



**SCUOLA SUPERIORE PER MEDIATORI
LINGUISTICI**

(Decreto Ministero dell'Università 31/07/2003)

Via P. S. Mancini, 2 – 00196 - Roma

**TESI DI DIPLOMA
DI
MEDIATORE LINGUISTICO**

(Curriculum Interprete e Traduttore)

**Equipollente ai Diplomi di Laurea rilasciati dalle Università al termine dei Corsi afferenti
alla classe delle**

**LAUREE UNIVERSITARIE
IN
SCIENZE DELLA MEDIAZIONE LINGUISTICA**

**LA TRADUZIONE AUDIOVISIVA: LE TECNICHE PRINCIPALI, LA SUA
EVOLUZIONE NEL TEMPO E LE DIFFERENZE NEI DIVERSI PAESI**

RELATORI:
prof.ssa Adriana Bisirri

CORRELATORI:
prof. Paul Nicholas Farrell
prof.ssa M. Françoise Vaneecke
prof.ssa Maggie Papparusso

CANDIDATA:
ELENA MARINO
3116

ANNO ACCADEMICO 2022/2023

*A mia madre e mio padre, alla mia famiglia tutta,
all'amata e stimata professoressa Maria Rosaria Nava.*

*« Je ne sais pas où les gens vont quand ils disparaissent,
mais je sais où ils restent »*

~ Antoine de Saint Exupéry, Le Petit Prince

Sommario

Introduzione.....	9
La traduzione audiovisiva	11
I.1. Le tipologie di TAV convenzionali.....	12
I.2. La traduzione audiovisiva nel terzo millennio.....	14
I.2.a Le nuove forme di trasferimento linguistico	14
I.2.b Il fansubbing	15
I.2.c. La questione legale.....	16
I.2.d. La localizzazione dei video games.....	16
Il doppiaggio	19
II.1. Breve storia del doppiaggio	20
II.2. L'industria del doppiaggio in Italia e negli altri paesi	24
II.2.a. Sondaggio	25
II.3. Gli elementi culturo-specifici.....	30
Dialecti, socioletti e adattamento: multiple case study.....	43
III.1. L'adattamento straniero di <i>Strappare lungo i bordi</i>.....	44
III.2 L'adattamento italiano de <i>I Simpson</i>	49
Conclusioni.....	58
Sezione lingua II	60
Introduction	61
The audiovisual translation	63
I.1. The conventional types of AVT.....	63
I.2. The audiovisual translation in the third millennium	66
I.2.a The new forms of linguistic transfer	66
I.2.b The fansubbing.....	66
I.2.c The localization in videogames.....	67
The Dubbing.....	69
II.1. The dubbing industry in Italy and other countries	70
II.2. The culture-specific elements	71

<i>Dialects, sociolects, and adaptation: multiple case study</i>	76
III.1. The English adaptation of <i>Tear along the dotted line</i>	77
III.2. The Italian adaptation of <i>The Simpsons</i>	82
<i>Conclusions</i>	91
<i>Sezione lingua III</i>	93
<i>Introduction</i>	94
<i>La traduction audiovisuelle</i>	96
I.1. Les types de TAV conventionnelles et nouvelles	97
<i>Le doublage</i>	98
II.1. Les éléments culturels-spécifiques	99
<i>Dialectes, sociolectes et adaptation: étude de cas multiples</i>	103
III.1. L'adaptation de À découper suivant les pointillés	104
III.2. L'adaptation italien des Simpson	108
<i>Conclusion</i>	113
<i>Bibliografia</i>	115
<i>Sitografia</i>	116

Sezione lingua I

Introduzione

Alla base di questo studio vi è l'analisi della traduzione audiovisiva e dei suoi diversi ambiti, con una breve introduzione delle metodologie convenzionali, la quale funge da esemplificazione per quanto sarà affrontato nel corso dell'elaborato e che offre diversi spunti ai fini del successivo approfondimento in merito al settore della traduzione nel campo cinetelevisivo e, più nel dettaglio, del doppiaggio. In particolare, si pone l'attenzione sulle differenze presenti tra i vari paesi nell'impiego delle tecniche traduttive, con un'attenzione maggiore alle preferenze di tali paesi concernenti l'uso della sottotitolazione e del doppiaggio per trasportare un qualsivoglia prodotto filmico.

Le motivazioni che mi hanno spinto ad approfondire tale tema hanno una duplice natura. L'interesse nei confronti della traduzione audiovisiva, in particolar modo quando questa è impiegata in ambito cinematografico, è stato indubbiamente influenzato da fattori esterni al mero corso di studi, quali la passione per le lingue straniere - e relative culture - nonché, come già accennato, per l'arte cinematografica.

L'obiettivo di questa tesi di laurea è quello di fornire un'analisi accurata dei dati raccolti, con il fine di porre luce su un settore professionale, quale quello dell'audiovisivo, che spesso volte non gode della considerazione che meriterebbe, illustrandone quindi sia gli aspetti strettamente tecnici più rilevanti, sia le numerose insidie che presenta.

La tesi è articolata in tre capitoli: nel primo capitolo viene fornita, attraverso un excursus storico, un'introduzione alla traduzione audiovisiva convenzionale, di cui vengono esposte sommariamente le

tecniche principali, nonché delle nuove metodologie nate in tempi recenti.

Il secondo capitolo si concentra sull'esposizione del settore del doppiaggio attraverso, anche qui, un breve excursus storico, fondamentale per comprendere l'evoluzione di tale professione nel tempo e la sua diffusione nei diversi paesi, influenzata da fattori sia storici che socioculturali. All'interno dello stesso capitolo, ci si concentra su un'indagine condotta al fine di raccogliere dati rilevanti per l'arricchimento contenutistico del presente elaborato, descrivendo le domande poste e fornendo le fasce di età degli intervistati con l'obiettivo di stimare l'influenza che l'anzianità dei soggetti ha sulle scelte di questi ultimi.

Nel terzo capitolo, infine, attraverso l'analisi di due casi studio il cui oggetto è costituito da due serie tv – una italiana e una americana - ci si occupa di come le soluzioni traduttive cambiano a seconda della lingua target, nonché del relativo contesto socioculturale in cui è inquadrato il prodotto filmico.

Capitolo I

La traduzione audiovisiva

La traduzione audiovisiva, il cui ruolo è stato riconosciuto al pari delle altre tipologie traduttive solo negli anni Novanta, comprende tutte quelle forme di trasferimento linguistico che hanno come obiettivo la comunicazione di messaggi codificati attraverso diversi canali semiotici, verbali e non verbali¹.

Nell'ultimo decennio, la definizione di “*audiovisual translation*” (AVT), traduzione audiovisiva, ha avuto rapida diffusione ed è stata ormai assunta come definizione standard. Tuttavia, in passato, sono state diverse le soluzioni per definire la giovane disciplina. Nel 1989, Delabastita² trattava di “*film and TV translation*”, nel 1991 invece Luyken³ la definiva “*audiovisual language transfer*”, mentre Gottlieb⁴ nel 1994 “descriveva la sottotitolazione interlinguistica come una forma di traduzione diagonale” in contrapposizione con quella “orizzontale” dell’interpretariato, in quanto nel primo caso non vi è solo una trasposizione della lingua di origine in lingua di arrivo, ma anche la trasformazione della parte orale in testo scritto. Nel 2003 fu poi coniato da Gambier⁵, senza riscuotere però grande successo, il termine

¹ Bruna Di Sabato, Antonio Perri, *I confini della traduzione*, libreriauniversitaria.it Edizioni, Limena, 2014, p. 93

² Linguista e studioso di letteratura e traduzione (Leuven, Belgio, 14 marzo 1960)

³ Poeta, scrittore e incisore olandese (Amsterdam, 16 aprile 1649 – Amsterdam, 5 aprile 1712)

⁴ Linguista, studioso di traduzione e sottotitolatore (Copenhagen, 1953)

⁵ Linguista, professore emerito e studioso di traduzione e interpretazione (Rouen, Francia, 20 gennaio 1949)

“*transadaptation*” nell’intento di sciogliere la questione riguardante la dicotomia tra adattamento e traduzione⁶, che perdura ancora oggi.

I.1. Le tipologie di TAV convenzionali

La traduzione audiovisiva prevede diverse metodologie di trasferimento linguistico. Alcune di queste sono ormai largamente impiegate, altre invece sono nate in tempi recenti anche grazie allo sviluppo esponenziale della tecnologia informatica. Ricollegandomi a quanto citato alla fine del capitolo precedente, sempre nel 2003 Yves Gambier ha stilato una classificazione delle tipologie traduttive, dalla quale si evince che le modalità attraverso cui avviene il trasferimento linguistico audiovisivo sono tredici, di cui otto sono tipi dominanti, mentre gli altri cinque vengono definiti *challenging*, in quanto più impegnativi dal punto di vista culturale e linguistico.

Ai tipi dominanti appartengono il doppiaggio – che approfondirò più avanti nel secondo capitolo - la sottotitolazione interlinguistica, l’interpretazione simultanea e quella consecutiva, il *voice over*, il commento libero, la traduzione simultanea e la produzione multilingue. Fra i tipi *challenging*, invece, vengono annoverate la traduzione degli script, la sottotitolazione simultanea o in tempo reale, la sopratitolazione, la descrizione audiovisiva e la sottotitolazione interlinguistica per sordi.⁷ Di seguito, tratto brevemente di alcune tra le modalità di tipo dominante.

