

SONIA BAILINI

I DIARI DELLA MOTOCICLETTA, UN VIAGGIO NELLA TRADUZIONE INTERSEMIOTICA E INTERLINGUISTICA

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano**Abstract**

Questo contributo analizza, da un lato, le modalità di adattamento delle fonti scritte su cui si basa il film *Diarios de motocicleta* (2004) di Walter Salles e, dall'altro, la resa in italiano di alcuni elementi culturospecifici. La selezione dei contenuti nella traduzione intersemiotica e la resa nel doppiaggio italiano nella traduzione interlinguistica restituiscono un'immagine del protagonista che ne riflette solo in parte la biografia reale perché rispondono più a criteri di fruibilità che di fedeltà storica.

palabras clave: traduzione intersemiotica, traduzione interlinguistica, adattamento testuale, doppiaggio, Ernesto Che Guevara

Abstract**The motorcycle diaries, a journey into intersemiotic and interlinguistic translation**

This paper analyzes, on the one hand, the adaptation of the written sources on which Walter Salles' film Diarios de motocicleta (2004) is based and, on the other, the rendering in Italian of some cultural-specific elements. The selection of contents in the intersemiotic translation and the rendering in the Italian dubbing in the interlingual translation paints a picture of the protagonist that only partially reflects his real biography because they respond more to criteria of usability than of historical fidelity.

keywords: intersemiotic translation, interlinguistic translation, textual adaptation, dubbing, Ernesto Che Guevara

1. Dai diari al film: in viaggio tra memoria e finzione

Questo contributo si prefigge, da un lato, di analizzare la traduzione intersemiotica risultante dalla trasposizione cinematografica dei diari di viaggio di Ernesto Guevara e Alberto Granado e, dall'altro, di osservare la resa di alcuni elementi culturospecifici nel doppiaggio dallo spagnolo all'italiano. *I diari della motocicletta* (Salles 2004b) ripercorre le tappe del viaggio di sette mesi che Ernesto Guevara de la Serna e Alberto Granado realizzarono, dal 29 dicembre 1951 al 26 luglio 1952, a bordo di una Norton 500 del 1939, la *Poderosa II*. Il testo audiovisivo è una combinazione tra road-movie, documentario e racconto di formazione (Lie 2023: 26) ed è il risultato di un'articolata traduzione intersemiotica che utilizza come fonti le *Notas de viaje por América Latina* di Ernesto Guevara de la Serna e *Con el Che por Sudamérica* di Alberto Granado. In entrambi i testi quel viaggio viene presentato come un'esperienza che cambia la vita dei protagonisti, in particolare quella di Ernesto, quando ancora lo chiamavano Fúser e quando ancora non era diventato il Che.

Le *Notas de viaje*, scritte durante il viaggio del 1952, riordinate da lui stesso a distanza di un anno e pubblicate per la prima volta solo nel 1993, già nelle prime pagine danno conto del cambiamento interiore che quel viaggio determinò nel giovane Fúser ed è proprio il lavoro di rielaborazione a posteriori che permette di definire questa fonte un diario di secondo livello, come lo è, di fatto, qualsiasi testo autobiografico (Duno-Gottberg 2005, Peris Blanes 2011, Arreola 2016) e come dimostrano le parole con cui si apre il diario: “El personaje que escribió estas notas murió al pisar de nuevo tierra argentina, el que las ordena y pule, ‘yo’, no soy yo; por lo menos no soy el mismo yo interior. Ese vagar sin rumbo por nuestra ‘Mayúscula América’ me ha cambiado más de lo que creí” (Guevara 2004: 34).

Con el Che por Sudamérica, pubblicato per la prima volta nel 1978 dalla *Agencia Literaria de Letras Cubanas*, ripubblicato in Argentina con la casa editrice Marea nel 2007 e nel 2013 in una nuova edizione, è il diario di quel viaggio scritto da Alberto Granado, Mial, l'amico di una vita di Ernesto, che, otto anni dopo, fu invitato proprio dal Che a lavorare come scienziato nella Cuba della rivoluzione. Vi rimase per tutta la vita e morì nel 2011, a L'Avana. È un diario scritto con la freschezza e la spontaneità di un giovane che ha sognato quel viaggio sin da quando era adolescente, che osserva e commenta tutto ciò che vede, a volte con uno spirito molto più critico di quanto non appaia nelle *Notas* di Ernesto. Le motivazioni che hanno spinto Granado a pubblicare quel diario non lasciano

alcun dubbio sulla volontà di restituire una dimensione umana alla figura del Che per evitarne la mitizzazione e l'idealizzazione:

En realidad 'El Diario' no tenía nombre. La Agencia Literaria, la gente que trabajó conmigo en Letras Cubanas, le puso ese nombre [Ndr: Con el Che por Sudamérica], un poquito en contra de mi voluntad. Por la palabra Che, porque el viaje no fue con el Che Guevara, fue con Ernesto, pero yo estaba muy interesado en que se publicara y aspiraba a que no siguieran apareciendo 'amigos' del Che que nunca habían sido verdaderos amigos. Ni quería que se siguiera hablando del Che como de un hombre lleno nada más que de virtudes, sino como de un muchacho de 24 años, lo que era en realidad [...]. Yo solo pensaba en evitar que al Che lo siguieran endiosando, que a mi amigo Ernesto Guevara lo siguieran transformando en un hombre sin ningún defecto (Granado 2013: 9-10).

