo di rapa a temperatura ambiente!

Gallette sereticce cu cunturno ‘e fasule perute! Ra azzuppà rinto ‘o bbroro ‘e pesce fuiuto!

La battuta consente così di restituire comicità al testo pur senza poter sfruttare il contrasto con il registro linguistico elevato, di fatto impossibile se si resta nel codice del dialetto.

3. La varietà di napoletano rappresentata

Come è noto, al napoletano è riconosciuta una particolare vitalità, non solo negli usi artistici ma anche negli usi parlati quotidiani (De Blasi–Montuori 2020, pp. 82-90; Montuori 2021, pp. 309-315). Pertanto, nel decidere quale varietà di napoletano rappresentare nella traduzione, la scelta più naturale è stata quella di puntare a un napoletano “vivo” e vicino agli usi parlati. Ciò anche in considerazione della natura prevalentemente dialogica dei testi del fumetto, che sembrava richiedere una rappresentazione naturalistica degli usi parlati, pur nella consapevolezza che la trasposizione delle strutture del parlato nello scritto implica sempre un’operazione di rielaborazione e adattamento alla modalità scritta.

Testimonia dell’adesione a moduli del parlato la frequenza nel testo napoletano di costrutti quali esclamazioni (*assafà* ‘meno male’; *mammamì*

³ Si tratta di un gioco di parole di uso comune a Napoli, che allude alla totale assenza nel piatto di un ingrediente che normalmente sarebbe fondamentale: si parla ad esempio di *spaghetto a vongole fuiute*, per indicare degli spaghetti in realtà privi di vongole ma cucinati con aglio, peperoncino, pomodori e abbondante prezzemolo. D’Ascoli (1993 s.v. *fuiuto*) riporta *bròdo fuiuto* con il significato di ‘brodo vegetale’ (in questo caso a fuggire è stata evidentemente la carne). Marrone (2022, p. 170) cita modi di dire simili diffusi in varie parti d’Italia, tra cui ad esempio *ragù scappato* (fatto cioè solo con vegetali), *spaghetti del maltempo* (senza pesce a causa del mare in tempesta), *usei scapà* (dove gli involtini di carne prendono il posto dei piccoli uccelli), e il già citato *spaghetti alle vongole fujute*.

‘mammamia’; *oiccanne* ‘ecco’; *ué* ‘ehi’; *uànema r’ o priatorio!* ‘esclamazione di stupore, lett. o anima del purgatorio!’), allocutivi tronchi (*Dottó* ‘dottore!'; ‘*o Nò* ‘nonno!'; *uagliù* ‘ragazzi!'; *Battì* ‘Battista!'; *Archimè* ‘Archimede!'; *cum-parié* ‘compare!'), forme imperativali (*tiécchete chesto, tié!* ‘lett. tieni questo, tieni!'; *ascite fore r”a casa mia!* ‘uscite fuori da casa mia!'; *iamme bello, Battì!* Muovete! ‘andiamo, Battista! Muoviti'; *che hê scupertò? Votta fore!* ‘cosa hai scoperto? Butta fuori!').

Della frequenza dei rinvii deittici si è già detto nel paragrafo precedente. Anche la sintassi della frase ricalca moduli del parlato, attraverso le numerosi frasi segmentate, alle quali spesso corrispondono nel testo italiano originale frasi non segmentate. Si segnalano a questo proposito dislocazioni a sinistra (‘*O deposito ce l'avimm’ a scurdà!*, testo orig. *Dovremo rinunciare a saccheggiare il deposito!*; *Telecammere ccà nun se ne vereno*, testo orig. *In effetti, non vedo telecamere*), dislocazioni a destra (s”*o bbere o PDP-6000!*, testo orig. *il PDP-6000 farà buona guardia!*; *Si l'acchiappo pe 'e mmane, a chill' Archimede...*, testo orig. *Appena metto le mani su quell'inventorucolo da strapazzo...*), frasi scisse (È ‘*o PDP-6000!* È *isso ca...*, testo orig. *Il PDP-6000! Lui... ci ha...*) (cfr. Ledgeway 2009, pp. 677-678).

Nella sintassi del periodo prevale ovviamente la paratassi, mentre l’ipotassi è realizzata esclusivamente da frasi relative e dalle protasi delle frasi ipotetiche.

Il lessico e la fraseologia utilizzati sono tipici del napoletano contemporaneo e attingono prevalentemente al dialetto parlato. Sono frequenti le espressioni popolari, tra le quali possiamo citare *papele papele* ‘per filo e per segno’; *s'appacia* ‘si placa’; *scantinpace* ‘oggetto ingombrante’; *che se fira 'e fà!* ‘cosa è in grado di fare!'; *ll'ati fattapposta* ‘gli altri oggetti’;⁴ *ma cher’è sta appucundrià?* *Arripigliàteve!* ‘ma cos’è questa malinconia? Riprendetevi!'; *frettillo* ‘frettoloso’; *sciacquateve ll'uocchie* ‘sciacquatevi gli occhi, ammirate’; *cchiù*

⁴ *Fattapposta* è espressione scherzosa con la quale si designano oggetti dei quali non si conosca o non venga in mente il nome (lett. ‘fatto apposta’, cioè fatto proprio per quello scopo).

accunciulella! ‘più graziosetta’; *me l'aggia chiammata!* ‘me la sono chiamata!'; *furnìmmela cu sti vuómmeche!* ‘finiamola con queste smancerie'.⁵

Termini un po' desueti sono stati utilizzati per gli insulti (es. *Fetentune, malandrini e lazzarunel!*; *Stu sacripante!*; *Nun ve permettite, scrianzate!*; *chilli galiote!*), laddove l'uso di espressioni correnti ma decisamente più volgari non sarebbe stato appropriato al contesto.

I termini dialettali che potevano essere più difficili da capire, soprattutto per i lettori più giovani, sono stati dosati con parsimonia e distribuiti in punti della storia nei quali l'interpretazione potesse essere facilitata dalle immagini. In pochi sapranno ad esempio cos'è lo *sciamarro* nella battuta *pigilate 'o sciamarro...* pronunciata da Nonno Bassotto, ma che si tratti di qualcosa per scavare si evince dalla battuta successiva ...è *tiempo 'e scavà!* ‘è tempo di scavare'; inoltre, un piccone si vede subito dopo in due vignette che ritraggono i Bassotti intenti a scavare per raggiungere il deposito.

Facilitano la lettura anche i diversi italianismi, utilizzati soprattutto nella resa del lessico tecnologico (cfr. §2), come *l'antifurto PDP-6000*, *l'intelligenza ciberneteca*, *cervella artificiale*, 'o *manuale*, *scheda madre*, *grande senso r'a giustizia*. Quest'ultima espressione, mista di italiano e dialetto, viene utilizzata da Archimede per evidenziare i pregi dell'avveniristico antifurto in questo scambio di battute con Zio Paperone:

ARCHIMEDE: Il cervellone olografico è in grado di apprendere tramite l'esperienza ed è dotato di un forte senso di giustizia!

È na cervella artificiale ca capisce e mpara... e tene nu grande senso r'a giustizia!

PAPERONE: Vada per il senso di giustizia, ma insegnagli anche un po' di parsimonia...

Vabbuono 'o senso r'a giustizia, ma fance capì nu poco pure 'o senso r'o sparagno...

⁵ È interessante notare che alcuni di questi termini ed espressioni non sono registrati nei dizionari dialettali che, come è stato osservato (es. De Blasi 2018), si basano sulla documentazione letteraria e spesso tralasciano il dialetto parlato contemporaneo. Tra gli esempi che abbiamo riportato nel testo, non ci sono riscontri in D'Ascoli (1993) per *papele papele*, *scantinpace*, *fat-tapposta*, *me l'aggia chiammata*, *vuómmeche* nel senso di ‘inutili sentimentalismi, smancerie’.

Come si può vedere, nella versione in dialetto, il sintagma *grande senso r' a giustizia*, che è di registro elevato (in particolare *grande senso*), viene ripreso in tono sarcastico da Zio Paperone, che riutilizza poi la parola *senso* nel sintagma '*o senso r' o sparagno* 'il senso del risparmio', abbassando di nuovo il registro e potenziando con questo gioco di parole la battuta originale, che rimandava ovviamente alla celebre tirchieria del miliardario.

L'uso dell'italiano, o di forme miste di italiano e dialetto, è dunque finalizzato ad assicurare la comprensione della storia, e conferisce anche maggiore naturalezza ai dialoghi, se si considera che la commistione di italiano e dialetto è in realtà estremamente comune nella comunicazione odierna. Inoltre, l'inserimento di alcuni termini italiani, o anche l'uso di parole che napoletano e italiano hanno in comune, ha consentito di evitare un'ipercaratterizzazione del testo in senso dialettale che poteva risultare artificiosa, un rischio avvertito anche da altri traduttori (Binazzi, in questo fascicolo).

Un discorso a parte merita la caratterizzazione linguistica dei Bassotti, che hanno un ruolo centrale nella storia e ai quali sono riservate molte battute. Nel rappresentare il modo di parlare dei Bassotti, sono state utilizzate diverse espressioni dal sapore gergale, o termini che dal gergo della malavita sono penetrati nel linguaggio comune, spesso per tramite del linguaggio giovanile. Così quando Intellettuale-176 (*Capatanta-176* nella versione in dialetto) spiega che l'antifurto PDP-6000 funziona grazie a una scheda madre che è riuscito a contraffare, si esprime nella maniera seguente: *I' n'aggia criata n'ataappezzuttata! Si 'a scagnammo cu l'origgionale putimme fà fesso ô PDP-6000, faceno leva ncopp' ô senso r' a giustizia!* 'Io ne ho creata un'altra contraffatta! Se la scambiamo con l'originale possiamo fare fesso il PDP-6000'. *Appezzuttà* e *appezzuttato* sono termini provenienti in origine dal lessico specialistico di alcuni settori dell'artigianato napoletano, entrati nel dialetto e nel linguaggio comune attraverso prima il gergo della malavita e poi il lessico giovanile, secondo una traiula ricostruita da De Blasi (2006, pp. 288-291). Anche l'espressione '*e cumpagne fidate*', cioè gli affiliati, è di origine gergale e circolava recentemente anche in ambito giovanile (Abete 2022, pp. 15-16).

Direttamente dal linguaggio giovanile ho attinto l'espressione *'o rrevuoto*, riferito dai Bassotti al deposito del quale hanno preso possesso (*'a furtezza*

nosta è 'o rrevuoto!. I dizionari storici del napoletano attestano *revuóto* (e il femminile *revòta*) con i significati di ‘rivolta, disordine, subbuglio, confusione, etc.’ (Rocco 1882-1891 s.v.; D’Ascoli 1993 s.v.); nel linguaggio giovanile il termine assume significati positivi: è *'o rrevuoto!* si potrebbe rendere in italiano con *è una bomba!*. Ancora a una moda giovanile degli ultimi tempi rimanda l’uso dell’avverbio *nderra* in funzione di preposizione di luogo: *Primme iamme a fà viseta a cierti cumpagne Bassotte nderra 'o Calisota!*, che rende l’originale italiano *Prima faremo una visitina ad alcune frange Bassottesche alleate sparse per il Calisota!*.⁶

Qualche ulteriore dettaglio consente di indentificare la parlata dei Bassotti come diastraticamente marcata verso il basso. Decantando l’isola di Paki Paki, dove vuole ritirarsi con il bottino, *tra palme 'e cocco e rancefellune* ‘tra palme da cocco e granchi’, Nonno Bassotto argomenta: *È 'o meglio posto pe ce arrepusà nu poco 'e ccerbelle* ‘È il posto migliore per riposare un po’ la mente’; usando dunque *'e ccerbelle* ‘lett. le cervelle’ con betacismo dopo *r*, un tratto fonetico oggi considerato volgare (Archimede usa invece *cervella* senza betacismo; vd. §2). Quando invece è avvilito perché con le nuove difese il deposito di Paperone sembra inespugnabile, al nipote che gli ricorda che è sempre stato così risponde: *O ssaccio, ma chesta vota è cchiù peggio!* ‘Lo so, ma questa volta è più peggio!’, usando dunque la forma pleonastica *cchiù peggio*, da molti considerata errata e tipica delle persone poco istruite. L’espressione, oltre a sembrare credibile in bocca al personaggio, consente di rendere in qualche modo una battuta del testo originale nel quale i nuovi gingilli di Paperone erano definiti *imbattibilmente imbattibili*. Un pleonasio, dunque, in luogo di un altro pleonasio, laddove l’espressione originale non era traducibile alla lettera in dialetto.

4. Scelte ortografiche

Scrivere in napoletano significa fare i conti con una tradizione autorevole che possiede modelli come Edoardo De Filippo per la prosa e Salvatore Di Giacomo

⁶ L’avverbio *nderra* ‘giù, presso’ in funzione di preposizione, attestato nei dizionari di napoletano, era in disuso nel dialetto contemporaneo, quasi del tutto soppiantato da *abbascio*, ma ha conosciuto una ripresa negli ultimi anni nel linguaggio giovanile (Abete 2022, p. 15).

per la poesia. Lungi dal costituire un ostacolo o un limite, l'esistenza di questa tradizione è in realtà un grandissimo vantaggio, perché consente di fare affidamento su scelte ortografiche consolidate, che sono il risultato di molte discussioni, proposte, esperimenti, ripensamenti. La grafia che ho utilizzato non poteva quindi che essere quella della tradizione napoletana, nelle forme in cui si è andata fissando soprattutto nel corso del Novecento.⁷ A livello pratico, ho fatto riferimento alle indicazioni per la scrittura del napoletano fornite in De Blasi–Imperatore (2000) e in De Blasi–Montuori (2020), ai quali si rinvia per una discussione più ampia e articolata. In questa sede mi limiterò a indicare le questioni più importanti per il mio lavoro di traduzione.

Innanzitutto, bisogna premettere che scrivere in napoletano comporta la ricerca di un equilibrio tra esigenze diverse: bisogna infatti «guardare contemporaneamente alla tradizione della scrittura del dialetto, alla sua pronuncia attuale, al sistema grafematico dell'italiano, alla non ambiguità e all'accessibilità dei segni» (De Blasi–Montuori 2020, p. 158). In §3 ho motivato la scelta di rappresentare un napoletano che fosse vicino agli usi parlati attuali. Dal punto di vista dell'ortografia, ciò è stato possibile entro i limiti definiti dalla tradizione, che non è fissata rigidamente in ogni suo aspetto ma ammette al suo interno una certa variabilità di soluzioni e quindi una certa libertà di scelta.

In accordo con l'ortografia tradizionale, le vocali atone finali sono state rappresentate nella scrittura con i cinque grafemi vocalici dell'italiano, benché nella pronuncia tali vocali siano in genere realizzate come *schwa*. Della riduzione a *schwa*, in effetti, rende in parte conto anche la grafia tradizionale, che presenta quasi sempre «*e*» in luogo di «*i*» (es. ‘*e sorde* ‘i soldi’). Si mantiene invece nella scrittura la -*a* finale etimologica ed è abbastanza stabile anche -*o* finale. Quando in luogo della vocale finale è presente l'apostrofo, questo indica l'elisione della vocale (es. *stong'* *acciso* ‘sono distrutto’); si è usato l'apostrofo in

⁷ Va detto che negli ultimi decenni si sono diffuse anche forme di scrittura spontanee del napoletano che si discostano di molto dall'ortografia tradizionale: si leggono su insegne commerciali, graffiti, manifesti, e si usano frequentemente anche nella scrittura del dialetto sui *social media*. Sull'argomento si vedano tra gli altri De Blasi–Montuori (2020, pp. 94-104), Maturi (2023, pp. 87-97)

questo contesto solo sporadicamente, quando seguiva un'altra parola inizianta per vocale e si voleva segnalare lo stretto legame tra le due parole.

Se la resa tradizionale delle vocali finali è poco aderente alla pronuncia effettiva attuale, bisogna anche considerare che grazie ad essa si veicolano informazioni morfologiche che sono utili per la comprensione del testo; inoltre, è questo il modo in cui il napoletano è stato scritto per secoli, per cui mantenersi fedeli al sistema tradizionale agevola anche l'avvicinamento alla lettura di opere del passato scritte in napoletano. Ad ogni modo, il lettore potrà facilmente essere avvertito della pronuncia delle vocali atone finali, in una nota introduttiva al testo, come è stato fatto anche in occasione della nostra traduzione («Pur essendo indicate nello scritto come vocali semplici, le vocali finali non accentate hanno una pronuncia indistinta, simile alla *e* muta francese»).

L'accento è indicato sistematicamente, come in italiano, sulle parole tronche; lo stesso è stato fatto per gli allocutivi tronchi come *Dottó* e *Archimè* (cfr. §2). Come mostrano questi esempi, per le vocali medie accentate si distingue tra accento acuto (per le vocali medio-alte *é* e *ó*) e accento grave (per le vocali medio-basse *è* e *ò*). Per facilitare la lettura anche da parte di persone con una conoscenza non perfetta del dialetto, nel Topolino napoletano l'accento è stato segnato talvolta anche su parole non tronche (soprattutto sdrucciole), ma si tratta di una scelta legata al tipo di pubblicazione, che non si raccomanderebbe in altri contesti.

Come accade in genere nei sistemi di scrittura ortografica, non vengono notate le differenze di tipo allofonico. Non viene quindi segnata la pronuncia postalveolare che caratterizza *s* prima di consonante non alveolare: si scrive quindi *sparagno* e *vuoste* in entrambi i casi con *<s>*, anche se la prima si pronuncia [ʃ] e la seconda [s]. Il lettore napoletano ha interiorizzato questo meccanismo di variazione e pronacerà le parole correttamente, senza nessuno sforzo. Ad ogni modo, anche di questa particolarità si avverte nella nota introduttiva al testo.

Per quanto riguarda il raddoppiamento fonosintattico (RF), il fenomeno viene rappresentato nello scritto solo quando veicola un'informazione morfologica e, in particolare, quando segue articoli neutri ('*o vverde* 'il verde') e femminili plurali ('*e ccosce* 'le gambe'). Grazie al raddoppiamento della conso-

nante iniziale si può ad esempio distinguere tra il neutro '*o nnuosto* in *Chello ch'avimme sempe desiderato... finalmente è 'o nnuosto!*' 'Quello che abbiamo sempre desiderato... finalmente è nostro',⁸ e il maschile '*o nuosto* in '*O deposito è 'o nuosto!*' 'Il deposito è nostro!'. Quando invece il RF ha un valore esclusivamente fonetico viene omesso nella scrittura e sarà il lettore a reintegrarlo nella pronuncia, come del resto succede quando si legge un testo italiano. Fanno eccezione i casi in cui il RF si accompagna a variazione consonantica, nei quali la consonante che presenta variazione viene segnata come doppia: si veda ad esempio *tre bbote* 'tre volte' con RF e variazione consonantica, rispetto a *unnece vote* 'undice volte' senza RF.⁹ Infine, sono riportate come doppie nello scritto le consonanti iniziali di alcune parole che sono sempre doppie nella pronuncia, indipendentemente dal contesto fonosintattico (es. *cchiù* 'più', *ccà* 'qua').

Pur nel rispetto della tradizione, si è cercato di rappresentare un dialetto che fosse vicino, anche nella pronuncia, all'uso contemporaneo. In particolare, si è scelto di indicare con *r* le *d* originarie che ormai si pronunciano in questo modo per il fenomeno del rotacismo: scriviamo quindi *rummeneca* 'domenica' anziché *dummeneca*, *verite* 'vedete' anziché *vedite*. Quest'uso compare nei testi di diversi scrittori, in oscillazione con grafie più conservative. In questa sede si è deciso di rappresentare il rotacismo in tutti i contesti in cui è previsto nel parlato, quindi anche nella resa di preposizioni articolate come *r''e* 'dei/delle' (es. '*a fine r''e sùrece* 'la fine dei topi').