⁶ Irene Ranzato, *La traduzione audiovisiva*, Bulzoni, Roma, 2010, p. 23

⁷ Maria Cristina Petillo, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco Angeli, Milano, 2012, p. 19

- Il voice over: a differenza del doppiaggio, fa parte delle modalità di trasferimento linguistico non ancora riconosciute a livello accademico. In primis a causa della molteplicità di etichette attribuitegli nel tempo – *half-dubbing, doublage synchrone, dubbing with voice-over, oral subtitling, non-synchronized dubbing* - che hanno creato confusione sulla reale natura del *voice over*, finendo per associarlo ad altre tecniche di trasferimento linguistico. Inizialmente, infatti, era nato come termine specialistico appartenente ai *Film Studies*, in seguito è stato assorbito dai *Translation Studies* e, solo recentemente, dagli *Audiovisual Translation Studies*. Inoltre, la scarsità di studi in merito alla suddetta tecnica ha contribuito a rendere arduo il suo inquadramento teorico come pratica di traduzione audiovisiva distinta dalle altre. Il *voice over* è una tecnica di doppiaggio “parziale” in quanto si propone, a differenza di quest’ultimo, di fornire una resa letterale delle parole della versione originale. È il caso di tutti quei generi *non-fiction* quali i documentari, telegiornali, programmi tv e radiofonici, servizi giornalistici etc.⁸
- L’interpretazione simultanea e consecutiva: entrambe le tecniche appartengono all’interpretazione di conferenza, la quale si ritiene che sia nata come professione nel secondo

⁸ Maria Cristina Petillo, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco Angeli, Milano, 2012, pp. 20-21

dopoguerra⁹. L'interpretazione simultanea avviene nello stesso momento in cui l'oratore emette il messaggio, quindi senza intervalli. Questa tecnica è normalmente impiegata in ambiti di conferenza come seminari, convegni, fiere ma anche in contesti in cui sia richiesto lo *chuchotage*, ovvero una tecnica in cui l'interprete è posizionato vicino a chi necessita del servizio, facendo attenzione a modulare il volume della voce per renderla comprensibile al suo interlocutore e, al tempo stesso, riuscire a seguire il discorso da trasporre. Nella consecutiva, invece, la resa viene effettuata ad intervalli di tempo, che di solito sono precedentemente concordati con l'oratore. Inoltre, l'interprete può avvalersi della cosiddetta *prise de notes*, che lo aiuta a fissare i concetti o quegli elementi del discorso che in alcuni casi può risultare difficile tenere a mente, come le date, le sigle, le percentuali, i nomi propri etc.

I.2. La traduzione audiovisiva nel terzo millennio

I.2.a Le nuove forme di trasferimento linguistico

Come già accennato in precedenza, la commistione con la tecnologia ha fatto sì che la traduzione audiovisiva si evolvesse in maniera massiccia negli ultimi anni, in alcuni casi andando ad integrare le conoscenze e migliorare i mezzi a disposizione, in altri dando vita a

⁹ Maria Carmela Minniti, Interpretazione simultanea: una panoramica, "Illuminazioni" (ISSN: 2037-609X), 29, luglio-settembre 2014, p. 49

nuove metodologie di trasferimento linguistico. Si sono sviluppate quindi delle vere e proprie forme ibride, che segnano un punto di svolta nel settore dell'audiovisivo, ma che sono ancora poco studiate in ambito accademico. Tra queste, in particolare, non posso non menzionare il *fansubbing* e la localizzazione, che approfondisco di seguito.

I.2.b Il fansubbing

Iniziato negli anni Ottanta ed esploso nel decennio successivo grazie all'avvento dei *personal computer* e della rete Internet, “consiste nella traduzione amatoriale (non autorizzata) dei dialoghi e la successiva sincronizzazione dei sottotitoli così realizzati al video e all'audio di un prodotto audiovisivo. (Petillo, 2012)”

Si tratta solitamente di *anime* giapponesi, in quanto non vi è sempre un loro adattamento in inglese. Gli appassionati, dunque, si cimentano nella sottotitolazione amatoriale delle opere ricorrendo a strumenti in uso sia nella sottotitolazione interlinguistica che in quella per non udenti, così come nella *game localisation*. L'obiettivo è la libera circolazione e condivisione dell'opera tramite web, con il fine di renderla fruibile anche da coloro che non conoscono la lingua d'origine. Alla luce di quanto appena detto, è facilmente intuibile che i prodotti finali presentino, con alta probabilità, errori e fraintendimenti nel passaggio verso l'inglese, inficiando di conseguenza anche la traduzione in altre lingue, se consideriamo che i sottotitoli inglesi rappresentano spesso il testo di riferimento per tutte le altre versioni. Tuttavia, i traduttori amatoriali sono consapevoli che i principali fruitori delle opere saranno altri appassionati di *anime*, nonché di cultura giapponese; pertanto, il prodotto sottotitolato sarà paradossalmente

molto più vicino al *source text* di quanto possano esserlo altre versioni “ufficiali”, mantenendo quindi le idiosincrasie culturali¹⁰.

I.2.c. La questione legale

Il *fansubbing* è una pratica non legalmente riconosciuta, per questo motivo il *fansubber*, nel sottotitolare, deve porre attenzione ad alcuni aspetti fondamentali al fine di non incorrere in azioni legali. In primis, la distribuzione dei sottotitoli amatoriali del prodotto dovrebbe necessariamente cessare nel momento in cui vi sia l’acquisizione della licenza di quest’ultimo. È importante, inoltre, che il prodotto non venga diffuso su internet se specificatamente richiesto dagli autori dell’opera originale. Infine, un *fansub* non dovrebbe contenere alcun tipo di crediti, a parte il nome ed il sito del traduttore amatoriale, il cui unico obiettivo infatti deve essere la promozione dell’anime che sta sottotitolando, senza ambire ad una remunerazione per il suo operato¹¹.

I.2.d. La localizzazione dei video games

Ad oggi, l’industria dei video games costituisce ormai un vero e proprio fenomeno globale, al pari di altre industrie d’intrattenimento quali quelle di libri, cinema e musica. Negli anni, l’interesse verso i video games si è spostato dai possibili risvolti psicologici legati alla realtà virtuale, ad uno studio più approfondito della materia a livello

¹⁰ Maria Cristina Petillo, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco Angeli, Milano, 2012, pp. 47-48

¹¹ A New Ethical Code for Digital Fansubbing, 2003, <https://www.animenewsnetwork.com/feature/2003-06-08/2#:~:text=The%20fansubber's%20goal%20should%20be,the%20beginning%2C%20eyecatch%20or%20end.>

accademico. Tale crescente riconoscimento lo si deve soprattutto ad alcune conferenze internazionali che hanno avuto luogo nel 2001, in seguito alle quali è stata fondata la prima rivista *peer-reviewed* dal titolo *Game Studies. The International Journal of Computer Game Research*, edita ancora oggi¹².

Le vendite di videogiochi continuano a registrare dati sempre più rilevanti in tutto il mondo, la cui fetta più grande è rappresentata inevitabilmente dagli Stati Uniti che ne costituiscono il mercato principale. Un forte contributo a tale successo è dato dal lavoro dei team di localizzazione per video games, in quanto quest'ultima rientra di diritto nel campo della traduzione audiovisiva¹³. Citando, infatti, quanto affermato da Delia Chiaro¹⁴ (2009, p. 153), "*translation is considered an integral part of the localization process of each product*".

Tuttavia, pur essendo molti i fattori in comune tra la traduzione audiovisiva e la *localisation* (in primis la presenza di voci, canzoni e suoni ambientali da doppiare e sottotitolare) la sottotitolazione dei videogiochi si differenzia per alcuni aspetti dalla sottotitolazione filmica. È il caso dei ritmi di scorrimento dei sottotitoli, i quali sono molto più veloci a causa della rapidità delle azioni e dei discorsi presenti in un videogioco. Inoltre, può capitare di imbattersi in dialoghi che non

¹² Maria Cristina Petillo, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco Angeli, Milano, 2012, p. 49

¹³ Paolo Panena, Elisa Perego, "Localizzare vuol dire tradurre? Il caso dei videogiochi", in "Rivista internazionale di tecnica della traduzione n.20 - 2018", Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2018, p. 132

¹⁴ Linguista e professoressa di traduzione e interpretazione (nata in Gran Bretagna, insegna attualmente in Italia presso l'Università di Bologna)

rispettino la suddivisione logico-semanticamente dei sottotitoli, un principio che è invece essenziale nelle altre categorie di sottotitolazione.

Capitolo II

Il doppiaggio

La tecnica del doppiaggio consiste nell'eliminare il parlato originale di un'opera filmica sostituendolo con i dialoghi nella lingua d'arrivo, attraverso la sincronizzazione articolatoria ed espressiva. Lo scopo principale è fare circolare il prodotto cinematografico tradotto anche al di fuori del paese di produzione, rendendolo quindi accessibile ad un pubblico molto più vasto di quello strettamente nazionale. Tuttavia, ritengo interessante sottolineare che, etimologicamente, il termine "doppiaggio" cela in sé il concetto di ambiguità, inganno, doppiezza in quanto deriva dal tardo latino "duplare", a sua volta una derivazione di "duplus", che significa "doppio". Non a caso, Isabella Malaguti (2004, p. 74) sostiene che il doppiaggio è un trucco, una convenzione, un'arte d'intarsio che si propone di sostituire a voci e parole pronunciate in un certo modo e in una data lingua, altre voci in un'altra lingua, tentando al tempo stesso di mantenere l'illusione di un tutt'uno organico, aggiungendo cioè illusione all'illusione congenita del cinema¹⁵.

Ma, purtroppo, la cancellazione delle voci originali e delle loro peculiarità concorre ad un'inevitabile perdita di autenticità del prodotto finale e di appiattimento dello stesso a causa della presenza di un gruppo molto ristretto di doppiatori che, essendo per l'appunto in pochi, si trovano spesso a dare voce a numerosi attori stranieri.

¹⁵ Maria Cristina Petillo, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco Angeli, Milano, 2012, p.53-54

In questo senso possiamo dire che è inevitabile, quindi, che venga meno l'unicità del personaggio rispetto alla versione originale.

II.1. Breve storia del doppiaggio

Negli anni 1896 e 1897, in Francia furono brevettati i primi sistemi di sincronismo tra pellicola e disco. Al 1900, invece, risale la registrazione della prima colonna sonora su pellicola da parte di Ernst Ruhmer, a cui seguì l'anno successivo l'invenzione del "fotografono" di Hermann Th. Simon. Tuttavia, bisogna aspettare il 1926 per una svolta concreta per il sonoro nell'industria cinematografica, con l'invenzione del Vitaphone, a cui seguì subito il primo film sonoro *Don Juan* prodotto dalla Warner Bros. Nel 1927 è poi il turno di *The jazz singer*, entrato nella storia come il primo lungometraggio parlato e cantato, mentre nel 1928 uscì il primo "all-talking feature film" intitolato *Lights of New York*.