L'idea di riprendere il diario di viaggio di Ernesto Guevara e costruire una storia cinematografica è nata grazie all'interesse di Walter Salles per il road-movie, interesse già manifestatosi in altri suoi film, come per esempio *Foreign Land* (1995) e *Central do Brasil* (1998). L'identificazione con questo genere cinematografico è esplicita, oltre che nel titolo, anche all'inizio del film, quando la voce in off di Ernesto recita: "Il veicolo: La Poderosa II; il metodo: l'improvvisazione" (Salles 2004a: 00:55-01:15) e in una delle scene iniziali del viaggio, quando i due giovani, a bordo della moto, intraprendono una gara con due *gauchos* a cavallo (Salles 2004a: 07:25-07:42), omaggio a *Easy Rider*.

Il regista brasiliano ha dichiarato di aver fortemente voluto questo film perché profondamente affascinato dalla lettura delle *Notas de viaje*, dall'idea del viaggio come autoscoperta e momento di crescita interiore e, infine, dalla ricchezza umana dei due protagonisti (Minà 2003). Per la realizzazione della pellicola Salles ha scelto di utilizzare tecniche proprie del cinema verità, cioè di un tipo di cinema "di autenticità totale, vero come un documentario ma col contenuto di un film romanzesco, cioè col contenuto della vita soggettiva" (Morin 1960 citato in Fofi, Morandini, Volpi 1988: 343). Non si trattava, pertanto, solo di ricostruire il viaggio di Fúser e Mial, ma di riviverlo in condizioni simili durante le riprese. Con questo proposito, gli attori venivano stimolati a improvvisare conversazioni con la gente del posto che via via incontravano e questi interventi casuali, non contemplati nel copione, sono stati poi inseriti nella struttura filmica. Come spiega lo stesso Salles:

optamos por emplear una gramática cinematográfica sencilla y directa [...] La mayor parte del tiempo, procuré evitar imponer una 'puesta en escena', y me dejé llevar por lo que íbamos encontrando en el camino, sin imponer ideas preconcebidas. También

intentamos hacer lo contrario de lo que podría llamarse un ‘documental inducido’. Básicamente, intentamos filmar la historia como si estuviese desarrollándose frente a nuestros propios ojos (<http://www.labutaca.net/films/26/diariosdemotocicleta1.htm> citato in Peris Blanes 2011).

Tra le scelte operative riconducibili a questa tecnica cinematografica, almeno due sono fondamentali:

1. la realizzazione dello stesso percorso e delle stesse tappe del viaggio originale, facendo coincidere il tragitto fisico della troupe cinematografica con quello dei due protagonisti storici, uno dei quali, tra l'altro, era presente sul set. A questo proposito è bene ricordare che il film è stato girato nel 2002, esattamente 50 anni dopo il viaggio originale (1952), le riprese sono durate 84 giorni in 33 scenari diversi, sono state riprodotte cinque copie identiche della Norton 500 del 1939 (Minà 2003) e Alberto Granado, 82 anni, ha partecipato alle riprese, contribuendo, con i suoi ricordi, alla ricostruzione di alcune scene (Moratal Ibáñez, Carli, Kennel 2005);
2. la *full immersion* degli attori nei ruoli dei personaggi che dovevano rappresentare da un punto di vista più profondo rispetto a quanto accade normalmente. Gael García Bernal e Rodrigo de la Serna hanno dovuto imparare a guidare una moto del '39, a navigare sul fiume su una zattera e hanno persino dovuto documentarsi sulle letture di Guevara all'epoca del viaggio (Peris Blanes 2011).

Durante le riprese è stato realizzato anche il documentario *In viaggio con Che Guevara* (Minà 2003), una sorta di *backstage* nel quale la presenza di Alberto Granado sul set funziona come *trait d'union* tra il passato e il presente. Questo continuum è garantito anche dall'inserimento di foto originali del viaggio del 1952, che fanno sì che finzione e memoria si sovrappongano, poiché la storia raccontata nel film coincide con i ricordi di Granado.

2. L'adattamento cinematografico come traduzione intersemiotica

Qualsiasi traduzione intersemiotica e, in generale, qualsiasi tipo di narrazione, implica necessariamente un processo di selezione di ciò che si intende raccontare e di ciò che si decide di escludere (Dusi 2003, Fois 2012, Hutcheon 2021). Se, da un lato, *I diari della motocicletta* ha ricevuto moltissimi premi e riconoscimenti (Goya 2005 e Bafta 2005 tra i più prestigiosi), dall'altro non bisogna dimenticare che la sua distribuzione nei circuiti nordamericani, dove la figura di Ernesto

Guevara è legata alla delicata questione delle relazioni politiche tra Cuba e gli USA, ha generato anche recensioni negative (De Ferrari 2005, Duno-Gottberg 2005, Fandiño 2005). Nonostante il regista abbia dichiarato in varie occasioni la sua intenzione di porre il focus sulla biografia del giovane Guevara prima della svolta ideologica e politica che lo trasformò nel Che e sul ruolo di quel viaggio del 1952 come elemento attivatore del cambiamento, il dibattito gira intorno a due domande: in che misura l'immagine di Ernesto Guevara proposta da Salles ne rispecchia la vera personalità? Che cosa ha guidato la selezione degli eventi da inserire nel film rispetto alle vicissitudini reali raccontate nei diari?

