



Master

2013

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

La traduzione per il doppiaggio : analisi dei dialoghi italiani della sitcom
How I Met Your Mother

Elia Rollo, Claudia

How to cite

ELIA ROLLO, Claudia. La traduzione per il doppiaggio : analisi dei dialoghi italiani della sitcom How I Met Your Mother. Master, 2013.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:33090>

Claudia ELIA ROLLO

LA TRADUZIONE PER IL DOPPIAGGIO:
ANALISI DEI DIALOGHI ITALIANI DELLA
SITCOM *HOW I MET YOUR MOTHER*

Directeur : Mauro Ferraresi
Juré : Giancarlo Marchesini

Mémoire présenté à la Faculté de traduction et d'interprétation (Unité d'italien) pour l'obtention de la Maîtrise universitaire en traduction, mention traduction spécialisée

Année académique 2012-2013 / session de printemps

INDICE

INTRODUZIONE.....	3
CAPITOLO 1 – L’UMORISMO E IL LINGUAGGIO UMORISTICO.....	5
- 1.1 DEFINIZIONI.....	5
- 1.2 GLI STUDI SULL’UMORISMO DALL’ANTICHITÀ AD OGGI.....	5
CAPITOLO 2 – LA TRADUZIONE PER IL DOPPIAGGIO.....	20
- 2.1 LA TRADUZIONE.....	20
- 2.2 LA TRADUZIONE DELL’UMORISMO: FIGURE RETORICHE E GIOCHI DI PAROLE.....	26
- 2.3 LA TRADUZIONE PER IL DOPPIAGGIO.....	29
CAPITOLO 3 - ANALISI DELLA TRADUZIONE IN ITALIANO DELLA SITCOM AMERICANA “HOW I MET YOUR MOTHER”.....	40
- 3.1 LA SITCOM AMERICANA “HOW I MET YOUR MOTHER”.....	40
- 3.2 ANALISI DELLA TRADUZIONE DEI DIALOGHI DALL’INGLESE ALL’ITALIANO.....	43
CONCLUSIONI.....	63
BIBLIOGRAFIA.....	66
SITOGRAFIA.....	69
MATERIALE AUDIOVISIVO.....	69

INTRODUZIONE

Il presente lavoro ha come obiettivo quello di analizzare il doppiaggio, il processo traduttivo che sta alla base della fruizione di un film o di una serie TV straniera nella propria lingua.

Considerata la vastità dell'argomento, si focalizzerà l'attenzione, in particolar modo, sulla difficoltà di tradurre e doppiare l'umorismo, applicando quanto detto alla sitcom americana *How I met your mother* (in italiano *E alla fine arriva mamma*) e mettendo a confronto le principali *gag* comiche della serie e le loro traduzioni in italiano.

Il primo capitolo, dopo alcune premesse di carattere terminologico, analizza l'umorismo e le sue forme. Esso riguarda svariati aspetti della nostra vita quotidiana ed è riscontrabile ovunque, per questo motivo è sempre stato fonte di grande interesse da parte di studiosi di ogni genere. Partendo da Aristotele, viene tracciata una storia delle teorie sull'umorismo, cercando, allo stesso tempo, di indentificare le cause che scatenano il riso e perché determinate situazioni suscitano la nostra ilarità. Quello che ci interessa maggiormente in questa sede, tuttavia, è il linguaggio comico, poiché comicità e linguaggio sono strettamente connessi. Mettendo da parte le situazioni cosiddette *universally funny*, universalmente comiche, è proprio il linguaggio a creare il genere di comicità più divertente, con motti di spirito, giochi di parole, barzellette, ecc. ecc.

Nello specifico, verranno, quindi, analizzati i vari tipi di umorismo, motti di spirito e quant'altro riesca a scatenare il riso, senza tralasciare le motivazioni alla base di tale reazione. Vari studiosi hanno cercato di analizzare le cause scatenanti l'ilarità, a livello psicologico e sociologico, riconducendo la risata a una fonte di beneficio psichico che ci permette di esorcizzare i nostri timori, o di liberare la mente dallo stress quotidiano, o ancora, di sentirci parte di un gruppo.

La seconda parte della tesi si occupa del doppiaggio e della sua complessa tecnica. L'Italia si colloca tra i cosiddetti paesi doppiatori, che scelgono, cioè, il doppiaggio come strumento per importare prodotti audiovisivi esteri. Vedremo, quindi, l'importanza commerciale del doppiaggio, in quanto mezzo, insieme ai sottotitoli, per permettere a un paese di conoscere i prodotti culturali di altri paesi.

Possiamo considerare il doppiaggio una traduzione a tutti gli effetti, anche se è solo dagli anni '80 che il fenomeno ha iniziato a suscitare interesse e ad essere studiato all'interno dei cosiddetti *Translation Studies*, gli studi che si occupano, appunto, della traduzione in tutte le sue varianti.

Dopo un excursus storico sulla nascita e lo sviluppo di questa tecnica, vedremo le caratteristiche principali di un testo doppiato, i suoi limiti, imposti soprattutto dalle immagini e dalla necessità di sincronizzare audio e video, nonché le varie problematiche legate a questo genere di traduzione. Esso deve, infatti, rendere il messaggio del testo di partenza, adattandolo, quando serve, alla cultura del pubblico di arrivo, restando sempre entro i confini dell'opera audiovisiva, che necessita di particolare attenzione ad elementi quali la sincronizzazione labiale, il rispetto del linguaggio del corpo dell'attore, la scelta del timbro di voce e del registro in funzione degli elementi prosodici presenti nelle immagini, e via dicendo. Insomma, in poche parole, l'adattatore o dialoghista, la figura professionale che si occupa di rendere il nostro film preferito comprensibile al pubblico italiano, ha l'arduo compito di ricreare il dialogo recitato nella lingua di partenza, rendendo la traduzione fruibile per lo spettatore della lingua di arrivo, cercando di restare il più vicino possibile al messaggio originale, il tutto rispettando i vincoli "cinematografici".

Parleremo, velocemente, anche della querelle doppiaggio vs sottotitolazione, che continua ancora oggi a dividere gli esperti del settore, nonché i paesi stessi, in coloro che utilizzano il doppiaggio e coloro che preferiscono i sottotitoli (o la voce narrante fuori campo). In particolare, trattandosi di un lavoro sul doppiaggio, vedremo nello specifico i vantaggi e gli svantaggi associati a tale tecnica.

Strettamente connesso agli svantaggi c'è il linguaggio "tipico" del doppiaggio, il *doppiaggese*, come viene chiamato in senso dispregiativo. Vedremo, quindi, quali sono alcuni dei suoi elementi caratteristici, elementi che, a lungo andare, potrebbe apportare notevoli modifiche anche alla lingua quotidiana.

Nella terza e ultima parte, infine, viene applicato, nella pratica, quanto detto nella prima e nella seconda parte, analizzando alcuni pezzi della sitcom *How I met your mother*, focalizzandosi, in particolar modo, sui giochi di parole e sui riferimenti culturo-specifici presenti nel dialogo inglese e che i dialoghisti hanno dovuto adattare all'italiano.

CAPITOLO 1

L'UMORISMO E IL LINGUAGGIO UMORISTICO

1.1 DEFINIZIONI

Umorismo = capacità di rilevare e rappresentare il ridicolo delle cose, in quanto non implichi una posizione ostile o puramente divertita, ma l'intervento di un'intelligenza arguta e pensosa e di una profonda e spesso indulgente simpatia umana¹.

Comicità = capacità di provocare il riso, implicita in una situazione fortuita o combinata, o come dote di una persona².

Ironia = alterazione spesso paradossale, allo scopo di sottolineare la realtà di un fatto mediante l'apparente dissimulazione della sua vera natura o entità³.

Sarcasmo = ironia amara o caustica, espressione di insoddisfazione personale o di compiacimento nell'umiliare gli altri⁴.

Riso = espressione più o meno intensa e sonora di ilarità ed euforia; è caratterizzata da una modificazione del ritmo respiratorio e della mimica del volto per lo stiramento delle labbra e la costrizione degli occhi⁵.

1.2 GLI STUDI SULL'UMORISMO DALL'ANTICHITA' AD OGGI

La realtà dell'umorismo e del linguaggio umoristico è talmente complessa e sfaccettata che è impossibile cercare di ridurla ad una qualche unità. È impossibile, o cmq molto difficile, voler ridurre il comico ai suoi minimi termini, cercare di individuare gli elementi base, gli ingredienti, o semplicemente darne una definizione precisa e univoca. Nel corso della storia, differenti autori hanno affrontato il tema in questione, un dibattito che ha appassionato filosofi come Aristotele, Hobbes, Kant, Bergson, retori come Cicerone, poeti e letterati quali Baudelaire e Pirandello e il padre della psicoanalisi Freud. Essi si sono, tuttavia, scontrati con molteplici problemi.

¹ Giacomo Devoto, Gian Carlo Oli, 2012, *Vocabolario della lingua italiana*, edizione Le Monnier.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

Il termine umorismo fa parte di un campo semantico molto ampio, del quale fanno parte, allo stesso modo, termini come ironia, sarcasmo, comico, satira e via dicendo. Inoltre, esso è contaminato e mescolato con altri elementi che possono essergli del tutto estranei e dei quali il comico si serve. Gli elementi che entrano in gioco sono vari: modelli socio-culturali, meccanismi di riconoscimento mutevoli nel tempo e nello spazio, strategie linguistiche, senza contare, poi, la soggettività e l'apprezzamento individuale.

Vediamo un breve excursus storico, da Aristotele ai giorni nostri, degli autori che si sono cimentati nello studio dell'umorismo e del linguaggio umoristico, soffermandoci, in particolare, sugli autori che hanno maggiormente contribuito allo studio di un argomento tanto complesso.

Aristotele⁶ identifica la commedia come imitazione del ridicolo, cioè di qualcosa di sbagliato e deforme che però non causa dolore o danno.

Secondo **Thomas Hobbes**⁷, ridiamo per una gioia improvvisa per qualcosa di conveniente detto, fatto o pensato da noi o per qualcosa di sconveniente detto, fatto o pensato da altri. In altre parole, il riso è causato da tre elementi connessi tra di loro: sconvenienza, estraneità e subitanità.

Per **Immanuel Kant**⁸, a provocare il riso è una percezione dell'assurdo, un'aspettativa tesa che si risolve in nulla, un'illusione dissipata, un'alternarsi di tensioni e rilassamenti.

Per il poeta **Charles Baudelaire**⁹ il comico è un segno satanico derivante dalla superiorità, un'espressione della follia, un sintomo di debolezza. Il comico è un'imitazione del grottesco. Egli opera una distinzione tra un comico significativo, radicato nel mondo sociale, che riguarda vizi e cattivi costumi e sancisce una superiorità dell'uomo sull'uomo, e un comico assoluto, più metafisico e

⁶ Aristotele, *Poetica*, a cura di Pierluigi Donini, 2008, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.

⁷ Thomas Hobbes, 1658, *De Homine*, XII, cit. in M. Cataudella, M. Montanile, *Comico e riso da Aristotele alla nuova retorica*, cit.

⁸ Immanuel Kant, 1790, *Critica del giudizio*, 2011, Editori Laterza, Roma.

⁹ Charles Baudelaire, 1855, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, in http://baudelaire.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_27.pdf

disinteressato e che riguarda la superiorità dell'uomo sulla natura. I due tipi di comico sono, in realtà, entrambi presenti in qualsiasi manifestazione di riso, il primo frutto di riproduzione, il secondo di creazione. L'autore delinea, inoltre, una sorta di mappa geografica della comicità, individuandone i vari aspetti a seconda del paese di riferimento.

Henri Bergson¹⁰ associa il riso a un gesto sociale, poiché il comico esprime un'imperfezione individuale o collettiva che correggiamo tramite il riso, quel lato di una persona che la fa somigliare a una cosa, un meccanismo automatico senza vita. Egli individua tre elementi imprescindibili per parlare di comico:

- 1) Il riso è una caratteristica esclusivamente umana.
- 2) Il riso è accompagnato da una certa dose d'insensibilità e indifferenza, che richiede "un'anestesia momentanea" del cuore e si indirizza all'intelligenza pura.
- 3) Il riso presuppone sempre l'esistenza di un gruppo, nessuno ride se è isolato. In altre parole, il riso assume una rilevanza sociale.

Un'altra caratteristica essenziale del comico è di essere accidentale. Secondo una legge naturale, quando il riso è dovuto a un effetto scatenato da una causa, tale effetto sarà tanto più comico quanto più naturale ci apparirà la causa che l'ha provocato. In parole povere, ridiamo di una distrazione, di un automatismo, di qualcosa d'inconscio. Il riso è una sorta di gesto sociale, che reprime le eccentricità e ha una funzione utile di perfezionamento generale. Vi è qualcosa di estetico, poiché il comico nasce nel momento in cui, la società e la persona, allontanata ogni preoccupazione di conservazione, cominciano a considerare se stesse un'opera d'arte.

Passando dal comico della forma al comico dei gesti, Bergson individua un'altra legge fondamentale: i gesti e i movimenti del corpo umano sono comici nella misura in cui tale corpo ci fa pensare a un meccanismo semplice. Ridiamo quando scorgiamo un automatismo applicato alla vita e che la imita. È comico qualsiasi incidente che richiama la nostra attenzione sul fisico di una persona quando ne è in

¹⁰ Henri Bergson, 1900, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Editions Alcan, Parigi.

causa la morale. L'esempio più chiaro è quello di un oratore che starnutisce durante il suo discorso a un vasto pubblico.

All'interno del linguaggio comico esistono tre procedimenti diversi: la ripetizione, l'inversione e l'interferenza di serie.

- 1) Ripetizione: una situazione che si ripete, cioè una serie di circostanze che ritornano sempre uguali a se stesse, cambiando il corso della vita del personaggio. Un esempio è la coincidenza, come incontrare più volte nella stessa giornata la stessa persona.
- 2) Inversione: si tratta di invertire i ruoli dei personaggi, per esempio il bambino che vuole dare una lezione ai genitori o un carnefice che diventa, suo malgrado, vittima.
- 3) Interferenza di serie: una situazione è comica quando appartiene allo stesso tempo a due serie di eventi del tutto indipendenti e può essere interpretata in due sensi diversi. Un esempio è il *qui pro quo*.

In sintesi, per produrre un effetto comico possiamo prendere una serie di circostanze, ripeterle in continuazione cambiando i ruoli dei personaggi e inserirle in un altro contesto, tutte operazioni che contribuiscono a rendere la vita un meccanismo a ripetizione.