The jazz singer arrivò per la prima volta in Italia il 14 aprile 1929, portando con sé una grande novità, ovvero l'impiego di cartelli riportanti didascalie in lingua italiana al fine di facilitarne la comprensione da parte del pubblico. Ovviamente si trattava di metodi poco efficaci in quanto spesso si rendeva necessario tagliare alcune scene al fine di mantenere il sincronismo. Negli anni successivi, le soluzioni traduttive adottate furono diverse, tra cui in particolare quella delle "edizioni multiple" sviluppata dalla Paramount, definita da Mario Camerini come "Una follia. La Paramount a Parigi aveva, agli inizi del sonoro, degli stabilimenti a Joinville: si giravano di seguito, sullo stesso

set, con la macchina fissa, con i posti stabiliti, dodici o tredici versioni diverse”.

Nonostante i ritmi frenetici che comportava tale scelta, furono molte le edizioni girate nelle varie lingue straniere, a riprova di quanto Hollywood dipendesse economicamente dal mercato europeo.

Ma nel 1929, il padre dell'industria cinematografica tedesca Oskar Messter ottenne il brevetto n. 593277, il quale “specificava che per facilitare il sincronismo con l'immagine o con il suono riprodotto, la corrispondente parte della parola – lettere, sillabe ecc. – veniva resa evidente con cambiamenti di grandezza, spessore e intensità”¹⁶.

In Italia, il primo esperimento di doppiaggio avvenne a Hollywood negli studios della William Fox Co. e fu affidato al regista Louis Loeffler, il quale decise di sperimentare il nuovo sistema su una sequenza di *Married in Hollywood* (*Maritati a Hollywood*, 1929), film parlato e cantato di David Butler e Marcel Silver. Augusto Galli, disegnatore e assistente scenografo fino a quel momento, fu scelto da Loeffler¹⁷ come collaboratore. Il primo film doppiato in italiano risale al 1930 e si tratta di *The Big House* (*Carcere*), al quale seguirono *The Singer of Seville* (*La Sivigliana*) nello stesso anno e *Trader Horn* nel 1931. Ma il mercato diventava sempre più esigente e presto si comprese che il doppiaggio dei film stranieri non poteva avvenire in loco per via della scarsa aderenza del doppiato (quasi sempre recitato da attori non madrelingue) alla lingua d'arrivo. Augusto Galli, doppiatore per la MGM, si espresse in merito in una lettera rivolta a Mario Quargnolo¹⁸,

¹⁶ Mario Paolinelli, Eleonora Di Fortunato, *Tradurre per il doppiaggio*, Hoepli, Milano, 2005, p.3-6

¹⁷ Regista cinematografico statunitense (New York City, USA, 24 febbraio 1897 – Hollywood, Los Angeles, California, 22 aprile 1972)

¹⁸ Storico e critico del cinema (1922 – 2003)

datata 14-9-1966: “La maggior parte degli attori presi sul posto, però, benché bravi denunciavano un accento regionale di origine o una leggera flessione americana e questo era il difetto principale dei doppiaggi fatti in America. Dopo circa un anno e mezzo e cioè, più o meno nell’estate del 1932, visto che in Italia e in altri paesi, com’era logico aspettarsi, si facevano già doppiaggi migliori di quelli prodotti in California (Hollywood e Culver City) e a New York, tutte le case americane decisero di proseguire questa loro attività in loco, e cioè in ognuno dei paesi interessati”.

Anche l’industria cinematografica italiana, poco dopo, si vide costretta a mobilitarsi in quanto nel 1933 fu emanata una legge con cui il regime fascista proibiva la proiezione “a quelle piccole pellicole il cui adattamento supplementare in lingua italiana fosse stato eseguito all’estero”. Già nel 1932, infatti, la Cines Pittaluga aprì uno stabilimento di doppiaggio in cui le figure professionali scelte erano di altissimo livello. Sotto la direzione del regista Mario Almirante, i primi film ad essere doppiati furono *À nous la liberté* (*A me la libertà*, 1931) di René Clair, *Madchen in Uniform* (*Ragazze in uniforme*, 1931) di Leonine Sagan, *Kameradschaft* (*La tragedia della miniera*, 1931) di Pabst e *Die Herrin Von Atlantis* (*Atlantide*, 1931). Successivamente nacquero altre case di doppiaggio, in primis la Foto Vox, alla quale seguì la Fono Roma che divenne un importante punto di appoggio per la 20th Century Fox, la Warner Bros e la Paramount, e per ultima l’Italia Acustica. Ebbe inizio quindi l’epoca d’oro del doppiaggio italiano, contraddistinta da numerose produzioni che venivano svolte in una sola settimana, da traduttori di spicco come Guglielmo Giannini, Alessandro De Stefani, Paola Ometti, Dario Sabatello, Gian Bistolfi, Guido Cantini ed infine da un clamoroso interesse da parte della critica, in particolare

di Jacopo Comin, regista, sceneggiatore nonché critico per la rivista *Bianco e Nero*, il quale talvolta “rimproverava al doppiato italiano l’eccessiva educazione teatrale, la troppo acuta sensibilità artistica di attori e direttori, oppure la trascuratezza di certe soluzioni stilistiche. Ma, tutto sommato, sentiva prepotentemente la forza del movimento, la dignità estrema di quegli artisti che, nel buio delle sale di sincronizzazione, riuscivano addirittura – in certi casi – a migliorare il film originale”.

Tuttavia, nel 1939 il governo vietò con un provvedimento legislativo la distribuzione dei film esteri, che ricomparvero pressoché congiuntamente con l’arrivo degli Alleati. I film in lingua inglese potevano essere fruiti soltanto grazie alle didascalie italiane che, però, per il pubblico risultavano difficili da seguire a causa della velocità decisamente superiore alla capacità media di lettura. Quel numero ristretto di pellicole che, invece, era doppiato in lingua italiana lasciava gli spettatori interdetti per via del parlato scadente dei nuovi recitatori, subentrati al posto delle voci apprezzate e stimate dei doppiatori del periodo prebellico.

Si tornò alla normalità intorno al 1946. “I film di questo periodo sono caratterizzati da una lingua molto formale, sul modello della lingua letteraria. Si tratta della maggior parte dei film italiani fino alla fine degli anni Cinquanta e di tutti i film stranieri doppiati dell’epoca (fino almeno agli anni Settanta, salvo rarissime eccezioni) e mostrano una reverenza quasi assoluta alle norme fonetiche e morfosintattiche dell’italiano, una medierà lessicale che evita per lo più l’uso dei dialettalismi, dei forestierismi e dei tecnicismi, un completo azzeramento delle variabili diastratica (eliminazione delle varietà più basse) e diafasica (tendenza a un monolinguismo di carattere aulico).

Tale contrasto tra le produzioni nazionali e quelle straniere fu affievolito solo a partire dagli anni Settanta, più precisamente dal 1971 con l'uscita de *Il Padrino*, che segna una svolta nel parlato filmico italiano grazie all'uso di un linguaggio meno ponderato e, per la prima volta nella storia, del dialetto siciliano¹⁹.

II.2. L'industria del doppiaggio in Italia e negli altri paesi

Nel corso degli anni si è venuto a creare un antagonismo, ormai divenuto storico, tra le due forme più diffuse di trasferimento audiovisivo, ovvero il doppiaggio e il sottotitolaggio. È possibile affermare con certezza che ciò è dovuto a fattori sociali, storici e culturali che hanno concretamente influenzato la diffusione del primo in alcuni paesi e del secondo in altri, andando così a delinearne una vera e propria geografia europea. In merito a tale polarizzazione tra le due metodologie si è espresso anche Jorge Díaz-Cintas²⁰, secondo il quale *“nowadays it is generally accepted that different translation approaches make their own individual demands while remaining equally acceptable. The choice of one method in preference to another will simply depend on factors such as habit and custom, financial constraints, programme genre, distribution format and audience profile – to mention just a few”* (Díaz-Cintas, Anderman, 2009, pp. 4-5).

Vi sono quindi, come accennavo, paesi in cui prevale il doppiaggio, chiamati anche *dubbing countries*, e altri in cui si preferisce

¹⁹ Francesca Del Moro, *L'inquietante gemello: lineamenti di storia del doppiaggio in Italia*, Dottorato di Ricerca in Scienza della Traduzione, Università degli Studi di Bologna, A.A. 1999-2000

²⁰ Studioso di traduzione, con specializzazione in sottotitolaggio, e professore di traduzione audiovisiva all'Imperial College di Londra (Barcellona, 4 aprile 1964)

ricorrere all'uso del sottotitolaggio, in questo caso parliamo di *subtitling countries*.

Tuttavia, c'è da dire che tra i motivi di tale bipartizione dell'Europa bisogna tenere conto anche del fattore economico, che ovviamente ha un peso importante nelle scelte in fase di post-produzione. Il doppiaggio integrale, in tal merito, comporta una notevole spesa che può essere affrontata solo dagli stati più grandi quali l'Italia, la Spagna, la Francia e la Germania. Al contrario, nelle nazioni che presentano un numero di abitanti nettamente inferiore, come i Paesi Bassi, il Belgio, il Galles e i paesi della Scandinavia, vi è un uso quasi totale del sottotitolaggio in quanto è una pratica più veloce e meno dispendiosa in termini economici rispetto alla sua controparte.

Ad ogni modo, va evidenziato che al giorno d'oggi anche i paesi orientati al doppiaggio si stanno aprendo alla sottotitolazione, non solo in virtù dei motivi già menzionati, ma anche perché c'è un sempre più crescente interesse verso le lingue straniere da parte dei giovani, riconoscendo così ai sottotitoli la capacità di preservare *in toto* le "specificità linguistico-culturali originali"²¹.