Come afferma Fumagalli, una biografia, per poter essere oggetto di una traduzione intersemiotica che ne garantisca la buona riuscita, deve possedere alcune caratteristiche ben precise. Innanzitutto, deve poter essere rappresentata visivamente; in secondo luogo, deve avere un protagonista affascinante ed empatico, capace di instaurare relazioni significative almeno con un altro personaggio determinante per la sua evoluzione psicologica. Infine, la traiettoria vitale o il frammento di essa che si racconta deve avere una linea drammatica ascendente, con un evento principale che aiuti a focalizzare il tema e che segni una svolta verso un climax di grande intensità (Fumagalli 2004: 181-185).

I diari di viaggio di Ernesto Guevara e Alberto Granado riuniscono queste caratteristiche e sono, di fatto, due autobiografie che si fondono per un breve tratto della vita dei due amici. Per entrambi quel viaggio ha determinato un cambiamento interiore che ha segnato il loro futuro. I paesaggi spettacolari del Sudamerica si prestano benissimo alla rappresentazione visiva di quell'esperienza fisica e spirituale, e gli spettatori attraversano insieme ai protagonisti le strade polverose di quell'America ancora tutta da scoprire, sperimentando insieme a loro quel senso di libertà e quella sete di conoscenza che permea le riflessioni impresse nei loro diari. Due personaggi così sono interessanti a prescindere, e lo sono ancor di più per lo spettatore che si appresta a guardare un frammento della loro vita con la consapevolezza di quello che poi sono diventati. Entrambi intessono relazioni significative con molte delle persone che incontrano: con i due contadini nei pressi della cava di Chuquicamata, con una povera vecchia malata a cui Ernesto dà alcune delle sue medicine contro l'asma; con Hugo Pesce, luminare della lebbra in Perù, cattolico, marxista, pacifista, che per Ernesto rappresenta un mentore sia dal punto di vista scientifico che ideologico; con un contadino a cui hanno sottratto le terre; con i malati del lebbrosario di San Pablo. Tutti questi incontri fanno crescere gradualmente l'intensità della trama fino al discorso di Ernesto nel giorno del suo compleanno e la traversata del fiume a nuoto per unirsi ai malati

in isolamento sull'altra sponda, che rappresenta il climax e il momento in cui il cambiamento interiore di Ernesto viene prima verbalizzato e poi messo in pratica con un gesto eroico.

L'evento che segna un cambio di passo è la rottura definitiva della moto: da quel momento in poi, l'attenzione si sposta dalla scoperta del paesaggio alla scoperta delle persone: la strada diventa un luogo d'incontro, dove proprio l'assenza di veicoli veloci propizia un maggior contatto con chi è diverso dai protagonisti per classe sociale, etnia e grado di istruzione. Il film assume, pertanto, un tono documentaristico, caratterizzato dall'uso della telecamera a mano e dalla volontà di dare testimonianza della triste realtà di tutti coloro che Fúser e Mial incontrano sul loro cammino: privazione delle terre, sfruttamento del lavoro, mancanza di protezione da parte della polizia, analfabetismo, povertà, soprattutto della popolazione indigena. Emerge così la stretta relazione tra road-movie e documentario (Salles 2007: 70, citato in Peris Blanes 2011). Il cambio di linguaggio cinematografico coincide con il cambio di paesaggio geografico: dopo i deserti del Cile e dell'Argentina, i due amici arrivano sulle Ande e da questo momento in poi il film si concentra più sulle persone che sui paesaggi (Díaz 2005, Lie 2023: 57).

Le scelte di traduzione intersemiotica di Salles sono riconducibili a tre procedimenti: riferimenti intertestuali alle fonti, amplificazione di alcuni eventi e omissione di altri.

Nonostante una traduzione intersemiotica da fonte scritta a trasposizione cinematografica implichi di per sé un cambio di genere testuale (Rutelli 2004), ne *I diari della motocicletta* il rimando al genere delle fonti è ripreso in varie occasioni, sia attraverso il codice visivo sia attraverso la voce in off di Ernesto. Infatti, in alcune scene i due protagonisti sono intenti nella scrittura dei rispettivi diari (i.e. quando sono ospiti da Hugo Pesce e a Machu Picchu), mentre in altre vengono riprodotti frammenti delle riflessioni che Ernesto appunta nel suo diario sotto forma di lettere che scrive alla madre. Anche se è vero che Ernesto durante quel viaggio mantenne una fitta corrispondenza con lei, la fonte della traduzione intersemiotica è il diario, non le lettere, che quindi servono a Salles per evidenziare i cambiamenti interiori che il protagonista sta vivendo. Questo procedimento mostra la volontà del regista di andare oltre la ricostruzione storica al fine di coinvolgere lo spettatore facendogli sperimentare le stesse emozioni che sta provando il protagonista. Entrambi stanno realizzando insieme lo stesso percorso: molte scene riprendono la moto sulla strada, il viaggio è reale ma anche metaforico, è un cammino verso la consapevolezza (Sánchez Zapatero 2021). Se il diario offre una relazione piatta e cronologica degli eventi, il film segue una traiettoria ascendente,

che raggiunge il suo apice con il discorso di Ernesto al lebbrosario nel giorno del suo compleanno e la traversata del fiume a nuoto. Questa parabola di intensità graduale, se da un lato rende la narrazione più dinamica e fruibile, dall'altro impone una modifica dell'ordine temporale degli eventi rispetto ai fatti reali e, di conseguenza, l'amplificazione di alcuni di essi e l'omissione di altri.