Quando per una parola o un'espressione sono possibili più grafie, si è scelto in genere quella più moderna e più vicina all'uso contemporaneo. Abbiamo scritto ad esempio *uagliù* e non *guagliù*, *uàrdie* e non *guardie*, lasciando comunque spazio a un po' di variabilità (conserva, ad esempio, la *g-* iniziale *guaio* in *Mai comm'ô guaio che tenimme mo!* 'Mai come il guaio che abbiamo adesso').

⁸ Nell'esempio è neutro anche il pronomine *chello*, che si oppone alla forma maschile *chillo*.

⁹ Ecco l'esempio completo: *So' venute unnece vote int' a cinche iuorne... tre bbote sulo 'a rumméneca!* 'Sono venuti undici volte in cinque giorni... tre volte solo la domenica'. Nell'esempio, *venute* viene riportato senza RF, anche se nella pronuncia la *v-* iniziale è doppia, perché in questo caso non c'è variazione consonantica.

5. Conclusioni

Al termine di questa disamina delle soluzioni adottate nella traduzione della storia di Topolino in napoletano, è possibile tornare sui principi generali che hanno guidato il lavoro. Il primo obiettivo che mi sono proposto è stato quello di far divertire i lettori e le lettrici di Topolino. Avevo molto apprezzato la storia originale in italiano e ci tenevo a creare un prodotto che fosse altrettanto efficace nella versione in napoletano. In secondo luogo, mi sono proposto di raggiungere un pubblico più ampio possibile, che includesse non solo i cultori del napoletano, ma anche persone con una competenza media del dialetto che potevano essere incuriosite dall'iniziativa. Inoltre, non volevo rinunciare alla possibilità che anche persone molto giovani potessero leggere il fumetto in napoletano, magari con l'aiuto di genitori o nonni (cfr. Regis, in questo fascicolo).

Ho cercato perciò di creare un testo che non fosse troppo difficile, alternando termini d'uso comune e termini più ricercati, e facendo in modo soprattutto che si capisse la storia, in particolare nei passaggi che potevano essere più complicati. A tale scopo, ho sfruttato il più possibile la multimodalità del fumetto, ossia l'uso integrato di parole e immagini, allontanandomi quando necessario dal testo originale italiano per cercare però di conservarne lo spirito. Per il lessico tecnologico ho fatto ricorso ad italianismi leggermente adattati al napoletano, ma anche a diversi neologismi che giocano con la mescolanza di italiano e dialetto.

Tenendo conto della grande vitalità di cui gode il napoletano nella comunicazione orale quotidiana, ho cercato di rappresentare nella traduzione di Topolino una varietà di napoletano che fosse vicina agli usi parlati contemporanei. Ciò è stato fatto sia attraverso la scelta di lessico e fraseologia di uso corrente, sia attraverso la trasposizione nello scritto di alcune strutture sintattiche tipiche del parlato.

Per le questioni ortografiche mi sono rifatto alla grafia tradizionale, che è sufficientemente consolidata da costituire un riferimento agevole e affidabile per chi oggi voglia scrivere in napoletano. La grafia tradizionale, che vanta un'illustre tradizione letteraria, ben si adatta anche alla rappresentazione di un napoletano contemporaneo vicino agli usi parlati, come credo mostri anche la mia traduzione. Inoltre, non si poteva perdere l'occasione di un'iniziativa come

questa per provare ad avvicinare quante più persone possibili alla lettura di un testo napoletano nella grafia tradizionale: in questa grafia sono state scritte opere fondamentali della letteratura napoletana che meritano di essere lette ancora oggi.

Bibliografia

- Abete 2020 = Giovanni Abete, Tt fox 'nderr merg cu 'e fidat: *usi (e riusi) di alcune espressioni giovanili nei social media*, in *Parole corte, longa amistate. Saggi di lingua e letteratura per Patricia Bianchi*, a cura di Cristiana Di Bonito, Raffaele Giglio, Pietro Maturi, Francesco Montuori, Napoli, Loffredo, 2020, pp. 11-17.
- Binazzi in questo fascicolo = Neri Binazzi, *Il fiorentino a Paperopoli: dagli stereotipi alla lingua intera*.
- D'Ascoli 1993 = Francesco D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, Napoli, Gallina, 1993.
- De Blasi 2006 = Nicola De Blasi, *Nuove parole in città*, in *La città e le sue lingue. Repertori linguistici urbani*, a cura di Nicola De Blasi e Carla Marcato, Napoli, Liguori, 2018, pp. 281-292.
- De Blasi 2018 = Nicola De Blasi, *Esempi di lessico ottocentesco: buatta, brioche, làppese a quadriglié*, in *Parole e cose. Il lessico della cultura materiale in Campania*, a cura di Carolina Stromboli, Firenze, Cesati, 2018, pp. 11-49.
- De Blasi–Imperatore 2000 = Nicola De Blasi e Luigi Imperatore, *Il napoletano parlato e scritto. Con note di grammatica storica*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2000.
- De Blasi–Montuori 2020 = Nicola De Blasi e Francesco Montuori, *Una lingua gentile. Storia e grafia del napoletano*, Napoli, Cronopio, 2020.
- Ledgeway 2009 = Adam Ledgeway, *Grammatica diacronica del napoletano*, Tübingen, Max Niemeyer, 2009.
- Marrone 2022 = Gianfranco Marrone, *Forms of gastronomic camouflage: veridiction in the kitchen*, in «Estudos Semióticos», 18(2) (2022), pp. 159-173.
- Maturi 2023 = Pietro Maturi, *Napoli e la Campania*, Bologna, il Mulino, 2023.
- Montuori 2021 = Francesco Montuori, *Vitalità, vulnerabilità e strategie di rivitalizzazione dei dialetti in Campania*, in *Dialettologia e storia: problemi e prospettive*, a cura di Giovanni Abete, Emma Milano e Rosanna Sornicola, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2021, pp. 309-336.

Regis in questo fascicolo = Riccardo Regis, *Topolino parla in dialetto. Il senso di un progetto.*

Rocco 1882-1891 = Emmanuele Rocco, *Vocabolario del dialetto napolitano*, a cura di Antonio Vinciguerra, 4 voll., Firenze, Accademia della Crusca, 2018 [edd. parziali: Napoli, Berardino Ciao, 1882 (A-Cantalesio); Napoli, Chiurazzi, 1891 (A-Feletto)].

RIASSUNTO – Il contributo descrive il modo in cui è stata affrontata la traduzione di una storia di Topolino in napoletano. Sintassi, testualità e scelte lessicali mirano a rappresentare una varietà di napoletano vicina agli usi parlati contemporanei. Il lessico tecnologico che caratterizza la storia è stato reso attraverso prestiti italiani adattati al napoletano e neologismi che mescolano italiano e dialetto. Si motiva inoltre l'adozione della grafia tradizionale del napoletano e se ne esemplifica l'uso nel contesto di questo lavoro.

Parole chiave: napoletano contemporaneo, Topolino, traduzione dall'italiano al dialetto, scrittura del napoletano

ABSTRACT - This paper describes the approach taken in translating a *Topolino* comic story into Neapolitan. Syntactic, textual, and lexical choices aim to represent a variety of Neapolitan that reflects contemporary spoken usage. The technological vocabulary featured in the story has been rendered through loanwords adapted to Neapolitan and neologisms blending Italian and dialect. The adoption of the traditional Neapolitan orthography is also discussed and exemplified within the context of this work.

Keywords: contemporary Neapolitan, Topolino, Italian-to-dialect translation, writing in Neapolitan

Contatto dell'autore: giovanni.abete@unina.it



IL FIORENTINO A PAPEROPOLI: DAGLI STEREOTIPI ALLA LINGUA INTERA

Neri Binazzi

1. *Desinare con Pietro Gambadilegno*

Sono passati più di vent'anni dalla prima volta in cui mi sono imbattuto nel fiorentino nelle pagine di un fumetto. Sfogliando per caso un «Topolino» che ormai da tempo, dopo anni di confidenza da bambino, non mi vedeva più come fedele lettore, decisi di soffermarmi su *Gambadilegno e il master in contro-truffa* (cfr. T2692). La storia presentava il famigerato quanto goffo malvivente tutto impegnato a intrufolarsi nell'aristocrazia di Topolinia per alzare il tiro delle sue ruberie, consentendo così alla propria carriera di fare un salto di qualità, e dimostrando al tempo stesso all'esigente fidanzata Trudy di essere ben altro che un qualsiasi ladro di polli. Naturalmente, il tentativo si rivelerà infruttuoso per l'incapacità di Pietro di dissimulare la propria estrazione sforzandosi di assumere i toni affettati e pieni di sussiego necessari per essere introdotti in un mondo popolato da finanzieri e contesse, panfili e nobildonne. In un mondo che naviga su una superficie linguistica di alto rango («Oh, la cortesia sarà vostra, se accetterete la mia umile offerta!»), sobbalzai vedendo irrompere voci che nell'uso fiorentino avevano (hanno) ormai il sapore di popolarismi in disuso, e che invece nelle tavole della storia venivano gestite come vere e proprie parola d'ordine per accedere al mondo dorato e insieme artefatto della nobiltà: l'astuto

complice di Pietro, così, entrava in grande stile nelle grazie di una baronessa proprio esibendo ad arte un toscanismo vissuto e immediatamente riconosciuto come acclarato e condiviso vessillo di nobiltà di sangue (e naturalmente d'animo). Ecco il dialogo (p. 122): «Gradireste **desinare** insieme a noi?» / «Oh, che garbo!» (il grassetto, non a caso, è originale).

Desinare, qui, è usato come forma verbale (cioè nella veste che nel parlato fiorentino è la più desueta rispetto all'uso come sostantivo per 'pasto frugale di mezzogiorno', per quanto anche in questa accezione la voce sia vitale ormai soltanto presso i più anziani) e tornerà di lì a poco nei pensieri di un Gambadilegno progressivamente a disagio nei panni di ladro-gentiluomo. Anche in questo caso *desinare* (sempre in forma di predicato) si conferma voce-bandiera dei "metodi da damerino" imposti dalla nuova attività, e che Pietro sembra ripassare mentalmente: «Milady, il piacere è tutto mio... incantato... permettete... desiniamo...» (p. 132)

In questa prospettiva stilistica la proposta di una voce che nel parlato fiorentino si connota come popolare (e, ribadisco, ormai estranea agli usi correnti) mostra la sussistenza, fuori di Toscana, di una percezione dei toscanismi come cultismi compatibili con contesti comunicativi lontani dalle normali consuetudini del parlato. Al toscanismo, in definitiva, come alle altre voci affettate (*gradireste; incantato... permettete*), si chiedeva di documentare – mettendolo alla berlina – un mondo "altro", in cui vigono protocolli sociali e linguistici ormai fuori dal tempo: le varianti fiorentine sono dunque monete irrimediabilmente fuori corso, forme aristocratiche che, come tali, appaiono al massimo gustosi anacronismi.

2. Quale fiorentino per zio Paperone?

Rispetto a quanto proponeva la storia di Gambadilegno, il fiorentino di *Zio Paperone e il PdP 6000*¹ non si sarebbe limitato a qualche battuta, ma avrebbe dovuto rappresentare il tessuto linguistico di ogni dialogo. A differenza di Gambadilegno,

¹ D'ora in avanti la versione originale in italiano e il suo adattamento in fiorentino saranno richiamate rispettivamente con le sigle T3608-I e T3608-FI.

Paperone e Archimede, Battista e i Bassotti sarebbero diventati, in questa occasione speciale, testimoni di una Paperopoli che nel suo complesso non avrebbe più parlato un “topolinese” prevalentemente orientato verso l’espressività linguistica, ma una lingua effettivamente spendibile in una concreta realtà socio-linguistica.² Da parte sua, la costitutiva dialogicità del fumetto creava condizioni favorevoli per dar vita a un credibile progetto di mimesi del parlato.³

Questa prospettiva, a sua volta, avrebbe dovuto restituire efficacemente, insieme alle caratteristiche salienti della varietà locale implicata, anche la percezione che hanno i parlanti della propria specificità linguistica. Questo aspetto è di particolare rilievo nella realtà fiorentina, dove, non essendo lingua e dialetto polarità opposte del repertorio, la valutazione di specificità chiama in causa soprattutto rilievi di tipo stilistico. Che a loro volta, rispetto alla percezione “extratoscana” del fiorentino che ritroviamo in Gammadilegno, sono di segno del tutto opposto quando a esprimersi è la comunità locale («Si parlerà male, ma i dialetto unn’èsite!»: Giacomelli 1975, p. 179).

2.1. Il punto di partenza: alle prese con una lingua “non parlata”

Prima di tutto bisognava prendere atto che la lingua di partenza, quella da “convertire” in un credibile fiorentino parlato, sarebbe stata la lingua anti-naturalistica della Disney. Quella che, per entrare subito nel clima della nostra storia, è ben documentata, nella versione italiana, nella battuta del bassotto sconfortato dall’efficienza del sistema di sicurezza approntato da Archimede per proteggere il deposito di zio Paperone, dando vita a una sequenza la cui espressività “anti-parlata” è ribadita dall’inversione attributo-nome (*implacabile ninnolo*).

² Sui connotati prevalentemente ludico-espressivi del linguaggio della Disney Italia, e sul modo in cui queste caratteristiche avrebbero potuto “intercettare” le nuove condizioni d’uso del dialetto in Italia si è opportunamente soffermato Riccardo Regis nel suo contributo introduttivo, a cui rimando senz’altro.

³ Da questo punto di vista, il riferimento dell’operazione di “conversione in fiorentino” avrebbe potuto essere la mimesi del parlato perseguita dal teatro, in modo particolare dalla drammaturgia dialettale. Per la Toscana, cfr. Binazzi-Calamai 2003, Binazzi 2008. Più avanti si darà conto di una rappresentazione del fiorentino proposta dallo Zannoni (1825).

Dopo questa creazione, la chiusura della battuta si affida a un'esclamazione assolutamente familiare (*siamo aria fresca!*): «Mentre adesso, con l'implacabile ninnolo, siamo aria fresca!» (T3608-I, p. 19).

Altre volte, invece, avrei toccato con mano che la ricerca di una cifra ludico-espressiva veniva affidata al livello costantemente elevato delle forme selezionate, in modo da creare uno spassoso cortocircuito con il loro contenuto. Zio Paperone affiderà così a un epico *giammai!* l'esordio di una battuta in cui parlerà affettuosamente – ma in modo ricercatissimo – delle monete del suo deposito: «Giammai! I miei pargoli auriferi hanno bisogno di me!» (T3608-I, p. 23).

Perché il fiorentino potesse presentarsi nelle vesti di lingua d'uso, era invece necessario che – almeno virtualmente – si confrontasse con una varietà di italiano stilisticamente compatibile con il livello informale presupposto di norma dal dialetto. E così la conversione in dialetto del “topolinese” documentato dalle battute originali avrebbe dovuto conoscere – nella mente del traduttore – una preliminare rivisitazione stilistica.

Facciamo un esempio. Nella versione originale zio Paperone commenta con *bizzarro nome...* l'etichetta *PdP 6000* data da Archimede al marchingegno appena messo in funzione dall'inventore per difendere il deposito dalle incursioni dei bassotti. Anche in questo caso, siamo in presenza di un aggettivo (*bizzarro*) non certo comune nel parlato di tutti i giorni, che a sua volta viene anteposto al sostantivo di riferimento, producendo nel complesso una formulazione di tono elevato. La “versione in fiorentino” del commento di Paperone è affidata a un'esclamazione in forma di domanda retorica (per questo, com'è norma nel fiorentino, viene introdotta da *o*) che nel parlato fiorentino è puntualmente disponibile per esprimere in modo caustico (*che nome a bischero!*) l'improponibilità di una denominazione:

T3608-I	T3608-FI
bizzarro nome... (p. 13)	<i>o che nome a bischero l'è codesto?!</i> (p. 13)

Se ora proviamo a “volgere in italiano” l'espressione fiorentina, essa potrebbe suonare come *ma che razza di nome è?*, o qualcosa di simile, portando dunque

alla luce l'effettivo livello di riferimento della domanda retorica formulata da Paperone in fiorentino.

A sua volta Archimede, chiamato direttamente in causa, risponde disponendosi su quello stesso livello d'uso a partire dalla ripresa del modo fiorentino esibito da Paperone (*unn'è a bischero*), e procedendo poi secondo gli andamenti del parlato locale (*semila* 'seimila', che presenta l'apocope di *sei* in fono-tassi; *i'* 'il' e *di'* 'del'; clitici soggetto in *l'è* 'è' e in *le partano*, che nel predicato esibisce anche la forma analogica *-ano* *'ono'*):

T3608-I	T3608-Fl
Bizzarro ma calzante! Seimila... come i congegni che è in grado di attivare in base al pericolo! (p. 13)	Unn'è a bischero! Semila l'è i' numero delle birbonate che le partano a seconda di' pericolo! (p. 13)

Anche in questo caso la battuta originaria aveva esibito un tenore di tutt'altro livello, come emerge vistosamente confrontando non solo *unn'è a bischero!* con *bizzarro ma calzante!*, ma anche il "tecnico" *congegni* con il fiorentino *birbonate*.

È un salto di registro che ritroviamo spesso:

T3608-I	T3608-Fl
Non vorrei indulgere in vani allarmismi, signore, ma temo che le porte siano bloccate! (p. 22)	Signore, io non gli vorre' fa venire un coccolone, ma ho paura che gli usci sian tutti bloccati! (p. 22)
Placa i brividì... (p. 25)	O d'icché t'ha' paura... (p. 25)

Anche un tipico cliché paperoniano come "Per tutte le cornamuse!", con cui lo Zio si inserisce nell'ampia e variegata tradizione di esclamazioni che hanno corso solo tra i protagonisti dei fumetti⁴, ha conosciuto un evidente abbassamento

⁴ A suo modo l'esclamazione paperoniana sembra richiamare ironicamente, grazie all'inserzione dell'esotico *cornamuse*, il *Per tutti i diavoli!* che compare spesso in bocca ai personaggi di *Tex* («Per tutti i diavoli dell'inferno, non ho mai visto la morte così da vicino!», esclama un

di tono nel passaggio al fiorentino “*O che laoro l’è questo?!*” (‘Che lavoro è questo?’ = Che storia è questa?).

Individuare come punto d’approdo della traduzione modi e andamenti della lingua parlata locale ha poi reso necessario, non di rado, riformulare espressioni che nella versione italiana si presentavano in modalità particolarmente sintetiche. Confrontiamo le seguenti battute di Archimede:

T3608-I	T3608-FI
<i>Per scrupolo ho installato un meccanismo di reset</i> (p. 15)	<i>Tu lo sai: l’è meglio avé paura che buscanne!</i> Sicché ho inventato una maniera pe’ spèngilo quando un ce n’è bisogno... (p. 15)

Come si vede, in fiorentino *per scrupolo* viene restituito ricorrendo a un modo di dire (*tu lo sai: l’è meglio avé paura che buscanne!*) in grado di esprimere compiutamente, e con tutta l’incisività del caso, riconosciute e condivise norme di comportamento. Succede così che quella che è sostanzialmente un’affermazione (*per scrupolo*) con cui si manifesta un generale proposito di cautela, diventa, quando Archimede parla in dialetto, il modo in cui l’inventore e al tempo stesso il suo cliente Paperone si riconoscono a pieno titolo come membri di una particolare comunità linguistica.

A questo proposito insistere su locuzioni proverbiali e modi idiomatici in genere, in molti casi anche desueti (*levare il vino dai fiaschi* ‘concretizzare a un proposito’, *essere alla fin del pane* detto di luogo remoto), così come su locuzioni espressive (*la veggo buia!* ‘la vedo buia!’ = qui si mette male!; *accidenti a chi vi ha legato il bellico!* ‘accidenti a chi vi ha partorito! = maledetti voi!'; *fare pulito* ‘fare piazza pulita’ = prendersi tutto) ha voluto valorizzare la funzione comunicativa “a tutto tondo” svolta da proverbi e modi di dire, che come sottolineava già Benvenuto Terracini rappresentano formulazioni espressive e immediatamente riconosciute attraverso le quali la comunità locale – soprattutto

sollevato Kit Karson a p. 157 de *La valle del terrore*). Quanto a modi esclamativi che identificano specifici personaggi dei fumetti, solo Dylan Dog dice «Giuda ballerino!».

la sua sezione meno istruita – cataloga concetti ed esperienze condivise, dando voce in questo modo anche al proprio senso di appartenenza:

La lingua, per l'uomo incolto, si presenta come norma idiomatica, perché egli vi vede il riflesso di una propria norma di vita: non per nulla la stilistica del linguaggio popolare è fondata su formule, proverbi, detti, esempi (Terracini 1996, p. 176).