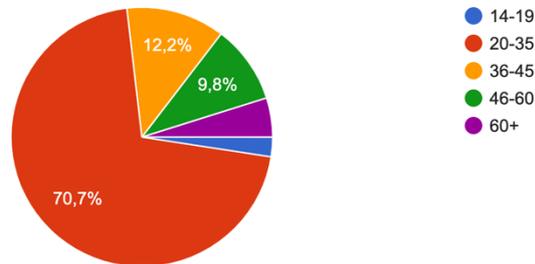
II.2.a. Sondaggio

Al fine di valutare sommariamente le preferenze attuali del pubblico tra sottotitolazione e doppiaggio, ho condotto una ricerca personale che mi ha permesso di raccogliere alcuni dati utili per avere un quadro più completo e poter fare, di conseguenza, delle stime.

²¹ Maria Cristina Petillo, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco Angeli, Milano, 2012, p. 55-57

Quanti anni hai?

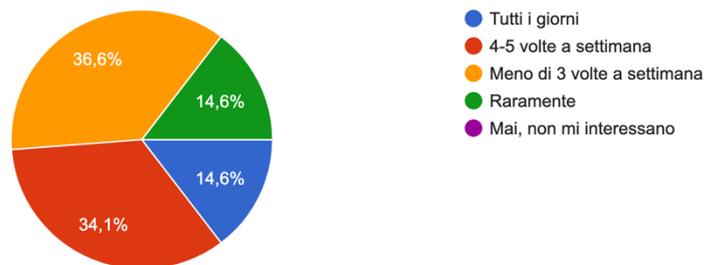
41 risposte



Ho scelto cinque fasce d'età che ritengo possano rappresentare le preferenze e le abitudini di un pubblico più o meno vasto. Ho quindi chiesto ai partecipanti a quale fascia appartenessero e la maggioranza ha votato per la forbice 20-35 anni, dimostrando così una partecipazione prevalentemente giovanile.

Guardi film/serie tv?

41 risposte

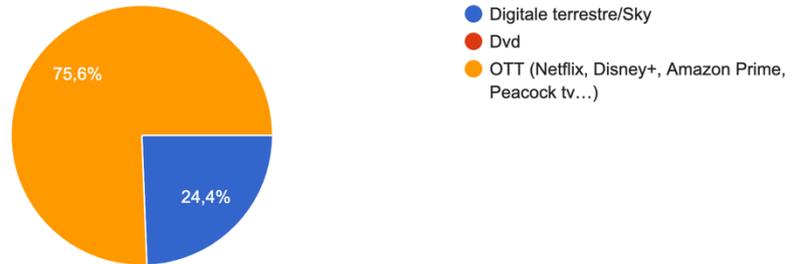


Dal risultato del secondo quesito si evince che la maggior parte degli individui che hanno preso parte al sondaggio guarda film o serie tv meno di tre volte a settimana, seguita da una percentuale di essi leggermente inferiore che ha affermato di guardare prodotti cinematografici quattro o cinque volte a settimana. Abbiamo poi due quote uguali, rappresentate da coloro che ne fruiscono raramente e

coloro che, invece, scelgono tutti i giorni di vedere un film o una serie tv.

Di quali mezzi usufruisci per guardarli?

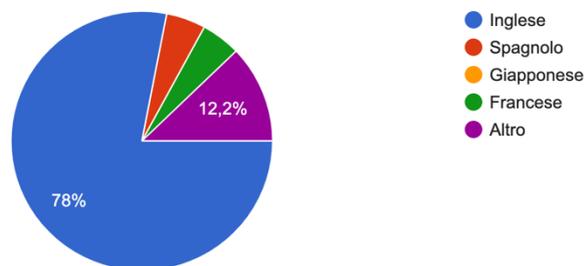
41 risposte



Si noti, in questo caso, la vittoria schiacciante delle piattaforme OTT (*over-the-top*), a dimostrazione di come ormai la fornitura di contenuti via Internet rappresenti la modalità principale di distribuzione nell'industria cinematografica e, di conseguenza, il mercato più fruttuoso in termini economici. Un ulteriore fattore che conferma quanto appena detto è l'assenza di voti per la fruizione con dvd, rimpiazzati ormai da anni dalle suddette piattaforme streaming.

Ti capita di guardare film/serie tv in lingua? Se sì, quale/i?

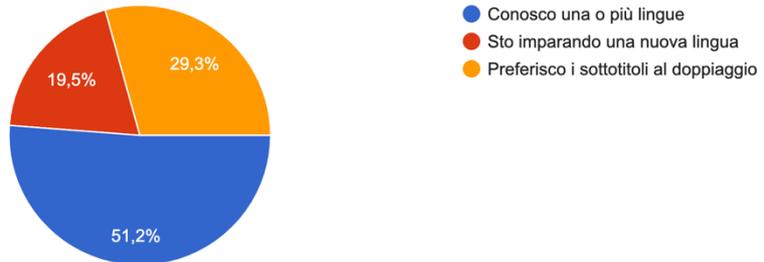
41 risposte



Anche qui vi è una chiara maggioranza, la quale propende per la scelta dell'inglese quando si tratta di guardare un prodotto cinematografico in una lingua straniera.

Per quale motivo?

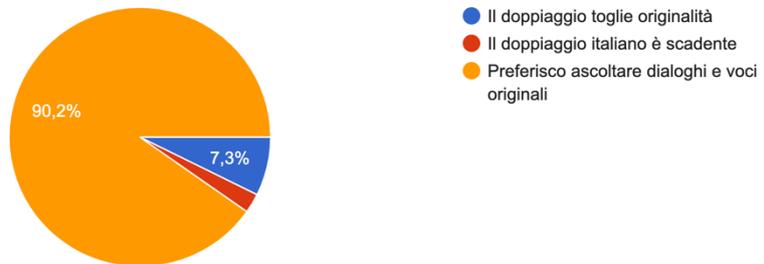
41 risposte



Ho quindi proceduto a chiedere le motivazioni alla base della risposta precedente e circa la metà dei partecipanti ha risposto che è dovuto alla conoscenza di una o più lingue. Ciò è attribuibile, senza dubbio, al fatto che l'inglese è la lingua più studiata nelle scuole e negli atenei, nonché la lingua principale delle maggiori case di produzioni cinematografiche (anche note come *majors*), motivo per cui vi è una scelta più ampia per quanto riguarda i prodotti in lingua originale. Troviamo poi una percentuale che preferisce i sottotitoli al doppiaggio nel guardare film o serie tv stranieri, a cui ne segue un'altra che lo fa per esercitare una nuova lingua che sta apprendendo.

Se hai selezionato l'opzione n.3, perché e qual è la tua personale opinione?

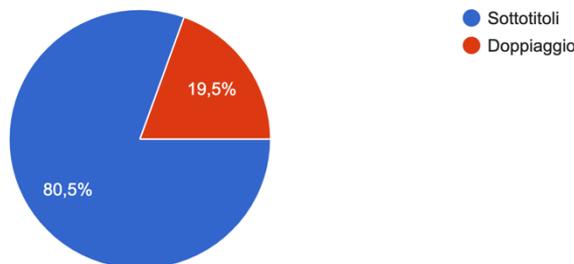
41 risposte



È interessante osservare che, nonostante la quasi totale maggioranza sia a favore dei sottotitoli, non vi è comunque una sfiducia nel doppiaggio italiano, in quanto solo il 10% lo considera scadente o poco aderente all'originale.

Se invece ti è indifferente ma dovessi scegliere, per quale opteresti?

41 risposte



Ho voluto chiedere, a coloro che non avevano espresso una preferenza in merito, verso quale delle due metodologie si orienterebbero se dovessero scegliere e, come previsto, troviamo anche in questo caso una grande quota a favore dei sottotitoli.

Per quale motivo?

41 risposte

A conclusione del sondaggio, come ultima domanda ho optato per un quesito aperto e collegato al precedente, in cui ogni individuo potesse esprimere la propria opinione. Alla luce delle risposte ricevute,

è possibile affermare che le motivazioni alla base della preferenza dei sottotitoli sono principalmente due: la possibilità di esercitare una o più lingue straniere e di ascoltare le voci e i dialoghi originali degli attori. C'è poi una piccola porzione di intervistati che afferma che il doppiaggio italiano è di scarsa qualità, o ancora che un qualsiasi prodotto doppiato è poco fedele alla versione originale a causa di una perdita di elementi linguistici che andrebbe a mutare in maniera massiccia il senso dei dialoghi e, quindi, dell'opera.

Vi sono, tuttavia, anche diverse opinioni favorevoli al doppiaggio italiano, le quali apprezzano la professionalità delle figure del settore, ritenendole le più competenti in assoluto.

Concludendo, è possibile confermare dunque la crescente diffusione della sottotitolazione, a leggero scapito del doppiaggio che, ad ogni modo, continua a ricoprire un ruolo fondamentale tanto all'interno del campo della traduzione audiovisiva quanto dell'industria cinematografica e che conta moltissimi sostenitori, soprattutto in Italia, dove la sua tradizione è riconosciuta e apprezzata.

II.3. Gli elementi culturo-specifici

Il dialoghista, o adattatore, è una figura professionale che risulta essenziale per la riuscita di un doppiato ma a cui, molto spesso, non viene dato sufficientemente credito per il suo operato, sia perché è raro che lo spettatore medio si interessi ai processi produttivi che concorrono alla realizzazione finale di un film, sia perché i nomi degli adattatori-dialoghisti appaiono solo brevemente fra i titoli di coda.

Tuttavia, l'adattatore si pone come mediatore culturale, prima che linguistico, grazie alla sua conoscenza tanto della lingua di partenza quanto della lingua di arrivo, assumendo così un ruolo fondamentale nella comunicazione. Il suo compito consiste quindi nel comprendere ed interpretare il prodotto filmico originale per analizzare i personaggi, la sceneggiatura e, ovviamente, il linguaggio, cogliendone le strategie comunicative impiegate, il registro e “i diversi livelli comunicativi: quello interno tra gli interlocutori del film – in cui l'espressione verbale può portare per esempio all'identificazione etnica, sociale o geografica – e quello esterno, tra i vari interlocutori e il pubblico – che chiama in causa fattori di competenza linguistica degli spettatori – e, dopo averli analizzati, deve essere in grado di ricrearli nella sua lingua.”²²

Proprio per questo, ancora oggi, si sta tentando di unificare il traduttore ed il dialoghista in un'unica figura professionale onde evitare traduzioni forzate e poco scorrevoli che contrastino inevitabilmente con l'opera di adattamento. Senza contare, inoltre, che la risoluzione di tale diatriba permetterebbe la creazione e l'incentivazione di corsi di studio specifici per la professione dell'adattatore.