Bergson affronta il tema della traducibilità del comico, dividendolo in due categorie. Il primo tipo è il comico espresso dalla lingua, traducibile in un'altra lingua, a costo, a volte, di perdere qualcosa passando in un sistema culturale, morale e letterale diverso, con associazioni d'idee differenti. Il linguaggio è, in poche parole, solo un mezzo per descrivere un fatto o una situazione. Il secondo tipo di comico, intraducibile, è il comico creato dalle parole. Esso mette in evidenza le distrazioni della lingua stessa, che diventa comica attraverso, ad esempio, giochi di parole.

Tematiche simili vengono sviluppate anche da **Luigi Pirandello**¹¹ nel saggio *L'umorismo*. Egli formula una precisa distinzione tra comico in genere e umorismo in senso stretto. Il primo è un "avvertimento del contrario", mentre il secondo è un "sentimento del contrario". Percepriamo, dunque, il contrario, attraverso la rottura

¹¹ Luigi Pirandello, 1908, *L'umorismo*, cit. in Giulio Ferroni, 1974, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni Editore, Roma.

dell'unità e della fissità della “maschera sociale” propria ad ogni individuo. Da ciò deriva che, mentre il comico è un iniziale e parziale smascheramento della finzione dei rapporti umani, l'umorismo ci mette in contatto con l'autenticità, distrugge completamente la maschera che normalmente indossiamo, riconoscendola e scoprendone persino i meccanismi grazie ai quali funziona. L'umorismo scava, dunque, al di sotto della maschera quotidiana e svelandone i meccanismi, ci permette di riscoprire un più intenso flusso vitale, liberato dalla finzione e denso di valori antichi e tradizionali.

Secondo il padre della psicoanalisi **Sigmund Freud**¹², il motto di spirito ci permette di sfruttare il lato ridicolo del nostro nemico. Esso rappresenta anche una ribellione contro l'autorità, una liberazione dall'oppressione.

Sin da subito, Freud esprime la sua intenzione di voler dare un approccio diverso agli studi sul linguaggio comico e, in particolare, sul motto di spirito. Nel primo capitolo della cosiddetta parte analitica, l'autore analizza le tecniche dei motti di spirito, attraverso esempi particolarmente pregnanti. Egli paragona, inoltre, i motti di spirito al mondo dei sogni, in particolare per quanto riguarda la condensazione, che conduce all'abbreviazione e crea forme sostitutive verosimiglianti.

Le maggiori tecniche sono:

1. Condensazione →
 - Con parole composte
 - Con modifiche
2. Impiego dello stesso materiale →
 - Parole intere o loro componenti
 - Inversioni
 - Piccole modifiche
 - Parole con significato pieno o parole svuotate del loro significato
3. Doppi sensi →
 - Nomi propri usati come nomi comuni
 - Termini con un significato reale e uno metaforico
 - Gioco di parole o doppio senso vero e proprio

¹² Sigmund Freud, 1905, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, tradotto dal tedesco da P. Segre, 2010, Newton Compton, Roma.

- Equivoco
- Doppio senso con allusioni

Una distinzione importante è tra i motti di spirito ingenui, che provocano un sorriso, grazie alla battuta in sé, alla sua tecnica, e i motti di spirito tendenziosi, cioè motti osceni, ostili, cinici, che invece scatenano le risate.

Il piacere che scaturisce dai motti di spirito si riconduce a due principi, alleggerimento della fatica psichica in corso e risparmio della fatica psichica futura. Alla base di tutto vi è il gioco, dal quale i bambini traggono piacere grazie alla ripetizione, alla riscoperta del conosciuto, elementi che col tempo vengono perduti. Il modo che l'uomo utilizza per ritrovare il gioco infantile è proprio l'umorismo. Quindi la battuta ha come scopo quello di realizzare il beneficio del piacere legato al gioco.

Il riso si scatena quando una somma di energia psichica, fino a quel momento utilizzata in maniera primitiva per un "investimento" psichico, e che quindi ha svolto una o più funzioni precise, non viene più utilizzata ed è libera di "fuoriuscire" e manifestarsi apertamente. Egli fa l'esempio del riso del neonato che ha avuto latte a sufficienza e si addormenta con un sorriso sulle labbra.

Per **Chaïm Perelman** e **Lucie Olbrechts-Tyteca**¹³ il riso è una sanzione per il ridicolo, per la trasgressione di una regola o per una condotta eccentrica.

Ancora **Lucie Olbrechts-Tyteca**, in un'altra opera¹⁴, afferma che il riso non è un criterio attendibile al 100% per un'analisi del comico, poiché:

1. Il riso supera il comico, esistono tipi di riso fisiologici, causati da motivi diversi dalla comicità.
2. Il riso assume significati diversi secondo la cultura e la civiltà nella quale ci troviamo.
3. Il riso non è direttamente proporzionale all'intensità del comico.
4. Il comico può suscitare sia il riso che il sorriso.
5. Non sempre è possibile osservarlo direttamente.

¹³ Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, 1958, *Trattato sull'argomentazione. La nuova retorica*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.

¹⁴ Lucie Olbrechts-Tyteca, 1977, *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso*, Feltrinelli, Milano.

Il riso possiede un carattere sociale, in quanto riso di accoglimento, come elemento di creazione di un gruppo o di ingresso di un nuovo membro nello stesso o di esclusione in un gruppo, dovuto all'esclusione di un membro dal gruppo.

Il ridicolo è la sanzione di una violazione di una regola, un modo, insomma, per condannare una condotta eccentrica ma non così grave da richiedere una reale punizione. Una distinzione da tenere a mente è proprio quella tra ridicolo, involontario e naturale, e comico, artificiale ed intenzionale, anche se la Olbrechts preferisce, piuttosto, associare il ridicolo al riso d'esclusione e il comico al riso di accoglimento.

L'autrice analizza diversi tipi di comico, iniziando dal comico verbale ed evidenziando come il linguaggio sia essenziale per creare un effetto comico, attraverso il gioco di parole, la creazione di parole (per esempio mediante fusione), la polisemia (due idee per una parola), l'omonimia (una parola per due idee), cambiamenti di ritmo e intonazione, errori nell'impiego del linguaggio (come errori di pronuncia o di grammatica), la derivazione (che gioca con l'etimologia delle parole) o varianti sul rapporto tra significato e significante.

Affinché sia possibile un discorso comico, è necessario che si creino degli "accordi" tra i partecipanti al discorso comico, vale a dire l'oratore e il suo auditorio, che distinguiamo in accordi relativi al reale, quindi ammessi dall'uditorio universale e che comprendono fatti, verità, presunzioni, e accordi relativi al preferibile, che comprendono valori, gerarchie, luoghi del preferibile.

Altro elemento essenziale per ottenere un buon effetto comico è la forma del discorso. L'oratore, in altre parole, deve prestare particolare attenzione alla durata, in quanto il tempo di attuazione svolge un ruolo fondamentale.

Negli anni '70 **Giulio Ferroni**¹⁵ scrive che per lungo tempo il comico è stato relegato in una zona "bassa", in contrapposizione con i valori nobili e seri, visto più che altro come un diversivo, una distrazione.

Ferroni delinea tre elementi della comunicazione comica:

1. Un soggetto che vuole provocare la comicità;

¹⁵ Giulio Ferroni, 1974, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni Editore, Roma.

2. Uno spettatore, colui al quale è indirizzato il messaggio comico;
3. Un oggetto comico, cioè qualcosa o qualcuno di cui si ride.

Questi tre elementi sono spesso intrecciati tra di loro in tantissime combinazioni.

L'autore descrive l'analisi del comico compiuta dalle avanguardie artistiche e letterarie del Novecento, nelle quali il comico è spesso associato a manifestazioni artistiche di tipo eversivo, in particolar modo per quanto riguarda futurismo, surrealismo e dadaismo. Gli esponenti di tali correnti vedono nel riso una ribellione alle tradizioni fossilizzate, ai valori consacrati, all'ipocrisia delle norme sociali. È in questo contesto, grazie soprattutto al filone comico cinematografico, con esponenti del calibro di Chaplin, Keaton o i fratelli Marx, che il comico trova la sua massima espansione ed esce fuori dall'ambito ristretto dello spettacolo o della fruizione estetica. Ferroni prosegue descrivendo, a grandi linee, i contributi al genere apportati dalle correnti contemporanee. Il futurismo si limita a provocazioni ludiche, il dadaismo, attraverso il riso e il gioco cerca di rompere le convenzioni prestabilite e le tradizioni, trasformando il comico in diversione dalla norma, metodo di ribaltamento e fuga da ogni definizione, il surrealismo, rappresentato in particolar modo da André Breton, vede l'umorismo da un lato come un ritorno al piacere dell'assurdo proprio dell'infanzia, uno svuotamento delle forme della realtà e della logica convenzionale, di uscita dal loro dominio, dall'altro lato come una sorta di iniziazione misterica che permette di arrivare ai gradi supremi della gerarchia mistica.

Per **Umberto Eco**¹⁶, mentre il tragico e il drammatico sono universali, il comico è soggettivo e dipende da fattori differenti (uno su tutti la cultura dello spettatore).

Nel 1984 **Alfredo Civita**¹⁷ affronta l'argomento dell'umorismo analizzandone le principali teorie da un punto di vista soprattutto filosofico, poiché individua elementi del dibattito molto vicini ai dilemmi filosofici. Infatti, proprio come succede per un problema filosofico, il dibattito su cosa sia l'umorismo aggiunge sempre aspetti nuovi, campi mai sondati, intrecciandosi di continuo con nuovi campi del pensiero e nuove questioni.

¹⁶ Umberto Eco, *Il comico e la regola*, in *Alfabeta*, III, n.21, febbraio 1981.

¹⁷ Alfredo Civita, 1984, *Teorie del comico*, Unicopli, Milano.

Nell'introduzione all'opera, lo stesso Civita delinea il tipo di ricerca compiuta, specificando che, all'interno delle teorie sul comico sviluppatesi nel Novecento, è possibile distinguere tre vertici fondamentali del discorso sul comico:

1. Comico come fatto sociale o storico;
2. Comico come fatto psicologico e soggettivo;
3. Comico come fatto linguistico.

A tali vertici bisogna, poi, aggiungere il senso estetico del comico, sempre implicitamente presente, anche in forza di una necessità concettuale.

Un anno dopo, **Walter Nash**¹⁸ cerca di tracciare le caratteristiche dell'umorismo:

1. Un genere, legato alla cultura, alle abitudini, alle credenze, ecc.
2. Una presentazione e un aspetto peculiari, attraverso i quali viene indicata e riconosciuta l'intenzione umoristica.
3. Una frase o una parola indispensabili all'effetto comico.

Per quanto riguarda, ad esempio, le barzellette, spesso legate a stereotipi di vario genere, esistono differenti "micro-forme" linguistiche ad esse associate, una sorta di rituale umoristico che permette al locutore di capire che si tratta di uno scherzo, un modello da seguire in tutte le enunciazioni del genere. Il linguaggio umoristico possiede elementi in comune con il linguaggio poetico, come ad esempio il ripetersi di tratti stilistici, come rime e allitterazioni.

Nash divide l'umorismo in tre categorie, tutte legate al concetto di "espansione", caratteristica principale dell'umorismo orale.

1. Generico: allusioni a fatti, convenzioni sociali, tradizioni, opere letterarie, parodie, utilizzo di forme e contenuti fuori dal proprio contesto;
2. Interazionale: la pragmatica della risposta, ad esempio il segnalare l'intenzione dello scherzo, la prevedibilità delle reazioni, ecc;
3. Linguistico: la struttura della barzelletta, il ripetersi di rime, allitterazioni, iponimi, e altre figure retoriche.

L'allusione è l'elemento più importante, in quanto è sempre presente in ogni nostro discorso. Essa dipende da esperienze condivise o circostanze implicite nella cultura

¹⁸ Walter Nash, 1985, *The language of humour*, Longman, Londra e New York.

comune a cui gli interlocutori possono alludere durante la conversazione. Per quanto riguarda l'allusione a fini umoristici, fondamentale importanza riveste il riconoscimento e la corretta comprensione. Essa assume un ruolo importante nella parodia, che comincia sempre con un'allusione.

Nash afferma che alcuni elementi sono intrinsecamente umoristici (suoni, parole di rara occorrenza o forma differente o stile arcaico, ecc.). Esistono, inoltre, veri e propri cliché dell'espressione comica. Per quanto riguarda, invece, gli elementi estrinseci, essi possono essere sintagmatici (ripetizioni, paralleli, inversioni, ecc), o paradigmatici (scelti tra differenti possibilità).

Il linguaggio umoristico è, fondamentalmente, una questione di spostamenti (di registro, di genere, di livello, ecc). Possiamo individuare alcuni elementi chiave utilizzati per creare comicità e umorismo:

- Omofoni, che permettono di creare giochi di parole con termini con suono uguale ma significato diverso;
- Frasi omofoniche, utilizzabili più facilmente in lingue come il francese;
- “Mimes”, similitudini fonetiche allomorfe, simili a omofoni;
- Frasi mimetiche;
- Omonimi;
- Frasi omonimiche;
- Contaminazioni, ad esempio di altre lingue o di dialetti;
- Pseudomorfi;
- Parole “portmanteaux”, vale a dire termini nuovi formati dalla fusione di due parole diverse;
- Giochi di parole etimologici;
- Giochi di parole bilingui;
- Metafore.

Infine, Nash cerca di definire i termini ironia e sarcasmo. Chi fa dell'ironia afferma in modo non sincero qualcosa che non vuole dire, salvo poi, attraverso l'intonazione, il tempo, il timbro ecc, far capire all'interlocutore che, in realtà, si vuol dire il contrario di quanto affermato. Il sarcasmo, invece, parte da una base di sincerità, ma viene codificato con un'enfasi particolare. Entrambi richiedono, tuttavia, una conoscenza comune tra gli interlocutori.

Negli anni '90 un contributo importante agli studi sul linguaggio comico è stato apportato da **Emanuele Banfi**¹⁹. Banfi prende in prestito le idee bergsoniane per affermare che il comico nasce dalla distrazione, dall'interruzione della fluidità, dalla rottura di un equilibrio preesistente.