Questa breve analisi si limiterà solo a tre amplificazioni e a tre omissioni particolarmente rilevanti tra le molte presenti nella pellicola: tra le prime, il discorso al lebbrosario nel giorno del compleanno di Ernesto, la traversata a nuoto del Rio delle Amazzoni e, in generale, il ruolo di quel viaggio nella traiettoria vitale del protagonista; tra le seconde, alcune tappe del viaggio, le descrizioni dettagliate di paesaggi, aspetti culturali e procedimenti tecnici (i.e. estrazione del rame, cultura inca) e le riflessioni di carattere politico.

Nel diario, il paragrafo in cui è inserito il discorso è introdotto in modo ironico con il titolo 'El día de San Guevara' ed Ernesto minimizza l'evento, descrivendolo con queste parole:

Ya picaditos todos los ánimos [por el pisco] el director de la colonia brindó por nosotros en una manera muy simpática y yo, 'pisqueado', elaboré más o menos lo que sigue: [...] 'Aunque lo exiguo de nuestras personalidades nos impidan ser voceros de su causa, creemos, y después de este viaje más firmemente que antes, que la división de América en nacionalidades inciertas e ilusorias es completamente ficticia. Constituimos una sola raza mestiza que, desde México hasta el estrecho de Magallanes, presenta notables similitudes etnográficas. Por eso, tratando de quitarme toda carga de provincialismo, brindo por Perú y por América Unida' (Guevara 2004: 177).

Ernesto ne parla anche alla madre, in una lettera che le scrive da Bogotá il 6 luglio 1952:

el 14 me organizaron una fiesta con mucho pisco, una especie de ginebra que se trepa de lo lindo. El médico director brindó por nosotros y yo, que me había inspirado por el trago, contesté con un discurso muy panamericano que me mereció grandes aplausos del calificado y un poco piscado público asistente (Guevara 2004: 202).

Nel film, invece, il discorso al lebbrosario rappresenta, insieme alla nuotata che il protagonista intraprende poco dopo per raggiungere i malati sull'altra sponda del fiume, il climax, e offre l'immagine di un Ernesto serio e per nulla alticcio di *pisco*, quasi avesse timore di mostrare che anche lui sa divertirsi, ballare, ubriacarsi, lasciarsi andare, come farebbe un normale ragazzo di 24 anni nel giorno della sua festa. Subito dopo il discorso, di notte, si getta nel fiume, in preda a un impe-
to umanitario, deciso a raggiungere i lebbrosi sull'altra sponda, ma questa scena

non corrisponde alla realtà dei fatti. Granado racconta che attraversare il Rio delle Amazzoni a nuoto era un sogno di Fúser e che lo realizzò su un braccio secondario del fiume, di giorno, mentre erano a pesca. Alberto ricorda che, sapendo quanto Ernesto fosse testardo, non aveva nemmeno voluto provare a dissuaderlo; si era limitato a farsi promettere che, se si fosse ferito con uno dei molti rami che c'erano nel fiume, sarebbe salito subito a bordo della barca che lo seguiva. La precauzione era dovuta al fatto che Alberto, pochi giorni prima, aveva sperimentato un morso di piranha dopo essersi tuffato nel fiume con una piccola lesione a un polpaccio, che aveva attirato immediatamente i feroci pesci (Granado 2013, Minà 2003). Nonostante anche nelle *Notas* di Ernesto questo evento non venga riportato con particolare enfasi, il film unisce temporalmente l'esperienza della nuotata di notte con il discorso del compleanno, rendendo questo evento il punto più intenso e drammatico del film. Inoltre, in una lettera alla madre, nuotatrice esperta, Ernesto scrive che non aveva voluto buttarsi in acqua per riprendere una gallina che portavano come scorta di cibo sulla Mambo Tango perché aveva paura di nuotare al buio (Guevara 2004: 204). Nel film, lo stesso ragazzo attraversa il fiume in uno slancio eroico di fratellanza, tra le imprecazioni del suo amico Alberto e le braccia aperte dei lebbrosi pronti ad accoglierlo sull'altra sponda. L'attraversamento del fiume a nuoto è un rito di passaggio che risulta un po' forzato: si mostra l'esperienza umana dell'ingiustizia e si lascia intuire la trasformazione che suscita nel personaggio. Come afferma Duno-Gottberg (2005), è possibile che questa scelta risponda alla necessità di rendere gradita l'immagine del Che a un pubblico, come quello nordamericano, con il quale è prudente evitare il discorso politico e ideologico.