Riprendendo le fila del discorso in merito alle competenze di tale figura e le insidie che questa incontra, necessitano sicuramente di una menzione particolare i dati culturo-specifici, ovvero “tutti quegli elementi che, celandosi dietro una determinata forma linguistica, trasmettono in realtà un contenuto culturale, contribuendo così ad ancorare un prodotto filmico nel suo contesto d'origine, di cui tentano di ricreare colori, sapori ed atmosfere nonostante i ben noti limiti della

²² Mario Paolinelli, Eleonora Di Fortunato, *Tradurre per il doppiaggio*, Hoepli, Milano, 2005, p. 2-3

finzione cinematografica.” Di conseguenza, il testo di un prodotto filmico non viene soltanto trasposto dalla lingua di partenza a quella di arrivo, bensì anche da un contesto socioculturale all’altro e, quanto più il prodotto di origine vi è radicato, tanto più sarà insidioso per l’adattatore “confrontarsi con la sua specificità culturale e con il suo trasferimento presso un altro pubblico, le cui norme socio-comportamentali e scala valoriale potrebbero essere del tutto diverse.”

Nel corso degli anni, dunque, diversi studiosi hanno ritenuto necessario effettuare dei tentativi di classificazione dei *realia*, primo fra tutti Peter Newmark²³ (1988, pp. 95-102), il quale ha individuato alcune *cultural categories* “quali ecologia, manufatti, cultura sociale, organizzazioni, costumi, attività, procedure, concetti, gesti e consuetudini” in cui poterli raggruppare. Nel 1999, David Katan²⁴ (pp. 45-65) “propone molte categorie e sottocategorie, includendo ambiente, comportamento, capacità, strategie, abilità, valori, convinzioni, identità e *imprinting*. Nel 2005, invece, Maria D. Oltra Ripoll²⁵ (pp. 76-78) “individua le seguenti aree: natura, intrattenimento, feste, tradizioni, prodotti artificiali, religione, mitologia, geografia, politica, economia, storia, arte, letteratura, scienza. Arriviamo poi al 2007, anno in cui Jorge Díaz-Cintas e Aline Remael²⁶ (p. 201) forniscono la classificazione più esaustiva, nella quale gli elementi culturo-specifici risultano inseriti in tre grandi gruppi: “riferimenti geografici, (a sua volta includente oggetti della geografia fisica, oggetti geografici, animali e piante), riferimenti

²³ Studioso e professore di traduzione (Brno, Impero austro-ungarico, 12 aprile 1916 – 9 luglio 2011)

²⁴ Traduttore, linguista e professore attualmente presso l’Università del Salento (Royal Leamington Spa, 17 marzo 1955)

²⁵ Studiosa e professoressa di traduzione e interpretariato

²⁶ Traduttrice, interprete e professoressa di traduzione, interpretariato e traduzione audiovisiva/media accessibility

etnografici (suddivisa in oggetti della vita quotidiana, lavoro, arte e cultura, nazionalità, misure) e riferimenti sociopolitici (unità amministrative e territoriali, istituzioni e funzioni, vita socioculturale, mondo militare).

Ritengo utile citare anche la distinzione tra elementi transculturali, monoculturali, microculturali ed extratestuali proposta da Jan Pedersen²⁷ nel 2005. La presenza dei primi sarebbe da attribuire alla globalizzazione odierna, per la quale molti *realia* avrebbero perso le loro specificità culturali rientrando così in “un’unica cultura globale”. Al contrario, gli elementi monoculturali sono noti esclusivamente ad una sola cultura, mentre quelli microculturali “sono circoscritti ad un limitato numero di spettatori perfino all’interno della stessa cultura di origine, in quanto o altamente specialistici o troppo locali.” Infine, gli elementi extratestuali vengono suddivisi tra interni ed esterni al testo filmico, dove i secondi sono già presenti nella realtà, mentre i primi vengono creati appositamente per essere inseriti in un qualsiasi prodotto.

In virtù quindi dei riferimenti culturo-specifici e delle loro tassonomie, nell’adattare un testo filmico il dialoghista può attingere ad un ampio spettro di soluzioni traduttive, al fine di facilitare la ricezione del prodotto audiovisivo da parte del pubblico destinatario. A tal proposito, ne troviamo una classificazione esauriente in *Audiovisual Translation: Subtitling* realizzato da Jorge Díaz-Cintas e Aline Remael nel 2007 (pp. 202-207), volume che, pur indirizzandosi esplicitamente al mondo della sottotitolazione, ha tuttavia il pregio di essere

²⁷ Professore svedese di traduzione audiovisiva e sottotitolaggio

sufficientemente esaustiva e di poter essere agevolmente applicata anche al doppiaggio:

- **Prestito.** Il riferimento culturo-specifico viene mutato dalla lingua d'origine e resta inalterato nel testo d'arrivo, o perché già sufficientemente noto a livello di vasto pubblico oppure, al contrario, per inserire un tocco di *couleur locale* con effetto di straniamento per lo spettatore;
- **Calco:** consiste nell'optare per una traduzione letterale, specie quando il riferimento culturo-specifico non ha un diretto equivalente nella cultura d'arrivo, e non è sufficientemente importante da richiedere l'impiego di strategie più creative o linguisticamente più complesse;
- **Esplicitazione:** in cui l'opacità del riferimento straniero viene più o meno neutralizzata, utilizzando degli iponimi nel caso di una specificazione o degli iperonimi nel caso di una generalizzazione;
- **Sostituzione:** si tratta di una tecnica di traduzione che, per essere davvero efficace, richiede una capacità di valutazione di ogni singolo caso e buona dose di creatività. Consiste nel sostituire un elemento culturo-specifico con un altro appartenente alla cultura di arrivo, per ragioni di opportunità culturale o per vincoli tecnici dettati dal sincronismo articolatorio. Il nuovo elemento potrebbe conservare un qualche legame semantico con quello di origine, ma potrebbe anche essere del tutto indipendente;
- **Trasposizione:** è un caso particolare di sostituzione, in cui un concetto culturale della lingua di partenza viene sostituito da un

altro appartenente alla cultura di arrivo, avendo cura di scegliere un omologo locale del dato culturo-specifico originario;

- Riconoscimento lessicale: in altre parole, la creazione di un neologismo;
- Compensazione: quando si supplisce ad una perdita semantica in un dato momento della battuta filmica con l'inserimento di un nuovo elemento compensativo in un altro punto;
- Omissione: quando il riferimento viene semplicemente eliminato dai dialoghi doppiati;
- Aggiunta: quando si inserisce un dato culturale che non era presente nella versione di origine, ad esempio per accentuare un certo effetto umoristico, o come forma di esplicitazione.”²⁸

Di seguito, riporto alcuni esempi di riferimenti culturo-specifici tratti da vari prodotti audiovisivi, senza condurre quindi un'analisi dettagliata di un testo filmico nello specifico, come invece avverrà nel prossimo capitolo con la trattazione di due casi studio. I testi filmici presentati nelle seguenti tabelle appartengono a *Family Guy (I Griffin nella versione italiana)*, *The Crown* e *Cars*, i cui titoli saranno indicati in acronimo:

- Esempi di prestito:

Versione originale	Versione doppiata
--------------------	-------------------

²⁸ Maria Cristina Petillo, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco Angeli, Milano, 2012, p. 94-99

Peter Griffin: Tom Hanks , that's it. [F.G.]	Peter Griffin: Tom Hanks , ecco come si chiama.
Brian Griffin: Remember you had an Irish coffee the day we went to see Philadelphia ? [F.G.]	Brian Griffin: Ti Ricordi quell' Irish coffee che ti prendesti prima di vedere Philadelphia ?
Peter Griffin: They live in a crummy neighborhood. Brian Griffin: The Brady's ? [F.G.]	Peter Griffin: Perché vivono in quartiere a rischio. Brian Griffin: I Brady ?
Bob Cutlass: The winner of this race will win the season title and the Piston Cup . [C.]	Bob Cutlass: Il vincitore di questa gara si aggiudicherà il titolo della stagione e la Piston Cup .
Lightning McQueen: Nothing soothes a rusty bumper like Rust-eze [C.]	Saetta McQueen: Niente allevia un paraurti screpolato come Rust-eze
Peterbilt: Mack? I ain't no Mack! I'm a Peterbilt , for dang sake! [C.]	Peterbilt: Sono un Peterbilt , per la miseria!
Edward Heath: My parents couldn't afford to buy a piano. They had to pay for it in installments from a shop in Margate . [T.C.]	Edward Heath: I miei genitori non potevano comprarmi un pianoforte e dovettero pagarlo a rate in un negozio di Margate .
Lord Porchester: This is the King George . A mile and a half. [T.C.]	Lord Porchester: Questa è la King George . Un miglio e mezzo.
Tv presenter: The Happy-Go-Lucky Toys Company of Quahog, Rhode Island has released highly unsafe products into the retail market. [F.G.]	Presentatore Tv: Sembra che la fabbrica di giocattoli Happy-Go-Lucky Toys con sede a Quahog, Rhode Island abbia immesso sul mercato diversi giocattoli altamente pericolosi.