L'autore riesce ad individuare due elementi ricorrenti del linguaggio comico, da un lato i modelli socio-culturali, i quali, tuttavia, cambiano nel tempo e nello spazio, dall'altro le strategie linguistiche, i quali, al contrario, possiedono vari punti in comune, pur variando le situazioni spazio-temporali. Il secondo elemento costituisce una variabile "pragmatico-universale", che serve da guida all'analisi del linguaggio comico.

Un ruolo di spicco è assunto dalla soggettività, dall'apprezzamento individuale, impossibile da ricondurre a categorie univoche e chiaramente definite.

In quanto strettamente connesso a forze pragmatiche e culturali e, in particolare, alle regole socio-culturali della comunità che lo esprime, il comico è anche strettamente connesso alla lingua in cui esso si realizza, rendendone spesso difficile, se non addirittura impossibile, l'esportazione, o meglio la traduzione.

L'autore cita anche H. Paul Grice e le sue «*massime di comunicazione*» (quantità, qualità, relazione e modo), analizzando come l'infrazione di anche una delle regole conversazionali possa produrre un effetto comico.

Per quanto riguarda il piano strettamente linguistico, Banfi analizza la scomposizione della parola, separata dal suo valore semantico per essere interpretata in chiave arbitraria, come nel caso delle etimologie popolari, dei malapropismi, degli ipercorrettismi, della segmentazione/ricostruzione di sequenze foniche. Tali tecniche comiche basate sulla parola e sulla sua trasformazione, sulla confusione verbale che toglie alla parola stessa ogni rapporto con il campo dei significati, riattivano in noi l'uso della fantasia, ci fanno entrare nel tempo perduto, negli strati primordiali della nostra dimensione fantastica e infantile.

Altro espediente comico è la tecnica del rovesciamento, che può riguardare i diversi livelli sui quali si articola il piano dell'enunciazione (livello morfologico, sintattico, della situazione).

¹⁹ Emanuele Banfi, 1995, *Sei lezioni sul linguaggio comico*, Università degli Studi di Trento.

Altro elemento da analizzare sono i tratti sovrasegmentali:

- La voce, con la sua funzione fondamentale nel processo comunicativo e le sue marcatezze. L'effetto comico deriva spesso dalla modificazione della voce attesa per una data interazione comunicativa.
- Ampiezza e intensità della voce.
- Variazione del tempo e del ritmo della pronuncia.
- Spostamento arbitrario dell'accento o assunzione di tratti sovrasegmentali stranieri o esibizioni di peculiari varietà sub-standard o dialettali.
- Rottura o deformazione della catena fonica.
- Distorsione o sostituzione di diversi segmenti della catena fonica che incidono sulla natura morfologica del testo.

Nel 2003, **Beatrice Priego-Valverde**²⁰ spiega in modo più approfondito i motivi per cui non è possibile dare una definizione di umorismo:

1. Diversità terminologica: vi è un caos terminologico, spesso vengono utilizzati come sinonimi i termini umorismo, ironia, comicità, ecc
2. L'umorismo è multiforme: può avere forme differenti (aneddoto, barzelletta, motto di spirito, gioco linguistico ecc.), lunghezze diverse, apparire in situazioni differenti, rispondere a una gran varietà di funzioni, avere scopi diversi.
3. L'umorismo è un fenomeno soggettivo: al di là del fatto che esso sia un fattore culturale, l'umorismo è soprattutto profondamente soggettivo. Ciò che è divertente per una persona può essere noioso o addirittura offensivo per un'altra. Ogni individuo ha una soglia di tolleranza che riguarda sia i temi trattati che la frequenza e i momenti in cui l'umorismo può apparire.
4. Non esistono criteri di definizione stabiliti. Neanche il riso è un elemento costante dell'umorismo.
5. Molteplicità degli approcci: sin dall'antichità sono state elaborate diverse teorie, spesso focalizzando l'attenzione su aspetti differenti. Le teorie principali sono:

²⁰ Beatrice Priego-Valverde, 2003, *L'humour dans la conversation familière : description et analyse linguistiques*, L'Harmattan, Parigi.

- Teorie della superiorità = la comicità è causata da un sentimento di superiorità rispetto alla vittima. In questo caso l'umorismo avviene sempre a scapito di un'altra persona. (Baudelaire, Hobbes)
- Teorie dell'insensibilità = la comicità è dovuta ad un'insensibilità momentanea che spinge chi ride a liberarsi del sentimento di pietà o simpatia verso la vittima (Swift, Bergson)
- Teorie del "meccanismo di difesa" = per Freud, ad esempio, l'umorismo è il più potente meccanismo di difesa, permette un risparmio di energia psichica e blocca l'irrompere di emozioni spiacevoli.
- Teorie ludiche = mettono l'accento sul carattere ludico della comicità. (Saulnier, Eastman).
- Teorie del contrasto = il contrasto risiede nello scarto tra ciò che ci si aspetta e ciò che succede realmente e la percezione di questo scarto provoca la comicità (Kant). Oppure il contrasto riguarda le emozioni contraddittorie che la comicità provoca. (Platone, Baudelaire, Aubouin).

L'autrice, inoltre, riesce a delineare le caratteristiche fondamentali dell'umorismo:

1) Incongruenza:

Deriva dalle teorie del contrasto. È tutto ciò che descrive lo scarto tra ciò che ci si aspetta e ciò che è detto. È la presenza simultanea di elementi incompatibili, contraddittori.

2) Distanza:

La distanza è molto simile all'insensibilità, possiamo ridere solo di qualcosa che non ci tocca da vicino. Per un istante, allora, ci allontaniamo da ciò di cui si sta parlando. L'umorismo ci permette di ridere di argomenti che ci toccano da vicino e ci rendono tristi, un modo per esorcizzare ciò che normalmente ci renderebbe infelici o un'arma per combattere la tristezza, per sconfiggere l'angoscia.

3) Dall'ambiguità all'ambivalenza:

Esistono due tipi di ambiguità. Il primo, direttamente legato al concetto di distanza, riguarda l'atteggiamento del locutore di fronte al mondo che lo circonda. La seconda è un'ambiguità formale, che riguarda la struttura dell'enunciato umoristico

(ambiguità sintattica, semantica o pragmatica). Per risolvere l'ambiguità bisogna poter scegliere tra due diverse interpretazioni. Il processo comico della bisociazione (un elemento con due livelli di senso) è l'opposto, ridiamo perché manteniamo simultaneamente i due livelli di significato del termine, permettendo due interpretazioni opposte ma entrambe necessarie alla creazione dell'incongruenza umoristica.

4) Connivenza:

È necessario che l'interlocutore abbia delle conoscenze che rendano comprensibile l'argomento di cui si sta parlando. Bisogna, in poche parole, essere sulla stessa lunghezza d'onda.

5) Tra benevolenza ed aggressività:

Si tratta in realtà di un'aggressività apparente, basta spesso su pregiudizi razziali, sessuali, ideologici, ecc.

6) Senso ludico:

Vi è una stretta correlazione tra umorismo e gioco.

Per concludere, gli autori che più recentemente hanno trattato l'argomento sono **Daniele Barbieri, Giovanni Bottirolì e Alessandro Perissinotto**²¹. Essi mettono in evidenza come tutti i tipi di testo abbiano un proprio ritmo, che cambia secondo la tipologia di testo. Si tratta, in particolare dei meccanismi di tensione e distensione propri di ogni genere, utili per mantenere costante l'attenzione del lettore. Nei testi comici tali ritmi sono fondamentali e sono costituiti da archi tensivi brevi e più volte ripetuti, creando così un effetto di accumulazione comico-tensiva. Dunque, ogni momento comico appare allo stesso tempo uno scarico della tensione accumulata e l'inizio dell'accumulo di nuova tensione.

Particolare importanza, inoltre, rivestono gli elementi che si trovano in posizioni rilevanti, così come gli elementi che costituiscono una novità all'interno della costruzione narrativa.

²¹ Daniele Barbieri, Giovanni Bottirolì, Alessandro Perissinotto, 2011, *Il comico: approcci semiotici*, Università di Urbino.

Caratteristica dei testi comici è il fenomeno di emersione ritmica, che porta in primo piano ritmi che erano relegati a ritmi di sfondo.

La comicità è data dall'interazione tra i ritmi narrativi e quelli comici. Al contrario del racconto, che tende allo sviluppo tensivo di ampio respiro, il comico basa i propri sistemi tensivi sulla risoluzione in tempi brevi. In forme narrative con momenti umoristici di vario rilievo, troviamo una ricorrenza regolare di momenti comici di cui il lettore riconosce il ritmo, aspettandosi la successiva. Grazie a tale regolarità ritmica, si possono creare i vari effetti, come il climax o la rottura ritmica improvvisa o il dilazionamento.

Il fruitore di una barzelletta ne interpreta la prima parte sulla base di conoscenze pregresse in vista di una battuta finale. Il fruitore di un racconto umoristico, invece, si aspetta di ridere grazie ad elementi disseminati lungo tutto il brano, non curandosi della veridicità del suo contenuto, ma prestando attenzione al fatto che ogni sua parte sia coerente con il tutto.

CAPITOLO 2

LA TRADUZIONE PER IL DOPPIAGGIO

2.1 LA TRADUZIONE

Un traduttore può essere considerato, a tutti gli effetti, un mediatore, al pari, per esempio, di un arbitro di calcio. Lo psicologo australiano Taft lo definisce in tali termini:

«un mediatore culturale è colui che facilita la comunicazione, la comprensione e l'interazione tra individui o gruppi che si differenziano per il linguaggio e la cultura. Il ruolo del mediatore viene svolto interpretando le espressioni, le intenzioni, le percezioni e le aspettative di ogni gruppo culturale verso l'altro, vale a dire stabilendo e bilanciando la comunicazione tra di loro. Per agire come tramite in questo senso, il mediatore deve essere in grado di prendere parte in qualche misura ad entrambe le culture, un mediatore deve dunque essere in un certo qual modo biculturale²².»

Caratteristiche fondamentali per un mediatore linguistico sono:

1. conoscenza della società, della sua storia, del suo folklore, delle sue tradizioni, delle sue usanze ecc.
2. doti comunicative a livello scritto, orale e persino non verbale.
3. doti tecniche quali la conoscenza del computer.
4. doti sociali come la conoscenza delle norme che regolano le relazioni sociali²³.

Il traduttore deve avere una visione biculturale che gli permetta di appianare le diversità tra le due culture, e deve dare una lettura critica del testo, in modo da renderlo chiaro al lettore della lingua d'arrivo.

La traduzione può essere considerata una transcodificazione, poiché un messaggio con un determinato codice viene decodificato e ricodificato in un nuovo codice. Nel momento in cui facciamo ciò, dobbiamo confrontarci, oltre che con il lessico stesso,

²² Margherita Ulrych, 1997, *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Utet, Torino.

²³ *Ibidem*.

con un patrimonio sintattico, stilistico, idiomatico che è parte integrante ed espressione di una data cultura. Tale patrimonio è proprio di tutti i membri di una comunità ed esterno all'individuo, che può usarlo per le sue personali intenzioni comunicative. Possiamo citare a proposito lo strutturalismo e, in particolare, Ferdinand de Saussure²⁴, il quale distingue tra *langue* e *parole*, definendo la prima una "parte sociale del linguaggio", esterna all'individuo e la seconda un "atto sociale di volontà e di intelligenza". Un testo, dunque, è un atto di parola in forma scritta che contiene sia il patrimonio virtuale della lingua sia l'uso individuale che il produttore del testo ne fa attraverso la parola²⁵. Applicando tali considerazioni alla traduzione avremo due possibilità:

- 1) espressioni e locuzioni appartenenti alla *lingua*, da considerarsi come sistema globale e che, dunque, hanno dei corrispettivi nella lingua di arrivo;
- 2) usi personalizzati della lingua, ovvero scelte individuali, riconducibili alla *parola*, da esaminare di volta in volta in base al locutore/autore²⁶.

Alla luce di quanto detto finora, è chiaro come un'attenta valutazione e analisi del dato linguistico ed extra-linguistico, rappresentino una fase preliminare indispensabile al traduttore per gestire l'atto traduttivo in maniera consapevole.

Il primo passo è individuare la tipologia testuale, cioè la funzione predominante del testo. Avremo, dunque, testi con funzione espressiva (es. testi letterari), orientati sull'autore e sul suo personale utilizzo della lingua di partenza, testi con funzione informativa (es. articoli di giornale), orientati sul messaggio e su ciò che la lingua di partenza vuole comunicare e, infine, testi con funzione vocativa (es. pubblicità), orientati sull'effetto che la lingua di partenza esercita sul lettore²⁷. Possiamo inserire il genere comico nella terza categoria, in quanto l'attenzione è rivolta all'uso che l'autore fa del linguaggio per ottenere il riso nel fruitore.

A seconda del testo che si trova davanti, il compito del traduttore sarà quello di:

- 1) mantenere le componenti soggettive e autoriali del testo espressivo;

²⁴ [http://www.treccani.it/enciclopedia/strutturalismo_\(Enciclopedia-Novecento\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/strutturalismo_(Enciclopedia-Novecento)/) (consultato il 22/04/2013).

²⁵ Paola Faini, 2004, *Tradurre. Dalla teoria alla pratica*, Carocci editore, Roma.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

- 2) creare un giusto equilibrio tra accuratezza e accessibilità nel testo informativo;
- 3) mirare all'immediata comprensione del messaggio nel testo vocativo. E' il caso, per esempio, delle battute comiche modificate in funzione della cultura del fruitore, al fine di mantenerne intatta la comicità anche per un fruitore diverso da quello della lingua di partenza, adattandosi alle diverse caratteristiche comiche delle due lingue²⁸.

Possiamo, dunque, desumere che l'atto traduttivo poggi su scelte di fondo diverse e sull'applicazione di differenti strategie determinate dalle situazioni in cui si trova il traduttore. Tali strategie cambiano in base a:

- finalità del testo tradotto, cioè scopo della comunicazione;
- caratteristiche del destinatario e contesto culturale di arrivo;
- sensibilità linguistica del traduttore²⁹.

Un altro aspetto fondamentale è la cosiddetta organizzazione frastica, cioè l'ordine degli elementi basici della predicazione. Tale ordine può essere progressivo, definito anche normale, basico o non marcato oppure regressivo, detto anche marcato. L'italiano predilige un ordine non marcato abbastanza flessibile, in quanto gli elementi di base soggetto-verbo-oggetto non sono stabiliti rigidamente, grazie alla flessione verbale che consente di individuare il soggetto anche se non esplicitato. In inglese, invece, tale ordine è legato a regole più severe. La flessione verbale è molto limitata, non si ammette un soggetto nullo ed è, quindi, necessario esplicitare il soggetto in ogni enunciato. Nel passaggio dall'inglese all'italiano è dunque necessario tener conto di quanto detto finora e, in particolare, del fatto che il soggetto precede il verbo nelle frasi affermative, il complemento del verbo si trova dopo il verbo e il complemento di nome dopo il nome, l'aggettivo viene prima del sostantivo, ecc³⁰.