2.1.1. La restituzione del lessico tecnico

Il fatto che il livello presupposto dalla traduzione in dialetto sia inevitabilmente un italiano informale emerge allorché il dialetto sconta la naturale mancanza di una terminologia confrontabile con quella proposta da Archimede nel suo particolare “italiano specialistico”. Nell'esempio che abbiamo commentato prima, così, *installare un meccanismo di reset* fa la sua immersione in una dimensione di colloquiale concretezza resa, in salsa fiorentina, con *inventare una maniera pe' spèngilo (= spegnerlo) quand'e un ce n'è bisogno*. Allo stesso modo *la nuova intelligenza cibernetica* (T3608-I, p. 13) viene reso con *questo carcolatore all'ultima moda* (T3608-Fl, p. 13).

In certi casi la prospettiva di mantenersi comunque su un piano compatibile con il parlato quotidiano presupposto dal dialetto ha fatto scegliere voci dell’italiano comune, oppure analogamente a quanto praticato spesso dall’inventore, costruire neologismi partendo da materiali linguistici di tutti i giorni:

T3608-I	T3608-Fl
Droni-sentinella, microspie camaleontiche, capsule di contenimento (p. 13)	C'è ogni cosa: aeroplani da guardia, spioncini buca-pareti, sgabuzzini scansabassotto (p. 13)

Del resto, i materiali linguistici della quotidianità consentono a modo loro di “divulgare” un sapere che a sua volta va considerato “pseudo-tecnico”: Archimede, infatti, pesca dalle lingue speciali (*droni, microspie*) i materiali che gli consentono di dar vita a un lessico in gran parte immaginifico e allusivo (*microspie camaleontiche*) in grado di corrispondere alle sue altrettanto geniali invenzioni ipertecnologiche, alle quali quel linguaggio allude senza naturalmente

definire in modo concreto. Da questo punto di vista tradurre *droni-sentinella* con *aeroplani da guardia*, *microspie camaleontiche* con *spioncini buca-pareti*, *capsule di contenimento* con *sgabuzzini scansabassotto* (assumendo una modalità aggettivante che richiama volutamente le *gambe scalciabassotto* – in fiorentino *scarciabassotto* – con cui Paperone chiama uno dei tanti marchingegni di difesa del deposito) è anche il tentativo di restituire, attraverso il ricorso al lessico comune, una dimensione di concretezza – in termini di puntualità dei riferimenti semantici – che la lingua “pseudo-tecnica” di Archimede di fatto evita programmaticamente.

Da questo punto di vista, restituire tecnicismi (o pseudo-tecnicismi) evitando il più possibile di affidarsi a prestiti (eventualmente adattati alle norme grammaticali previste dalla lingua locale) ha voluto dire confrontarsi a tutto tondo con un canone di lingua, quello proposto e praticato dalla Disney Italia, che nel momento in cui affronta la restituzione in dialetto non può che andare incontro a una vera e propria trasfigurazione, perdendo quei connotati di raffinata “creatività anti-parlata” che ne rappresentano la cifra distintiva.

Se dunque, a traduzione ultimata, facessimo un’operazione di “retroversione” dal dialetto all’italiano delle battute dei nostri protagonisti, avremmo in risultato, in genere, formulazioni attribuibili ad un italiano “informale-trascurato”. Mentre la versione originale della storia risulterebbe sostanzialmente inattingibile.

2.2. La lingua di arrivo: il rischio dell’ipercaratterizzazione

Com’è noto, il parlato fiorentino è caratterizzato da un mistilinguismo endogeno che in quanto tale non risparmia nessun livello socio-stilistico. Lo statuto monolingue (o, in altra prospettiva, “bi-dialettale”) del repertorio, infatti, fa sì che a Firenze varianti locali e varianti “(neo)standard” nei comportamenti effettivi possano tranquillamente convivere l’una con l’altra, cosa che di fatto consente a singoli elementi della “dialettalità fiorentina” di permeare anche i registri più controllati. Ma in un parlato effettivo ampiamente intessuto di tratti anti-italiani, e in cui, soprattutto, la presenza del dialetto non preclude di per sé una contestuale – per così dire, adiacente – presenza dell’italiano, ciò che eventualmente si può mettere a fuoco è, più che un complessivo grado di “dialettalità”

delle esecuzioni, un particolare localizzarsi dei singoli tratti differenziali, la cui adozione in ogni caso non compromette in genere la comprensibilità dell'enunciato stesso al di fuori dell'area di origine. E così parlato informale e parlato formale non possono essere rivelati come tali dalla presenza o dall'assenza di forme ad alto tasso di dialettalità (cioè di "devianza" rispetto all'italiano di norma), ma soltanto in termini di frequenza di quelle forme. A questa cifra peculiare del parlato fiorentino in quanto tale, si aggiunge il fatto che proprio i tratti che esibiscono la maggior distanza dall'italiano non sono moltissimi, ma per la loro funzione tendono a presentarsi con particolare frequenza nei comportamenti effettivi, producendo la sensazione di un parlato ad alto carico dialettale.⁵

Come dicevo all'inizio, un riferimento per la trasposizione in fiorentino dei dialoghi dei personaggi Disney avrebbe potuto essere la drammaturgia vernacolare. Nell'ampia *Prefazione* alla seconda edizione (1825) di quegli *Scherzi comici* che – significativamente – danno il nome alla sua raccolta di commedie dialettali, Giovan Battista Zannoni, riconosciuto capostipite della tradizione vernacolare fiorentina, sentì il bisogno di osservare che le particolarità più vistose del fiorentino erano il naturale corrispettivo, sul piano linguistico, del comportamento di una classe sociale la cui irrivenenza faceva tutt'uno con la sua spontanea genuinità. Partendo da questa premessa socio-antropologica lo Zannoni elencherà i tratti distintivi di una specificità linguistica interpretata e riproposta in termini di vizi di pronuncia in grado di deformare la "buona lingua", compонendo un elenco di *viziate profferenze* che sarà il catalogo linguistico della comicità raggiunta involontariamente dai parlanti fiorentini. In questo modo si riaffermava, con il sostegno di una puntuale canonizzazione dei fenomeni, l'idea di una lingua locale che diventa riconoscibile se e quando, come succede nell'uso normale del popolino, acquista modi e andamenti che ne fanno una

⁵ Pensiamo soltanto alla forma accentata *i'* per esprimere l'articolo determinativo del maschile davanti a voci che iniziano per consonante, che induce raddoppiamento fonosintattico (*i' ccane*), producendo così una sequenza ad alto coefficiente dialettale, che ritroviamo nelle preposizioni articolate *di' 'del'* (*di' ccane*), *dai' 'dal'* (*dai' fforaio*), ecc. A sua volta, la combinazione dei due fenomeni (esito *i* del determinativo + raddoppiamento fonosintattico) genera quella riconosciuta "bandiera fiorentina" rappresentata dal pronome *icché* (*icché tu fai?* / *Fo icché mi pare*).

sorta di parodia della buona lingua, così come i comportamenti della plebe sono una gustosa parodia dei comportamenti della “buona società” (cfr. Binazzi 2008).⁶ Assumendo questo punto di vista, la riconoscibilità del fiorentino veniva perseguita selezionando i fenomeni più differenziali rispetto all’italiano della norma, e proponendoli come regola d’uso invariabile della grammatica locale, non soggetta a condizionamenti stilistici.⁷

2.2.1. Dalla parte del lettore: la selezione dei tratti da rappresentare

Preliminarmente, la prospettiva di rivolgersi a un pubblico indifferenziato ha sconsigliato di assumere accorgimenti ortografici troppo inconsueti. A partire da questo, la traduzione “in fiorentino” ha cercato, con i mezzi dell’alfabeto “normale”, di restituire una cifra dialettale che fosse in grado di rendere riconoscibile come fiorentino il parlato rappresentato, senza tuttavia iper caratterizzarlo come sarebbe successo adottando incondizionatamente i tratti a maggior carico dialettale. Esibire a tappeto delle opzioni più marcate del repertorio, del resto, avrebbe contravvenuto alle effettive condizioni del parlato fiorentino, che per statuto non prevede co-occorrenza fra tratti dello stesso livello, con il risultato di far percepire il testo come particolarmente espressivo ma irrimediabilmente “altro” rispetto all’esperienza di ogni parlante fiorentino. Ad un “topolinese” non interessato alla mimesi del parlato comune, ma che affida a raffinati cortocircuiti tra livelli d’uso il conseguimento della propria cifra espressiva, si è deciso insomma di rispondere non alzando i toni dell’espressività fiorentina per mezzo dell’adozione indiscriminata dei tratti più marcati del dialetto (dunque ricercando un’espressività di segno diverso), ma proponendo una rappresentazione che i lettori fiorentini non avvertissero come estranea rispetto alla propria esperienza linguistica quotidiana.

⁶ Non a caso, quasi un secolo dopo gli *Scherzi comici*, le *viziate profferenze* della plebe fiorentina costituiranno il canone linguistico dei contadini messi in scena da Ferdinando Paolieri (cfr. Binazzi-Calamai 2003).

⁷ I protagonisti delle commedie dello Zannoni, così, pronunciano [h] ogni /t/ di partecipi passati e di forme assimilabili, cancellano ogni -v- intervocalica, producono invariabilmente la paragoge, e così via.

In questo quadro soltanto alcuni tratti, selezionati tra le forme che sono a tutt'oggi ben radicate nel parlato di Firenze, vengono presentati nel testo come invariabili norme d'uso. Alcune "bandiere" del fiorentino meno sorvegliato (o "veloce") sono state dunque investite di puntuali compiti di rappresentanza, e compaiono pressoché invariabilmente a certificare e a richiamare il livello d'uso in cui ci si sta muovendo: indossano queste vesti, prima di tutto, il determinativo *i' 'il* (che troviamo riprodotto anche nelle preposizioni articolate *di' 'del'* ; *dai' 'dal'*, *coi' 'col'*, ecc.), il pronomine *icché*, il rotacismo di L preconsonantico, elisioni e troncamenti in fonotassi (nella serie dei possessivi *mi'/tu'/su'*, che nel fiorentino della storia troviamo anche in *semila* 'seimila'; *pe'* 'per'; ecc.), assimilazioni di sequenze consonantiche (*attro* 'altro'; *mandalli* 'mandarli'), la forma *un* per 'non' preverbale, il mottotongo (*fòri, boni*). Contando sull'immediato riconoscimento, da parte del lettore, della compatibilità di quei tratti con gli andamenti meno controllati del parlato locale, la loro rappresentazione vuole ricordare che i personaggi si tengono a opportuna distanza da un italiano "senza accento" che a Firenze – come un secolo fa suggerivano a De Amicis i suoi interlocutori del posto – è un imperdonabile segno di affettazione e dunque di estraneità.

Non è proposto sistematicamente, invece, l'esito [h] < /t/ che il fiorentino prevede nelle forme del participio passato e in voci assimilabili a quelle (*andaho* 'andato'; *stahé* 'voi state'), e nemmeno il dileguo di -v- intervocalico (*la-orò* 'lavoro'): in osservanza del grado di marcatezza nel parlato corrente, questi fenomeni sono stati destinati a battute in cui i toni erano particolarmente concitati (*Minaccia rilevaha!*: T3608-FI, p. 15 e *passim*), o a riconoscibili modi esclamativi, di sconforto (*Son finiho nelle barbe!* 'Sono sfinito!' : T3608-FI, p. 12) o di stupore negativo (*O che laoro l'è questo...*: T3608-FI, p. 22). Allo stesso modo ho evitato, in genere, l'accumulo di forme dialettali nella stessa parola: accompagnando il moto di ribellione che lo scuote quando il destino del deposito sembra segnato, Zio Paperone esclama: *Unn'è mica la prima vorta...!* (T3608-FI, p. 35), dove la scelta di *vorta* ('volta') e non di un *orta* consentito in questo caso dal parlato fiorentino, è appunto legata alla volontà di non esasperare stilisticamente il testo.

I tratti socio-stilisticamente marcati sono stati infine esclusi dalle battute da Battista, che da questo punto vista conserva sempre un suo aplomb. Il fidato

maggior domo, che nella vicenda svolge un inusuale ruolo di protagonista, non pronuncia mai [h] per /t/ quando le condizioni lo consentirebbero, e non cancella mai -v- tra vocali, come si vede in questa battuta, dove Battista si concede al massimo un clitico soggetto, ma si tiene alla larga anche dalla possibile forma epitetica *mene* ‘me’: «Con questo be’ mangiarino vu vi sentirete riavere, date retta a me!» (T3608-FI, p. 12).⁸

Del resto la versione in fiorentino non propone come sistematica l’adozione dei pronomi clitici soggetto, che nel fiorentino contemporaneo tendono a essere soggetti a condizionamenti stilistici (configurandosi progressivamente come forme enfatizzanti), cosa che sconsiglia la loro presentazione come invariabile “regole d’uso”. I clitici soggetto, dunque, compaiono di norma per segnalare una non sguaiata espressività, come succede sopra nella battuta di Battista (*vu vi sentirete riavere..!*), mentre sono esclusi laddove l’esecuzione è meno espressiva. Succede nella battuta di Paperone «Ora si fanno scendere ni’ primo porto che si trova!» (T3608-FI, p. 37), che cerca di mantenere il livello “neutro” della battuta di partenza («Li sbarcheremo nel porto più vicino!»: T3608-I, p. 37), e dunque evita un’esecuzione che, osservando scrupolosamente la norma fiorentina, avrebbe suonato come *e’ si fanno scendere ni’ primo porto ch’e’ si trova!*. Non a caso, si è evitato anche di “cancellare” la -v- di *trova*, lasciando alla sola bandiera *i’* presente in *ni’* ‘nel’ il compito di rappresentare il dialetto nella battuta. Diversamente, i pronomi fanno bella mostra di sé in una battuta di poco successiva, dove i toni sostenuti della versione in italiano («Sono sicuro che i manigoldi non torneranno presto all’attacco...»: T3608-I, p. 37) vengono abbandonati da un Paperone che nella versione fiorentina decide di dare una particolare visibilità linguistica alla soddisfazione per il pericolo scampato, esibendo in sequenza pronomi clitici e altra assortita dialettalità («Tu vedrai come gli stanno boni ora que’ delinguenti!»: T3608-FI, p. 37).

A sua volta, il ricorso ad arcaismi e a voci tendenzialmente desuete (*ire* ‘andare’, proposto nella modalità retorica cristallizzata *o ‘ndo’ l’è ito?* ‘dov’è finito?'; *intrafinefatta* ‘immediatamente’; *giovarsi* ‘non provare repulsione per una

⁸ Traduttore di «Uno spuntino energetico è ciò che vi occorre, signore» (T3608-I, p. 12).

pietanza'; *sortire* 'uscire'; *diaccio* 'freddo'; *dreho* 'dietro') è funzionale a punteggiare di espressività un testo che, richiamate qua e là alcune vistose marche di identificazione, cerca nel suo complesso di restituire credibili andamenti della lingua locale quotidiana. Non a caso, anche la proposta di un tratto oggettivamente desueto come l'epitesi vocalica è sporadica, e serve ad enfatizzare specifiche affermazioni (*i' Pdp 6000 un si raccapezza piùe!*; *mi tocca a fà tutto da mene!*).

Da parte sua la scelta di non riprodurre in grafia i fenomeni che il parlato fiorentino produce automaticamente (com'è il caso del raddoppiamento fono-sintattico, che si è deciso di rappresentare solo in modalità esclamative lessicalizzate come *ovvia!* e *ovvai!*) o che a Firenze sono in genere insensibili a condizionamenti di tipo diastratico e diafasico (com'è il caso della spirantizzazione della serie /k/ /t/ /p/ o della deaffricazione di /tʃ/ e /dʒ/), non è legata soltanto al problema di individuare convincenti soluzioni "normalizzate" – e di facile comprensione per i non addetti ai lavori – per restituire certi esiti (pensiamo alla fricativa prodotta della deaffricazione in [ʒ] di [dʒ]), ma, forse ancora di più, alla preoccupazione di non far percepire il testo come "ipercaratterizzato" al lettore fiorentino. Che durante la lettura avrebbe attivato mentalmente quei fenomeni senza bisogno che la scrittura glieli ricordasse.

Oltretutto, se escludiamo la disponibilità di <h> per la fricativa velare esito di /k/ intervocalica, la restituzione della pronuncia per mezzo della grafia "non fonetica" avrebbe comportato in alcuni casi un "sovraffuso" di grafie non consuete (pensiamo a <th> e <ph> per le occlusive sorde spirantizzate derivanti rispettivamente da /t/ e /p/), mentre in altri casi l'apparente disponibilità di grafie canonizzate avrebbe condotto a rappresentazioni incongrue: per esempio, una grafia *sc*, che in quanto tale poteva considerarsi disponibile per restituire la deaffricazione in [ʃ] di [tʃ] tra vocali, sarebbe stata immediatamente ricondotta dal parlante-lettore al suono intenso che a Firenze caratterizza [ʃ] in quel contesto fonico. Così come ogni fiorentino legge [kaʃʃine] una scrittura *Cascine*, allo stesso modo avrebbe mentalmente letto [luʃʃe] una scrittura *lusce* 'luce' eventualmente incaricata di segnalare l'esito de-affricato di [tʃ].

In ultima analisi, anche quando si fosse trovata una soluzione soddisfacente all'interno delle possibilità messe a disposizione dall'alfabeto convenzionale, la rappresentazione dei fenomeni che il fiorentino propone come "automatici"

(in quanto tali, come il raddoppiamento fonosintattico, o perché poco sensibili a condizionamenti socio-stilistici, come la deaffricazione) non solo sarebbe stata ridondante, ma, soprattutto, avrebbe suscitato nel lettore comune una percezione della dialettalità fiorentina come di un'attitudine a “deformare” in modo indifferenziato tutto ciò con cui il fiorentino entra in contatto, producendo in ultima analisi un testo dove si sarebbero persi di vista, al tempo stesso, il carattere intrinsecamente misto del parlato fiorentino e il diverso rilievo stilistico delle singole varianti. Per esempio, rappresentare allo stesso modo con *h* la fricativa velare che nel parlato corrente di Firenze rappresenta ora l'esito “non marcato” di /k/, ora l'esito “marcato” di /t/ (come succede in *Minaccia rilevaha!*), avrebbe di fatto messo sullo stesso piano – dando loro la stessa visibilità – a realizzazioni che invece, nella percezione diffusa, sono interessate da un diverso grado di marcatezza.