- Esempi di trasposizione:

Versione originale	Versione doppiata
--------------------	-------------------

Lightning McQueen: Adiós, Chuck! Charles: My name's not Chuck! [C.]	Saetta McQueen: Adiós, Ciccio! Charles: Non mi chiamo Ciccio!
Speaker: Lightning McQueen is 100 feet from his Piston Cup. [C.]	Speaker: 30 metri separano Saetta McQueen dalla Piston Cup
Presenter: We are live at the Los Angeles International Speedway. [C.]	Presentatrice: Vi parlo in diretta dall'Autodromo Internazionale di Los Angeles.
Presenter: The rookie sensation came into the season unknown. [C.]	Presentatore: Il prodigioso nuovo arrivato ha iniziato la stagione da perfetto sconosciuto.
The Queen Mother: This macaroni and cheese is heavenly. [T.C.]	Regina Madre: Questi maccheroni sono paradisiaci.
Churchill: I favor heavy-weighted cotton, cold pressed , deckle edged. [T.C.]	Churchill: Io preferisco la carta a mano , in fibre di cotone, con orlo a riccio.
Peter Griffin: I got it. That's the guy from Big. [F.G.]	Peter Griffin: Ci sono. È quello di Apollo 13.
Toy soldier: You call these bagels? [F.G.]	Soldatino: E queste tu le chiami ciambelle?
Chris Griffin: Yeah, a new family record. Way to raise the bar , Dad! [F.G.]	Chris Griffin: Sì, un nuovo record di famiglia. Roba da Guinness dei primati , papone!

- Esempi di sostituzione

Versione originale	Versione doppiata
Lightning McQueen: Ka-chow! [C.]	Saetta McQueen: Cia-ciao!
Presenter: He's got it in the bag. Call in the dogs and put out the fire! [C.]	Presentatore: Ha la vittoria in tasca. Non c'è più trippa per gatti!
Mater: I like you already. My name's Mater . Lightning: Mater? Mater: Yeah, like "tough-mater" but without the "tough" . [C.]	Carl Attrezzi: Sei simpatico, sei. Io mi chiamo Carl Attrezzi . Saetta: Carl Attrezzi? Carl Attrezzi: Sì, Carl Attrezzi ma per gli amici sono Cricchetto .
Lois Griffin: Peter, are you okay? Peter Griffin: I feel great! I haven't got a job in the world . [F.G.]	Lois Griffin: Peter, sei sicuro di stare bene? Peter Griffin: Mi sento magnificamente! Come se fossi a spasso .
Peter Griffin: I'm caca for Cocoa Puffs . [F.G.]	Peter Griffin: Vado pazzo per le caccole di cacao .
Lois Griffin: Right now, it's bedtime. Stewie: Blast you and your estrogenical treachery! [F.G.]	Lois Griffin: Adesso è l'ora della nanna: Stewie: No! Mettimi subito giù, sacco di estrogeni per carni inglesi!
Brian: And a "So-Sage" McBiscuit , please. [F.G.]	Brian: E un hot dog con doppia cipolla .
Lady Churchill: Happy birthday, my darling old pug . [T.C.]	Lady Churchill: Buon compleanno, mio vecchio brontolone adorato.
Lord Porchester: I won't deny it. Except for the fact it was never on the cards . [T.C.]	Lord Porchester: Non lo nego. Ma non è mai stata un'ipotesi realistica .

- Esempi di esplicitazione:

Versione originale	Versione doppiata
Presenter: He's been chasing that tailfin his entire career. [C.]	Presentatore: Insegue lo spoiler del Re da quando ha iniziato a correre.
Lightning McQueen: The Interstate! [C.]	Saetta McQueen: L' Autostrada!
Johnson: Well, Mr. Weed, I've been working on the new G.I. Jew line. [F.G.]	Johnson: Bene, sig. Weed, sto lavorando a questa nuova linea di soldatini ebrei.
Peter Griffin: Don't worry, I'll still put food on the table. Just not as much, so it might get a little competitive. [F.G.]	Peter Griffin: Papà continuerà a portare il pane su questa tavola. Solo non così tanto, quindi potrà esserci un po' di competizione.
Peter Griffin: Come along. I bet you could squeeze into Lois' lederhosen . [F.G.]	Peter Griffin: E vieni, va. Penso che ti stiano bene i calzoncini tirolesi di Lois.
Lois Griffin: This is not safe. I'll teach you how to drive some other time. Pull over. Meg: Mom, I can't even tell where "over" is . [F.G.]	Lois Griffin: Così non è molto sicuro. Ti insegnerò a guidare un'altra volta. Accosta, tesoro. Meg: Mi piacerebbe, se vedessi dov'è il marciapiede .
Chris Griffin: They have this game where you put in a dollar, and you win four quarters! [F.G.]	Chris: Hanno quel gioco dove metti dentro un dollaro e vinci quattro pezzi da un quarto di dollaro!
Scargill: Then there can be no agreements made with the NUM . [T.C.]	Scargill: Non può esserci alcun accordo con l' Unione dei Minatori .
Michael: In exchange for the acres which we leased from him last year. [T.C.]	Michael: In cambio del terreno che gli abbiamo affittato noi l'anno scorso.

- Esempi di aggiunta:

Versione originale	Versione doppiata
Peter Griffin: The lost-my job smells great. [F.G.]	Peter Griffin: Hai fatto lo stufato alla senza-lavoro.
EMCEE: And the grand prize goes to The Von Trapp Family Singers! Peter: That is bull... [F.G.]	EMCEE: E il premio di mille dollari va al gruppo canoro La Famiglia Von Trapp! Peter: Oh, quel branco di scimmie...
Presenter 1: It's safe to say that all these fans came out here to watch a game of football. Presenter 2: John, we're on commercial. [F.G.]	Presentatore 1: Ti posso dire che tutti questi tifosi sono venuti qui per vedere una bella partita di football. Presentatore 2: Non siamo in onda , John. C'è la pubblicità.
Sally: Customers, everyone! Customers! Been a long time. Remember what we rehearsed. [C.]	Sally: Clienti, arrivano dei clienti! Dei clienti! Mantenete la calma . È passato del tempo, ma ricordate le prove che abbiamo fatto.
Guido: You buy four tires, I give you a full-a size spare absolutely free! [C.]	Guido: Se compri un treno di gomme, oggi c'è l'offerta! Te ne do una di scorta, assolutamente gratis!
Peter Griffin: I gotta make things right for Lois and get this monkey off my back. Ow! Hey! Knock it off! [F.G.]	Peter Griffin: Devo fare delle cosette per Lois e togliermi la scimmia dalla schiena. Hey! Oh! Pussa via, brutta bertuccia!
Lord Porchester: Our families are close in many ways, and I speak as a breeder myself, it would have been a good match. [T.C.]	Lord Porchester: Le nostre famiglie sono legate, amiamo entrambi i cavalli e per molti versi saremmo stati una bella coppia.
Lois Griffin: This is Stewie. Honey, say "hi" to Mr. Swanson. Stewie: You will bow to me! [F.G.]	Lois Griffin: Lui è Stewie. Tesoro, dì "ciao" al Signor Swanson. Stewie: Inchinati di fronte a me, mascellone!
Peter Griffin: I hope you brought your striped pajamas, boys. Because there's a five-year sleeping at the big house. And you're invited. [F.G.]	Peter Griffin: Spero vi siate portati i pigiama a righe, ragazzi. Perché c'è un mega pigiama party giù al penitenziario e voi siete tutti e due invitati.

- Esempi di omissione

Versione originale	Versione doppiata
Tv journalist: And now back to Action News 5. Our top story tonight, “When Toys Attack”. [F.G.]	Giornalista: E ora passiamo al caso del giorno. La storia di stasera potrebbe intitolarsi “L’attacco dei giocattoli”.
Peter Griffin: No, I don’t want to miss the all-you-can-eat schnitzel bar. [F.G.]	Peter Griffin: No, ora devo scappare. Mi aspetta un buffet dove ti abbuffi a uffa.
Sheriff: There will be no bumping, no cheating, no spitting, no biting, no road rage, no maiming, no oil slicking, no pushing, no shoving, no backstabbing, no road-hogging, and no lollygagging. [C.]	Sceriffo: Niente spintoni, niente imbrogli, niente sputi, niente morsi, niente colpi di testa, niente mutilazioni, niente spruzzi d’olio, niente sgomitare, niente coltellate alla schiena e niente bighellonaggio.
Sally: Welcome to Radiator Springs, gateway to Ornament Valley. Legendary for its quality service and friendly hospitality. [C.]	Sally: Benvenuti a Radiator Springs, leggendaria per i suoi servizi e la sua cordiale ospitalità.
Husband: My, Margaret. What a sub-par ham. Margaret: Perhaps I can’t bake a ham. But what I can cook up is a little grace and civility at the table. [F.G.]	Marito: Cielo, Margaret. Un arrosto sotto la media. Margaret: Forse non so cucinare, ma sicuramente riesco a portare su questa tavola un po’ di grazia e di senso civico.
Announcer: Welcome to the Quahog Dog Show. Today’s competition will be almost as hot as the weather, which is once again in the triple digits. [F.G.]	Annunciatore: Benvenuti alla mostra canina di Quahog. La competizione si preannuncia incandescente almeno quanto la temperatura di questa giornata.
Lord Porchester: You could stand him at Wolferton Stud for top dollars. [T.C.]	Lord Porchester: Se lo facessi riprodurre ti renderebbe un mucchio di soldi.
Michael: A request from our neighbour, Captain Farquharson, wanting to lease a few acres of Balmoral grouse land... [T.C.]	Una richiesta dal nostro vicino, il Capitano Farquharson. Vorrebbe affittare la riserva di galli cedroni...

- Esempi di calco o traduzione letterale:

Versione originale	Versione doppiata
Linda: Whatever happens, you're a winner to me, you old daddy rabbit . [C.]	Linda: Comunque vada, per me hai vinto tu, vecchio leprotto .
Peter Griffin: Meg, honey, can you pass the fired-my-ass-for-negligence ? Meg: Peter, are you feeling okay? [F.G.]	Peter Griffin: Meg, tesoro, ti spiace passarmi il licenziato per negligenza ? Meg: Peter, sei sicuro di sentirti bene?
Meg Griffin: If I had a nickel for every time one of my parents walked out instead of teaching me how to drive, I'd be one rich little... [F.G.]	Meg Griffin: Se avessi un nichelino per ogni volta che uno dei miei genitori mi ha piantata invece di insegnarmi a guidare, sarei una giovane, felice e straricca...