Un altro termine fondamentale è quello di contesto, cioè la quantità di informazione che si suppone il fruitore del testo possieda su un dato argomento.

Larson parla di "carico informativo", «legato alla velocità alla quale nuove informazioni vengono introdotte, e alla quantità di nuove informazioni che il

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ P. Faini, *Tradurre*, cit.

³⁰ *Ibidem*.

linguaggio normalmente incorpora in particolari costruzioni. Alcuni linguaggi introducono l'informazione lentamente, altri consentono di introdurre più rapidamente l'informazione». Il mediatore culturale deve essere a conoscenza di tali differenze nelle lingue in cui lavora e, dunque, riuscire a variare il carico informativo³¹.

Quando ci si accinge a tradurre un testo, bisogna tenere a mente due domande fondamentali, cioè se siamo di fronte a un testo in un linguaggio standard o l'autore utilizza il linguaggio per ottenere un particolare effetto sul pubblico e chi è il pubblico in questione.

Nel testo di arrivo va, dunque, ricostruito non solo il messaggio ma anche l'elemento stilistico. Bisogna, inoltre, tener conto del fatto che culture diverse possono avere atteggiamenti diversi nell'affrontare una situazione e, di conseguenza, esprimerla attraverso diversi modelli lessicali.

Può capitare che, oltre alle difficoltà di traduzione puramente linguistiche, di cui abbiamo parlato, il traduttore si trovi di fronte a linguaggi simbolici, metaforici o culturalmente connotati da elementi espressivi della lingua di partenza la cui traduzione necessita di alcuni adattamenti. Tali elementi riguardano gli atteggiamenti mentali che determinano variazioni a livello di discorso. Tradurre letteralmente, in questi casi, può portare non solo a un'adeguatezza del testo di arrivo, ma addirittura a una vera e propria incomprensibilità per il lettore. Il traduttore deve, quindi, scegliere se privilegiare un atteggiamento di fedeltà nei confronti dell'autore o del lettore. Newmark afferma che la traduzione comunicativa mira a produrre sui lettori della lingua di arrivo lo stesso effetto prodotto dall'originale su quelli della lingua di partenza, causando a volte una mancata riproduzione dell'esatto significato contestuale dell'originale. È il caso del motto di spirito legato a una particolare cultura, che deve essere adattato alla cultura di arrivo per permettere al fruitore di recepirne il messaggio e la comicità insita in esso³².

Per quanto riguarda i gradi di cultura insiti in un testo o in un dialogo, Hall ne individua diversi, che rendono più o meno facile la traduzione.

³¹ M. Ulrych, *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, cit.

³² P. Faini, *Tradurre*, cit.

Un primo livello è costituito dalla cosiddetta cultura tecnica, che comprende testi tecnici come procedure, prezzi, manuali, facilmente traducibili.

Il secondo livello è rappresentato dalla cultura formale, vale a dire un livello di cultura legato alle regole. Sono riconducibili alla cultura formale ambiti quali il registro, il genere, le regole di conversazione, l'appropriatezza. A questo livello i traduttori devono conoscere benissimo le usanze, le abitudini e le tradizioni delle due culture, così come la geografia, la storia sociale, la politica contemporanea e la cultura popolare. Proprio la traduzione di quest'ultima rappresenta una delle sfide più importanti per i traduttori.

Il terzo livello della cultura è la cultura inconscia e informale, cioè i valori legati alla cultura e alle credenze. A questo livello il traduttore dovrebbe essere in grado di mediare, poiché un testo può essere interpretato secondo un orientamento interno che dipende, come è stato detto, dalla propria cultura di riferimento. Ci riagganciamo, in questo caso, al determinismo linguistico di Sapir-Whorf³³, i quali ritenevano che il linguaggio possa essere interpretato solo nell'ambito di una cultura e riconducevano i modelli di pensiero e cultura ai modelli grammaticali³⁴.

Il tipo di traduzione di cui si occupa il presente lavoro rientra, per molti versi, nel secondo livello, cioè nella cultura formale.

Di fronte alle difficoltà che gli si porranno davanti, il traduttore potrà scegliere tra due strategie diverse:

- 1) soluzioni dirette (calco, prestito, traduzione letterale) che mutuano dalla LP i termini non traducibili;
- 2) soluzioni ottenute mediante una traduzione obliqua, la quale compie un rimodellamento del lessico e/o delle strutture, consentendo così il trasferimento dell'informazione, inserendola in un lessico e in strutture tipiche della lingua di arrivo³⁵.

La modulazione è una strategia traduttiva obliqua utilizzata quando una traduzione diretta produrrebbe nella lingua di arrivo un enunciato grammaticalmente corretto ma

³³ <http://www.mtmtranslations.com/2/post/2012/10/linguaggio-e-mente.html> (consultato il 22/04/2013).

³⁴ M. Ulrych, *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, cit.

³⁵ P. Faini, *Tradurre*, cit.

poco idiomático. Essa riguarda, dunque, non solo variazioni nella forma, ma anche nel discorso e testimonia percezioni diverse della realtà. Succede, a volte, che una modulazione viene lessicalizzata, cioè registrata dai dizionari bilingue, e in tal caso il traduttore non può non tenerne conto. I problemi maggiori avvengono con cliché, detti o metafore consuete di cui l'autore fa un uso originale. Al centro del procedimento di modulazione, come è chiaro, troviamo le figure retoriche di metafora, metonimia e sineddoche, figure molto utilizzate nel linguaggio comico e delle quali parleremo più avanti nel presente capitolo³⁶.

Soluzione estrema tra le varie tecniche traduttive è l'adattamento, concetto strettamente legato a quello di "metalinguistico", cioè "l'insieme dei rapporti che uniscono i fatti sociali, culturali e psicologici alle strutture linguistiche" (Vinay e Darbelnet, 1958)³⁷. Ogni lingua riflette un approccio alla realtà e ogni testo è condizionato da vari fenomeni socio-culturali che sono influenzati dall'ambiente in cui si producono. Si tratta, in altre parole, di quello che J.-C. Margot³⁸ chiama "transculturation", il traduttore interviene sostituendo i concetti o fenomeni familiari al lettore del testo di partenza con altri familiari al lettore del testo d'arrivo. L'adattamento trova il suo specifico utilizzo nella letteratura infantile, nella pubblicità, nei fumetti, nei giochi di parola, nell'umorismo, nelle parlate vernacolari o gergali, in situazioni, insomma, in cui l'equivalenza di effetto costituisce la prima preoccupazione del traduttore³⁹.

Eugene Nida⁴⁰ individua 4 settori in cui spesso si impone l'adattamento:

- 1) la vita materiale → luogo per eccellenza dell'adattamento, ogni volta che bisogna fare in modo che l'ambiente familiare al primo lettore lo sia altrettanto a quello del testo di arrivo. Ne sono un esempio le abitudini gastronomiche.
- 2) la vita sociale → esempio i nomi dei personaggi, i luoghi, i giochi di società, alcuni mestieri, le istituzioni nazionali, l'organizzazione scolastica, l'organizzazione legislativa, le istruzioni d'uso.

³⁶ Josiane Podeur, 1993, *La pratica della traduzione*, Liguori editore, Napoli.

³⁷ Cit. in J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit.

⁴⁰ Cit. in J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit.

- 3) la cultura religiosa → anche all'interno della stessa religione possiamo trovare variazioni nelle ritualità, nei festeggiamenti o nelle superstizioni.
- 4) la cultura linguistica →
 - il gioco di parole = luogo per eccellenza dell'intraducibilità, nei testi scritti si risolve spesso, con una nota del traduttore oppure ricorrendo a operazioni compensatorie che permettano di mantenere globalmente lo stesso stile del testo di partenza. Nei testi orali, come per esempio il doppiaggio di una sitcom, il dialoghista è costretto, spesso, a cambiare totalmente il gioco di parole per mantenere intatto il significato e, dunque, far ridere lo spettatore che guarda la puntata tradotta.
 - le parlate vernacolari⁴¹.

2.2 LA TRADUZIONE DELL'UMORISMO: FIGURE RETORICHE E GIOCHI DI PAROLE

Con il termine metafora si intende una figura retorica che mette in atto il fenomeno linguistico detto trasferimento di tratti, vale a dire l'operazione di designare un oggetto attraverso un altro. Esso avviene in diversi modi: dal genere alla specie (è il caso della sineddoche), per continuità (metonimia) o per similarità (metafora). Esso può, inoltre, avvenire tra elementi in rapporto paradigmatico (elementi esterni tra loro) o sintagmatico (elementi in rapporto di inclusione). Un tipo particolare di metafora è la metafora concettuale, costituita dalla proiezione di conoscenze relative a un dominio origine su un dominio oggetto, in una relazione biunivoca⁴².

Per quanto riguarda le metafore e le similitudini, ricordiamo brevemente che ne esistono quattro tipi:

- similitudine esplicita, del tipo "l'ignoranza di questa ragazza è pari all'ignoranza di un asino";
- similitudine che non esplicita le proprie ragioni, del tipo "questa ragazza è ignorante come un asino";
- metafora *in praesentia*: "questa ragazza è un asino", in cui i due termini del paragone sono presenti nell'enunciato;

⁴¹ J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit.

⁴² Patrizia Pierini, 1999, *L'atto del tradurre. Aspetti teorici e pratici della traduzione*, Bulzoni editori, Roma.

- metafora *in absentia*, in cui scompare il primo termine: "quest'asino"⁴³.

Tali slittamenti sono importanti dal punto di vista traduttivo, poiché la modulazione riguarda il secondo termine di paragone.

Ai giorni nostri sappiamo che, in qualsiasi lingua il traduttore si accinga a tradurre, il procedimento più utilizzato è la riorganizzazione morfo-sintattica, la quale permette la conservazione della metafora, dove la traduzione letterale non è possibile⁴⁴.

Per quanto riguarda la traduzione della metafora, la questione diventa parecchio complicata, in quanto il traduttore deve non solo identificare e caratterizzare il fenomeno all'interno della lingua di partenza, ma cercare anche tutta una serie di corrispondenze linguistiche e semantico-interpretative tra le due lingue. Per aiutare il traduttore, i lavori di Lakoff-Johnson e Lakoff-Turner hanno individuato differenti categorie di metafora:

- le metafore di orientamento associano a un concetto una dimensione spaziale.
- le metafore concettuali ontologiche rappresentano eventi, attività, emozioni, idee come entità fisiche, rendendo concreti i concetti astratti.
- le metafore strutturali, così chiamate proprio perché strutturano metaforicamente un concetto nei termini di un altro, creando corrispondenze specifiche fra dominio di origine e dominio oggetto⁴⁵.

Il traduttore deve prendere come riferimento due parametri:

- 1) l'occorrenza metaforica (componente linguistica)
- 2) il mantenimento del significato del testo originale nella traduzione (componente semantica).

Secondo il primo parametro avremo 4 casi:

- la metafora della traduzione è dello stesso tipo di quella originale.
- la metafora della traduzione è diversa da quella originale.
- la traduzione non contiene una metafora.

⁴³ J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit.

⁴⁴ J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit.

⁴⁵ P. Pierini, *L'atto del tradurre*, cit.

- nella traduzione vi è un'espressione metaforica in meno o in più rispetto all'originale.

Rispetto al secondo parametro, invece, avremo i seguenti casi:

- il significato dell'originale è mantenuto anche nella traduzione.
- il significato dell'originale nella traduzione è modificato.
- empanse culturale/linguistica, cioè culturalmente e/o linguisticamente è impossibile mantenere il significato dell'originale.
- il brano è omesso dalla traduzione⁴⁶.

Discorso a parte meritano le metafore culturali, dette cliché, che si inseriscono all'interno di una data cultura e possono, pertanto, essere capite solo dal lettore del testo di partenza. In questo caso la migliore soluzione è quella di mantenere il livello metaforico rendendo la metafora e la similitudine culturale con una figura dello stesso tipo a senso equivalente nella lingua d'arrivo⁴⁷.

Alla luce di quanto detto finora, possiamo individuare i seguenti tipi di modulazione:

- modulazione metafora/altra metafora;
- modulazione metafora/similitudine;
- modulazione metafora/assenza di metafora⁴⁸.

Mentre la metafora è uno spostamento di senso per similarità, la metonimia è uno spostamento di senso per contiguità. I tipi di metonimia sono:

- a) metonimia causa/effetto = accade, per esempio, che un concetto espresso nel testo di arrivo sia la conseguenza di quello espresso nel testo di partenza.
- b) metonimia contenuto/contenente.
- c) metonimia di una parte per un'altra o di una caratteristica per un'altra.
- d) metonimia caratterizzante/caratterizzato o metonimia-simbolo, come è stata chiamata da Marc Bonhomme.
- e) metonimia parte del corpo/sensazione o sentimento che rappresenta⁴⁹.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

Due tipi diversi di metonimia sono la sineddoche (una parte per il tutto) e l'antonomasia (nome proprio per nome comune o viceversa), in cui lo slittamento semantico tra i due termini implica un rapporto d'inclusione.

Una volta individuate le figure retoriche presenti nel testo da tradurre, è compito del traduttore pensare a possibili alternative traduttive. Tale operazione non è sempre facile e di immediata attuazione, in quanto egli può trovarsi di fronte a difficoltà legate alla stretta connessione del dato linguistico e di quello culturale.

Newmark individua una serie di possibili soluzioni per tradurre le figure retoriche:

- a) a parità di frequenza d'uso è possibile riprodurre la stessa immagine del TP;
- b) è opportuno sostituire immagine con immagine quando lo richiedano usi diversi o diverse frequenze d'uso;
- c) si può ricorrere ad una similitudine, conservando l'immagine;
- d) la traduzione mediante similitudine può essere ulteriormente chiarita fornendo una spiegazione della similitudine;
- e) si può ridurre lo spessore dell'immagine limitandosi a tradurre il senso espresso dalla metafora o dalla similitudine;
- f) si può mantenere integra l'immagine, anche nel caso in cui essa sia particolarmente insolita, aggiungendovi una glossa;
- g) si può eliminare la metafora laddove essa risulti superflua, inutile o ridondante. In questo caso può essere opportuno recuperare la funzione della metafora in altri punti del testo, mediante una dislocazione dell'effetto⁵⁰.