La prospettiva di restituire il più possibile andamenti di un parlato intrinsecamente misto, dove le condizioni di marcatezza di un singolo *item* non si riverberano necessariamente sulla marcatezza complessiva dell'enunciato, ha prodotto una tessitura che, complessivamente, si ispira alla documentazione raccolta e trascritta per la compilazione del *Vocabolario del fiorentino contemporaneo*. Il confronto tra uno scambio di battute tra gli informatori del VFC alle prese con l'espressione *essere del gatto* ‘sentirsi sconfortati, senza risorse’ e tra i Bassotti intenti a scavare una galleria di accesso al deposito di Paperone, mostra infatti che, dal punto di vista del tono e dei tratti rappresentati, il fiorentino colloquiale documentato a Firenze – soprattutto negli usi dei parlanti più anziani – si avvicina molto a quello che (almeno in questa storia) circola a Paperopoli:

Ma icché t'ha' fatto!? / [S]ta' zitta... Son di' gatto... / Tu se' di' gatto? Ma via! Ma svegliati un pochino! / Eh, te tu fa' bene, perché te tu c'ha' un attrò carattere... (Poggi Salani et alii 2012, p. 271)

Ma che siamo sicuri che i' PdP 6000 un ci scorga anche se siamo sottoterra?
/ Dice i' cervellone 176 che l'occhio di quella diavoleria unn'arria quaggiù...
(T3608-FI, p. 21)

In conclusione mi auguro che, avvicinandosi agli andamenti del parlato effettivo, le battute di Zio Paperone e dei Bassotti, di Archimede e di Battista, siano riuscite a restituire un fiorentino che, pur avendo la preoccupazione di manifestarsi ed essere riconosciuto come tale dal lettore, abbia i connotati di una lingua intera – in questo senso confrontabile idealmente con un italiano colloquiale – e per questa via essere per i lettori di Firenze un credibile luogo linguistico in cui ritrovarsi. Consentendo anche a Zio Paperone e ai Bassotti, ad Archimede e a Battista di concedersi una volta tanto un bagno salutare nella lingua parlata.

Bibliografia

- Binazzi 2008 = Neri Binazzi, *Una lingua per i Camaldoli di Firenze: prime riflessioni sulla Crezia rincivilità di Giovan Battista Zannoni*, in Annalisa Nesi, Nicoletta Maraschio (a cura di), *Discorsi di lingua e letteratura italiana per Teresa Poggi Salani*, Ospitaletto (PI), Pacini, 2008, pp. 77–88.
- Binazzi 2019 = Neri Binazzi, *Toscana*, in Roland Bauer, Thomas Krefeld (a cura di), *Lo spazio comunicativo dell'Italia e delle varietà italiane*, in «Korpus im Text», 7 (2019).
- Binazzi-Calamai 2003 = Neri Binazzi e Silvia Calamai, *Voci di Toscana: il teatro di Novelli, Paolieri, Chiti*, «Studi di grammatica italiana», XXII (2003: ma 2004), pp. 105-169.
- Giacomelli 1975 = Gabriella Giacomelli, *Dialettologia toscana*, in «Archivio glottologico italiano», LX (1975), pp. 179-191.
- Poggi Salani et alii = Teresa Poggi Salani, Neri Binazzi, Matilde Paoli e Cristina Torchia, *Parole di Firenze dal Vocabolario del fiorentino contemporaneo*, Firenze, Accademia della Crusca, 2012.
- T2692 = Pietro Gambadilegno e il master in contro-truffa, in «Topolino», 2692, 03-07-2007.
- Terracini 1996 = Benvenuto Terracini, *Conflitti di lingue e di cultura*, Torino, Einaudi, 1998 (I ed. 1957).
- Tex 1996 = *La valle del terrore*, Albo Speciale di Tex, n. 9, testo e disegni di Magnus, giugno 1996.
- Vocabolario Fiorentino = *Il Vocabolario del Fiorentino Contemporaneo*, Accademia della Crusca, www.vocabolariofiorentino.it.
- Zannoni 1825 = Giovan Battista Zannoni, , *Prefazione*, in Id., *Saggio di scherzi comici. Seconda edizione corretta e accresciuta di due commedie*. Firenze, Stamperia del Giglio 1825, pp. 3-23.

RIASSUNTO – Il contributo propone una riflessione sul modo in cui è stata concepita e messa in pratica la versione in fiorentino di una storia pubblicata nel gennaio 2025 su *Topolino*. In particolare il contributo si sofferma sul livello di italiano presupposto dalla “versione in dialetto” e presenta i criteri che sono stati adottati per scegliere e rappresentare i fenomeni del fiorentino parlato.

Parole chiave: fumetto, dialetto fiorentino, traduzione, *Topolino*

ABSTRACT - The contribution reflects on the way in which the Florentine version of a story published in January 2025 in *Topolino* was conceived and put into practice. In particular, the contribution focuses on the level of Italian presupposed by the “dialect version” and presents the criteria that have been adopted to choose and represent the phenomena of spoken Florentine.

Keywords: comics, Florentine dialect, translation, *Topolino*

Contatto dell'autore: neri.binazzi@unifi.it



LA STORIA IN MILANESE NON È IN MILANESE

Vittorio Dell'Aquila

La storia in milanese non è in milanese. Ma tanto meno in lombardo. Come è noto, non esiste un “lombardo” così come esiste, ad esempio, un “piemontese” o un “siciliano”: le varietà che vengono tradizionalmente classificate sotto l’etichetta lombarda – occidentali, orientali, alpine – non hanno mai elaborato una forma comune di *koiné* che fosse accettata dai parlanti, né hanno sviluppato una tradizione scritta condivisa. Se il piemontese illustre si è consolidato a partire dalla parlata torinese (cfr. Regis in questo fascicolo), e il siciliano ha trovato un equilibrio in una varietà letteraria di largo riconoscimento, il lombardo non ha mai superato il livello della frammentazione dialettale. In assenza di una standardizzazione sociolinguistica, le etichette come “lombardo” – o anche “napoletano” (cfr. Abete in questo fascicolo), spesso abusata per designare genericamente i dialetti meridionali – restano classificazioni astratte, utili al linguista, ma prive di una reale spendibilità comunicativa e identitaria.

La nostra scelta per scrivere i testi della storia di Paperone in milanese sarebbe stata certamente più semplice se i dialetti lombardi avessero sviluppato una tradizione scritta minimamente condivisa, almeno a livello normativo implicito. Ma anche qualora tale tradizione fosse esistita, non è affatto

detto che avrebbe dovuto essere automaticamente impiegata in un'operazione di adattamento popolare come quella di una storia di Zio Paperone. Le esigenze, i contesti, i destinatari sono troppo diversi perché una scelta ortografica letteraria possa valere in modo indifferenziato.

Nel panorama attuale, come già avevano osservato Sanga (1979-1980) e più di recente Miola (2016), si possono distinguere almeno tre grafie utilizzate per trascrivere varietà del lombardo occidentale, a cui si affianca una proposta ulteriore, quella dello *Scriver Lombard* di Brasca e Scuri (Brasca 2011). Le prime tre – la grafia portiana, quella moderna (ticinese) e quella “d'autore” divulgata da Beretta – rispondono a logiche di prossimità al parlato e a prassi semi-spontanee consolidate nel tempo. La quarta, invece, si propone di costruire una lingua lombarda comune, fortemente pianificata e svincolata da specifici radicamenti locali.

Nel lavoro di adattamento svolto per la storia Disney, i personaggi parlano in modo lievemente diverso tra loro, e tale differenziazione si riflette anche nella grafia. Paperone e Battista parlano un milanese cittadino, arcaico, al limite obsoleto, ma non puramente libresco; è, a memoria, quello del mio bisnonno, nato negli anni Novanta dell'Ottocento e morto la notte della “nevicata del secolo”, nel 1985. La varietà è stata filtrata e rafforzata consultando il vocabolario di Cherubini (1839). I Bassotti hanno un milanese più moderno, con accenni alle varietà di campagna e al dialetto della “mala”: il lessico, le espressioni, ma in alcuni casi anche la sintassi divergente rispetto a quella del milanese di città, più affine all’italiana, sono stati suggeriti da Luigi Landoni, di Cislago, profondo conoscitore del dialetto locale. Archimede e il suo assistente Edi usano il bergamasco della Bassa, quello di Martinengo, varietà originaria di Enrico Tolotti, co-traduttore della storia, verificata anche sul *Vocabolario dei dialetti bergamaschi del Tiraboschi* (1879). Le didascalie sono invece in un milanese cittadino attuale, meno marcato, meno letterario, con l'intento di facilitare la lettura.

È noto che il milanese ha giocato un ruolo centrale come varietà letteraria e, in certi contesti, quasi rappresentativa per l'insieme dei dialetti lombardi occidentali. Tuttavia, la sua ortografia, per quanto prestigiosa, non è mai diventata una norma istituzionalizzata. E qui si pone la questione: se facciamo

parlare Paperone in milanese, quale milanese scegiamo? E, soprattutto, come lo scriviamo?

Per Paperone e Battista si è scelto di usare una grafia ispirata a quella della letteratura classica milanese, la cosiddetta grafia portiana, mutuata dalle poesie di Carlo Porta e dal vocabolario di Cherubini. Per gli altri personaggi e per le didascalie, a prescindere dal fatto che si tratti di milanese o di bergamasco, è stata utilizzata una grafia più “moderna”, quella in cui vengono trascritti testi di canzoni popolari (o anche d'autore) e che si trova spesso anche su *internet* per trascrivere testi spontanei o singole parole dialettali.

La “grafia portiana”, conosciuta anche come (orto)grafia milanese classica, corrisponde nella sostanza a quella sistematizzata da Cherubini (1839), che a sua volta sintetizza gli usi scrittori di Maggi, Balestrieri e Porta. Il prestigio della varietà milanese si impone dunque sia per il suo ruolo centrale nella storia culturale e politica della Lombardia occidentale, sia per l'alta tradizione letteraria che l'ha accompagnata (cfr. Lurati 2002). Dal punto di vista grafico, questa ortografia si discosta dalle norme italiane soprattutto nella resa delle vocali anteriori arrotondate, come [y] e [ø], e delle vocali lunghe, entrambe assenti in italiano ma centrali nella fonologia lombarda. È probabile che le scelte grafiche siano state influenzate anche dalla diglossia a tre codici col francese e con l'italiano, dominante tra le *élite* lombarde dell'epoca. Non a caso, <u> viene adottata per [y], mentre <œu> — usato per [ø] — sembra richiamare il francese <cœur>, anche se come soluzione autonoma più che imitativa (Miola 2016). Quanto alle consonanti, invece, la grafia resta saldamente ancorata al modello italiano, ad esempio nella notazione <ch> per [k] davanti a vocali anteriori. Tuttavia, in un'epoca in cui la popolazione è alfabetizzata esclusivamente in italiano, la grafia portiana risulta a molti difficile, quasi criptica. E questo per un motivo strutturale: essa è fonologica, non fonetica. Funziona solo se il lettore ha già interiorizzato il sistema fonologico milanese.

Aneddoticamente mi piace ricordare il mio maestro di dialettologia lombarda, Romano Broggini di Bellinzona che un giorno, durante una lezione, scrisse sulla lavagna la parola “lombarda” per ‘ramarro’, <ghezz> pronuncian-dola come ['gets] e che per noi, (più o meno) abituati alla pronuncia cittadine di Milano, rappresentava senza alcun dubbio ['ges]. Ma chi è alfabetizzato in

italiano e ha interiorizzato il (falso) concetto che «l’italiano si legge come si scrive» quando vede <puvion> — è un esempio reale! — lo leggerà ['puvjon] e non gli verrà mai in mente che questa grafia possa rappresentare qualcosa come [py'vjū] o, più modernamente, [pi'vjun]: si immaginerà piuttosto che quest’ultimo andrebbe scritto <piviùn> o <püviùn>, con la <ü> e la <ù> ché «tanti segnetti sulle lettere fanno dialetto». Come è ovvio, è il livello fonetico — insieme a quello lessicale che qui evidentemente non è pertinente — quello più trasparente per il parlante e il primo sul quale si appunta la riflessione del non linguista. Questo era chiaro già a Cherubini (1839) che, nella prefazione al suo vocabolario, dichiara esplicitamente di non voler rappresentare la realtà fonetica, ma quella fonologica. La grafia portiana è stata regolarizzata negli anni Novanta del ’900 dal Circolo Filologico Milanese, ma resta usata con variazioni individuali. Noi stessi abbiamo modificato alcuni aspetti: ad esempio, abbiamo usato -t per la seconda persona singolare, anche quando questa desinenza non è presente nel parlato, e abbiamo scritto [ʃtʃ] come <scc(i)> al posto del classico <s'c(i)>. Per la lettura alla milanese della grafia portiana si tenga inoltre conto in particolare che, come accennato sopra, <u> (tranne dopo <q> dove vale [w]) sta per [y] e “œu” per [ø]; <o> corrisponde al fonema /o/ che si realizza in posizione atona come [u], in sillaba tonica aperta o chiusa da nasale [u:] e in sillaba tonica chiusa principalmente come [ɔ]. Le consonanti doppie indicano semplicemente che la vocale precedente è breve e in posizione postonica possono essere etimologiche; <z> sta oggi per [s] in tutte le posizioni interne mentre in posizione iniziale rappresenta la sonora [z]; <ss> per [s] in posizione intervocalica. I fonemi sonori del milanese moderno sono realizzati come foni sordi in posizione finale (tranne eventualmente in *sandhi* con vocale o sonora seguente senza pausa) ma questo assordimento non viene segnato nella grafia.

La nostra grafia “moderna”, qui utilizzata per i Bassotti e per il bergamasco, rende invece in un certo senso “regolare” una serie di grafie spontanee che si sono diffuse in Lombardia a partire dal secondo dopoguerra. Questa grafia è più aderente al livello fonetico della lingua piuttosto che a quello fonematico e, in particolare, rende [y] con <ü> e [ø] con <ö> e non prevede geminate grafiche se non <ss> che sta per [s] intervocalica. Non ci sono

consonanti doppie e la lettura è guidata da accenti grafici sulle vocali. Queste grafie (semi)spontanee, come quella divulgata nei circoli di appassionati del milanese da Claudio Beretta (Beretta–Comeletti 2003), fanno, anche se non esplicitamente, riferimento all'ortografia ticinese, cioè a quel sistema di scrittura ideato per le varietà lombarde della Svizzera Italiana codificato già a partire dell'inizio del Novecento per la redazione del *Vocabolario dei dialetti della Svizzera italiana*. Aggiornata dal Centro di dialettologia e di etnografia, è attualmente l'unica (orto)grafia lombarda ad avere uno status di semiufficialità *de facto* trovando impiego nella microtoponomastica e nell'odonomastica in Ticino e nei Grigioni. L'uso dei due modelli di grafia, quello classico e quello moderno, hanno portato in tutta la Lombardia (e nella nostra storia) ad una situazione di digrafia con un polo di forte legame con la grafia classica in Milano e uno totalmente “moderno” nella Svizzera Italiana. Anche la grafia del nostro bergamasco è di questo tipo, ma qui il problema non sussiste perché già il Tiraboschi nel suo *Vocabolario dei Dialetti Bergamaschi* del 1879 usa una grafia dello stesso tipo di quello ticinese/moderno che, ad esempio, rappresenta [u] con <u>, [y] con <ü> e [ø] con <ö>. A differenza della grafia classica, dunque, quella moderna è di tipo fonetico, in cui ad ogni grafema o gruppo di grafemi corrisponde un fono (almeno così come percepito dallo scrivente) proprio perché nata per la classificazione e lo studio delle diverse parlate lombarde della Svizzera; e si adatta così alle realizzazioni fonetiche di ogni località o addirittura idiosincratiche di chi scrive. Di fatto, la proposta ticinese potrebbe essere vista alla stregua di una “trascrizione semplificata” o addirittura come una “grafia polinomica” alla corsa (Iannàccaro–Dell'Aquila 2008): essa non vuole infatti essere un sistema *ortografico* per i dialetti lombardi ma un sistema che rispetti completamente le varianti fonetiche (non già fonologiche) di tutte le varietà locali. Il nostro ‘ramarro’, dunque, se scritto con il sistema moderno si sdoppia: un ticinese (ma anche un brianzolo) lo scriverà <ghézz> e il milanese lo scriverà <ghèss>.

Diverso, ancora una volta, è il caso dello *Scriver Lombard* (Brasca 2011), progetto ortografico avviato nei primi anni 2000 con l'ambizione di costituire una scrittura polinomico-locale per l'intero sistema lombardo (per un'altra interessante grafia polinomica si veda Bosoni 2003). Lo *Scriver Lombard* rinuncia

deliberatamente alla dimensione fonetica per privilegiare una riflessione morfosintattica, attraverso il mantenimento del morfema lessicale inalterato. A ciò si aggiunge il rigetto sistematico delle convenzioni ortografiche italiane: <g> ha sempre valore velare, <ch> e <gh> vengono evitati, <j> è usata per [dʒ] e <q> assume anche funzioni simboliche. Si nota anche l'uso di plurali in <s> e il recupero di <c>, con valori variabili a seconda dell'area dialettale. I riferimenti esplicativi sono alle scritture cancelleresche medievali, con l'intento dichiarato di costruire un'ortografia *ad hoc*, slegata sia dall'italiano sia dalle tradizioni grafiche locali recenti. Proprio per la volontà dei suoi autori di staccarsi dalle tradizioni scrittorie lombarde moderne e dall'italiano, abbiamo ritenuto che questa grafia non fosse appropriata per adattare una (e una sola) storia di Walt Disney in "dialetto" milanese: questa è un'ortografia pensata per scrivere o tradurre (e non già per adattare) in "lingua lombarda" e non in "dialetto".

Al di là di questi casi particolari, il sistema scrittoria dell'italiano viene altrimenti utilizzato per scrivere i dialoghi della storia adattata al milanese: si noti però in particolare l'adattamento del sistema italiano di distinzione tra <c> e <ch>, e tra <g> e <gh>: quindi <c> sta per [tʃ] in posizione finale e davanti a <i> ed <e> e per [k] prima di <a>, <o>, <u>, <ö>, <ü> e <œu>; <ch> per [k] in posizione finale e davanti a <i> ed <e>; e parallelamente <g> sta per [dʒ] in posizione finale e davanti a <i> ed <e> e per [g] prima di <a>, <o>, <u>, <ö>, <ü> e <œu>; <gh> per [g] in posizione finale e davanti a <i> ed <e>. Inoltre <h> iniziale è muta e precede, come in italiano, alcune forme del verbo *avere* ma anche la terza persona plurale del presente indicativo del verbo *essere* ['in] <hinn>.

Tuttavia, il punto centrale di questo breve contributo non è tanto elencare le ragioni delle nostre scelte ortografiche, quanto piuttosto interrogarsi sul loro significato sociolinguistico. Perché una grafia viene percepita come corretta o scorretta? Perché alcuni lettori hanno reagito negativamente all'uso della grafia portiana, pur essendo essa, storicamente, la più consolidata? Perché, al contrario, nessuno ha criticato la grafia moderna utilizzata per i Bassotti o per Archimede? Qual è il ruolo simbolico della scrittura quando si tratta di dialetti, ovvero di lingue prive di un'autorità codificatrice?