Capitolo III

Dialetti, socioletti e adattamento: *multiple case study*

Nel capitolo precedente abbiamo analizzato sommariamente le varie difficoltà tecniche che l'adattatore incontra in un'opera filmica. Ma oltre agli elementi culturo-specifici, vi sono altre insidie traduttive che, così come i primi, richiedono particolari metodologie di traduzione al fine di risolvere l'incompatibilità sociolinguistica tra il testo filmico originale e quello di arrivo. È il caso dei dialetti e socioletti, che molto spesso non trovano una traduzione filmica che ne rifletta a pieno gli elementi distintivi e che, al tempo stesso, mantenga intatti il senso della battuta e le peculiarità del personaggio.

Infatti, nel tradurre le varietà regionali, è bene “ricercare quel giusto compromesso tra straniamento e adattamento che consente di veicolare i vari livelli di significato dell'opera filmica originale, pur ricordandone al pubblico la provenienza (Heiss, 2000)”.

Tuttavia, ad oggi è ancora presente l'idea per cui “c'è almeno un elemento del testo originale che non possiamo riprodurre: il dialetto. Perché, se è possibile [...] tentare di ricreare un gergo, è invece impossibile stabilire un'analogia tra un dialetto regionale degli Stati Uniti e un dialetto regionale italiano. Benché sembri che esistano un nord e un sud in ogni angolo del mondo, sarebbe impensabile far parlare in siciliano i nati nel New Mexico e così via fino a far parlare valtellinese quelli che vengono dal Maine. (Galassi, 1994: 66-67)”²⁹.

²⁹ Sabrina Fusari, *Idioletti e dialetti nel doppiaggio italiano de I Simpson*, Donna R. Miller, 2007 http://amsacta.unibo.it/2182/1/Fusari_OP_COMPLETETO.pdf

Per quanto si tratti di un punto di vista del tutto condivisibile, ritengo che la standardizzazione del linguaggio doppiato risulti in un inevitabile appiattimento e un conseguente impoverimento sul piano linguistico, culturale e sociale, nonché quello della caratterizzazione dei personaggi.

Nel presente capitolo, dunque, attraverso l'analisi di due casi studio, mi propongo in primis di far luce sulle insidie traduttive relative ai dialetti e socioletti, pur facendo sempre attenzione agli elementi culturo-specifici che incontreremo nei testi delle opere filmiche scelte, al fine di illustrarne più dettagliatamente le motivazioni alla base.

III.1. L'adattamento straniero di *Strappare lungo i bordi*



Figura 1, capitolo 3: Locandina di *Strappare lungo i bordi*³⁰

Strappare lungo i bordi è una serie di animazione del 2021 scritta e diretta dal fumettista romano Michele Rech, in arte Zerocalcare, per la piattaforma di streaming Netflix. Ciò che caratterizza la serie è la semplicità narrativa con cui l'autore racconta in prima persona gli anni

³⁰ <https://www.stateofmind.it/2021/12/strappare-lungo-ibordi-zerocalcare/>

della sua gioventù, inquadrati in varie zone di Roma tipicamente “di borgata”, lasciando bene intendere il contesto sociale e culturale. La schiettezza con cui Zerocalcare disegna e illustra la realtà romana è arricchita dall’uso del dialetto, con il quale l’autore maschera una critica, neanche troppo celata, alla società odierna.

Ne consegue quindi un registro molto basso e caratterizzato dalla presenza marcata del turpiloquio, di parole biascicate e frasi idiomatiche che hanno portato Zerocalcare ad essere inevitabilmente criticato. Il fumettista romano, tuttavia, in un’intervista per Fanpage.it ha difeso il suo dialetto affermando che “è la lingua della comfort zone, quella di un piano più intimo in cui il linguaggio deve essere più diretto”. Ai motivi di questa sua scelta artistica, dunque, si aggiunge la volontà di rendere il prodotto accessibile ad un pubblico più vasto possibile, dando voce ad una realtà spesso bistrattata ed emarginata come quella della borgata romana.

Ad ogni modo, prendendo in considerazione non soltanto il pubblico italofono ma anche quello straniero, si comprende che quanto appena affermato non trova la stessa applicabilità. Infatti, come accennato ad inizio capitolo, la scelta di ricorrere al dialetto porta con sé molteplici difficoltà traduttive, spesso irrisolvibili, con le quali dovrà confrontarsi il dialoghista della lingua di destinazione. In questo senso, diventa insidioso adattare un’opera come *Strappare lungo i bordi*, in quanto ricca di regionalismi ed espressioni tipicamente dialettali, il cui senso può inoltre variare a seconda dell’intonazione e del contesto.

Di seguito, scegliendo come caso di studio la prima stagione della fortuna serie, analizzeremo diverse battute tratte da alcuni dei sei episodi che la compongono, facendo particolare attenzione anche alla

caratterizzazione dei personaggi ed al contesto in cui questi sono inseriti.

Versione originale	Versione doppiata
Zerocalcare: Metti che era 'n accollo?	Zerocalcare: What if she wanted to burden me?
Armadillo: Se io te dico "Ao, so' contento se se beccamo ", se tu vuoi capi', capisci.	Armadillo: If I tell you " I'd love to hang out with you ". If you wanted to understand what I really meant, you would.
Zerocalcare: Ma ormai non se le incula più nessuno , perché so passati sei mesi e quindi m'è passata pure la fantasia .	Zerocalcare: But now no one cares about them because they came out six months ago so now I don't even care .
Zerocalcare: Io me la vojo gode' bene, che ne so. Me la vojo tene' pe' 'na sera che me pija bene .	Zerocalcare: I want to really enjoy it. I want to keep it for an evening when I'm in a really good place .
Zerocalcare: Sennò divento rosso come un'aragosta, lei pensa che so' un sottone , e invece devo sembra' super truce, che non me ne frega 'n cazzo.	Zerocalcare: Otherwise, I'll turn as red as a lobster, and she'll think I'm a loser . So, instead, I have to pretend to be mysterious, like I don't give a shit.

Dagli esempi riportati è possibile notare la netta discrepanza tra i registri linguistici delle due versioni. Come citato precedentemente, il linguaggio nella versione italiana abbonda di termini e locuzioni dialettali propri dell'area geografica laziale e, in misura ancora maggiore, della capitale romana. È evidente la difficoltà nel tradurre tali socioletti in lingua inglese, la quale, per quanto possa avvicinarvisi grazie all'impiego di diverse soluzioni traduttive, non rispecchia fedelmente le sfumature delle battute.

Si aggiunge poi la scelta, nel doppiaggio inglese, di non adottare alcuna varietà diatopica, né tantomeno diastratica, senza ricercare quindi una caratterizzazione che potesse, per quanto possibile, riflettere il parlato originale dei personaggi. Piuttosto, infatti, viene preferito l'uso dell'inglese standard, apportando di conseguenza un appiattimento.

L'unica eccezione è rappresentata dal personaggio di Leonardo Da Vinci, che incontriamo brevemente nel primo episodio, in quanto si è scelto di conferirgli un accento tipicamente italiano, rimarcando così anche lo stereotipo dell'inglese "maccheronico", molto diffuso all'estero e soprattutto nei paesi anglofoni.

Quella di far parlare un personaggio straniero con l'accento della propria lingua è una scelta ricorrente nel doppiaggio inglese ed americano (tuttavia non si applica quasi mai al protagonista); si pensi infatti, ad esempio, al film di animazione *Ratatouille* in cui la chef Colette Tatou è doppiata con un marcato accento francese a sottolineare la sua nazionalità, oppure al cartone *Coco* dove gran parte dei personaggi, tra cui Mamá Coco, Mamá Imelda ed Ernesto de la Cruz, parlano un inglese "spagnoleggiante" per via dell'ambientazione in Messico.

Riprendendo l'analisi finora condotta, ritengo utile porre luce sulle due strategie opposte che il dialoghista può adottare, ovvero lo straniamento e l'addomesticamento. Il primo è finalizzato a mantenere le strutture morfo-sintattiche, il lessico e lo stile della lingua di partenza, mentre il secondo è volto a rendere la traduzione più vicina alla lingua e alla cultura di arrivo. Si può dedurre quindi che in tutti i casi sopracitati è stata applicata la tecnica estraniante, in quanto risulta arduo

tradurre letteralmente i concetti espressi con un corrispettivo adeguato appartenente alla lingua target.

Tuttavia, troviamo anche casi in cui per una lingua si è scelto di adottare la strategia addomesticante, mentre per un'altra si è optato ancora una volta per lo straniamento:

Zerocalcare: È 'n cojone che va allo Zecchino d'oro vestito da Renato Zero .	He is a moron who goes on tv dressed up as Renato Zero.
--	---

Prendendo come esempio la suddetta frase, si evince che nella versione inglese si è preferito mantenere il riferimento culturo-specifico al cantante italiano ed eliminare quello al concorso canoro, allontanando però, in questo modo, il pubblico target attraverso uno straniamento culturale.

Zerocalcare: È 'n cojone che va allo Zecchino d'oro vestito da Renato Zero .	C'est un couillon qui a participé à l' école des fans déguisé en M .
--	--

Nell'adattamento francese, invece, si è optato per una soluzione più familiarizzante, sostituendo lo Zecchino d'oro con un programma musicale francese - in cui i bambini ricevono l'invito da parte del conduttore a cantare insieme a lui - e Renato Zero con M. (pseudonimo del cantautore francese Matthieu Chedid), con l'intento di avvicinare la

traduzione al pubblico destinatario e di veicolare l'umorismo originale.³¹

Inoltre, sulla base di quanto affrontato nel capitolo precedente in merito alle soluzioni traduttive applicabili ai riferimenti culturo-specifici, nel caso del doppiaggio inglese possiamo dire che trattasi di un prestito, mentre per quanto riguarda la versione francese abbiamo un esempio di trasposizione.

In conclusione, il presente studio ci ha permesso di comprendere le scelte effettuate dai dialoghetti stranieri ed il loro approccio tecnico-metodologico nei confronti delle impasse traduttive in relazione alla lingua del prodotto filmico.

Nel caso studio successivo, invece, opereremo in senso inverso, ovvero partendo dalla versione italiana con il fine di analizzare le varietà regionali adottate per i personaggi di un prodotto filmico straniero (quando e *se* vi è un'affinità tra le due versioni), spiegando le motivazioni alla base di determinate scelte da parte dei dialoghetti italiani.