2.3 LA TRADUZIONE PER IL DOPPIAGGIO

«Fra il dire e il fare c'è di mezzo il fare. Fra il dire in una lingua e in un contesto testuale e culturale e il dire in un'altra lingua e in un diverso contesto c'è di mezzo un fare traduttivo⁵¹.»

Federico Fellini, grande regista italiano, afferma:

⁵⁰ P. Faini, *Tradurre*, cit.

⁵¹ Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, Christine Heiss, Marcello Soffritti, Silvia Bernardini, 2000, *La traduzione multimediale: quale traduzione per quale testo?*, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, p. 13.

«Il doppiaggio è come una seduta spiritica: i doppiatori sono dei medium che daranno un'identità a quelle ombre⁵²».

Marcello Soffritti definisce il doppiaggio come:

«un oggetto di indagine estremamente complesso da descrivere e un meccanismo di creatività linguistica, artistica e professionale che poggia su equilibri estremamente delicati. Non solo traduzione, non solo adattamento, non solo recitazione, non solo accuratezza acustica e visiva, ma anche una lunga serie di fattori culturali, commerciali, legali e materiali⁵³.»

Guido Finck considera il doppiaggio :

«uno scandalo, [...] una violenza e un ibrido, rispetto alla pratica della didascalia, diffusa in altri e più alfabetizzati paesi. [...] Allo spettatore italiano non viene concessa alcuna possibilità di scelta fra versioni originali, doppiate o sottotitolate⁵⁴.»

Secondo Oreste Lionello, il doppiaggio è una semplice imitazione dell'originale, limitata nella libertà creativa dal fatto di dover assecondare i ritmi e le esigenze di un altro testo. Egli continua affermando che «la traduzione e il doppiaggio sono forme d'arte, ma sono altresì ritenuti assolutamente secondari a qualsiasi forma d'arte, perché non sono opere originali. Nel caso di un quadro il doppiaggio sarebbe un falso⁵⁵.»

Franco La Polla affronta il discorso doppiaggio in termini di contenuto culturale. Ogni film è permeato della cultura che lo ha prodotto, sia nel parlato che nelle immagini. Un particolare accento, un'inflessione, uno slang, un'impennata del ritmo, una cesura imprevista, un accento straniero fanno parte della pellicola tanto quanto un tipico autobus a due piani londinese, i gitani che ballano il flamenco, il tipico *diner* americano, i panni stesi ad asciugare per strada in una via di Napoli. Ora,

⁵² Maria Cristina Petillo, 2008, *Doppiaggio e Sottotitolazione: problemi linguistici e traduttivi nel mondo della screen translation*, Digilabs, Gorgonzola (MI), pp. 29-31.

⁵³ Mario Paolinelli, Eleonora Di Fortunato, 2005, *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Hoepli, Milano, Introduzione.

⁵⁴ R. Baccolini, R. M. Bollettieri Bosinelli, L. Gavioli, 2004, *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, pp. 29-38.

⁵⁵ R. Baccolini, R. M. Bollettieri Bosinelli, L. Gavioli, *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, cit., pp. 41-50.

mentre le immagini sono dirette, comprensibili a tutti, anche a chi non conosce l'elemento culturale a cui si riferiscono, la parola richiede un adattamento alla lingua alla quale appartiene. Essa va, in altre parole, tradotta. L'autore si chiede, inoltre, se sia lecito tradurre specifiche battute di un film comico con altre che alludono ad una realtà diversa dall'originale, giungendo alla conclusione che, se l'effetto voluto è di far ridere lo spettatore straniero come quello del film originale, «è lecito far ridere con qualsiasi mezzo, anche se estraneo al testo originale»⁵⁶.

Il doppiaggio e, in generale la cosiddetta *screen translation* sono diventati oggetto di studio recentemente, grazie in particolare a due circostanze storico-culturali che hanno attirato l'attenzione su questa branca della traduzione: il forum del 1995 organizzato dal Consiglio d'Europa in occasione del primo centenario della nascita del cinema, durante il quale si è discusso delle problematiche legate alla comunicazione audiovisiva e al trasferimento linguistico nel cinema, e le politiche linguistiche e culturali della Comunità Europea negli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso⁵⁷.

In particolare, sono diventati oggetto di studio l'evoluzione della tecnica del doppiaggio dall'epoca del bianco e nero ai giorni nostri, i suoi rapporti con il contesto politico-culturale, la relazione immagine/parola/suono, il rapporto tra ritmo linguistico di partenza e di arrivo, l'uso della norma linguistica e la devianza da tale norma, la resa di accenti e registri, la codificazione dei generi cinematografici in rapporto alle tecniche di doppiaggio, la comicità e l'umorismo nella lingua/cultura di partenza e di arrivo⁵⁸.

Un'ottima base di partenza per affrontare il discorso sulla traduzione audiovisiva è la definizione suggeritaci da Elisa Perego:

*«Con questa espressione si fa riferimento a tutte le modalità di trasferimento linguistico che si propongono di tradurre i dialoghi originali di prodotti audiovisivi, cioè di prodotti che comunicano attraverso il canale acustico e quello visivo, al fine di renderli accessibili a un pubblico più ampio»*⁵⁹.

⁵⁶ Baccolini, R. M. Bollettieri Bosinelli, L. Gavioli, *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, cit., pp. 51-60.

⁵⁷ M. C. Petillo, *Doppiaggio e sottotitolazione*, cit.

⁵⁸ M. C. Petillo, *Doppiaggio e sottotitolazione*, cit.

⁵⁹ Elisa Perego, 2005, *La traduzione audiovisiva*, Carocci editore, Roma, p. 7.

Per quanto riguarda l'oggetto in questione, vale a dire il materiale da tradurre, esso è costituito dal cosiddetto parlato filmico, un tipo di dialogo con caratteristiche proprie, che Rossi riassume così:

«Maggiore uniformità sia nella struttura dei turni di conversazione e degli enunciati (che tendono ad avere tutti il medesimo numero di parole), sia nella struttura sintattica (tendenza a enunciati monoclausola e a una distribuzione estremamente omogenea dei tipi e del grado di subordinazione), sia nelle scelte lessicali (per lo più medie, comprese nel vocabolario di base, distanti sia dai termini letterari, sia da gergalismi, dialettalismi e tecnicismi, con qualche eccezione.)⁶⁰»

La traduzione audiovisiva ha acquisito sempre più importanza con l'esportazione di prodotti (quali film o serie Tv) in paesi diversi da quello di produzione. Esistono due tecniche di traduzione audiovisiva, vale a dire il doppiaggio e la sottotitolazione. L'utilizzo dell'una o dell'altra dipende essenzialmente dalle scelte di ogni singolo paese di fronte ai prodotti audiovisivi importati. Il presente lavoro si occuperà del doppiaggio, in quanto l'Italia fa parte dei cosiddetti *dubbing countries*, paesi, appunto, che preferiscono doppiare.

Il doppiaggio (*dubbing* o *lip-synchronisation*) consiste nel sostituire per post-sincronizzazione la colonna (o pista) sonora originale con una nuova colonna sonora provvista di dialoghi tradotti nella lingua d'arrivo. La difficoltà maggiore consiste nella sincronizzazione perfetta, in modo tale da adattare il testo nella lingua di arrivo ai movimenti labiali degli attori. Tuttavia, le difficoltà del traduttore audiovisivo non finiscono qua. Egli deve: tradurre termini culturalmente connotati, tradurre giochi di parole, veicolare l'umorismo dell'originale, trasporre il turpiloquio o le forme allocutive, riprodurre le varianti sociolinguistiche salienti (accenti regionali, dialetti, ecc). Inoltre, uno dei rischi connessi al doppiaggio è il cadere nell'utilizzo del cosiddetto doppiaggese, espressione dispregiativa che indica il linguaggio artificiale denso di formule linguistiche stereotipate che non troviamo normalmente nel linguaggio comune e che, invece, sono molto utilizzate nei film doppiati⁶¹.

⁶⁰ Fabio Rossi, 2002, *Il dialogo nel parlato filmico*, in Carlo Bazzanella (a cura di) *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale*, Guerini, Milano, pp. 161-175.

⁶¹ E. Perego, *La traduzione audiovisiva*, cit.

Da un punto di vista linguistico, si parla di doppiaggese per indicare il repertorio convenzionale di formule, codici e registri utilizzati, spesso troppo formali e stereotipati, costituito da banalizzazioni che impoveriscono la lingua di arrivo, rendendola piatta e uniforme nella struttura dei turni conversazionali, nella costruzione sintattica e nelle scelte lessicali⁶².

Le difficoltà strettamente connesse al doppiaggio sono: la referenzialità culturale, lo scarto della norma linguistica, l'uso di idioletti, socioletti e regionalismi, l'incompatibilità dei sistemi legali nel filone giudiziario, l'uso di espressioni fisse quali frasi idiomatiche e proverbi, l'individuazione dei marcatori conversazionali, la resa delle forme allocutive (tu/lei/voi), il tradurre o meno la parola scritta, la resa di nomi propri e riferimenti geografici, gli stereotipi di *gender*, gli stereotipi etnici, la resa linguistica di canzoni, filastrocche, scioglilingua, linguaggio osceno, volgarità, giochi di parole. Senza contare, poi, la necessità di rispettare il sincronismo labiale e quello espressivo, tenendo conto anche delle costruzioni iconiche e dello scarto metrico tra lingue diverse⁶³.

In un certo senso, possiamo affermare che il doppiaggio nasce con l'avvento del sonoro al cinema, anche se è ben lontano dagli standard qualitativi a cui siamo abituati oggi. All'inizio i film venivano girati solo in presa diretta, rendendo, dunque, inseparabili immagine e suono. Per permettere la divulgazione fuori dai confini nazionali di produzione del film, si giravano varie versioni, con cast e registri linguistici diversi, in base alle lingue di destinazione. Un altro metodo utilizzato era l'autodoppiaggio da parte degli attori originali (il caso più celebre è quello dei film di Stanlio e Ollio, il cui successo italiano è dovuto anche all'accento americano con cui pronunciavano le battute, con irresistibili effetti comici e giochi linguistici). Un ulteriore passo avanti è stato fatto con l'introduzione del doppiaggio direttamente ad Hollywood. L'industria cinematografica americana reclutava cittadini di origine italoamericana, seppure con scarsa preparazione artistica e linguistica. Solo in seguito si scelse di affidare il doppiaggio a professionisti operanti nel paese di arrivo. Ciò andava incontro a un pubblico italiano ancora prevalentemente analfabeta che non riusciva a leggere i sottotitoli né tantomeno a seguire un film in lingua straniera. Gli anni Trenta del Novecento sono stati anni difficili per il doppiaggio italiano, in

⁶² M. C. Petillo, *Doppiaggio e sottotitolazione*, cit.

⁶³ *Ibidem*.

quanto le rigide misure fasciste imposero pesanti tasse, fino ad arrivare, nel 1939, a una legge che vietava la distribuzione di film esteri. Il primo film doppiato in italiano è *Tu che mi accusi* (Victor Fleming, 1930). Sulla scia delle norme di controllo puristico della lingua italiana, messe in atto in quel periodo, tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, si traducevano in italiano persino gli stacchi cantati dei musical, con risultati per lo meno discutibili. Solo a partire dagli anni Settanta il parlato dei film tradotti in italiano comincia a scostarsi dalle rigide norme che imponevano un registro elevato e una lingua a volte persino obsoleta, in nome del rigorismo linguistico imposto fino a quel momento⁶⁴.

Oggi, non solo l'Italia è un paese doppiatore, ma vanta una delle scuole di doppiaggio più prestigiose d'Europa. Ciononostante, possiamo individuare degli elementi di critica del doppiaggio italiano:

- artificialità e scarso realismo linguistico (es. neutralità fonetica);
- ritmo non spontaneo, pausazione innaturale della comunicazione, prosodia forzata;
- il numero limitato di doppiatori non consente di riprodurre la stessa varietà fonologica;
- alcune frasi ed espressioni risentono dell'influenza della lingua originale (es. calchi, prestiti e cliché vari che possono intaccare l'idiomaticità della lingua di arrivo);
- frequente innalzamento dello stile o immotivati cambiamenti di registro⁶⁵.

L'associazione italiana che, dal 1976, riunisce gli autori dei dialoghi adattati in italiano per il doppiaggio e la produzione audiovisiva è l'AIDAC, Associazione Italiana Dialoghisti Adattatori Cinetelevisivi, con sede a Roma. Unica nel suo genere in Italia, conta 180 membri, possiede un proprio Statuto e si è battuta in favore del copyright delle versioni tradotte dei film stranieri. Oltre a promuovere il doppiaggio nel nostro paese e all'estero, l'AIDAC protegge gli interessi economici e morali dei suoi membri⁶⁶. Come leggiamo nello Statuto della società,

⁶⁴ M. C. Petillo, *Doppiaggio e sottotitolazione*, cit.

⁶⁵ Elisa Perego, Christopher Taylor, 2012, *Tradurre l'audiovisivo*, Carocci editore, Roma.

⁶⁶ http://www.jostrans.org/issue06/art_pavesi.php (consultato il 22/04/2013).

«ad essa sono demandati i seguenti compiti: tutelare gli interessi economici e morali degli aderenti, promuovere le opportune forme di assistenza e previdenza a favore della categoria e vigilare sulla loro corretta applicazione, assumere ed appoggiare tutte le iniziative che nel campo tecnico, giuridico, amministrativo, culturale e sociale che interessino la categoria, svolgere ogni altra attività, non compresa nei paragrafi che precedono, ritenuta necessaria o utile al raggiungimento dei propri fini. L'Associazione potrà assumere la veste giuridica meglio idonea alla realizzazione dei compiti che si prefigge, nei limiti consentiti dalla legge o dalla pubblica autorità⁶⁷.»

La figura professionale che si occupa del doppiaggio è il dialoghista, che si pone a metà tra il traduttore e l'attore e che:

«di fronte a una moviola o a un monitor, fotogramma dopo fotogramma, traduce, traspone, elabora, riscrive e sincronizza sui movimenti delle labbra, parola per parola, battuta per battuta il dialogo originale, trasformandolo, con attenzione certosina e nel massimo rispetto dell'opera e del suo spirito, in un testo completamente nuovo chiamato "adattamento". Un'operazione alquanto complessa, quasi sempre sofferta, oltrechè misconosciuta⁶⁸.»