Il quadro teorico a cui ci riferiamo è quello proposto da Iannàccaro e Dell'Aquila (2008), secondo cui le scritture dialettali, soprattutto quelle spontanee, ci danno un'idea della coscienza linguistica dei parlanti. I rapporti tra lingua parlata e sistema di scrittura possono essere esaminati all'interno di un quadro sociolinguistico, poiché il grado di autonomia statutaria di una lingua incide profondamente sulla relazione tra scrittura spontanea e lingua in generale. In altri termini, per ogni specifica situazione linguistica esiste sempre – o perlomeno viene percepito, spesso in modo inconscio, dai parlanti – un tipo di sistema di scrittura che risulta più adeguato. Il fatto che un sistema grafico venga considerato una norma non è affatto un dato universale, ma costituisce piuttosto una presunzione diffusa tra chi si appresta a scrivere o leggere una lingua o un dialetto, sistemi osservati qui da una prospettiva essenzialmente sociolinguistica. Le scritture dialettali spontanee, infatti, tendono spesso a riferirsi a un'autorità scrittoria esterna, il più delle volte rappresentata dal *thesaurus* lessicale della lingua dominante sul territorio, secondo un meccanismo che rispecchia in parte il rapporto sociolinguistico fra i codici in contatto (Iannàccaro – Dell'Aquila 2008). Come già si accennava, il modello dell'italiano esercita una forza pervasiva: i nostri lettori sono tutti alfabetizzati in italiano, e il particolare legame tra suono e grafia in questa lingua – pur arbitrario dal punto di vista sincrono – viene vissuto come ovvio, addirittura vincolante, tanto da portare a selezionare in automatico ciò che deve essere rappresentato graficamente, ciò che può essere omesso e ciò che non è rappresentabile. In mancanza di una norma ufficiale, il modo in cui un parlante vuole vedere scritta la propria varietà ci dice molto sulla sua rappresentazione del codice, sulle sue credenze metalinguistiche, sul suo rapporto con l'italiano e con l'idea stessa di "lingua". Chi decide di scrivere in dialetto, lo fa assumendosi una responsabilità. La scrittura, anche se spontanea rappresenta, con il passaggio dalla dimensione orale a quella scritta permanente, un desiderio di legittimazione; una nobilitazione del dialetto, un passaggio alla posterità potenziale (ivi). Per questo motivo, le soluzioni grafiche adottate – anche quando appaiono idiosincratiche – non sono mai casuali. Cartina di tornasole di queste sensibilità (socio)linguistiche potrebbero essere delle domande spontanee che mettono in relazione le lingue

scritte con le lingue parlate: *Come si legge?*, ci si chiede in riferimento ad una lingua di grande diffusione e imparata con un insegnamento di tipo formale, come lingua straniera, a scuola o ad un corso particolare. *Come si scrive?*, ci si chiede di fronte ad una lingua che si sa più o meno bene (ma anche della propria lingua scritta in posizione di acroletto), una lingua che ha funzioni ufficiali ed è usata come lingua target e lingua veicolare nella scuola. *Come scrivo?*, ci si chiede davanti ad una varietà parlata che ad un certo punto della vita si decide di “metter giù” per iscritto, per fare della poesia, del teatro dialettale, per scrivere il testo di una canzone popolare, redigere un dizionario del dialetto del posto, e oggi anche per mandare un messaggio su *WhatsApp* o contribuire ad una pagina di *Wikipedia* in un qualche dialetto locale (cfr. Miola 2015). *Non si può scrivere!*, reazione abbastanza comune del dialettofono “all’antica”; reazione talvolta di sdegno, talvolta di rassegnazione (cfr. ancora Iannàccaro–Dell’Aquila 2008).

Nel nostro caso, la reazione negativa di alcuni lettori all’uso della grafia portiana non riguarda tanto il contenuto, quanto l’autorità implicita della grafia stessa. Il problema, in fondo, non è la difficoltà di lettura, ma l’idea che una tale grafia sia stata “usata male”, “tradita”, “alterata”. Ma proprio questa indignazione conferma che la grafia classica è percepita come una ortografia in senso pieno. Non una semplice convenzione grafica, ma un sistema vincolante, normativo, quasi sacro. Una scrittura intangibile, propria di una lingua che i suoi difensori considerano morta e dunque, come tutte le lingue morte, inviolabile.

È in questo senso che si può parlare di ortografia classica: non tanto perché sia ufficiale o istituzionalizzata, quanto perché gode di un prestigio che le conferisce lo statuto di norma. L’uso di una grafia tradizionale è spesso interpretato come un atto di autenticità, ma anche come una sfida a chi detiene informalmente l’autorità sulla lingua (Regis in questo fascicolo). Ogni variazione, ogni adattamento, ogni deviazione suscita sospetto, se non scandalo. E non è raro che questa reazione di difesa si manifesti proprio nei contesti popolari, dove la scrittura viene vissuta come terreno di scontro simbolico.

Il paradosso, tuttavia, è evidente: si difende una grafia che non si sa più leggere, si esige coerenza da un sistema che non è mai stato sistematizzato,

si invoca la correttezza in un contesto dove la correttezza non è codificata. Questa tensione tra sacralità e funzionalità emerge chiaramente anche nella percezione della grafia moderna: meno prestigiosa, più trasparente, meno vincolante. Nessuno si scandalizza se la <ü> sostituisce la <u> portiana, o se <ö> prende il posto di <œu>. Anzi, molti lettori trovano queste forme più “naturali”, più leggibili, più “vere”. Eppure, anche questa grafia non è neutra. Essa riflette una concezione diversa del dialetto: non più lingua della tradizione alta, ma codice comunicativo vivo, quotidiano, affettivo. Non è un caso che le grafie moderne si ritrovino nei messaggi *WhatsApp*, nei testi teatrali, nei post sui social, nelle canzoni popolari. Esse rappresentano un tentativo di ridare voce al parlato, ma anche – forse inconsapevolmente – di semplificare, di normalizzare. La trasparenza grafica, come mostra Binazzi (in questo fascicolo) sulle varietà toscane, non è mai del tutto innocente: essa costruisce un’idea di lingua, e spesso la appiattisce sulla norma dominante.

In questo senso, il rischio è opposto ma simmetrico a quello della grafia classica. Là dove la portiana rischia di fossilizzare, la moderna rischia di dissolvere. Se la prima trasforma il dialetto in monumento, la seconda lo trasforma in gioco. Entrambe, tuttavia, sono operative solo in presenza di una consapevolezza metalinguistica, e cioè di un parlante che si interroga, inconsciamente, sul rapporto tra suono e segno, tra identità e scrittura. È proprio questa consapevolezza che, in fondo, abbiamo cercato di sollecitare con la nostra operazione: non una normalizzazione, non una restaurazione, ma un atto comunicativo che mette in scena la molteplicità dei milanesi, dei lombardi, delle grafie. Un atto che non pretende di salvare il dialetto – perché forse non si può salvare ciò che è già moribondo – ma che almeno cerca di renderlo visibile, leggibile, pronunciabile.

Abbiamo scritto una storia di Paperone in milanese, e qualcuno ci ha detto che così facendo abbiamo ucciso il dialetto: un linguicidio che però pare potrebbe anche ridare voce, almeno per qualche settimana o qualche mese, a ciò che sembrava perduto. Perché scrivere, anche solo per gioco, anche solo per Zio Paperone, potrebbe anche significare che quella lingua vale ancora la pena di essere letta. Ed è proprio la strana posizione della grafia portiana come grafia classica non istituzionalizzata applicata, storpiandola,

ad una storia di Topolino che ha suscitato reazioni negative; infatti a essere criticata non è stata la grafia moderna — quella utilizzata per i Bassotti e per il bergamasco — ma proprio la grafia (non) portiana di Paperone. E ciò merita attenzione: alcuni hanno scritto che la nostra grafia, pur dichiaratamente ispirata a Porta e Cherubini, non sarebbe “quella giusta”, o addirittura non sarebbe “quella portiana”. La nostra grafia sembra divergere infatti, come accennato sopra, in un paio di punti, seppur marginali, da quella canonica: le critiche si appuntano su alcune scelte specifiche (come la resa della seconda persona singolare o la notazione di certi nessi consonantici), ma ciò che colpisce non è tanto il contenuto linguistico delle osservazioni quanto il loro tono: scandalizzato. Ecco allora che si scopre l’elemento di tipo sociolinguistico più che grafico o filologico: l’idea che esista una forma autentica di milanese scritto, un’ortografia in qualche modo intoccabile. E che proprio questa sacralità impedisca ogni tentativo di adattamento quando questo adattamento è mostrato al grande pubblico: un piccolo peccato lo posso accettare tra le mura domestiche, ma non commesso davanti a tutti. La grafia portiana oggi — con un po’ di ironia — si potrebbe chiamare “grafia geroglifica”: un sistema di segni che, più che servire a trascrivere una lingua viva, sembra fatto per preservare la memoria di una lingua già morta.

Ma è davvero così? Non è forse proprio la sacralizzazione della grafia a far sì che essa non sia più usabile? Che venga percepita come oggetto museale più che come strumento di comunicazione? La reazione sdegnata di alcuni lettori sembra proprio confermare questa ipotesi: quella portiana non sarebbe più una grafia, ma una reliquia. E come tale non può essere toccata, piegata, modificata, nemmeno per esigenze di adattamento editoriale o di leggibilità; e questo rifiuto della manipolazione implica un altissimo grado di elaborazione metalinguistica, a questo punto esplicita. I lettori che criticano la nostra grafia non-classica mostrano una competenza notevole nella codifica portiana, una forma di interiorizzazione della norma che — proprio come accade per le lingue standard — è il sintomo della trasformazione della scrittura in ortografia. Vale a dire un sistema scrittorio percepito dal parlante come autonomo, normativo, completo; e che, come tutte le ortografie, non può essere violato senza che si percepisca uno strappo. Questa percezione

normativa, che in molti casi coincide con la percezione di alcuni dialetti come lingua nobile, può essere vista anche come una forma di resistenza. E qui si innesta la critica per cui «la traduzione Topolino in milanese significa uccidere il dialetto»: un'affermazione forte, di quelle che colpiscono per la loro radicalità. Ma il lettore che ci ha scritto questa frase non si riferiva al contenuto della storia, né all'operazione in sé, ma alla grafia. Scrivere un dialetto con una grafia «non corretta», diceva, equivale a ucciderlo. Ma davvero una grafia — e solo una grafia — può decretare la morte o la sopravvivenza di un idioma? Non sarà piuttosto il fatto che si traduca una e una sola storia, come operazione editoriale isolata, a mostrare l'evidente marginalità (e dunque la debolezza) del milanese? Perché, a ben vedere, il problema non è tanto nella grafia quanto nel contesto: l'operazione Panini è un'operazione di *marketing*, fatta in occasione della *Giornata del dialetto*. Giornata che, come molte “giornate della memoria”, ha più il sapore del rituale che quello dell'impegno. Serve più a sancire la subalternità dei dialetti rispetto all'italiano che a promuoverne un uso attivo, vivo, quotidiano.

Ma non è anche in questo quadro che si inscrive l'accusa di “uccidere il dialetto”? Non nel rifiuto della traduzione in sé, ma nella percezione che il dialetto, reso scritto, diventi altro da sé: una parodia, un feticcio, un *folklore* (o lo è già?)? E allora — per chiudere il cerchio — si torna al punto di partenza. Se la grafia classica è sacra, se solo quella è autentica, se ogni altra grafia è “sbagliata”; allora si capisce che i lettori non stiano più parlando di una questione grafica, ma identitaria. La scrittura, in questo senso, non è solo un codice, ma un sistema di valori, un patto sociale.

In questo senso, si può dire che la grafia portiana, oggi, funzioni come una bandiera. Non perché sia letta con facilità, né perché permetta di scrivere qualunque parlata lombarda con immediatezza; ma perché rappresenta un'idea di “milanesità” colta, letteraria, prestigiosa. Perché è riconoscibile come simbolo. E come tutti i simboli, va rispettata, anche a costo di rinunciare alla funzionalità. Peccato, però, che sia legata ad un codice con la funzione di basileto in una situazione di dilalia residuale.

Ecco perché, al di là delle polemiche e dei purismi (cfr. Iannàccaro 2009), crediamo che la riflessione vada spostata su un altro piano. Non chiediamoci

più soltanto quale grafia usare, ma che tipo di operazione vogliamo fare. Una trascrizione filologica? Un esperimento artistico? Un'operazione di *marketing*? Un atto politico (e per l'atto politico l'ortografia ce l'abbiamo: è lo *Scriver Lombard* di Brasca e Scuri)? O magari — come in questo caso — una narrazione popolare, che usa il dialetto per giocare, per far sorridere, per creare riconoscibilità? In quest'ottica, forse, la vera ortografia “giusta” non esiste. O meglio, esistono tante ortografie quante sono le comunità che le usano e le riconoscono. Ed ecco che Paperone, i Bassotti e Archimede parlano dialetti diversi e le loro parole sono scritte in modi differenti. Sicuramente non abbiamo salvato il dialetto adattando una storia di Paperone, ma non lo abbiamo nemmeno ucciso.

Bibliografia

- Beretta–Comoletti 2003 = Claudio Beretta e Cesare Comoletti, *Grafia lombarda semplificata*, in «Parlate e dialetti della Lombardia: lessico comparato» a cura di Claudio Beretta, Milano, Mondadori, pp. 23-24.
- Bosoni 2003 = Jørgen G. Bosoni, 2003, *Una proposta di grafia unificata per le varietà linguistiche lombarde: regole per la trascrizione*, in «Bollettino Storico dell'Alta Valtellina», 6 (2003), pp. 195-298.
- Brasca 2011 = Lissander Brasca, *Scriver Lombard*, Monza, Menaresta, 2011.
- Cherubini 1839 = Francesco Cherubini, *Vocabolario Milanese-Italiano*, Milano, Dall'Imperial Regia stamperia.
- Iannàccaro 2009 = Gabriele Iannàccaro 2009, *Le belle parole. Appunti di purismo*, in «Mondo Ladino», 32 (2009), pp. 45-66
- Iannàccaro–Dell'Aquila 2008 = Gabriele Iannàccaro e Vittorio Dell'Aquila, *Per una tipologia dei sistemi di scrittura spontanei in area romanza*, in «Estudis Romànics», 30 (2008), pp. 311-331.
- Lurati 2002 = Ottavio Lurati, *La Lombardia*, in «I dialetti italiani. Storia struttura uso» a cura di Manlio Cortelazzo et alii, Torino, UTET, pp. 226-260.
- Miola 2015 = Emanuela Miola, *Chi pòdom tucc scriv come voeurom. Scrivere in lombardo online*, in «Elaborazione ortografica delle varietà non standard. Esperienze spontanee in Italia e all'estero» a cura di Silvia Dal Negro, Francesca Guerini e Gabriele Iannàccaro, Bergamo, Bergamo University Press, pp. 79-96.

Miola 2016 = Emanuele Miola, *Che cosa resta di Cherubini oggi? Due casi di studio*, in «Italiano LinguaDue», 8, 1 (2016), pp. 232–243.

Sanga 1979–1980 = Glauco Sanga, *Lombardia*, in «La grafia dei dialetti» a cura di Glauco Sanga, in «Rivista italiana di dialettologia», 4 (1979–1980), pp. 225–235.

Tiraboschi 1879 = Antonio Tiraboschi, *Vocabolario dei dialetti bergamaschi antichi e moderni*, Bergamo, Tipografia Pagnoncelli, 1879.

RIASSUNTO - Il contributo prende avvio dalla descrizione delle scelte ortografiche adottate nell'adattamento di una storia di Zio Paperone in dialetto milanese. Nella versione realizzata, i dialoghi dei personaggi si articolano in due principali grafie: da un lato, la grafia classica di tipo “portiano”, applicata al milanese di città più tradizionale; dall’altro, una grafia moderna, foneticamente più trasparente, impiegata per rappresentare varietà dialettali più recenti o periferiche. L’analisi si concentra sul valore simbolico attribuito alle grafie dai lettori e sulle implicazioni sociali e linguistiche di tali percezioni. In particolare, l’ortografia portiana appare investita di un’aura di sacralità, tale da suscitare reazioni di disapprovazione anche di fronte a minime deviazioni da modelli idiosincratici consolidati. Tali reazioni sembrano indicare che le grafie (e le ortografie), anche dialettali, lungi dall’essere un semplice strumento tecnico, costituiscono un dispositivo di riconoscimento identitario e un campo di negoziazione simbolica. La grafia non è soltanto una mediazione tra parlato e scritto, ma anche una forma di legittimazione culturale, in cui la “correttezza” diventa elemento di prestigio, memoria e appartenenza.

Parole chiave: Milanese, lombardo, grafie spontanee, identità sociolinguistica

ABSTRACT - This paper examines the orthographic choices involved in the adaptation of a Scrooge McDuck story into Milanese dialect. The characters’ speech is rendered using two distinct systems: a classical orthography based on the writing tradition of Carlo Porta and Francesco Cherubini, applied to the urban variety of Milanese, and a more modern, phonetically phonetic script used for more contemporary or peripheral dialects. The focus lies on the symbolic dimension of these writing systems and their reception by readers. In particular, the classical orthography appears to carry a perceived sacrality, prompting criticism even in response to minor deviations from established norms. Such reactions suggest that dialect script

functions not merely as a technical transcription tool, but as a symbolic marker of identity and cultural legitimacy. Far from being neutral, writing becomes a means of social positioning, where notions of correctness intertwine with prestige, memory, and group belonging.

Keywords: Milanese, Lombard, spontaneous orthographies, sociolinguistic identity

Controllo dell'autore: vittorio.dellaquila@unimi.it



LA VERSIONE CATANESE DI *ZIO PAPERONE E IL PDP6000*.
RIFLESSIONI DEL TRADUTTORE

Salvatore Menza

0. Introduzione¹

Quando mi è stato proposto di tradurre in catanese una storia del settimanale *Topolino* (*Zio Paperone e il PDP 6000*, n. 3608 del 15 gennaio 2025, pp. 11-40),² ho immediatamente dato la mia disponibilità, con grande piacere, per più motivi. Si trattava infatti di un'operazione di carattere scientifico, ma allo stesso tempo di una sfida creativa e linguistica che coinvolgeva una delle mie lingue madri, la varietà catanese, e i personaggi di una lettura a me molto cara durante la mia giovinezza, come del resto a molte e molti italiani. Inoltre, la lingua d'arrivo richiesta non era un siciliano astratto, letterario o sovraregionale, ma una varietà locale, la mia, da rappresentare in modo il più possibile realistico. Per tradurre

¹ Ringrazio Alfio Lanaia, Salvatore C. Trovato, e Riccardo Regis per le loro preziose osservazioni. Eventuali errori e inesattezze invece sono di responsabilità esclusiva di chi scrive.

² Nell'edizione «con una storia in catanese». Nella stessa data sono stati pubblicati anche i numeri con la stessa storia in italiano, in milanese, in fiorentino e in napoletano. Si vedano in questo fascicolo i contributi, rispettivamente, di Dell'Aquila, Binazzi e Abete. Per uno sguardo d'insieme, si vd. Regis, sempre in questo fascicolo. La sceneggiatura in italiano di *Zio Paperone e il PDP 6000* è di Niccolò Testi, i disegni sono di Alessandro Perina.

è fondamentale, io credo, mettere subito a fuoco la funzione del testo di partenza, che è, in questo caso, divertire facendo leva sull'intelligenza e mai sulla volgarità. Lo stesso allora mi sono proposto di fare con il mio adattamento. Mi sono prefissato cioè di ottenere un testo catanese che facesse sorridere i lettori, o addirittura farli ridere a crepapelle. Allo stesso tempo, mi sono reso conto che il fumetto avrebbe costituito un documento del catanese contemporaneo, una varietà ancora non molto studiata. Infine, il fumetto in catanese sarebbe stato disponibile non solo a Catania, ma in tutte le edicole siciliane e sarebbe stato possibile acquistarlo online anche dalle altre regioni d'Italia: bisognava pensare a una trascrizione che tenesse conto di tutti i possibili lettori.

Il saggio è strutturato come segue: il § 1 è dedicato alla descrizione della varietà catanese utilizzata come lingua d'arrivo; il § 2 ai criteri di trascrizione; il § 3 all'analisi delle strategie traduttive, il § 4 al lessema *mbare* e il § 5 è la conclusione.

1. Quale catanese ho usato

Il catanese presenta una variabilità interna (in particolare diatopica e diastratica), in realtà ancora poco studiata, che emerge occasionalmente in momenti di confronto (perlopiù campanilistici, in cui ognuno rivendica l'autenticità della sua sola variante), e che riguarda singoli lessemi (ad es. *cufuni* vs. *fucuni* ‘focolaio’, *amuinni* vs. *amuninni* ‘andiamocene!’, *abbrurìsciri* vs. *abbrivirìsciri* ‘resuscitare’, *iteddhu* vs. *iriteddhu* ‘mignolo’) o caratteristiche fonetiche (*ntera* vs. *nterra* ‘per terra’, *nda* vs. *nta* ‘in’). Tale variabilità si è certamente ridotta nel tempo non solo a causa della mobilità, inevitabilmente aumentata, tra quartieri, ma anche per la grande fortuna di opere di intrattenimento prodotte in catanese. Mi riferisco alle barzellette e agli sketch di Tuccio Musumeci e Pippo Pattavina, portati sulle scene teatrali ma soprattutto diffusi tramite dischi e musicassette negli anni Settanta; ai dischi di Brigantony; a trasmissioni radiofoniche e televisive locali (si pensi, più di recente, in tal senso, ad es., a Gino Astorina, o a Giuseppe Castiglia e alla sua *Allakatalla*) o, ancora più di recente,

ai doppiaggi e alle interviste di Davidekyo³ e ai meme e alle story di creatori di contenuti digitali come Andrea Carollo de *La Liscia Catanese* (su Facebook e Instagram).⁴ Tali opere possono aver contribuito a rendere popolari in tutto il territorio (anche oltre i confini del Comune di Catania e del suo hinterland) numerosi lessemi ed espressioni, compresi e usati ormai senza distinzioni, dunque, di quartiere, fascia d'età o livello di istruzione.