Infine, nella realtà dei fatti il viaggio che cambiò la vita di Ernesto non fu quello del 1952 con Mial, bensì quello dell'anno successivo, tra il 1953 e 1954, intrapreso con il proposito di seguire da vicino i cambiamenti politici in corso in alcuni paesi latinoamericani. Fu proprio durante quell'esperienza che assistette, in Guatemala, al colpo di stato che rovesciò il governo di Arbenz, partecipando alla sua difesa; fu sempre durante quel viaggio che conobbe, in Messico, Fidel e Raúl Castro, ai quali si unì per far cadere il regime di Batista a Cuba. Quel primo viaggio di Mial e Fúser in un continente in cui dominavano la povertà, la sofferenza e la disuguaglianza fece emergere il lato umano e sensibile di Ernesto, ma non ne determinò la svolta politica. Le testimonianze dei familiari e degli amici così come alcune biografie (Sinclair 2003, Castañeda 2007, Anderson 2017, Taibo II 2017) raccontano che la scelta di partecipare alla rivoluzione cubana ebbe come conseguenza la rinuncia a compiere un viaggio della durata di dieci anni, come era nelle sue intenzioni. Suo padre spiega che la decisione di rinunciare a

quell'idea maturò in seguito all'impegno legato agli sviluppi politici di alcuni paesi latinoamericani, al matrimonio con la prima moglie, Hilda Gadea, alla nascita della prima figlia e al coinvolgimento nel gruppo degli esiliati cubani in Messico (Guevara Lynch 1988). Il film, invece, facendo credere che la trasformazione di Fúser in Che sia la conseguenza diretta di quel primo viaggio, crea una sorta di continuum tra quell'esperienza e la rivoluzione cubana. Tale enfasi risponde alla necessità di rendere fruibile la pellicola nella società attuale facendo leva sullo spirito umanitario di cui è impregnata, anche a costo di sacrificare la fedeltà ai fatti storici: il viaggio del 1952 potrebbe essere rifatto oggi, ma non quello del 1953-1954 (Lie 2023: 37-38, Garzia 2004).

Tra le omissioni sono da segnalare salti geografici rispetto alle tappe originali del viaggio, soprattutto nella parte finale, poiché, dopo la permanenza presso il lebbrosario di San Pablo e la partenza in zattera verso Leticia (Colombia), le immagini ci portano subito al commiato tra i due amici all'aeroporto di Caracas. Mancano, pertanto, tutte le destinazioni finali: Leticia, Bogotá, Cúcuta in Colombia, e San Cristóbal, Barquisimeto e Caracas in Venezuela. Le dettagliate descrizioni sulla cultura inca, sulle rovine di Macchu Picchu e Ollantaytambo, sui procedimenti di estrazione del rame e del salnitro, che entrambi i protagonisti inseriscono nei loro diari, sono sostituite, nel film, da poche immagini, anche se molto suggestive. Infine, le riflessioni sulle disuguaglianze sociali, sulla povertà, sullo sfruttamento lavorativo, sulla politica dell'Argentina peronista e sulla coscienza di classe, che nei testi scritti sono frequenti e testimoniano la sensibilità dei due protagonisti verso gli emarginati e i deboli come caratteristica della personalità di entrambi, sono completamente assenti nel film. Tuttavia, l'intenzione di quest'ultimo è quella di presentare una tappa della vita di Ernesto Guevara prima della sua conversione alla causa rivoluzionaria, quindi porre il focus sulla biografia e non sull'ideologia. Questo spiega perché i riferimenti alla politica sono stati accuratamente selezionati. In questo senso, pertanto, il regista "no permitió que la historia pasada estuviera impregnada del futuro de los personajes" (Martínez Llamas 2005) e lascia solo intravedere, con rapide pennellate, quello che Ernesto diventerà informando lo spettatore, nella scena finale, con una nota testuale, che i due amici si sarebbero reincontrati otto anni dopo a Cuba, dove il Comandante Che Guevara avrebbe offerto all'amico Alberto di fondare una scuola di medicina.

Se le prime due scelte di omissione sono vincolate a questioni tecniche determinate dall'adattamento cinematografico di testi scritti, la terza, invece, è chiaramente legata alla volontà del regista di non politicizzare il protagonista e di rendere la sua figura gradita anche a un pubblico che lo conosce solo per il suo impegno

politico. La forzatura della pellicola, quindi, è quella di restituire un’immagine di Ernesto Guevara più poetica e romantica di quella reale grazie a scene in cui se ne mostra la tenerezza nell’assistere i malati, la sincerità portata alle estreme conseguenze e la vulnerabilità attraverso gli attacchi d’asma che lo affliggono (Díaz 2005, Duno-Gottberg 2005).

3. Il doppiaggio italiano, oltre l’adattamento linguistico verso la perdita dei riferimenti culturali

Benché la traduzione audiovisiva privilegi la fruibilità alla fedeltà testuale e benché sia particolarmente sensibile a modifiche per ragioni tecniche di sincronizzazione tra codici diversi (Logaldo 2021), nel caso dei *Diarios de motocicleta* il doppiaggio in italiano risente di un eccessivo addomesticamento (Venuti 2013 [1995]), poiché sono stati eliminati, senza una reale necessità, alcuni riferimenti culturali particolarmente rilevanti, restituendo una versione ancora più patinata di quella in spagnolo. Per ragioni di spazio citeremo solo tre esempi rappresentativi. Il primo riguarda l’eliminazione dell’interiezione *che*, caratteristica degli argentini, nella scena dell’incontro al bar con le ragazze cilene con cui Alberto ed Ernesto tentano un approccio chiedendo di sedersi al tavolo con loro. Nel frammento qui sotto riportiamo la trascrizione del dialogo nelle due lingue:

<i>Diarios de motocicleta</i> (Salles 2004a: 40:21- 41:20)	<i>I diari della motocicletta</i> (Salles, 2004b: 40:21- 41:20)
Alberto: Epa, epa, epa, epa... hola. Se rumorea que las chilenas son las más atrevidas de todo el continente. Ernesto: Los rumores no tienen rigor científico, doctor Granado. Hay que hacer una prueba de campo [...] Jazmín: Oye, y ¿ustedes son argentinos? Alberto: ¿Cómo te diste cuenta? Jazmín: Ay, no sé, por el acento, porque dicen ‘che’, qué sé... Alberto: No me había dado cuenta, che. Ernesto: No, para nada, che.	Alberto: Ferma, ferma, ferma ferma... buongiorno. Gira voce che le cilene siano le più sfacciate del continente. Ernesto: Le voci non hanno valore scientifico, Dottor Granado, si impone una ricerca sul campo [...] Jazmín: Voi due siete argentini, vero? Alberto: Come l’ha capito? Jazmín: Qui si dice che gli argentini sono un po’ birichini... è solo una voce... Alberto: Cosa dicevi tu prima delle voci, Fuser? Ernesto: Che vanno verificate. Jazmín: Va beh.

L’interiezione argentina *che* ha determinato il soprannome del futuro Comandan-

te Che Guevara, attribuitogli dai rivoluzionari cubani in Messico. Nel film, il riferimento esplicito da parte delle ragazze cilene viene risolto con una sostituzione totale che travisa il senso del testo originale (“Qui si dice che gli argentini sono un po’ birichini... è solo una voce”). Inoltre, dal punto di vista pragmatico emerge un errore nell’uso degli allocutivi: il testo in spagnolo dice “¿cómo te diste cuenta?” mentre la resa in italiano è “¿Come l’ha capito?” usando la terza persona singolare, come se Alberto si stesse dirigendo alla ragazza in modo formale. L’immagine indica chiaramente che Mial si sta rivolgendo a lei e non a Fúser, quindi non può essere interpretata come una domanda che uno dei due amici rivolge all’altro. La scelta di eliminare l’interiezione *che* impone l’introduzione, nella versione italiana, di due battute completamente assenti nell’originale in cui viene inserito, per dare coerenza al discorso e per questioni di sincronismo labiale, un riferimento al commento che Alberto ed Ernesto hanno espresso poco prima di entrare nel bar sulla necessità di verificare le voci con il lavoro sul campo. Infine, nella versione italiana di questa scena è presente anche una resa infelice: “atrevidas” viene tradotto con “sfacciate” anziché “audaci”, sicuramente più pertinente con il contesto.

La necessità di compensare l’eliminazione dell’interiezione *che* obbliga a una scelta discutibile poco dopo, quando il capo dei pompieri presenta i due amici ai suoi ragazzi:

<i>Diarios de motocicleta</i> (Salles 2004a: 43:17-43:30)	<i>I diari della motocicletta</i> (Salles 2004b: 43:17-43:30)
Bombero: Muchachos, Cañaco... vengan. Les voy a presentar a dos voluntarios argentinos que se van a alojar con ustedes aquí. Les presento al Doctor Che Flaco y al Doctor Che Gordo.	Pompieri: Ragazzi, venite qua... Ragazzi: eccoci... voglio presentarvi due giovani volontari argentini che stanotte dormiranno qui con voi. Vi presento il Dottor Empanada Guevara e il Dottor Empanada Granado.

Nel testo originale il riferimento ironico è chiaro, poiché l’interiezione argentina è nota in tutto il continente, mentre nella versione italiana il riferimento scherzoso alla grande quantità di *empanadas* che hanno mangiato nella scena precedente al bar con le ragazze è coerente con il contesto, ma non suscita lo stesso effetto umoristico e, anzi, è un po’ straniante. Poiché *che* è il soprannome con cui Ernesto Guevara de la Serna è noto in tutto il mondo, mantenere il riferimento culturale nel doppiaggio avrebbe garantito la fedeltà testuale e avrebbe potuto essere l’occasione per spiegare l’origine del soprannome allo spettatore che non ne fosse a conoscenza. La versione italiana avrebbe potuto essere riformulata con un’espressione del tipo: “Come l’hai capito?” “Beh, per l’accento, perché usate

‘che’ quando parlate...» e si sarebbe potuta mantenere la risposta ironica dei due, con un po’ di enfasi sulla parola nell’oralità del doppiaggio: “Ah, CHE, non me ne ero reso conto” e “Neanch’io, CHE, per niente”. Questo avrebbe permesso di mantenere lo stesso effetto scherzoso anche nei nomignoli delle presentazioni ai pompieri: «*Che Stanlio*» e «*Che Ollio*» inserendo l’opportuno adattamento italiano al riferimento intertestuale ai due personaggi comici, la cui pronuncia in italiano avrebbe creato anche un gioco linguistico che avrebbe rafforzato l’effetto umoristico.