La domanda che deve porsi l'adattatore è: come parlerebbe quel personaggio in quella situazione se parlasse la mia lingua? Egli dovrà, dunque, calarsi nella "lingua" del film, cercando di riprodurre il registro, attraverso i cosiddetti "registri paralleli" nella lingua di arrivo, e rendere i diversi livelli comunicativi, nonché comprenderne il sottotesto. Dovrà tenere conto, inoltre, della lunghezza della battuta, dell'espressione dell'attore sullo schermo, dei movimenti del corpo⁶⁹.

Possiamo distinguere due fasi del processo traduttivo filmico:

- 1) la traduzione letterale del copione originale;

⁶⁷http://www.aidac.it/index.php?option=com_content&view=article&id=66&Itemid=78&lang=it (consultato il 22/04/2013).

⁶⁸http://www.aidac.it/index.php?option=com_content&view=article&id=48&Itemid=76&lang=it (consultato il 22/04/2013).

⁶⁹ M. Paolinelli, E. Di Fortunato, *Tradurre per il doppiaggio*, cit.

- 2) l'adattamento dei dialoghi, affidato al dialoghista o adattatore, il quale modifica la traduzione per adattarla ai movimenti labiali, alla mimica e ai gesti degli attori.

Una delle difficoltà maggiori del doppiaggio è rendere l'isocronia articolatoria globale, vale a dire l'insieme di gesti extralinguistici, quali smorfie, grugniti, movimenti pre- o post-articolatori, mimica facciale, ecc, di fondamentale importanza nella comunicazione umana e spesso culturospecifici e dipendenti dai ritmi di enunciazione di ogni lingua⁷⁰.

Vediamo alcune accorgimenti utilizzati frequentemente dai doppiatori italiani:

- l'utilizzo di interiezioni come beh, sì, ma, ecco, bene ecc. quando vi è una forte discronia tra i ritmi parlati;
- il "yeah" inglese viene tradotto con "già", grazie alla sovrapponibilità articolatoria tra i due monosillabi;
- "sure" viene tradotto con "sicuro", invece delle formule più consuete in italiano come "certo", "senz'altro";
- "you said it" diventa "l'hai detto", al posto di un più credibile "proprio così";
- "man" tradotto come "amico" con funzione di vocativo⁷¹.

Un ulteriore elemento da prendere in considerazione è l'utilizzo degli elementi prosodici, come intonazione, intensità, velocità di pronuncia, per permettere di riconoscere, ad esempio, ironia e sarcasmo o il livello di aggressività presente in un litigio.

L'elemento negativo di maggior rilievo quando si parla di doppiaggio, è il rischio di appiattare la lingua di arrivo, di omogeneizzarla per rientrare nei tempi e nei costi di post-produzione del prodotto audiovisivo. Volendo ricreare per iscritto un linguaggio orale, si rischia di aumentarne il grado di convenzionalità, di rendere il dialogo troppo "finto" e, quindi, creare discrepanze e disomogeneità interne.

Per quanto riguarda gli elementi culturo-specifici, vi sono due possibili soluzioni, in quanto il doppiatore può portare il testo filmico verso lo spettatore (strategie

⁷⁰ M. C. Petillo, *Doppiaggio e sottotitolazione*, cit.

⁷¹ M. C. Petillo, *Doppiaggio e sottotitolazione*, cit.

traduttive addomesticanti) o può cercare di avvicinare lo spettatore al mondo linguistico e culturale del prodotto straniero (strategie traduttive estranianti)⁷².

Possiamo individuare sei elementi culturo-specifici che possono creare problemi al traduttore:

- 1) nomi di località geografiche non direttamente conosciute dal pubblico straniero;
- 2) unità di misura: è necessario, in questo caso, svolgere l'equivalenza nell'unità di misura del paese di arrivo, ad esempio *ounces* diventa *grammi*, *pound* è tradotto con chili e via dicendo;
- 3) istituzioni;
- 4) cibi e bevande;
- 5) giochi e divertimenti: questa categoria comprende trasmissioni TV, giocattoli, squadre ed eventi sportivi e qualsiasi altra forma di intrattenimento che non sia conosciuta nel paese della lingua di arrivo;
- 6) filastrocche e proverbi: vi sono due possibili soluzioni, usare un proverbio o una filastrocca diversa ma con significato simile nella cultura di arrivo oppure tradurre letteralmente⁷³.

Un altro problema traduttivo è rappresentato dalle varietà linguistiche, soprattutto di tipo geografico, etnico e sociale. Un parlante della lingua di partenza di un film, ad esempio, potrà riconoscere il rango sociale o la provenienza geografica di un personaggio già dalle prime battute di un dialogo, attraverso il registro linguistico o l'accento, per esempio.

Il linguaggio della televisione (serie tv, telenovele, ecc) è considerato un “parlato scritto”, che si discosta in parte dall'uso medio della lingua, per esempio non viene riprodotta la frammentazione del parlato e i fenomeni di segmentazione, si utilizza un linguaggio semplice, senza subordinazioni complesse, ma senza, tuttavia, allontanarsi dalla norma grammaticale. Inoltre, altri punti che si discostano in parte

⁷² *Ibidem*.

⁷³ R. Baccolini, R. M. Bollettieri Bosinelli, L. Gavioli, *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, cit.

dall'uso linguistico orale quotidiano, sono la pronuncia neutra e una parlata pacata, che scandisce con precisione le parole⁷⁴.

Il dibattito sul doppiaggio e la sua utilità è sempre acceso e contrappone chi considera il cinema una forma d'arte, snaturata dalla traduzione e dall'adattamento in una lingua diversa dall'originale, e chi, al contrario, focalizza la propria attenzione sulla ricezione del prodotto audiovisivo e sulla comprensione da parte di un pubblico straniero.

Le principali argomentazioni della fazione “contro” sono:

1. Il doppiato assegna all'attore una voce non sua e non ricreata dallo stesso stato d'animo che l'ha prodotta, falsandone, in tal modo, l'espressione.
2. Lo spettatore non può godere dell'opera originale nella sua completezza, non potendo ascoltare le voci con il tono, il timbro o le inflessioni dell'attore che recita.
3. Vi è una discordanza tra linguaggio verbale e linguaggio gestuale, in quando i gesti utilizzati nella cultura di partenza sono diversi da quelli della cultura di arrivo.
4. Il sonoro doppiato non è parte integrante del film, poiché è stato inserito a posteriori.
5. Il cinema è arte e le opere d'arte non si traducono perché altrimenti si travisano, si sminuiscono, si snaturano.
6. L'italiano del doppiaggio è diverso dall'italiano comune. Si parla, infatti, di doppiaggese⁷⁵.

Queste invece le ragioni dei sostenitori del doppiato:

1. La traduzione è necessaria alla comprensione.
2. Il doppiaggio è da preferire ai sottotitoli che distolgono l'attenzione dall'immagine e distraggono e affaticano lo spettatore.
3. Il doppiaggio, a volte, migliora persino l'originale.

⁷⁴ Francesca Gatta, *La lingua della serie televisiva italiana fra stereotipo e realtà* in R. M. Bollettieri Bosinelli, C. Heiss, M. Soffritti, S. Bernardini, *La traduzione multimediale*, cit.

⁷⁵ [http://www.associazioneegro.it/Doppiaggio in Italia Del Moro.pdf](http://www.associazioneegro.it/Doppiaggio%20in%20Italia%20Del%20Moro.pdf) (consultato il 22/04/2013)

4. Da un punto di vista commerciale, il doppiaggio è la scelta migliore e abolirlo provocherebbe ingenti danni all'industria cinematografica italiana⁷⁶.

Per quanto riguarda la comicità, possiamo distinguere una categoria di soggetti "universally funny", la cui comicità è comune in America Settentrionale e in Europa occidentale e che, quindi, non creano problemi nella traduzione, ad esempio, di un film americano in italiano, una comicità "di scena o di situazione", legata a immagini divertenti in sé e per sé o a espressioni buffe del corpo e del viso e, infine, una comicità "di parola" che, al contrario, comporta seri problemi di traduzione. Nel doppiaggio filmico vi è la doppia difficoltà della sincronizzazione tra parola e immagine. Nel caso del gioco di parole sarà necessario adattare la battuta alla lingua di arrivo, per permettere al fruitore straniero di capire e apprezzarne la comicità⁷⁷.

Appare evidente che l'umorismo e, in generale, ciò che fa ridere le persone, è un ambito decisamente connesso alla cultura. Nonostante, come abbiamo visto, esistano eventi o situazioni "universalmente comiche", esistono svariate differenze tra l'umorismo delle varie culture. Quando ci avviciniamo al genere comico e alla trasposizione in italiano di una sitcom americana, ad esempio, dobbiamo tener conto di ciò. Quello che scatena il riso in determinato pubblico può non creare nessun effetto in un altro appartenente a una cultura diversa. Un'ulteriore complicazione viene dal linguaggio comico, che si serve di giochi di parole e battute strettamente connessi alla lingua di partenza, quindi di difficile, se non impossibile, resa nella lingua di arrivo.

Il successo di un film comico in paesi stranieri dipende molto dal doppiaggio nella lingua di arrivo. Ci sono casi, ad esempio, di film che hanno riscontrato un grande successo di pubblico nel paese di origine ma che sono risultati dei "flop" all'estero⁷⁸.

⁷⁶ http://www.associazionegrio.it/Doppiaggio_in_Italia_Del_Moro.pdf (consultato il 22/04/2013)

⁷⁷ R. Baccolini, R. M. Bollettieri Bosinelli, L. Gavioli, *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, cit.

⁷⁸ Delia Chiaro Nocella, *Servizio completo? On the (un)translatability of puns on screen*, in R. M. Bollettieri Bosinelli, C. Heiss, M. Soffritti, S. Bernardini, *La traduzione multimediale*, cit.

CAPITOLO 3

ANALISI DELLA TRADUZIONE IN ITALIANO DELLA SITCOM AMERICANA “*HOW I MET YOUR MOTHER*”

3.1 LA SITCOM AMERICANA “*HOW I MET YOUR MOTHER*”.

Il Sabatini Coletti definisce la sitcom, abbreviazione dell'inglese *situation comedy*, come: «Serial televisivo costituito da brevi commedie perlopiù umoristiche, caratterizzate da sceneggiature molto semplici con ambientazione sempre uguale e quasi tutti i personaggi fissi⁷⁹.»

Possiamo inserire la sitcom nel macrogenere della fiction, che crea un mondo fittizio, utilizzando le regole classiche della narrazione. In particolare, la sitcom, fa parte delle serie TV, il tipo di formato più frequente, caratterizzato da una durata prefissata, che di solito va da 30 a 50 minuti a puntata per un totale di 13/22 puntate, una formula narrativa costituito da alcuni elementi ricorrenti e altri variabili⁸⁰.

Giorgio Grignaffini entra ancora più nello specifico:

«commedia di situazione, della durata di mezz'ora lorda (22-23 minuti netti) che prevede, come le serie, la presenza di personaggi fissi, un'ambientazione standard – nelle sitcom sono quasi assenti gli esterni –, una o al massimo due storie raccontate in ogni episodio e la prevalenza di contenuti umoristici o anche propriamente comici.⁸¹»

Una delle prime sitcom è stata la famosissima *Happy Days*, del 1974, ma altri esempi del passato sono *I Robinson* negli anni '80 o l'italianissima *Casa Vianello*⁸².

How I met your mother (trad. italiana *E alla fine arriva mamma*) è una sitcom statunitense creata da Craig Thomas e Carter Bays per il network televisivo CBS. La trasmissione è iniziata il 19 settembre 2005 negli USA, dove la serie è molto apprezzata dal pubblico, tanto da aggiudicarsi due Emmy Awards, per la “migliore direzione artistica per una serie TV multi-camera” e per la “migliore fotografia per

⁷⁹ http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/S/situation_comedy.shtml (consultato il 29/04/2013)

⁸⁰ Giorgio Grignaffini, 2008, *I generi televisivi*, Carocci Editore, Roma,

⁸¹ G. Grignaffini, *I generi televisivi*, cit., p. 66.

⁸² [http://www.ocula.it/files/OCULA11-Denicolai_\[744,255Kb\].pdf](http://www.ocula.it/files/OCULA11-Denicolai_[744,255Kb].pdf) (consultato il 29/04/2013).

una serie TV multi-camera”, tre People’s Choice Awards per “Miglior attrice di una serie TV commedia ad Alyson Hannigan”, “Miglior attore in una serie TV commedia a Neil Patrick Harris”, “Miglior serie TV commedia” e altri premi⁸³.

Questa, in breve, la trama:

«Una storia d’amore al contrario: How I met your mother è una nuova, fresca, brillante commedia che parla di Ted (Josh Radnor) e di come si sia innamorato. Tutto comincia quando il migliore amico di Ted, Marshall (Jason Segal), annuncia che vuole chiedere alla sua fidanzata di vecchia data Lily (Alyson Hannigan) di sposarlo. In quel momento Ted si rende conto che deve darsi una mossa se spera di trovare il vero amore. Lo aiuta in questa ricerca Barney (Neil Patrick Harris), irriducibile scapolo, amico dalle costanti e offensive opinioni, un’inclinazione all’uso dei completi da ufficio e una, a suo dire, tecnica di rimorchio infallibile. Quando Ted conosce Robin (Cobie Smolders), è sicuro si tratti di amore a prima vista, ma il destino ha in programma altro per lui. La serie è narrata attraverso flashback dal futuro, un Ted di mezza età (che non vediamo mai) racconta ai figli come ha conosciuto la loro madre⁸⁴.»

Beatrice Mele afferma:

«Una trama banale, in fondo: un titolo per niente innovativo, né per cifra stilistica, né per regia, né per montaggio; semplicemente una commedia seriale che non tradisce gli elementi costitutivi del genere: sceneggiatura brillante con personaggi all’altezza, tempi comici calibrati al secondo nella snella durata di una ventina di minuti per episodio, tematiche e dinamiche comuni messe opportunamente a fuoco, con gusto, sotto la lente dell’ironia⁸⁵.»

Essa rispetta i canoni standard della sitcom, con un gruppo di amici che, episodio dopo episodio, affrontano le problematiche della loro vita quotidiana attraverso situazioni comiche. È facile, in questo senso, notare la somiglianza con la sitcom

⁸³ <http://www.italiafilm.tv/telefilm/2357-e-alla-fine-arriva-mamma.html> (consultato il 12/04/2013).