Per l'adattamento in catanese del Topolino n. 3608 ho fatto principalmente ricorso alla mia competenza di parlante nativo e al giudizio dei miei familiari, ricorrendo al *Vocabolario Siciliano* (VS) solo per poche verifiche. I miei genitori sono nati e cresciuti nel quartiere di Cibali, in quella che era considerata un tempo una periferia, immediatamente a nord-ovest del centro storico. Il mio catanese si rifà al loro. Per alcuni lettori, ad es. del centro storico, quindi, il mio Paperone e gli altri personaggi della storia potrebbero talvolta usare parole poco familiari, senza che io ne abbia però alcuna coscienza, dato che, come dicevo, mancano studi sulla variazione dialeptica a Catania. Qualche spunto potrebbe nascere proprio dal feedback da parte dei lettori di *Topolino*.

Anche se il riferimento principale per me è stata la lingua dei miei genitori, ho cercato, però, di evitare (salvo pochi casi, su cui mi soffermerò *infra*) parole o costrutti che ormai siano poco usati e compresi, immaginando come interlocutore un(a) catanese cinquantenne, cioè un(a) mio/a coetaneo/a, in una situazione reale. Si badi bene, infatti, che il catanese è ancora molto vitale,⁵ purché non lo si cerchi tra le aule universitarie e dei licei classici. Basta fare un giro in autobus, avvicinarsi a un cantiere o entrare in un supermercato, anche

³ https://www.youtube.com/@Davidekyo_official.

⁴ <https://www.facebook.com/lalisciacataneseofficial>, <https://www.instagram.com/lalisciacatanese/>.

⁵ Lo Piparo (2025) ritiene in realtà che il catanese che io ho usato nel mio adattamento sia una «ricostruzione archeologica di un idioma morto», «un siciliano ricostruito in laboratorio e che in questo momento storico vive solo nei libri dei linguisti-dialettologi» e non l'idioma «che si può ascoltare in un qualsiasi quartiere popolare di Catania o qualsiasi altra città siciliana». Non posso fare altro che dissentire con forza, al momento, controbattendo con la mia esperienza personale e la mia competenza di parlante nativo, rimandando al futuro ulteriori indagini, ad es. registrazioni ambientali e test di accettabilità di singole espressioni da sottoporre ai parlanti.

di un quartiere relativamente “elegante”, come Borgo-Sanzio, per sentire che i lavoratori parlano tra loro solo in dialetto, e non è affatto infrequente che anche i clienti parlino in dialetto, con gli addetti e fra di loro. Ovviamente, il catanese dell’adattamento contiene, come il catanese della realtà, anche degli italianismi, e delle commutazioni di codice verso l’italiano popolare, anche se, per mia scelta, in misura molto contenuta, perché ciò che mi premeva di più era documentare il più possibile il dialetto.⁶

2. Criteri di trascrizione

Per la trascrizione del catanese ho adottato, anche se con diverse semplificazioni (su cui vd. *infra*), il sistema ortografico adoperato in Trovato (2024), che a sua volta si basa sul sistema ortografico del quinto e ultimo volume del VS. Trovato (2024) è di fatto al momento la fonte scientifica più autorevole per la trascrizione ortografica⁷ del siciliano, risultato di una riflessione e sperimentazione

⁶ Lo Piparo (2025) forse rimprovera al mio adattamento (vd. anche la nota prec.), in realtà, proprio lo scarso ricorso alla commutazione di codice e all’italiano popolare («È un siciliano privo di parole e costrutti italiani. Esattamente il contrario della mescolanza linguistica siculo-italiana che rende godibili, realistiche e facilmente comprensibili a ogni italiano le commedie del catanese Nino Martoglio (1870-1921)»). Ma ovviamente la percentuale di italiano e di dialetto all’interno dei colloqui dipende molto dalle persone coinvolte negli stessi colloqui e dalle situazioni comunicative. Come dicevo, i lavoratori non specializzati possono condurre conversazioni al 100% in dialetto, due professori potrebbero usare invece l’italiano per la maggior parte delle battute e passare al dialetto per poche frasi. In questo senso, in effetti, nel mio adattamento c’è una sorta di appiattimento sociolinguistico, o un quadro sociolinguistico che può sembrare forse poco verosimile se confrontato al repertorio, ad es. dell’italiano: Paperone parla esclusivamente in dialetto ed è lo stesso catanese dei Bassotti, ma è pur vero che, anche nell’originale, se il primo usa spesso espressioni di livello alto, anche il nonno dei Bassotti dice frasi come «scuciremo qualche doblone del vegliardo per rabbonirli» (vd. § 4.1 *infra*). Ho riservato qualche elemento in italiano popolare ai camerieri, perché nella storia in italiano mi sembrano voler ostentare raffinatezza (vd. § 4.6 *infra*).

⁷ Uso qui *ortografia* o *sistema ortografico* per denotare sistemi di trascrizione diversi dalla trascrizione fonetica, basati sull’ortografia italiana, utilizzati per trascrivere testi in qualunque dialetto della Sicilia. Quindi, *orto-* in questo caso non fa in alcun modo riferimento a processi di

pluridecennale, che parte da Giorgio Piccitto e prosegue con Giovanni Tropea per approdare appunto a Salvatore C. Trovato. Il vantaggio di tale sistema è che da un lato sfrutta il più possibile i caratteri dell'alfabeto italiano e dall'altro, con un numero minimo di regole di corrispondenza aggiuntive tra grafemi e fonemi, permette di trascrivere il dialetto fornendo informazioni sulla realizzazione fonetica di ciascuna varietà siciliana, in modo che qualunque lettore (siciliano e non) possa coglierne le caratteristiche indipendentemente dalla propria provenienza. Nello specifico, ecco l'elenco delle corrispondenze (le sole rilevanti per il catanese e necessarie nell'adattamento in base alle parole effettivamente adoperate) che si discostano dall'italiano secondo la versione Trovato (2024: XVII-XVIII), con esempi tratti dall'adattamento in catanese di *Zio Paperone e il PDP 6000*:

CORRISPONDENZA GRAFEMA – FONEMA	ESEMPI
<ç> (+ i/e), <çi> (+ a/o/u) = /ʃ/	ùnniç! ‘undici’ (p. 12)
<chj> = /kç/	ora cchjù ‘oramai’ (lett. ‘ora più’) (p. 12)
<ddh> = /dð/	iddhu ‘lui’ (p. 23) (vs. <i>dd</i> , /dd/, ad es. in <i>vaddati</i> ‘guardate’, <i>ibidem</i>).
<e> = /ɛ/	appiddaveru ‘davvero’ (p. 11)
<gghj> = /ggj/	m’assumigghja ‘mi assomiglia’ (p. 14)
<i> (+ a/e/o/u) = /j/	iù ‘io’ (p. 13)
<ng> = /ŋŋ/	ddilinguenti ‘delinquenti’ (p. 13)
<o> = /ɔ/	bbonu ‘buono’ (p. 21)
<str> = /ʂʂ/	nostri ‘nostri’, <i>occhestrali</i> ‘orchestrale’ (p. 26).
<tr> = /ʈʂ/	intra ‘dentro’ (p. 28)

Inoltre, sempre soltanto per ciò che si discosta dall'ortografia dell'italiano:

- il segnacento è sempre grave, indica solo la prominenza accentuale e non veicola informazioni sul timbro della vocale. È posto sulle sillabe toniche

normalizzazione o pianificazione linguistica. Per una riflessione generale su scrittura e trascrizione del dialetto si veda anche Matranga (2013).

di parole tronche se la accentata è preceduta da vocale (*iù ‘iu’*, p. 13), o sui possessivi tonici (*ppi ccuntu sò ‘per conto suo’*), sulle sillabe toniche di parole non piane (*ùttima ‘ultima’*, p. 11; *ùnniçi ‘undici’*, p. 12) o nelle parole piane in cui, per la loro grafia, la vocale tonica non coincide con il penultimo simbolo vocalico (*àia statu ‘sono stato’* lett. ‘ho stato’, p. 13; il segnacento rimane anche se la parola viene sottoposta a elisione: *ài'a ffari ‘devo fare’*, *ibidem*), o nei casi in cui si ravvisi per altre ragioni la necessità di facilitare per il lettore l’individuazione della sillaba tonica (ad es. in *ccò mìcciu ‘eccezionale, straordinario’* lett. ‘con la miccia’, *ibidem*; *attìa ‘altolà! / ehi tu!’* p. 33);

- il segno di apocope è usato nei casi in cui esista in sincronia una variante priva di apocope della stessa forma (ad es. *poi* vs. *po’ ‘puoi’*, p. 14; *stai* vs. *sta’ ‘stai’*, p. 15);

- l’accento circonflesso viene usato per segnalare l’incorporazione di più elementi in un’unica forma: le preposizioni articolate (ad es. *rô ‘del’*, p. 13; *ppê ‘per i/le’*, p. 14; *suprô ‘sopra al’*, p. 16), o la coalescenza di più elementi vocalici al confine tra due parole (*cci â nzignari = cci ài a nzignari* lett. ‘gli hai a insegnare’, prop. ‘gli devi insegnare’);⁸

- i fenomeni fonosintattici (raddoppiamento, assimilazione ecc.) in Trovato (2024) sono rappresentati ortograficamente e segnalati da un trattino che unisce le parole interessate dal fenomeno: *nun-zi po-ssiminari si-pprima nun chjovi* ‘non si può seminare se prima non piove’ e sim. Nella trascrizione del *Topolino* ho rappresentato tutti i fenomeni, ma, dopo la prima stesura, ho deciso dappri-ma di mantenere il trattino solo nei casi in cui la consonante iniziale di una parola cambiasse timbro (ad es. *cchjù-ddhanni ‘più grande’*, p. 24, perché la seconda

⁸ Mistretta (2025) ritiene che io abbia usato il circonflesso in maniera «incoerente». L’unico esempio che cita è *v'u nzunnati* lett. ‘ve lo sognate’ (p. 45), che lui avrebbe trascritto *vû nzunnati*, secondo lui «più coerente», dato che a suo avviso si tratterebbe di una contrazione, come quelle presenti nelle preposizioni articolate. In realtà, nel caso di *v'u nzunnati* il fenomeno non è quello dell’incorporazione/coalescenza/contrazione, indicato nei criteri esposti qui nel testo, ma quello dell’elisione, che viene segnalato invece con l’apostrofo (*vi u → vi'u = v'u*), secondo l’uso italiano (perciò tra i criteri non ho incluso la descrizione dell’uso del segno di elisione). Sulla distinzione tra coalescenza, elisione, apocope e troncamento, si veda Nespor (1993).

parola, in assenza di elemento attivante, si realizza come *ranni*) e infine di eliminare il trattino in ogni caso (ad es. *non zi cci pò ccummàttiri ccu ddhi ddilinguenti* ‘non è facile tenere il passo di quei manigoldi’ lett. ‘non si possono tenere a bada’ (p. 13), in cui la *s*- del pronomine impersonale *si* diventa *z*- perché preceduta da nasale; *accuminciamu a ppigghjari* ‘cominciamo a prendere i soldi?’ (p. 24) con raddoppiamento della prima *p* di *pigghjari*, scempia in contesti privi di un elemento attivante, che in questo caso è il complementatore *a*). Il motivo principale di questa semplificazione è che le nuvolette che contengono le singole battute, per via della loro forma, contengono normalmente, in ogni caso, una o più parole spezzate e portate a capo: i trattini che segnalano fenomeni fonosintattici si sarebbero confusi con quelli degli a capo, diminuendo tra l’altro la leggibilità del testo in generale. Purtroppo, nella revisione, mi sono sfuggiti due trattini presenti nella penultima versione, che adesso si leggono nella versione stampata, ma che non avrebbero dovuto esserci: il già citato *cchjù-ddhanni* ‘più grande’⁹ (p. 24), e *n'avìssim'a-gghjiri* ‘non dovremmo andare’ (p. 26);

- sempre per ragioni di semplificazione, rispetto a Trovato (2024), ho evitato di usare la *i* con dieresi per indicare la *i* che fa sillaba a sé e non con la vocale che segue, in casi come *firriari* ‘girare’. Nell’adattamento di *Topolino* ho usato comunque un’unica parola che avrebbe potuto essere trascritta con la dieresi, *taliari* ‘guardare’, p. 40, trascritta appunto senza dieresi sulla prima *i*. Ho evitato anche l’uso di *I* senza apostrofo per l’allomorfo prevocalico dell’articolo determinativo, previsto in Trovato (2024) (ad es. *I àuttru* anziché *I'àuttru* ‘l’altro), perché non ha conseguenze sulla percezione della sostanza fonetica del testo (che è una delle cose a cui tenevo di più), mentre avrebbe potuto creare disorientamento nel lettore.

Per mero errore materiale, invece, non ho distinto tra *z* sorda e sonora (la sonora ha un punto sovrascritto in Trovato 2024). Le uniche parole con *z* sonora nel testo sono *zzona* ‘zona’ (p. 25) e *suvvizza* ‘lavori di casa’ (p. 33). La

⁹ L’errore non è sfuggito a Mistretta (2025), che lo ritiene però il segnale di una generale mancanza di coerenza nella mia trascrizione. In realtà, nel testo ci sono 55 occorrenze tra assimilazioni (/n/+s/>[nts]) e raddoppiamenti fonosintattici trascritte senza trattino.

mancanza del puntino nel caso di *zzona* non è forse troppo grave, perché è sonora in tutte le varietà del siciliano, stando al VS (s.v. *żżona*), così come del resto nell’italiano *zona*. Quindi l’errore non dovrebbe generare dubbi nei lettori. Al contrario, *suvvizzu* esiste in Sicilia nelle due varianti *suvvizzu* (con z sorda) e *suvviżżu*, con z sonora (ivi: s.v. *sirvizzu*), come appunto a Catania.

2.1 La scelta di una trascrizione che si legge (quasi) come si scrive

Tornando alla scelta di rappresentare ortograficamente i raddoppiamenti e gli altri fenomeni fonologici al confine tra due parole contigue, Mistretta (2025) disapprova, affermando che si tratta di soluzioni che «possono alimentare una percezione macchietistica del siciliano». Sia ben chiaro, sarebbe stato lecito anche trascrivere senza segnare tali fenomeni fonologici: sono, come è noto, per loro natura prevedibili, e sarebbe stato possibile fornire ai lettori una serie di istruzioni per ricavare la forma fonetica a partire da un’ortografia più fonologica, per così dire, come del resto sono le ortografie delle lingue nazionali, perlomeno di quelle occidentali più note.¹⁰ Ho preferito invece rappresentare nel testo tutti i fenomeni per fornire ai lettori, in particolare ai non siciliani ma anche ai siciliani non catanesi, un supporto che consentisse loro di percepire e riprodurre, anche se approssimativamente, la pronuncia del catanese, direttamente durante la lettura, senza una fase di studio delle regole e senza saltare dal testo all’introduzione.

Ma anche per gli stessi catanesi, a mio avviso, la trascrizione che ho adottato può essere preziosa, perché consente di riflettere su una delle loro lingue native; di prendere coscienza dei fenomeni rappresentati graficamente, di cui tipicamente invece non hanno coscienza; di rendersi conto, oltre che delle

¹⁰ Inoltre, in tali ortografie, ciascuna forma ha un aspetto costante, indipendentemente dai fenomeni fonologici che possano modificarne i segmenti in base al contesto. Questo, ovviamente, è un grande vantaggio per l’insegnamento della scrittura, per il trattamento automatico dei testi, per la realizzazione di opere lessicografiche. Ed è di fatto il tipo di ortografia più razionale e diffusa per lingue ufficiali, nazionali. Ma non è a mio avviso la scelta migliore nel caso di una trascrizione come quella di un fumetto in una varietà locale, trascrizione assai probabilmente destinata a rimanere un *unicum*.

cogeminazioni di cui si è detto, anche delle autogeminazioni di alcune consonanti, che sono poi di fatto estese, altrettanto inconsapevolmente, anche all’italiano regionale, come *b*, *d*, *g*, e *r* (*bbonu*, *ddilinguenti*, *ggià*, *rriccu*). Inoltre, una trascrizione come quella adottata può far riflettere sulle differenze, a volte anche profonde, tra le fonologie delle tante varietà parlate in Sicilia, di riflettere cioè, se fosse ancora necessario, sul fatto che non esiste un unico siciliano, ma tanti siciliani, ognuno dei quali, con le proprie caratteristiche peculiari, costituisce un elemento di ricchezza culturale da preservare e di cui i parlanti devono andare fieri: nessuna rappresentazione di tali peculiarità può dunque essere giudicata «macchietistica», come invece suggerisce Mistretta (2025). Al contrario, si farebbe danno a una varietà favorendone una riproduzione che si allontana dalla realtà del momento storico in cui la stessa viene documentata.¹¹

In questo senso, un’ortografia che non incorpora in sé alcune informazioni fonetiche fa sì che ogni lettore colmi questo vuoto informativo applicando le regole fonologiche della propria varietà (e del proprio tempo) alla base fornita dalla grafia. Così ad esempio, come è noto, una stessa frase scritta in italiano viene letta in modi molto diversi da lettori di diverse regioni d’Italia (*b*, *d* e *g* lette come lunghe o brevi, raddoppiamento fonosintattico presente vs. assente, ecc.). Se è vero che tale vuoto informativo non avrebbe forse creato problemi ad un catanese, avrebbe però senz’altro favorito pronunce scorrette non solo ai lettori di altre regioni d’Italia, ma anche ai nisseni, ai ragusani, ai palermitani ecc.

3. Strategie traduttive

Nelle sezioni che seguono sono analizzati i principali esempi delle strategie traduttive utilizzate nell’adattamento, indicando l’originale italiano (di Niccolò Testi), l’adattamento in catanese, e commentando le parole interessate da ciascuna strategia di traduzione, ponendole in corsivo nei due contesti.

3.1 «Voci dissimili dalle italiane» e riformulazioni

Osservando i testi dei comici catanesi (del passato e del presente) si nota facilmente che la comicità legata all’uso del dialetto sembra essere basata sull’uso

¹¹ Mistretta (2025) rimanda con un link ad un più ampio documento su una proposta di ortografia per il siciliano, che però non posso descrivere e commentare qui, per ragioni di spazio.

di parole ed espressioni che il lettore riconosce, facendo eco al *Vocabolarietto* di Traina (1877), come «dissimili dalle italiane», cioè prive di corrispondenti italiani omoetimologici o comunque foneticamente distanti da questi ultimi. Posso trarre alcuni esempi interessanti e recenti dalla pagina de *La Liscìa Catanese* su Facebook,¹² dove troviamo una serie di foto, ciascuna delle quali ritrae uno dei cantanti di Sanremo 2025,¹³ con un commento scritto in italiano, ma con alcune parole in it. pop. catanese. In calce a ciascuna foto della serie, si legge *Spacchiomiconti – La Liscìa racconta Sanremo*. *Spacchiomiconti* è una frase scritta senza spazi che può essere tradotta come ‘che cazzo mi racconti?’. La prima parte, *Spacchio*, è l’adattamento della proforma interrogativa scurrile dial. (*cchi*) *spacchju*, che corrisponde grosso modo all’it. *che cazzo*, ma che di fatto non ha in italiano un traducente omoetimologico.¹⁴ Anche la parte finale, *conti* ‘racconti’, è l’it. pop. corrispondente alla 2^a sing. del presente ind. del verbo dial. *cuntari* ‘raccontare’, che può essere percepito come non italiano per la mancanza della sillaba *rac* (e forse è anche un ammiccamento al presentatore Carlo Conti). In una delle foto della serie (quella dedicata alla cantante Giorgia),¹⁵ troviamo ancora «Ha tre figli, tutti abbissati». *Abbissati* significa ‘che hanno un lavoro stabile’. Si tratta del participio di *abbissàrisi*, che ha, tra le accezioni, anche quella appunto di ‘sistemarsi, trovare un lavoro stabile’. Anche questa è una parola priva di un traducente italiano omoetimologico.