Il terzo esempio riguarda la mitigazione del registro volgare che caratterizza alcuni dialoghi tra i due protagonisti, soprattutto in occasione dei vari incidenti con la moto o quando stanno litigando, come nella scena in cui devono portare a mano il loro mezzo a causa dell’ennesimo guasto:

<i>Diarios de motocicleta</i> (Salles 2004a: 29:07-29:40)	<i>I diari della motocicletta</i> (Salles 2004b: 29:07-29:40)
Ernesto: Che, dijiste que entraríamos a Chile como conquistadores, no así como un par de pelotudos. Alberto: Si no te gusta, andá a cagar, Ernesto. Ernesto: <i>¿Y si abandonamos esta mierda que nos da tanto trabajo?</i> Alberto: Ah sí, ¿para andar a patas por todo el continente, genio? Ernesto: Sí, veríamos más, conoceríamos más gente... bajarías de peso... Alberto: Pará, maricón, si con un par de dólares de Chichina esto se arregla enseguida. Ernesto: Y dale con esa historia, olvidate de esa plata. Alberto: Pues, si te enojás, andate vos hasta Venezuela caminando y dejame a mí aquí tranquilo... vos con la plata y la patrona. Ernesto: ¿Sabés que llevaría la mitad de tiempo si dejaras de meterte en lo que no te importa? Alberto: ¡Concha de tu madre!	Ernesto: Avevi detto che saremmo entrati in Cile come conquistatori, non a piedi come due pezzenti. Alberto: Se non ti sta bene, vaffanculo, Ernesto. Ernesto: Perché non l’abbandoniamo questa merda? Ci dà solo guai! Alberto: Ah sì? Vuoi farti tutto il continente a piedi? Ernesto: Sì, vedremmo più cose, conosceremmo più gente... e tu perderesti qualche chilo. Alberto: Piantala, rompiscatole, con un paio di dollari della tua Chichina, la sistemiamo, la negra. Ernesto: Ancora con questa storia? Quei soldi non esistono! Alberto: Ah sì? Bene, perfetto, in tal caso puoi andartene in Venezuela a piedi e lasciarmi in santa pace, tu e i soldi della tua padroncina. Ernesto: Magari! Ci metterei la metà del tempo se potessi viaggiare come dico io! Alberto: Che figlio di...

Nella versione italiana “pelotudos” diventa “pezzenti” preferendo creare un vincolo semantico con “conquistatori”, anziché rispettare il significato, nella variante diatopica argentina, di “persona ingenua, que es o actúa de modo poco inteli-

gente”. Pertanto, la traduzione avrebbe potuto essere “scemi, cretini, deficienti, stupidi, imbecilli, coglioni”. In questo caso, sarebbe stata coerente, per contrasto, con l’uso ironico di “genio” nella battuta successiva, che, invece, nella versione italiana viene omessa. La riduzione del registro volgare è evidente anche nella traduzione di “maricón” con “rompiscatole” e l’omissione parziale dell’insulto dell’ultima battuta.

4. Conclusioni

I diari della motocicletta sono senza dubbio un esempio ben riuscito di traduzione intersemiotica, soprattutto per la capacità di riprodurre lo spirito d’avventura, la sensibilità verso il prossimo e il potere trasformativo di quel viaggio, che permettono una identificazione completa dello spettatore con le emozioni dei protagonisti. Il film rivendica la forza di valori come la solidarietà, la lealtà, l’altruismo, l’uguaglianza. Fúser, prima di diventare il Che, era un ragazzo pieno di ideali che sono ancora condivisibili, così come le disuguaglianze sociali e lo sfruttamento economico sono ancora problemi irrisolti dell’America Latina. Tuttavia, nell’intento di mostrare il giovane Fúser e non il Che rivoluzionario, il testo audiovisivo pone troppa enfasi sui lati positivi del suo carattere e non ne mostra alcun aspetto negativo, creando un personaggio meno autentico di quanto ci si aspetterebbe. Questa impressione è rafforzata dalla contezza che lo spettatore ha di ciò che il protagonista divenne dopo. In altre parole, la buona intenzione del film di voler mostrare Ernesto come un giovane di sani principi diventa un’arma a doppio filo, poiché l’accentuazione dei tratti positivi della sua personalità può far sì che la traduzione intersemiotica venga interpretata come un’azione di recupero strategico dell’immagine del Che Guevara.

Il doppiaggio italiano, inoltre, riflette la tendenza generalizzata della traduzione audiovisiva all’addomesticamento (Venuti 2013 [1995]) e alla standardizzazione linguistica (Liverani 2021) che, in questo caso, si manifestano attraverso la neutralizzazione di alcuni tratti culturospecifici, che avrebbero potuto restituire un’immagine più autentica del personaggio, e attraverso la riduzione sistematica del registro volgare, ricorrendo a omissioni o a sostituzioni lessicali. Queste scelte traduttive contribuiscono a mostrare, nella versione italiana, un Ernesto ancora più ingessato di quello della versione filmica originale, seppur splendidamente interpretato.