⁸⁴ Dalla copertina della versione italiana del DVD di *How I met your mother*.

⁸⁵ <http://www.ilmucchio.it/contents.php?sezione=primopiano&id=376> (consultato il 29/04/2013).

americana *Friends* del 1997, capostipite di un cambiamento strutturale nelle sitcom, con l'inserimento di elementi di continuità che legano gli episodi, come ad esempio i rapporti sentimentali tra i personaggi, che permettono di intrecciare la microstoria di ogni singolo episodio con la macrostoria di ogni stagione della sitcom⁸⁶.

L'edizione italiana, per Mediaset, è di Sandro Fedele e il doppiaggio è curato dalla S.E.D.E. di Milano per quanto riguarda la prima stagione e dalla JUPITER COMMUNICATION srl per le altre stagioni. Il direttore del doppiaggio è Luca Sandri, mentre i doppiatori dei personaggi principali sono Renato Novara, Elisabetta Spinelli, Gianluca Iacono, Claudio Moneta e Sonia Mazza⁸⁷.

⁸⁶ G. Grignaffini, *I generi televisivi*, cit.

⁸⁷ <http://www.antonioanna.net/doppiaggio/telefilm/howimetyourmother.htm> (consultato il 22/04/2013)

3.2 ANALISI DELLA TRADUZIONE DEI DIALOGHI DALL'INGLESE ALL'ITALIANO

INGLESE	TRADUZIONE ITALIANA	SPIEGAZIONE
Got to second base.	Ha voluto fare canestro con me.	Caso di adattamento della vita sociale, da uno sport prettamente americano come il baseball a uno più europeo come il basket.
- Did you know there's a Pop-Tart under your fridge? - No, but dibs.	- Hai visto che un wafer è finito sotto il frigorifero? - Mi sembrava un osso.	Ci sono due tipi di problema, il primo è legato alla marca di wafer Pop-Tart, sconosciuta in Italia, il secondo si lega al modo di dire anglofono "I got dibs", come in "I got dibs on that last piece of pizza", cioè ho diritto di prelazione su qualcosa, espressione di difficile traduzione nella nostra lingua.
It is till the break of down.	Parola di robottino.	In questo caso, non avendo

		un'espressione simile per indicare che sta per succedere sicuramente qualcosa di bello, i dialoghisti hanno cercato di adattare la battuta ai gesti dell'attore, che si muove a scatti come un robot. Poco dopo, tuttavia, si ha una perdita di comicità, poichè è impossibile rendere la frase "It's only the break of 10:30".
Kiss the crap out of that girl!	Baciala forte e falla svenire.	In inglese abbiamo un gioco di parole con "Beat the crap out of someone", cioè picchiare qualcuno. In questo caso i dialoghisti hanno scelto di rendere il significato della frase, non trovando un gioco di parole simile in italiano, smorzando il tono volgare dell'inglese (crap → merda).

My name is Rufus, and that's the trufus.	Sono un tipo vero, per questo ne vado fiero.	Gioco di parole per far rimare "truth" con "Rufus". Tale gioco di parole è riscontrabile in spagnolo "Me llamo Pedro, y esa es la verdredo", ma è impossibile da rendere in italiano, quindi gli adattatori hanno optato per una semplice rima, perdendo, tuttavia, la maggior parte della comicità della battuta.
- You keep going to the same bar. You're in a rut. And I'm a rut buster. I'm going to bust your rut. - It's not a rut ok? It's a routine and I like it. - Ted, what's the first syllable in rut-ine?	- Se ti ostini ad andare nello stesso bar sei un fissato, ed io sono un acchiappa-fissati. Voglio farti passare la fissa. - Non è una fissa, è una tappa fissa e mi diverto. - Ted, se è una tappa fissa è una fissa no?	In questo caso i dialoghisti sono riusciti a mantenere il gioco di parole.
It's gonna be legend... hope you're not lactose-	Sarà leggend... è una parola che non conosci, ti	Gioco di parole con la pronuncia di dairy

intolerant, cos the second half of that word is dary.	do' un aiutino, finisce con endario.	(latticini), intraducibile in italiano.
- Just fending off the advances of that totally hot guy. - Dude, I think that guy is gay.		Si perde la rima e il gioco di parole tra guy e gay.
Gay Dolphin		Riferimento al negozio americano Gay Dolphin Gift Cove.
It's the "Starway to Heaven" of break-up lines.	E' la top assoluta tra le frasi da scarico.	I traduttori temevano che gli spettatori non riuscissero a capire il riferimento alla canzone dei Led Zeppelin e l'hanno tolto.
- It's ineffable. - I'm not f-able.		Gioco di parole assolutamente

- No, no ineffable. Ineffable means it can't be explained.		intraducibile.
- I'm not a VIP. I'm not even an IP. I'm just a lowly little P, sitting out here in the gutter. - I'd take a P in the gutter over Julia Roberts any day.		Altro gioco di parole intraducibile, tra i due significati di gutter, marciapiede e solco, fogna.
Hi Chad! How's it hanging?	Come vanno gli exit poll?	Il gioco di parole è dovuto al fatto che, durante una festa in maschera, uno dei personaggi è vestito da scheda elettorale (hanging chad). In italiano i traduttori hanno cercato di mantenere la metafora elettorale, con il termine exit poll, in riferimento anche al fatto che il personaggio sta uscendo di scena. Nonostante sia stata mantenuta la metafora, in italiano notiamo una perdita del motto di spirito

		originale.
- What be a pirate's favourite kind of sweater? - Arrrrrr.....gyle.	- Qual è la cosa che non riuscirà mai a fare un feroce pirata come Capitan Uncino? - Il bidet!	Non potendo tradurre letteralmente per via dei riferimenti culturali a un fumetto americano, "Argyle sweater", che contiene anche un gioco di parole con sweater (maglione), i traduttori hanno scelto di inserire un elemento culturale prettamente italiano, come il bidet.
And what be a pirate's favourite fast-food restaurant? - Arrrrrr.....by's. - T'would think it would be Arrr....by's. - But actually, It's Long John Silver's.	- E cosa grida un pirata quando si trova in un fast-food? - All'arremburger! - Un vero pirata non andrebbe mai in un fast-food. Perché adora i bucanieri all'amatriciana.	In questo caso i dialogisti sono riusciti a conservare la metafora del cibo, sostituendo, tuttavia, i fast-food americani Arby's e Long John Silver's con i decisamente più italiani bucatini all'amatriciana.
- Barnacle (Barney) - Marshmallow (Marshall) - Lily pad (Lily) - Teddy Bear (Ted)		Giochi di parole intraducibili sui nomi dei personaggi.

- “Ted out”, to overthink. Also see “ted up”, to overthink something with disastrous results. “Billy tedded up when...”	“Teddeggiare”, rimuginare. Vedi anche “teddiversare”, rimuginare con risultati disastrosi. Un esempio, “Bill Kindom ha teddiversato quando...”	I traduttori sono riusciti abbastanza bene a mantenere la metafora.
What’s he PMSing about?	Perché ha messo i bigodini nel forno?	Non potendo tradurre PMS, letteralmente comportarsi come durante la sindrome premestruale, i dialogisti hanno cambiato immagine, restando comunque nell’universo femminile.
Thanks-tini	Ringrazia-drink	Riferimento alla festa del Ringraziamento e al drink Martini.
You guys are weird. You pronounce the word “out” “oute”.	Invece di dire “ciao” dite “sciou”.	Per mantenere il discorso della differenza di pronuncia tra americani e canadesi, espressa nell’originale, i traduttori hanno dovuto utilizzare una parola semplice italiana e inventare una variante della pronuncia.

Your cops are called Mounties.	In Canada è arrivata la televisione.	Nessun italiano capirebbe il riferimento al Canada e all'abitudine di chiamare i poliziotti della Royal Canadian Mounted Police "Mounties", mentre riconosce il riferimento a una presunta arretratezza canadese rispetto all'America.
Hello! NFL, can I be a quarterback this Sunday?	Casa Bianca, domani posso diventare presidente?	Sostituzione di un riferimento culturo-specifico alla National Football League e alla figura del quarterback a un più comprensibile riferimento alla Casa Bianca e al presidente americano.
It's thanksgiving, non thanks-taking		Gioco di parole assolutamente intraducibile riguardo alla festa del Ringraziamento tra "give", dare e "take", prendere.

Thurston Howell.	Bill Gates.	Il personaggio della sitcom americana “Gilligan’s Island”, conosciuto come “Il Milionario”, diventa Bill Gates, persona reale associata in Italia e ovunque alla ricchezza.
- Your problem is all you do is think, think, think. I’m teaching you how to do, do, do. - Doo-doo.		Gioco di parole intraducibile tra il verbo “Do”, fare e il termine “Doo”, cacca.
I am vomit-free since ’93.	Non vomito se alzo il gomito.	I dialogisti sono riusciti a mantenere la rima.
You should be on “60 Minutes”. You should be one of the minutes.		Intraducibile, poiché in Italia non esiste un giornale generalista con i minuti nel titolo.
It’s Do o’clock	È l’ora di darsi da fare.	Altro gioco di parole intraducibile tra “do”, fare, e “two”, due.
Geez Louise, happiness is not that difficult!	Amare significa non dover dire mai può essere.	Sostituzione di una frase fatta incomprensibile per un italiano con un’altra,

		ripresa da una frase famosa di Love Story.
Suit up		Espressione inglese intraducibile, resa con il giro di parole “metti la giacca”.
Sex-ray vision.	Sguardo sensuale penetrante.	Pur mantenendo il significato, in italiano si perde il gioco di parole con X-ray vision.
It's quid pro bro.	È uno scioglilingua.	Si perde il gioco di parole con qui pro quo.
Candy Land, I never, Pictionary.	Gioco dell'oca, gioco della verità, Pictionary.	Gioco di società adattati al pubblico italiano.
Hi! Leg Warehouse? My friend Ted needs something to stand on. So, nothing for him to stand on?	È il centro oftalmico? Il mio amico ha una trave nell'occhio. Oh, guardate solo pagliuzze?	In inglese abbiamo un divertente gioco di parole tra “a leg to stand on”, che vuol dire una buona ragione, e leg, cioè gamba per stare in piedi (“stand on”). In italiano è stato mantenuto il significato di

		non voler vedere la verità, cambiando, tuttavia, la metafora con un riferimento biblico alla pagliuzza e alla trave.
Punky Brewster.	La piccola fiammiferaia.	Da una sitcom americana trasmessa dal 1984 al 1988 al più conosciuto personaggio della piccola fiammiferaia.
Epcot.	Il mondo in miniatura.	Epcot, parco divertimenti tematico a Disney World Resort, dedicato alla cultura internazionale e alle innovazioni tecnologiche, diventa il mondo in miniatura, parco legato anch'esso alla cultura internazionale.
I would let them bread my schnitzel any day.	Mi farei impanare la cotoletta giorno e notte.	Per mantenere la metafora legata ai dolci forse sarebbe stato meglio qualcosa del tipo “mi farei infornare il biscotto ogni giorno”.

You laugh every time you say the world “sack”.	Ridi ogni volta che mi immagini al lavoro.	Riferimento alla borsa buffa che il personaggio porta al lavoro, ma in inglese “sack” vuol dire colloquialmente “scroto”.
Four...teen.	Quattro...dieci.	In italiano si deve totalmente cambiare numero, in quanto non esistono numeri composti come l'inglese fourteen, four+teen.
H&H Bagels.	Donut.	Il riferimento troppo specifico viene trasformato in uno generico.
Bea Arthur Betty White.	Margareth Thatcher Jessica Fletcher.	Le attrici americane sconosciute in Italia sono sostituite da personaggi più conosciuti al pubblico di arrivo e che danno la stessa immagine di donna forte in là con l'età.
- Or we could just drink wine? - Wine-not	- Non è meglio un po' di vino? - Vinò?	I traduttori hanno cercato di mantenere il gioco di parole.

Wiggles.	Pavarotti.	Il gruppo musicale per bambini diventa il famosissimo tenore italiano, restando così nell'ambito musicale.
It's go ho or go home.	O sei scollata o sei fregata.	“Go Ho” è una donna facile, che va con tutti. I dialogisti hanno voluto mantenere la rima, perdendo in parte il senso della frase originale.
- I can't believe I unloaded on a high school senior. - I can't believe a high school senior unloaded on me.		Battuta di spirito, non tradotta in italiano, che gioca sul doppio significato di “unload”, scaricare e vomitare, perché il ragazzino ha vomitato addosso alla ragazza.
Tedological clock.		Gioco di parole con biological clock.
- I got highlights. - For the waiting room of your dental practice?		Gioca sul doppio significato di “highlights”, colpi di sole ai capelli e

		rivista per bambini.
More like Love in the Time of Don't Bothera.	L'ho usato per accendere il caminetto.	In inglese c'è un gioco di parole, perso in italiano, tra il libro Love in the Time of Cholera e "bother", annoiare.
- It's gonna rain cats and dogs. - So don't step in a poodle.	- Pioverà a catinelle. - Attenti alle pozzanghere.	Si perde la battuta di spirito tra il modo di dire inglese "piovono gatti e cani" e "poodle", barboncino.
We'll have a rain check.	Terremo la pioggia sotto controllo.	"To rain check" vuol dire letteralmente posticipare, in questo caso il motto di spirito deriva dal fatto che si posticipa la gita a causa della pioggia. In italiano hanno voluto mantenere il campo semantico della pioggia, ma la battuta è stata appiattita.
Jeopardy.	Jeopardy.	Soluzione traduttiva estraniante che mantiene il riferimento al quiz americano Jeopardy, anche

		se non esiste in Italia.
BPEG.		Termine intraducibile utilizzato nello slang americano per indicare foto di donne in topless, composto da B(oobs) e (J)PEG.
“Love actually”.	Film d’amore.	Il film americano “Love actually” viene adattato con un più generico film d’amore.
Whoppers Mounds Milk Duds Gobstoppers Dubble Bobbles.		Tipi di caramelle, adattati alle conoscenze italiane.
Cinco de Mayo.	Lily ubriaca che vomita.	Riferimento a una festa messicana, molto popolare negli USA, durante la quale si mangia e si beve molto, eliminato nella versione italiana.
Dave Matthews	Gloria Estefan	Il pubblico italiano

		potrebbe non conoscere Dave Matthews, ma Gloria Estefan è più conosciuta nel nostro paese.
What a stitch!		Riferito a un lavoro a maglia, che il personaggio dice di aver gradito, gioca sul doppio significato di “stitch”, lavoro a maglia e bugiardo.
- You're just delightful. - You're delightful, I'm just delighted and he's just Ted.	- Sei stato semplicemente stupendo. - No, lei è stupenda, io sono solo tedioso e lui è solo Ted.	Gioco di parole tra “delizioso”, “felice” e “Ted”. I traduttori hanno cercato di mantenere il gioco di parole con il nome Ted, introducendo il termine tedioso.
Attorney General	Ministro della giustizia	A causa del diverso ordinamento giuridico e della non corrispondenza tra le figure legali americane e italiane, i dialoghisti hanno preferito cambiare procuratore generale (attorney general) in un più comprensibile ministro della giustizia.