Nel mio lavoro di traduzione di *Zio Paperone e il PDP 6000*, anch’io mi sono basato molte volte su questo criterio, preferendo, quindi, le «voci dissimili dalle italiane», quando è stato possibile farlo (ma evitando sempre il turpiloquio). Anche i casi in cui è stata necessaria una riformulazione degli enunciati, pur mantenendo intatta l’intenzione comunicativa del personaggio, sono

¹² <https://www.facebook.com/lalisciacataneseofficial>. *Liscìa* significa ‘tendenza a scherzare continuamente’ (VS s.v. *liscìa*² 4).

¹³ <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1161623948663067&set=pcb.1161624031996392>.

¹⁴ *Spacchju*, stando al VS (s.v.), significava originariamente ‘sperma’, ma questo significato è (ormai) totalmente dimenticato dalla gente («triv. e dis.», *ibidem*).

¹⁵ <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1161623941996401&set=pcb.1161624031996392>.

trattati in questa sezione, perché di fatto costituiscono espressioni e costrutti tipicamente catanesi e privi di un corrispondente italiano. Di seguito elenco i contesti specifici più significativi (in corsivo le parti che rappresentano la strategia qui trattata).

- (1) a. Un *giro di vite* all’ultima telecamera... e l’antifurto [...] è operativo!
 b. *Quantu ammitubbona* l’*úttimalecamera*... e l’antifuttu [...] è pronto!
 lett. ‘Quanto avvito buona l’ultima telecamera e l’antifurto è pronto’.
 propr. ‘Giusto il tempo di avvitare bene l’ultima telecamera e l’antifurto è pronto’.

La coppia di congiunzioni correlate *quantu... e...* è esclusiva del siciliano.¹⁶ Il verbo *ammitari* è formalmente distante da *avvitare* per via dello sviluppo DV>mm. *Bbona* ‘buona’ è un aggettivo con funzione di avverbio, o, se si vuole, un avverbio variabile, che concorda col nome strutturalmente più vicino (in questo caso *l’úttima telecamera*), come avviene in molti dialetti meridionali.¹⁷

- (2) a. Finalmente! È *proprio* ciò che ci voleva, Archimede!
 b. Finammenti! Sta cosa cci vuleva *appiddaveru*, Acchimedi!
 lett. ‘Finalmente! Questa cosa ci voleva per davvero’ (p. 11).

Appiddaveru ‘davvero’ è qui preferito a *pròpia* ‘proprio’.

- (3) a. I Bassotti sono sempre stati *determinati*... ma ultimamente sono un *vero tormento*!
 b. Sempri *ncutti* ana statu, i Bbassotti! Ma uttimamenti addivintanu na *camurria*!
 lett. ‘Sempre insistenti sono stati, i Bassotti! Ma ultimamente sono diventati un tormento!’ (p. 11).

¹⁶ I due congiunti frasali fanno riferimento a due eventi (struttura: *quantu* Evento A e Evento B) tali che il mittente promette o prevede che il secondo (B) avrà luogo appena il primo (A) sarà compiuto. Cfr. Menza–Bianchi (2023).

¹⁷ Rohlf (1969: § 886-887). Sugli *avverbi variabili* si veda Trovato–Menza 2020, p. xxxii).

Ncuttu significa in realtà ‘insistente’. *Camurria* significa ‘noia fastidio’, ‘assillo; persona assillante’ (VS s.v.). Il primo significato di *camurria*, ormai totalmente dimenticato dai parlanti, secondo VS (*ibidem*), è ‘gonorrea’, che ne è anche l’etimo più probabile (cfr. anche Lanaia 2020: II, 11).

- (4) a. *Scacciarli* è diventato un lavoro *a tempo pieno!*
 b. Fimmalli e mannalli¹⁸ ora cchjù ddivintau n travagghju!
 lett. ‘fermarli e mandarli ormai è diventato un lavoro’ (p. 12).

L’it. *scacciarli* ha in catanese come corrispondente omoetimologico *scacciari*, che usiamo, però, solo se il complemento diretto fa riferimento agli insetti. Per i referenti umani si usa *mannari* ‘mandar via’, ma può andare bene anche per riferirsi a persone che prima di andar via rimangono per un certo tempo, e che non sono necessariamente sgradite sin dall’inizio. Perciò ho aggiunto *fimmalli* ‘fermarli’. Ho aggiunto *ora cchjù* ‘oramai’ perché è molto frequentemente usato assieme a *ddivintari* in contesti del genere. *A tempo pieno* non ha un traduttore,¹⁹ ma, dato che non è assolutamente necessario, ho preferito toglierlo piuttosto che usare una commutazione verso l’italiano.

- (5) a. Paperone: Versare versare! Bassotti: Oh! No! Melassa!
 b. Paperone: Te’ ccà! fatt’ a ucca ruçi! Bassotti: No! u ggileppu no!
 lett. Paperone: ‘Tieni qua, fatti la bocca dolce!’. Bassotti: ‘No! La melassa no!
 propr. ‘Prendi, addolcisciti la bocca!’ (p. 12).

Nel testo originale, pag. 12 comincia con quattro vignette che illustrano i metodi con cui Paperone scaccia i Bassotti. La battuta di Paperone, in ciascuna vignetta,

¹⁸ C’è una svista: *mannalli* avrebbe dovuto essere trascritto con doppia *m*, dato che è preceduto dall’elemento attivante *e*.

¹⁹ Esistono *n travagghju bbonu* ‘un buon lavoro’ e *n postu fissu* ‘un posto fisso’, che funzionano bene come complementi di verbi come ‘trovare’ e ‘pigliare’, ma che, combinati a *ddivintau*, danno vita a un enunciato il cui significato o è diverso da quello dell’originale (‘è diventato un buon lavoro’) o è addirittura semanticamente inaccettabile (‘è diventato un posto fisso’).

è costituita da un infinito ripetuto (*Versare versare!*, *Caricare caricare!* ecc.). Avrei voluto mantenere in (5b) l'isocolo dell'originale, che oltre a essere raffinato è anche divertente, accoppiato all'espressione facciale data al personaggio. Ma l'ordine con l'infinito è poco naturale in catanese (che preferisce semmai, per ordini che includono o no il mittente, la prima persona dell'ind. presente, ad es. *carricamu!* 'carichiamo', usata per tradurre *caricare*, nella seconda vignetta della stessa pagina). Così ho preferito un'espressione tipica ('farsi la bocca dolce' non è realizzato da nessuna polirematica dell'italiano), usata però con sarcasmo (la melassa che viene versata non ha davvero lo scopo di addolcire la bocca ai Bassotti che si arrampicano con una corda, ma di farli scivolare giù). L'arabismo *ggileppu* (5b) si usa ormai solo in espressioni del tipo «è comu u ggileppu» 'è come la melassa', per indicare che qualcosa è fastidiosamente dolce. Ho inoltre eliminato *oh*, preferendo una epanalessi del *no*, con *ggileppu* in mezzo, perché penso tale struttura sia la più frequente/naturale in catanese in situazioni del genere.

Nella stessa sequenza, l'ultimo isocolo è costituito da *esiliare*, *esiliare!* (*ibidem*), di un italiano di livello alto, reso con *fora fora* 'fuori, fuori!', pragmaticamente equivalente, ma privo del tratto di livello alto.

La riformulazione dovuta alla povertà di sostantivi astratti del dialetto e ai lessemi di livello alto dell'originale caratterizza anche la frase in (6). Nello specifico, mancano in dialetto i sost. *attacco*, sostituito dal verbo 'sono venuti' e *arremaggio*, che ho rinunciato a tradurre; mancano anche gli aggettivi *triplice* e *domenicale*, sostituiti da perifrasi:

- (6) a. Undici *attacchi* in cinque giorni, con *triplice arremaggio domenicale!*
 b. Vinnunu ùnniçi voti nta çincu ionna, *ttri vvoti sulu â rumìnica!*

lett. 'Sono venuti undici volte in cinque giorni, tre volte solo alla domenica!' (p. 12).

- (7) a. Sono sfinito! Groan!
 b. Mi luvai a vita!
 lett. 'mi sono tolto la vita'
 propr. 'sono stanchissimo!' (p. 12).

In (7) una traduzione più lett. sarebbe stata pure possibile (ad es. *sugnu ttrop-pu stancu* lett. ‘sono troppo stanco’, e sim.). Nella stessa vignetta, *Uno spuntino energetico* è reso con *cosi ri sustanza* ‘cose di sostanza’.

- (8) a. Non è facile tenere il passo di quei manigoldi!
 b. Non zi cci pò ccummattiri ccu ddhi ddilinguenti!
 lett. ‘Non si ci può combattere con quei delinquenti!’
 propr. ‘Riesco a stento ormai a tenere testa a quei delinquenti!’ (p. 13).

Manigoldi è di livello alto, al contrario di *ddilinguenti*, ma il dialetto non dispone di un repertorio differenziato come l’italiano.²⁰

- (9) a. Paperone: ... *soprattutto* se devo fare tutto da solo! Battista: Sob!
 b. Paperoni: ... *spatti ài'a ffari* tuttucosi iù sulu! Battista: Ma comu sulu!?
 lett. ‘Per giunta devo fare tutto da solo’ Battista: ‘ma come solo!?’

²⁰ Secondo Mistretta (2025) la *g* in *ddilinguenti* sarebbe un’esempio di «incoerenza nella trascrizione del fenomeno di sonorizzazione (*dilinguenti* [sic] è un’eccezione rispetto a *tranquillu* e *prontu*)». Questo passaggio, a dir vero non chiarissimo, potrebbe essere interpretato in due modi: 1) Mistretta ritiene che a basi latine con occlusive sorde (precedute da nasale?) non possano mai corrispondere, in siciliano, parole con una relativa sonora. Tuttavia, se è vero che le occlusive sorde si mantengono nelle voci patrimoniali, bisogna però tenere conto anche delle voci non patrimoniali, che possono presentare, come è ben noto, sviluppi differenti (cfr. Trovato 2002 § 4). Di fatto, *ddilinguenti* è registrato nel VS (s.v.) col significato di ‘delinquente; cattivo soggetto’, senza marche che ne limitino la diffusione geografica nell’Isola; oppure 2) Mistretta potrebbe voler dire, con un atteggiamento in qualche modo “purista”, che, in presenza di più varianti, è preferibile (obbligatorio?) selezionare quella con gli sviluppi fonetici che seguono la tendenza più diffusa nel lessico (in questo caso la conservazione del nesso *n+occlusiva sorda*). Una simile osservazione sarebbe comunque irricevibile e per gli stessi motivi: ogni lingua storico-naturale (tale è il catanese, in cui mi è stato chiesto di tradurre) ha un lessico stratificato che mantiene memoria, attraverso la sua polimorfia, di vecchie e nuove regole, dei contatti con altri codici e della differenziazione sociolinguistica; e a ben vedere lo stesso vale persino per le lingue ufficiali, nonostante siano state sottoposte a secoli di normalizzazione.

Nel caso in (9), ho preferito *spatti* ‘per giunta’ (ma anche ‘a parte; in più; per di più; in aggiunta’), privo di un corrispondente omoetimologico in italiano, a italianismi recenti come *speciammenti* ‘specialmente’ (p. 13).

Le riformulazioni più difficili sono state quelle in (10) e (11). Si tratta degli enunciati in stile nominale emessi dall’antifurto robot PDP 6000 rispettivamente nel momento in cui rileva la presenza o l’avvicinamento di un intruso al deposito e quando infine lo ha allontanato o reso inoffensivo. Linguisticamente, mancano infatti, almeno nel catanese contemporaneo, traducenti di *minaccia* e dei verbi *rilevare* e *neutralizzare*:

- (10) a. Minaccia rilevata!
 b. Attìa! Cchi sta' fannu?!

lett. ‘Ehi tu! Che stai facendo (propr. ‘cosa credi di fare)?!’ (p. 15).

- (11) a. Minaccia neutralizzata!
 b. Ddilinguenti sistimatu/i!

lett. ‘Delinquente sistemato/i (propr. ‘conciato per le feste’)!’ (p. 18).

Attìa (10b) è una parola ormai poco usata, ma era frequentissima quando ero ragazzo. *Cchi sta' fannu* è invece tuttora una frase molto frequente. La riformulazione in (11b) contiene uno stile nominale comunque non molto naturale in catanese, ma che conserva la struttura dell’originale e suggerisce lo stile comunicativo militaresco e dei robot, completamente obliterato invece in (10b).

- (12) a. Avanti, nipoti! Formazione *a gazza ladra*!
 b. Fozza, carusi! Mintèmuni *a ttipu caccarazza*!

Lett. ‘Forza, ragazzi! Mettiamoci a tipo (propr. ‘come una’) gazza ladra!’ (p. 16).

Anche nel caso in (12), come si è già visto, lo stile nominale viene evitato a favore di una costruzione verbale (ad ogni modo *formazione* non ha un traducente dial.). La loc. prep. *a ttipu* è priva di un traducente it. omoetimologico, come del resto *caccarazza*, parola ormai poco usata, ma che le persone meno giovani ricordano e che traduce fedelmente *gazza ladra*.

- (13) a. Aspettate a *disperare!* Porto Speranza!
 b. Aspittati! Non *v'abbarruati!* Cci sugnu iù!

In (13) a *non vi dispirati* ‘non vi disperate’ ho preferito *non v'abbarruati* ‘non confondetevi, non perdetevi d’animo’, perché il secondo²¹ è un verbo che non ha un corrispondente omoetimologico in italiano.

In (14) l’imprecazione giustificata dalle origini scozzesi di Zio Paperone viene reinterpretata con un’imprecazione generica molto frequente in dialetto.

- (14) a. Per tutte le cornamuse!
 b. Malanova!

lett. ‘Maledizione!’ (p. 22).

- (15) a. *Giammai!* I miei *pargoli auriferi* hanno bisogno di me!
 b. *Non zi nn'â pparrari!* I me *sudduzzi anu bbisognu ri mia!*

lett. ‘Non se ne ha a parlare! (propri. ‘Nemmeno per sogno!’) I miei solducci hanno bisogno di me!’ (p. 23).

La battuta in (15) è la risposta di Paperone al maggiordomo Battista, che gli propone di abbandonare il deposito per mettersi in salvo. Nell’originale, il livello del lessico di Paperone è estremamente elevato: *giammai* e *pargoli* sono parole letterarie (*giammai* è registrato dal Traina, ma deve considerarsi letterario anche per il siciliano; è comunque estraneo al catanese contemporaneo); *auriferi* è un termine tecnico e l’accostamento a *pargoli* ha intenzioni comiche. La polirematistica *non zi nn'â pparrari!* traduce perfettamente *giammai*, come negazione categorica e risentita, ma, come si è visto altre volte, la marcatezza dovuta al livello letterario dell’originale viene persa. La connotazione affettuosa di Paperone per le sue monete d’oro, chiamate *pargoli*, viene invece in parte preservata dal suffisso vezeggiativo di *sudduzzi* ‘soldini, solducci’.

- (16) a. *Lestofanti, maramaldi, felloni!*
 b. *Ddilinguenti! Facciazz'i ntagghju!*

lett. ‘Delinquenti! Sfacciati e impudenti!’ (p. 25).

²¹ Suggeritomi dall’amica e collega Agata Santagati.

In (16), i tre termini di alto livello (insulti rivolti da Paperone ai Bassotti) sono tradotti con termini di livello basso. La polirematica *facciazz'i ntagghju* è chiaramente molto lontana da un qualsiasi corrispondente italiano (*u ntagghju* è una pietra calcarea o lavica ben squadrata, usata nelle costruzioni, quindi il significato lett. dell'espressione è simile a 'brutta faccia di pietra').

In (17)-(23) altre riformulazioni che contengono espressioni molto comuni in catanese, e prive di corrispondenti italiani:

- (17) a. Nonno dei Bassotti: Se proprio ci daranno fastidio, scuciremo qualche doblone del vegliardo per rabbonirli!
 b. Nannu r  Bbassotti: Nzamai cc ' ppobblema, i ccuddamu ccu na poch'i soddi r  vicchiazzu!
 lett. 'Se proprio nasce un problema, li rabboniamo con un po' di soldi del vecchiaccio!'

- (18) a. Paperone: Grrr! Non osate, *canaglie scellerate!*
 b. Paperoni: Grrr! Non v'arrisicati, *cosi tanti ca siti!*
 lett. 'Non osate, cose cattive che siete!' Propr. 'delinquenti che non siete altro'!

- (19) a. *Ottimo spirito di osservazione!*
 b. *Si viri ca t'a' fatt'i scoli!*
 lett. 'Si vede che hai frequentato la scuola!' (p. 30).

- (20) a. Lesto, Battista! *Muoviti!*
 b. Fozza, Bbattista! *R muni vessu!*
 lett. 'Forza, Battista! Diamoci verso!'
 propr. 'Forza, Battista! Muoviamoci!' (p. 31).

- (21) a. *Gulp! L'assalto degli Unni!*
 b. *Bbi! Su qquant'a Ggimm nia!*
 lett. 'Oh! Sono quanto la Germania!'
 propr. 'Oh! Sono numerosissimi!' (p. 32).

- (22) a. [...] smacchiarla è *un incubo!*
 b. [...] *m'a viru sempri pettri pettri!*
 lett. ‘me la vedo sempre pietre pietre!’
 propr. ‘ho sempre grandissime difficoltà!’ (p. 32)
- (23) a. [...] *a ogni costo*
 b. [...] macari ca mi nni vài'a mmòriri! (p. 35)
 lett. ‘anche che me ne vado a morire!’.
 propr. ‘a qualunque costo, anche della vita!’.

In (24) l’aggettivo prenominale *fidato*, privo di traducente nella mia varietà di catanese, è sostituito dalla apposizione *ggiòia mia*, che amplifica un po’ il legame tra Paperone e il deposito rispetto all’originale, rendendolo un legame addirittura affettivo. Tuttavia, tale cambiamento appare coerente con lo svolgimento della storia, dato che questa dichiarazione ha l’effetto di neutralizzare la riprogrammazione del PDP 6000 e di farlo tornare alle impostazioni originali (cioè a favore di Paperone e contro i Bassotti).

- (24) a. ... e questo è il mio deposito! Tu sei il mio *fidato* deposito!
 b. ... e cchistu è u me ddeposito! Tu sì u me ddepòsitu, *ggiòia mia!*
 lett. ‘e questo è il mio deposito! Tu sei il mio deposito, gioia mia!’ (p. 36).

3.1.1 Strutture sintattiche tipicamente siciliane

- (25) a. *I bassotti sono sempre stati determinati...* ma ultimamente sono un vero tormento!
 b. *Sempri ncutti ana statu, i bbassotti!* Ma ultimamente addivintanu na camurria!
 lett. ‘Sempre insistenti sono stati, i bassotti! Ma ultimamente sono diventati un tormento!’ (p. 11).

Il focus fronting di nuova informazione (in questo caso il predicato *sempri ncutti in* (25b)) è tipico del siciliano e assente in italiano, in cui la stessa struttura serve invece solo a correggere, con l'elemento in focus, un elemento dello stesso tipo presente nel cointesto sinistro (perlopiù in un dialogo) (cfr. Cruschina 2006, 2022). Quindi, per un lettore non siciliano, una frase del tipo *sempre determinati sono stati, i bassotti* sarebbe pragmaticamente felice, ad es., solo se qualcun altro avesse detto poco prima che i bassotti non sono determinati, e si volesse correggere questa affermazione.