Bibliografia citada

- Anderson, John Lee (2017), *Che. Una vita rivoluzionaria*, Milano, Feltrinelli.
- Arreola, José (2016), “Ernesto Guevara y sus ‘Diarios de motocicleta’. El viaje narrativo del Fúser hacia el Che”, *De raíz diversa: Revista especializada en estudios latinoamericanos*, 3, 5:141-62.
- Castañeda, Jorge (2007), *Compañero. Vita e morte di Ernesto Che Guevara*, Milano, Mondadori.
- De Ferrari, Guillermina (2005), “Diarios de motocicleta: lo que los ojos de Ernesto Guevara le contaron a Walter Salles”, *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, 3, 1: 148-61.
- Díaz, Rosana (2005), “El viaje como desintegración y fundación ideológica en ‘Y tu mamá también’ y ‘Diarios de motocicleta’”, *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura. El cine hispanoamericano*, 13: 53-63.
- Duno-Gottberg, Luis (2005), “Notas sobre ‘Los Diarios de Motocicleta’ o las travesías de un Che globalizado”, *Revista Latina de Comunicación Social*, 8, 59: 687-706.
- Dusu, Nicola Maria (2003), *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*. Torino, Utet.
- Fandiño, Roberto (2005), “Diario de motocicletas”, *Revista hispano cubana*, 21: 213-16.
- Fofi, Goffredo; Morandini, Morando; Volpi, Gianni (1988), *Storia del cinema*, Milano, Garzanti.
- Fois, Eleonora (2012), “Traduzione audiovisiva: teoria e pratica dell’adattamento”, *Between*, 2, 4: 1-17.
- Fumagalli, Armando (2004), *I vestiti nuovi del narratore. L’adattamento da letteratura a cinema*, Milano, Il Castoro.
- Garzia, Aldo (2004), “Perché non muore il mito del Che”, *Limes*, 4, [10/06/2025] <<https://www.limesonline.com/rivista/perche-non-muore-il-mito-del-che-14610021>>
- Granado, Alberto (2013) [1978], *Con el Che por Sudamérica*, Buenos Aires, Marea.
- Guevara de la Serna, Ernesto (2004) [1993], *Diarios de motocicleta. Notas de viaje por América Latina*, Buenos Aires, Seven Stories Press/Ocean Sur.
- Guevara Lynch, Ernesto (1988), *Mi hijo, el Che*, La Habana Editorial Arte y literatura, La Habana.
- Hurtado Albir, Amparo (2001), *Traducción y traductología*, Madrid, Cátedra.
- Hutcheon, Linda (2021), *Teoria degli adattamenti: I percorsi della storia tra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando Editore.
- Lie, Nada (2023), *The motorcycle diaries. Youth, travel and Politics in Latin America*, London/New York, Routledge.
- Liverani, Elena (2021), “Los lunes al sol (2002): il turpiloquio e le difficoltà di resa nella versione doppiata e sottotitolata”, *Mediazioni. Special issue: Tradurre l’oralità. Aspetti pragmatici e culturali*, 31: 191-219.
- Logaldo, Mara (2021), *Teoria e tecnica della traduzione audiovisiva. Tradurre, adattare,*

- sottotitolare per lo schermo, Roma, Audino.
- Martínez Llamas, David (2005), “Diarios de motocicleta. La forja del ‘Che’ Guevara”. *Filmhistoria*, 15 [10/06/2025] <<https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/13307>>
- Minà, Gianni (2003), *In viaggio con Che Guevara*, Documentario, Italia.
- Moratal Ibáñez, Laura María; Carli, Alberto J.; Kennel, Beatriz (2005), “Desigualdad social. Un viaje por Latinoamérica: *Diarios de motocicleta* (2004)”, *Revista de medicina y cine*, 1, 4: 103-08.
- Peris Blanes, Jaume (2010), “Viaje, experiencia, narración: de las notas viajeras de Guevara a Diarios de la Motocicleta”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 46, [10/06/2025] <https://www.researchgate.net/publication/277270955_Viaje_experiencia_y_narracion_de_las_notas_viajeras_de_Guevara_a_Diarios_de_la_Motocicleta>
- Rutelli, Romana (2004), *Dal libro allo schermo. Sulle traduzioni intersemiotiche dal testo verbale al cinema*, Pisa, ETS.
- Salles, Walter (2004a), *Diarios de motocicleta*. Film. Versione originale. Argentina, EEUU, Chile, Perú, Brasil, Reino Unido, Alemania y Francia.
- Salles, Walter (2004b), *I diari della motocicletta*. Film. Versione italiana. Argentina, USA, Cile, Perú, Regno Unito, Germania e Francia.
- Sánchez Zapatero, Javier (2021), “Los múltiples viajes de ‘Diarios de motocicleta’: de la visión de América a la forja del mito del Che”, *Así nos leen: La literatura hispánica en el cine internacional*, eds. Victoria Aranda Arribas; Tania Padilla Aguilera. Madrid, Sial Pigmalion: 153-73.
- Sinclair, Andrew (2003), *Ernesto Che Guevara*, Roma, Newton & Compton.
- Taibo II, Paco Ignacio (2017), *Ernesto Guevara: También conocido como el Che*, Barcelona, Planeta.
- Venuti, Lawrence (2013) [1995], *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Roma, Armando Editore.

Sonia Bailini es catedrática de Lengua española, Lingüística y Traducción en la Facultad de Ciencias Lingüísticas y Literaturas Extranjeras de la Università Cattolica del Sacro Cuore de Milán. Sus líneas de investigación se centran en los procesos de adquisición de lenguas afines, en la didáctica del español como lengua extranjera y en la traducción de la variación lingüística y del humor en textos literarios.

sonia.bailini@unicatt.it