He's about 6'4''	È alto 2 metri.	Cambiamento nel sistema di misure, dai piedi americani ai metri europei.
Brava!	Bravissima!	Nel dialogo originale il termine è in italiano, quindi si perde la volontà del personaggio di utilizzare una parola straniera.
You said your semester was gonna be a piece of cake. I remember because you were eating cake and you said: "Dude, my semester's gonna be this"	Ma questo non era un semestre liscio come l'olio? Mi ricordo perché stavi versando l'olio sull'insalata e hai detto: "Ecco, questo semestre è così"	Esempio di similitudine esplicita, in cui i dialoghisti hanno mantenuto il significato, cambiando la metafora e trasformando il termine di paragone, da un'anglofona torta a un italofono olio, condimento associato in Italia ad una situazione facile.
It's make-or-break.	Da questo progetto dipende il futuro di tutto lo studio.	Il modo di dire anglofono si perde in italiano, poiché i dialoghisti sono costretti a tradurre con un giro di parole che toglie immediatezza alla battuta.
Hate my guts.	Mi odieranno.	Espressione metaforica anglofona, che letteralmente vuol dire "odiare le mie"

		viscere”, per indicare qualcuno violentemente odiato, che non è possibile rendere in italiano con la stessa intensità. Nella versione italiana avremo, dunque, un semplice “mi odieranno”.
We’re going to Atlantic City to elope.	Andiamo ad Atlantic City a sposarci.	Anche in questo caso abbiamo una perdita, in quanto il verbo “elope” indica una fuga, in riferimento all’abitudine, tipica soprattutto del Nord degli USA, di sposarsi in segreto scappando dalla famiglia. Un possibile riferimento alla cultura italiana sarebbe stata la simile usanza riscontrabile, soprattutto in passato, nel sud Italia.
Is there a time crunch Uncle Ted should know about?	C’è qualcosa che zio Ted dovrebbe sapere?	Immagine metaforica, “time crunch” è una scadenza da rispettare, lavorando sodo, che il personaggio utilizza per riferirsi a un’eventuale gravidanza dell’amica.
- Craps? - Not that nervous.	- Ti scappa? - Non così nervoso.	Gioco di parole intraducibile in italiano con il doppio

- No. I mean, you wanna play craps?	- No. Ti scappa di giocare.	significato di “craps”, gioco di dadi e farsela addosso dall’emozione.
Clams up.	Si chiude a riccio.	In questo caso, la metafora inesistente nell’originale viene inserita nella traduzione italiana, probabilmente per compensare una perdita da un’altra parte del dialogo.
Wrap your head around this.	Fattene una ragione.	Altro caso di metafora persa in italiano.
Suck it up.	Devi essere forte e rassegnato.	Anche in questo caso in italiano abbiamo una perdita, in quanto i traduttori, per rendere il significato del termine “suck it up”, cioè accettare qualcosa di sgradevole, appiattiscono la traduzione. Notiamo, tra l’altro, la somiglianza con il termine “suit up” spesso usato dal personaggio.
While the rest of you walked, two by two, onto your ark of sexless boredom.	Mentre voialtri salivate ammanettati sulla vostra arca di noia coniugale.	Metafora sull’arca di Noé, per indicare la vita dopo il matrimonio. I traduttori italiani hanno mantenuto la metafora con l’arca,

		togliendo, tuttavia, il riferimento al sesso, come spesso succede negli adattamenti dei dialoghi per l'Italia, in cui si preferisce cercare il più possibile di evitare riferimenti sessuali espliciti.
Christ-mas, which means “more Christ” to our Spanish friends.		I dialoghisti hanno optato per una soluzione estraniante, mantenendo la parola Christmas, ma aggiungendo che si tratta di un termine inglese.

CONCLUSIONI

Grazie alla ricerca sulla sitcom in questione, possiamo notare come l'inglese sia una lingua che ben si presta all'umorismo, per la sua flessibilità sintattica, morfologica e lessicale, caratteristiche che la rendono particolarmente adatta alla creazione di giochi di parole e barzellette divertenti, spesso intraducibili in italiano, una lingua un po' meno flessibile. L'intraducibilità di alcuni termini è un elemento comune a molte traduzioni di ogni genere, tuttavia nel doppiaggio il lavoro dei traduttori viene ulteriormente complicato da altri elementi da rispettare, che non compaiono, invece, in altri tipi di testi. Parliamo dei vincoli propri di un prodotto audiovisivo, quali la sincronizzazione labiale, il rispetto della gestualità dell'attore, della prosodia (intonazione, ritmo, registro, durata, accento), delle immagini che vediamo sullo schermo che devono coincidere con quanto sentiamo. Il lavoro in questione affronta un ulteriore problema per il dialoghista, vale a dire la resa dell'umorismo, che, come è naturale che sia, muta con il mutare della cultura e della lingua in cui è prodotto. Una barzelletta che fa ridere un pubblico inglese, ad esempio, può lasciare indifferente un italiano. Questo perché ogni cultura ha un tipo di umorismo diverso, legato anche agli usi e costumi tipici, allo stile di vita e a differenti altri aspetti specifici di un paese rispetto ad un altro. Per questo motivo i traduttori si trovano davanti a determinate scelte, che sottostanno all'eterna querelle tra fedeltà al testo di origine o al fruitore finale. L'importante, in un film o una serie tv doppiata, è suscitare nello spettatore di arrivo gli stessi sentimenti provati dallo spettatore nella lingua di partenza.

Alla luce di quanto visto nel capitolo sulla traduzione dei dialoghi della sitcom *How I met your mother*, possiamo affermare che le scelte principali dei dialoghisti sono state soprattutto:

- Adattare gli elementi culturo-specifici, ad esempio le barzellette sui pirati, nelle quali i nomi di fast-food americani sono stati trasformati in italianissimi bucatini all'amatriciana, o come nel caso di personaggi conosciuti al pubblico americano, cambiati in personaggi di più facile individuazione per il pubblico italiano;
- Adattare i giochi di parole, cercando, quando possibile, di mantenerli, come nel caso di "rut-ine" che diventa "tappa fissa", oppure,

mantenere la rima pur cambiando l'immagine di riferimento, come nel caso di "I am vomit-free since '93", che diventa "Non vomito se alzo il gomito", o ancora, nell'impossibilità di trovare dei corrispettivi italiani, rendere solo il significato, rassegnandosi a perdere il gioco di parole e quindi, a volte, persino l'ilarità della battuta, come in "We'll have a raincheck" tradotto con un semplice "Terremo la pioggia sotto controllo".

Un ausilio importante per l'individuazione dei giochi di parole e dei modi di dire è stato il sito internet <http://www.urbandictionary.com/>, un dizionario online creato dagli utenti, che raccoglie i termini popolari della cultura anglofona.

L'industria del doppiaggio è messa in pericolo dai sottotitoli dei fan?

Recentemente è in atto un fenomeno che, a lungo andare, potrebbe incidere negativamente sul doppiaggio, vale a dire la sottotitolazione di una serie tv da parte dei fan, in gergo *fansub*. Negli ultimi tempi, infatti, assistiamo sempre più a una fruizione delle serie tv tramite streaming o download da appositi siti internet. Appassionati di serie tv traducono i dialoghi, inserendoli nel video della puntata, disponibile online già il giorno dopo la trasmissione nel paese di origine e, dunque, molto prima della trasmissione sui canali italiani del prodotto doppiato da professionisti.

Come avviene la sottotitolazione di una puntata?

Per prima cosa si divide la puntata in più spezzoni, ognuno dei quali viene affidato a un traduttore. Secondo la durata di ogni puntata, si avranno, dunque, circa quattro traduttori per una sitcom e sei o sette per un *drama*. La serie ha un team più o meno consolidato. L'elemento di stabilità è il revisore, che si occupa di cucire insieme i vari pezzi e controllare la continuità. Un ausilio importante al fine di evitare cambiamenti di traduzione tra una puntata e l'altra, o nel caso, ad esempio, dei flashback, è un software chiamato Previouser, che permette di trovare battute già tradotte precedentemente. Finito il lavoro, il revisore carica i sottotitoli sul sito. A

questo punto entrano in gioco due altre figure, l'Imagineer che crea l'immagine che va sul sito e il Resyncher che si occupa di creare le versioni adatte ad altri video⁸⁸.

Il principale sito italiano che si occupa di fansub è ITASA⁸⁹, considerata la più grande community italiana di *subbers*, che ogni giorno mette online i sottotitoli delle principali serie tv in circolazione all'estero e che i veri fan non possono aspettare di vedere doppiati in TV.

⁸⁸ <http://www.thanksforsharing.it/?p=252> (consultato il 03/05/2013).

⁸⁹ <http://www.italiansubs.net/> (consultato il 03/05/2013).

BIBLIOGRAFIA

Aristotele, *Poetica*, a cura di Pierluigi Donini, 2008, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.

Alfredo Civita, 1984, *Teorie del comico*, Unicopli, Milano.

Beatrice Priego-Valverde, 2003, *L'humour dans la conversation familière : description et analyse linguistiques*, L'Harmattan, Parigi.

Carlo Bazzanella, 2002, *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale*, Guerini, Milano.

Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, 1958, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.

Charles Baudelaire, 1855, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, in http://baudelaire.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_27.pdf.

Daniele Barbieri, Giovanni Bottioli, Alessandro Perissinotto, 2011, *Il comico: approcci semiotici*, Università di Urbino.

Elisa Perego, 2005, *La traduzione audiovisiva*, Carocci editore, Roma.

Elisa Perego, Christopher Taylor, 2012, *Tradurre l'audiovisivo*, Carocci editore, Roma.

Emanuele Banfi, 1995, *Sei lezioni sul linguaggio comico*, Università degli Studi di Trento.

Giacomo Devoto, Gian Carlo Oli, 2012, *Vocabolario della lingua italiana*, edizione Le Monnier, Milano.

- Giorgio Grignaffini, 2008, *I generi televisivi*, Carocci Editore, Roma.
- Giulio Ferroni, 1974, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni Editore, Roma.
- Henri Bergson, 1900, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Editions Alcan, Parigi.
- Immanuel Kant, 1790, *Critica del giudizio*, 2011, Editori Laterza, Roma.
- Josiane Podeur, 1993, *La pratica della traduzione*, Liguori editore, Napoli.
- Lucie Olbrechts-Tyteca, 1977, *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso*, Feltrinelli, Milano.
- Luigi Pirandello, 1908, *L'umorismo*.
- Margherita Ulrych, 1997, *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Utet, Torino.
- Maria Cristina Petillo, 2008, *Doppiaggio e Sottotitolazione: problemi linguistici e traduttivi nel mondo della screen translation*, Digilabs, Gorgonzola (MI).
- Mario Paolinelli, Eleonora Di Fortunato, 2005, *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Hoepli, Milano.
- Michele Cataudella e Milena Montanile, 2004, *Comico e riso da Aristotele alla nuova retorica*, Edisud, Salerno.
- Paola Faini, 2004, *Tradurre. Dalla teoria alla pratica*, Carocci editore, Roma.
- Patrizia Pierini, 1999, *L'atto del tradurre. Aspetti teorici e pratici della traduzione*, Bulzoni editori, Roma.

- R. Baccolini, R. M. Bollettieri Bosinelli, L. Gavioli, 2004, *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna.
- Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, Christine Heiss, Marcello Soffritti, Silvia Bernardini, 2000, *La traduzione multimediale: quale traduzione per quale testo?*, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna.
- Sigmund Freud, 1905, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, tradotto dal tedesco da P. Segre, 2010, Newton Compton, Roma.
- Thomas Hobbes, 1658, *De Homine*, XII.
- Umberto Eco, *Il comico e la regola*, in *Alfabeta*, III, n.21, febbraio 1981.
- Walter Nash, 1985, *The language of humour*, Longman, Londra e New York.

SITOGRAFIA

http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/S/situation_comedy.shtml (consultato il 29/04/2013)

http://www.aidac.it/index.php?option=com_content&view=article&id=66&Itemid=78&lang=it (consultato il 22/04/2013).

<http://www.antonioarena.net/doppiaggio/televisione/howimetyourmother.htm> (consultato il 22/04/2013)

http://www.associazioneegrio.it/Doppiaggio_in_Italia_Del_Moro.pdf (consultato il 22/04/2013)

<http://www.ilmucchio.it/contents.php?sezione=primopiano&id=376> (consultato il 29/04/2013).

<http://www.italiafilm.tv/televisione/2357-e-alla-fine-arriva-mamma.html> (consultato il 12/04/2013)

<http://www.italiansubs.net/> (consultato il 03/05/2013).

http://www.jostrans.org/issue06/art_pavesi.php (consultato il 22/04/2013).

<http://www.mtmtranslations.com/2/post/2012/10/linguaggio-e-mente.html> (consultato il 22/04/2013).

http://www.ocula.it/files/OCULA11-Denicolai_744,255Kb.pdf (consultato il 29/04/2013).

<http://www.televisionzone.it/televisionedett.asp?Id=220&Nome=E%20alla%20fine%20arriva%20mamma!#Generale> (consultato il 12/04/2013)

<http://www.thanksforsharing.it/?p=252> (consultato il 03/05/2013).

[http://www.treccani.it/enciclopedia/strutturalismo_\(Enciclopedia-Novecento\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/strutturalismo_(Enciclopedia-Novecento)/) (consultato il 22/04/2013).

<http://www.urbandictionary.com/>

MATERIALE AUDIOVISIVO

How I met your mother, 2005, prodotto da Suzy Mamann-Greenberg e Chris Harris da un'idea di Carter Bays e Craig Thomas, CBS, 20th Century Fox Television.