Lo stesso fenomeno anche in (26), in cui l'it. di livello alto dell'originale è sostituito da una polirematica dial. di significato pragmaticamente equivalente (ma non di livello alto), con l'elemento *â lagga* anteposto:

- (26) a. Espellere, espellere!
 - b. *Â lagga façitivilla!*
- lett. 'Alla larga fatevela!'
propri. 'State alla larga!' (p. 12).

Altre volte è la sintassi dell'italiano (di livello alto) a presentare strutture non disponibili in dialetto, come nel caso in (27), in cui l'originale presenta l'aggettivo *bizzarro* in posizione prenominale. Inoltre, anche un enunciato aggettivo + nome è possibile in catanese solo se l'aggettivo è *bbeddu* 'bel(lo)' o *bbravu* 'bravo' (ad es. *bbeddu/bbravu carusu* 'bel;bravo ragazzo'); altrimenti l'aggettivo è postnominale e il nome deve essere preceduto dal pro-determinante esclamativo *cchi*:

- (27) a. Paperone: *Bizzarro nome...* Archimede: Bizzarro ma *calzante!*
 - b. Paperoni: *Cchi nnomu strèusu...* Acchimedi: Strèusu, *ma ccô mìcciu!*
- lett. Paperone: 'Che nome bizzarro...' Archimede: 'Bizzarro, ma con la miccia! (= 'speciale, straordinario').'

Ho inoltre rinunciato a tradurre *calzante* in modo strettamente letterale (scartando candidati come *ggiustu* 'giusto', o la perifrasi *ca cci stà bbonu* 'che ci sta bene'), preferendo la polirematica *ccô mìcciu*, comunque di significato vicino, ma priva di corrispondenti omoetimologici in italiano.

- (28) a. Pronti a schivare le cannonate!
 b. Stamu pronti ppi nnon ni fari pigghjari r  cannunati!

Nell'esempio in (28), oltre allo stile nominale evitato in favore di un'espressione verbale ('pronti' vs. 'stiamo pronti'), ho utilizzato una struttura ormai totalmente desueta, ma che i parlanti della mia generazione ricordano come tipica dei loro genitori o nonni, vale a dire la finale implicita negativa con proclitico (*ppi nnon ni fari pigghjari*). I più giovani conoscono solo l'enclisi con l'infinito (ad es. *ppi nnon f rini pigghjari* 'per non farci prendere').

Ho voluto infine includere un esempio di pseudo-coordinazione (29), che con il verbo funzionale 'andare' ridotto a *o* è unicamente di area catanese:²²

- (29) a. *fila a prendere* le palle di cannone!
 b. *o pripara* i cannuni!
 lett. 'va' a prepara i cannoni!'
 propri. 'va a preparare i cannoni!'.

3.2 Italianismi

Ho usato degli italianismi innanzitutto nei casi in cui il prestito dall'italiano è effettivamente spesso usato nel parlato dialettale (ed è cioè l'unico e possibile traducente), ad es. per nominare dispositivi elettronici di recente invenzione, come *telecamera* (p. 11), *antifuttu* 'antifurto' (p. 11), *intelliggenza cibenn tica*

²² La pseudo-coordinazione è una struttura monofrasale che prevede un primo verbo (V1) di movimento, funzionale, un connettore (omofono della congiunz. *e* o della prep. *a*, spesso falcattativo), e un secondo verbo (V2) lessicale che concorda in tempo, modo, persona e numero con il verbo funzionale, anche se i due verbi non sono davvero coordinati, come è possibile verificare applicando dei test. Ad es., a Delia (CL), *nun l'arriv  a ffici* 'non arrivò a farlo', lett. 'non lo arrivò a fece' (Giusti–Di Caro–Ross 2022: cap. 4 es. (4)) mostra la risalita del clitico compl. di *fici* a sinistra del V1: tale risalita è impossibile con i verbi realmente coordinati (per gli altri test si rimanda a Giusti–Di Caro–Ross 2022). A Catania il V1 'andare' assume la forma invariabile *o* (o la variante *wo*) (vd. anche Di Caro–Menza 2024).

'intelligenza cibernetica' (p. 13), *droni sentinella* (p. 13), *microspii* 'microspie' (13), o macchinari come il *montacarichi* (p. 33). A questi si aggiungono *periculu* 'pericolo' (p. 13), *ddivessi* 'diversi' (p. 13), *spiegazzioni* 'spiegazione' (p. 13), *poblema* 'problema', *libbriccinu* 'libriccino' (p. 13), *occhestrali* 'orchestrali' (p. 26) *attmosfera* 'atmosfera' (p. 27) e *ddepòsitu* 'deposito' (preferito a parole forse più autenticamente dialettali, come *malażzeni* o *funnucu*, ma ormai disusate).

Tutti questi italianismi, con l'eccezione di *antifuttu*, *divessi* e *libbriccinu*, presentano le vocali *e* e *o* in posizione atona, spie chiare della loro natura di prestiti (in siciliano il vocalismo atono prevede solo *a*, *i* e *u*).

3.3 Perifrasi per tradurre lessemi intraducibili (o per evitare italianismi e neologismi)

A questa categoria appartengono ad es. le traduzioni di *camaleontica* (p.13) reso con la perifrasi *ca si trasfòmmunu* 'che si trasformano' e di *capsule di contenimento* reso con *casci ca si chjürunu a scattu* 'casse che si chiudono a scatto' (p. 13).

3.4 Commutazioni di codice

Ho usato commutazioni di codice solo per alcune battute tra Battista e i Bassotti che svolgevano mansioni simili a quelle di Battista e per quelle in cui i Bassotti camerieri presentano i piatti ai commensali (tutto alle pp. 27-28). Ho voluto in tal modo restituire l'atteggiamento più formale che questi personaggi sembrano ostentare nel tentativo di adeguarsi al servizio nei confronti di coloro che vengono serviti (31-32) o, nel caso di Battista che si rivolge ai Bassotti pulizieri (30), per dimostrare la propria superiorità nei confronti dei rivali. Ho pensato di rendere questa ricerca di formalità facendo commutare questi personaggi dal dialetto all'italiano (popolare).

- (30) a. Battista: Suvvia, collega! Si lustra al meglio ruotando *in senso orario*, *non antiorario!*
- b. Bbattista: Avanti, collega! S'allustra megghju stricannu *in senz'orario*, *no antiorario!*

lett. 'Suvvia, collega! Si lustra meglio strofinando in senso orario, non antiorario! (p. 27).

- (31) a. Gallette rafferme al naturale con fagioli dell'annata 1982! *da gustare con succo di rapa a temperatura ambiente!*
 b. Viscotta ruri schitti... s'an'a mmanciari *ccon succo di rapa temperatura ambiente!*

lett. ‘Biscotti duri senza condimenti... si devono mangiare con succo di rapa a temperatura ambiente!’ (p. 27).

- (32) a. *Altra acqua piovana, signore?*
 b. *Voli autra acqua piovana?* (p. 28).

Mistretta (2025) ritiene che *succo* (31b), e altre forme che però non cita, siano nel mio adattamento «italianismi evitabili» (in realtà si tratta di commutazione di codice), e che avrei fatto meglio a tradurre con *sucu*. Tuttavia, nella mia varietà di catanese, oggi,²³ *sucu* significa ‘succo’ solo nella polirematica nominale *such'i frutta* ‘succo di frutta’; mentre come monorematica indica solo il sugo, cioè l’umore saporito che si ottiene cuocendo carne bovina e/o suina con passata o estratto di pomodoro, oltre a cipolla, sedano e carota (ad es. *a pasta/i puppetta ccô sucu* ‘la pasta/le polpette col sugo’, cfr. VS s.v. *sucu*, seconda accezione). Un significato derivato per metafora da questo si ravvisa nella polirematica nominale *u sucu dô pollu* ‘il nocciolo della questione, ciò che davvero conta, l’essenziale’,²⁴ nota a molti catanesi anche perché è il titolo di un album musicale di Brigantony²⁵ (vd. § 1 *supra*).

²³ Non si può escludere che il significato di ‘succo’ sia stato compreso e usato a Catania in passato anche nella mia varietà, perché *sucu* nel VS (s.v., prima accezione) ha effettivamente il significato di ‘succo, umore contenuto in diverse parti delle piante e spec. nei frutti e negli ortaggi’. Inoltre, tale accezione nel VS non è preceduta da marche relative ad aree o singoli comuni, ed è stata dunque registrata come diffusa, in linea di massima, nell’intera Isola.

²⁴ Non registrata in VS, nel quale però lo stesso significato (‘l’essenziale’) è attribuito alla polirematica *u sucu*, s.v. *sucu*, quarta accezione, tratta dal Traina (1868) e dal Trischitta Mangiò (inedito). Ringrazio Simone Spitalieri per avermi aiutato a fare luce su questa polirematica e sul suo significato.

²⁵ <https://www.youtube.com/playlist?list=PLJHemONEoytVgMH5NzUFjJW2Idx1UT-dC>.

3.5 Lessico più recente o dei più giovani

Nell'esempio in (33), ho scelto di rendere *gagliardo* con un'espressione più frequente tra i giovani che tra le persone meno giovani, che è *n mostru* 'un mostro (di bellezza, di forza, di qualità positive').²⁶

Simile il caso in (34) (*scioccau*), che oltre a essere un verbo usato dai più giovani, costituisce un chiaro italiano²⁷ (con *o* = [ɔ] fuori d'accento):

- (33) a. *Gagliardo* questo marchingegno!
 b. Stu cosu ca façisti è *n mostru*!

lett. 'questo coso che hai fatto è un mostro (proprio. "un portento")' (p. 17).

- (34) a.[...] è rimasto colpito [...]
 b. [...] *scioccau* [...]

lett. 'è rimasto colpito, scioccato' (p. 38).

3.6 Strategie per tradurre i nomi propri

Tra i nomi propri, non è stato problematico l'adattamento di *Archimede* → *Archimedi*, con integrazione fonologica del nesso [rk] che in catanese passa a [kk] e della finale *e*→*i*. Diverso è il discorso per il nome del protagonista, *Paperone*. Le strade percorribili erano infatti due. Da un lato avrei potuto analizzare il nome italiano come un valutativo, ricavando così una base *papero* e un suffisso -óne, che avrebbero in dialetto, come corrispondenti, rispettivamente *pàpiru* e *ùni*. Riunendo base e suffisso così ottenuti, l'adattamento di *Paperone* avrebbe potuto essere *Papiruni*. Tuttavia, tutti i prestiti recenti dall'italiano mostrano che le [o] toniche e atone e le [ɔ] toniche del modello vengono rese sempre con [ɔ], e non con [u] (ad es. it. *televis[ɔ]re* e *televisi[ɔ]ne* → dial. *televis[ɔ]ri* e *televisi[ɔ]ni* e non **televis[u]ri* e **televisi[u]ni*; cfr. anche § 3.5 supra). Per

²⁶ Una grafia più coerente con il sistema adottato sarebbe stata in realtà *m mostru*, dato che l'articolo *n* si assimila, nella pronuncia, all'iniziale del sostantivo).

²⁷ Ma in catanese *scioccarei* è monovalente, con soggetto esperiente, mentre in italiano *scioccare* è bivalente, con primo argomento stimolo/causa e secondo argomento esperiente.

questa ragione, ho preferito rendere *Paperone* con *Paperoni* (che i catanesi leggono *Paper[ɔ]ni*).

In un solo caso, infine, ho modificato radicalmente il nome di un personaggio. Si tratta di *Intellettuale* 176, che ho reso con *Scinziatu* 176. Il motivo è che *scinziatu* è una parola che si usa nel catanese (soprattutto dei meno giovani) per riferirsi, in modo canzonatorio, sarcastico, a chiunque millanti una cultura o un'intelligenza superiori (quindi si adatta perfettamente a rendere anche l'it. *intellettuale*, oltreché *scienziato*). La connotazione sarcastica non è probabilmente presente nell'originale (il personaggio in questione sembra rispettato dagli altri Bassotti, e in effetti dimostra grande competenza e affidabilità anche nei fatti), ma l'ho preferita a un italiano/neologismo come il possibile *intellettuali*, anche perché, proprio con la connotazione sarcastica di *scinziatu* e la sua appartenenza a un lessico non più molto diffuso, avevo speranza di accrescere la comicità della scena.

4. Un caso particolare: *mbare*

L'allocutivo *mbare* è un lessema “bandiera” del catanese, che non potevo non includere nell'adattamento, ma che ho potuto usare una sola volta. Infatti, *mbare* può essere utilizzato solo tra amici, interlocutori che si trovano sullo stesso piano. L'unico caso è, nel fumetto, il dialogo tra due Bassotti (che altrove dialogano invece sempre con il loro nonno e capo, e mai fra loro). Il caso è un breve scambio tra Intellettuale-176 e il Bassotto 176-761, a p. 30. Ho semplicemente aggiunto, nella traduzione, l'allocutivo *mbare*, di cui mancava un qualunque corrispondente nell'originale («Intellettuale-176! Cosa ci fai qui?» → «Scinziatu-176! *Mbare*, ma cchi cci fai tu ccà?»). La forma *mbare*, per altro, non è registrata nel VS (che registra *mpari*, diminutivo di *cumpari* ‘compare’, da cui chiaramente deriva), ed è estremamente interessante per la presenza della vocale *e* in posizione finale (il vocalismo finale del siciliano conosce solo i tre timbri *i*, *a* e *u*), che non caratterizza tra l'altro neanche gli italiani (che hanno sì *e* in posizione atona, ma solo iniziale o interna; ad es. it. *intellettuale* verrebbe reso con *intellettuali*).

5. Conclusioni

In questo articolo ho reso conto del mio lavoro di traduzione in catanese della storia *Zio Paperone e il PDP 6000* (*Topolino*, n. 3608) dopo averlo riletto a freddo, e aver riflettuto razionalmente sulle strategie che di fatto ho applicato spesso senza programmarle, ma tenendo conto di ciò che il testo e il racconto mi suggerivano.

Mi è stato chiaro sin dal primo momento che volevo creare un testo che facesse sorridere i lettori ma che allo stesso tempo costituisse un documento del catanese contemporaneo. I criteri di trascrizioni (§ 2) e le strategie traduttive (§ 3) sono stati funzionali a tali obiettivi.

Bibliografia

- Cruschina 2006 = *Informational focus in Sicilian and the left periphery*, in *Phases of interpretation*, edited by Mara Frascarelli, Berlin-New York, De Gruyter Mouton, 2006.
- Cruschina 2022 = *Focus and Focus Structures in the Romance Languages, Oxford Research Encyclopedias: Linguistics*, a cura di Mark Aronoff, Oxford, Oxford University Press, 2022.
- Di Caro–Menza 2024 = Vincenzo Di Caro e Salvatore Menza, *On Pseudo-Coordination in the province of Catania*, in «Isogloss», 10/2 (2024), pp. 1-22. (<https://revistes.uab.cat/isogloss/article/view/v10-n2-dicaro-menza>).
- Giusti–Di Caro–Ross 2022 = *Pseudo-Coordination and Multiple Agreement Constructions*, a cura di Giuliana Giusti, Vincenzo Nicolò Di Caro e Daniel Ross, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2022.
- Lanaia 2020 = Alfio Lanaia, *Parole nella storia*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 2020.
- Lo Piparo 2025 = Franco Lo Piparo, *Topolino in catanese? Come una versione tradotta dal latino*, <https://www.buttanissima.it/topolino-in-catanese-e-come-tradurre-una-versione-dal-latino/>.
- Matranga 2013 = Vito Matranga, *Scrivere il dialetto*, in *Lingue e culture in Sicilia*, 2 voll., a cura di Giovanni Ruffino, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 2013, pp. 1382-1410.
- Menza–Bianchi 2023 = Salvatore Menza e Valentina Bianchi, *Cooperativity Markers in the Left Periphery. Evidence from Sicilian and from Lombard Italian*, in «Probus»,

35/1 (2023), pp. 99-125 (<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/probus-2022-0015/html>).

Mistretta 2025 = Alessio Mistretta, *Topolino celebra le lingue locali: qualche riflessione sulla traduzione in siciliano*, <https://cademiasiciliana.org/blog/topolino-n-sicilianu/>, 17 gennaio 2025.

Nespor 1993 = Marina Nespor, *Fonologia*, Bologna, Il Mulino, 1993.

Rohlfs 1969 = Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi e formazione delle parole*, Torino, Einaudi, 1969 (titolo originale *Historische Grammatik der Italienischen Sprache und ihrer Mundarten, III Syntax und Wortbildung*, Bern, Francke AG, trad. it. di Temistocle Franceschi).

Traina 1868 = Antonino Traina, *Nuovo vocabolario siciliano italiano*, Palermo, Giuseppe Pedone Lauriel, 1868.

Traina 1877 = Antonino Traina, *Vocabolarietto delle voci siciliane dissimili dalle italiane*, Torino, Paravia, 1877.

Trischitta Mangiò inedito = Giuseppe Trischitta Mangiò, *Vocabolario siciliano italiano per tutti*, ms. inedito di cc. 5050, di proprietà dell'Opera del Vocabolario Siciliano.

Trovato 2002 = Salvatore C. Trovato, *La Sicilia*, in *I dialetti italiani. Storia struttura uso*, a cura di Manlio Cortelazzo, Carla Marcato, Nicola De Blasi e Gianrenzo P. Clivio, Torino, Utet, 2002, pp. 834-897.

Trovato 2024 = Salvatore C. Trovato, *Cinquant'anni di storia linguistica della Sicilia. Studi di grammatica, lessico e storia del pensiero linguistico*, a cura di Salvatore Menza e Iride Valenti, postfazione di Vincenzo Orioles, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2024.

Trovato–Menza 2020 = Salvatore C. Trovato e Salvatore Menza, *Vocabolario dei dialetti galloitalici di Nicosia e Sperlinga*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 2020.

VS = AA.VV., *Vocabolario siciliano*, 5 voll., fondato da Giorgio Piccitto, diretto (voll. I-IV) da Giovanni Tropea e (vol. V) da Salvatore C. Trovato, Catania-Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 1977-2002.

RIASSUNTO – In questo articolo, l'autore della versione in catanese della storia *Zio Paperone e il PDP 6000* (*Topolino*, n. 3608) analizza il proprio lavoro di adattamento. L'obiettivo era creare un testo che facesse sorridere i lettori ma che allo stesso tempo

costituisse un documento del catanese parlato contemporaneo, nella specifica varietà padroneggiata dall'autore. I criteri di trascrizione (§ 2) e le strategie traduttive (§ 3) sono stati funzionali a tali obiettivi. Per quanto riguarda la trascrizione, la scelta di un sistema che dà conto graficamente di tutti i fenomeni fonologici punta a consentire anche ai non catanesi e ai non siciliani di riprodurre la sostanza fonica (segmentale) del catanese. Le strategie traduttive, invece, riprendono quelle già adoperate dai più noti attori comici catanesi del passato e del presente. Per ciascuna strategia vengono analizzati numerosi esempi, mettendo a confronto il testo di partenza e quello di arrivo.

Parole chiave: *Topolino*, adattamento, comicità linguistica, ortografie dialettali, catanese

ABSTRACT - In this article, the author of the Catanese version of the story *Zio Paperone e il PDP 6000* (*Topolino*, nr. 3608) analyzes his own adaptation work. The goal was to create a text that would make readers smile while also serving as a document of contemporary spoken Catanese, specifically in the variety mastered by the author. The transcription criteria (§ 2) and the translation strategies (§ 3) were designed to support these goals. As for the transcription, the choice of a system that graphically represents all phonological phenomena aims to allow even non-Catanese and non-Sicilian readers to reproduce the phonetic (segmental) substance of Catanese. The translation strategies, on the other hand, follow those already used by the most well-known Catanese comic actors of the past and present. Numerous examples are analyzed for each strategy, comparing the source text and the translated version.

Keywords: *Topolino*, adaptation, linguistic humor, dialect orthographies, Catanese

Contatto dell'autore: salvatore.menza@unict.it