III.2 L'adattamento italiano de *I Simpson*

I Simpson è una serie televisiva animata, attualmente in corso, nata dalla fantasia del fumettista Matt Groening e prodotta dalla 20th Century Fox. Con 34 stagioni andate in onda dal 1981 ad oggi e ben 757 episodi, che le sono valsi il record assoluto di longevità, la serie ha

³¹ Elena Marino, *L'adattamento straniero di Strappare lungo i bordi*, <https://elenatraduttriceadattatrice.wordpress.com/2023/01/12/la-romanita-in-strappare-lungo-i-bordi-e-ladattamento-straniero-ununione-possibile/>

conquistato un vastissimo numero di spettatori in tutto il mondo grazie alle avventure bizzarre, alle scene paradossali e alle battute spiccatamente satiriche degli abitanti di Springfield. La serie si pone, infatti, come una parodia satirica della società e dello stile di vita statunitensi, i cui stereotipi sono incarnati da Homer, capofamiglia dei Simpson su cui è incentrata la storia.

In questo caso studio, mi propongo anzitutto di fornire una descrizione sommaria dei personaggi al fine di comprenderne le caratteristiche principali ed il ruolo comunicativo a cui assolvono, analizzandone poi i regionalismi assegnatigli originariamente e le conseguenti sfumature linguistiche, approfondendo infine le scelte, dal punto di vista diatopico, effettuate per il doppiaggio italiano e la caratterizzazione che ne deriva. I personaggi che si incontrano nel corso del *serial* sono innumerevoli ma, per la finalità di questo studio, vedremo nel dettaglio solo quelli principali ed alcuni dei “minori”, in quanto l’illustrazione di questi ultimi specialmente ci risulterà utile per approfondire le scelte stilistiche e linguistiche.



Figura 2, capitolo 3: La famiglia Simpson³²

³² https://www.dagospia.com/rubrica-2/media_e_tv/simpson-mejo-nostradamus-puntata-2014-avevano-previsto-276748.htm

“La caratterizzazione dei personaggi principali, ossia i membri della famiglia Simpson, sfrutta l’intonazione o la qualità della voce. La voce di Marge, ad esempio, rimane roca sia nell’originale, sia nel doppiaggio italiano, sia in quello francese, come nota Armstrong, secondo cui la scelta

is perhaps designed to convey the extent to which Marge is tired and harassed by her lynchpin role in staving off the disasters that frequently threaten the family [...] This is perhaps because hoarseness in this particular context has a very concrete, physical base in the reality of Marge’s situation: we can imagine her raising her voice a good deal to make it heard above the ambient noise produced by children and inadequate husband. Such physicality transcends cultures (or at least cultures that tolerate a raised voice in such contexts) and hence translates directly (Armstrong, 2004: 43-44).

Quanto a Homer, “[he] is portrayed as being of rather limited intelligence, and his voice quality is an important component in conveying this” (ibidem: 45): proprio per questo, il doppiatore statunitense Dan Castellaneta ha deciso di adottare per Homer una voce nasale e di fare parlare il personaggio in modo più lento rispetto allo standard, una scelta a cui sembra aderire anche Tonino Accolla, doppiatore italiano di Homer”, sostituito poi da Massimo Lopez in seguito alla sua scomparsa nel 2013. A tal proposito, mi permetto di attribuire in buona parte il merito del successo del *serial* in Italia al compianto Tonino Accolla, in quanto grazie alle sue spiccate capacità tecniche ed interpretative è riuscito ad esprimere al meglio la personalità di Homer, esaltandone di fatto, “solamente” attraverso timbro e intonazione, le peculiarità che lo hanno reso uno dei personaggi animati più celebri e amati di sempre, ovvero il suo essere

goffo, strambo e impulsivo. Con il lavoro svolto in sala di doppiaggio nel corso della sua lunga carriera, Accolla ha prestato voce a innumerevoli attori, lasciando così al doppiaggio italiano una grande eredità che continuerà a vivere attraverso i personaggi – animati e non – da lui doppiati.

Riprendiamo adesso l'analisi finora condotta con Bart, il primogenito Simpson, i cui tratti più marcati del carattere sono l'impulsività, l'iperattività e l'essere discolo, che si traduce in una forte mancanza di rispetto nei confronti delle autorità, sia scolastiche, sia di pubblica sicurezza, sia genitoriali. Nel doppiaggio italiano, tali aspetti caratteriali sono stati enfatizzati egregiamente dalla doppiatrice attraverso una risata molto sguaiata, un espediente adottato infatti anche nella versione originale, in quanto rende in modo diretto ed efficace la personalità del personaggio in questione. Un discorso simile può essere fatto anche per la secondogenita Lisa, una ragazza particolarmente intelligente e dall'animo buono e sensibile. A causa della sua spiccata dedizione allo studio, è spesso vittima di isolamento da parte dei suoi coetanei, la quale la considerano una "secchiona" o "nerd". "L'effetto più spassoso, nel doppiaggio italiano di Lisa, è forse quello ottenuto pronunciando le vocali quasi sempre aperte, unitamente all'uso dell'appellativo "Babi" con cui la sorella chiama Bart, che non ha un corrispettivo nella versione originale, ma è frutto azzeccatissimo della fantasia dei doppiatori italiani; lo stesso vale per il nomignolo con cui Bart a sua volta si rivolge alla sorella, "ciuccellona", parola che non trova una corrispondenza univoca nel testo di partenza"³³.

³³ Sabrina Fusari, *Idioletti e dialetti nel doppiaggio italiano de I Simpson*, Donna R. Miller, 2007 http://amsacta.unibo.it/2182/1/Fusari_OP_COMPLETO.pdf

Avendo concluso la presentazione dei membri che compongono la famiglia Simpson e delle scelte stilistiche e linguistiche adottate per ognuno di essi, procediamo ora con l'analisi dei personaggi "minori" che, come già accennato in precedenza, ci permettono di trattare le varietà diatopiche e diastratiche presenti tra la versione originale e quella italiana.

Iniziamo, dunque, da uno dei personaggi del *serial* più amati dal pubblico, ovvero il Commissario Winchester. La poltroneria, la golosità incontrollabile per le *donuts* e la totale incompetenza nell'adempiere al proprio lavoro hanno fatto sì che riscuotesse un grande successo, tanto da sembrare quasi un personaggio principale e non secondario. Relativamente alla versione italiana, gran parte del merito è da attribuire alla voce di Angelo Maggi, il quale è riuscito a conferire a Winchester una parlata divenuta in poco tempo un elemento distintivo del personaggio. Il doppiatore si è espresso, a tal proposito, in merito alla nascita della caratterizzazione del Commissario: "mi diverto sempre molto a doppiare il Commissario Winchester, al quale ho regalato una parlata che è un linguaggio che sta a metà strada tra il napoletano del Vomero del mio povero nonno Angelo e quello del mio antico maestro alla Bottega Teatrale: il grande Eduardo"³⁴.

Ma tale "addomesticamento" traduttivo si deve anche alla scelta di ricorrere all'uso di un accento meridionale per dare voce ad un poliziotto, con il fine di rappresentare ironicamente " il trito stereotipo secondo cui i membri delle forze dell'ordine italiani sarebbero in prevalenza meridionali, mentre non è ravvisabile, nel loro parlato

³⁴ Sabrina Fusari, *Idioletti e dialetti nel doppiaggio italiano de I Simpson*, Donna R. Miller, 2007 http://amsacta.unibo.it/2182/1/Fusari_OP_COMPLETO.pdf

originale, alcuna varietà diatopica particolare, se non quella legata allo standard American”, come nel caso di Winchester. “La serie si appropria quindi di uno stereotipo di per sé odioso per stravolgerlo completamente, in modo da sfruttare la grande tradizione teatrale napoletana a proprio esclusivo vantaggio.”

Un discorso pressoché simile vale anche per il personaggio di Otto, l'autista dello scuolabus di Springfield, il quale non ha alcuna inflessione regionale identificabile nell'originale, ma che nella versione italiana presenta un accento milanese molto marcato. Tale scelta “mira probabilmente a una *domestication* del personaggio per integrarlo all'interno di una cultura giovanile, come quella vagamente hippy di cui fa parte nell'originale – e l'unica cultura giovanile che ha avuto risonanza nazionale in Italia è probabilmente quella dei paninari, partita dai fast food del centro di Milano e sostanzialmente esauritasi nell'utilizzo di abiti di marca e di un linguaggio simil-meneghino totalmente stereotipato (si veda Antelmi, 1998: 63-66), per l'appunto un po' come quello di Otto Disc.”³⁵

Un personaggio che, al contrario, presenta una caratterizzazione decisamente riconoscibile nell'originale è il bidello Willie, uno scozzese alquanto rissoso, iracondo e con una forte dipendenza dall'alcol. Il fatto che sia nato in Scozia è facilmente intuibile non soltanto dal suo accento nella versione statunitense, ma anche dalla sua immagine, in particolare dal kilt che indossa in alcune scene e dal colore rosso di barba e capelli, nonché da una sua famosa battuta in cui si definisce “the ugliest man in Glasgow”, tradotta in italiano come

³⁵ Sabrina Fusari, *Idioletti e dialetti nel doppiaggio italiano de I Simpson*, Donna R. Miller, 2007 http://amsacta.unibo.it/2182/1/Fusari_OP_COMPLETO.pdf

“l’uomo più brutto della città”. Infatti, la versione italiana di Willie non ha nulla a che vedere con la Scozia, essendo stato doppiato con un marcatissimo accento sardo che, almeno in un primo momento, si potrebbe pensare che si discosti totalmente dalla caratterizzazione originale del personaggio. Tuttavia, “a sfogliare i forum in cui si riuniscono gli appassionati, si direbbe che il pubblico imputi la scelta al fatto che l’accento scozzese, al pari di quello sardo, è percepito come un accento ‘duro’ e consono a caratterizzare un personaggio quasi perennemente arrabbiato, un’idea che anche Matt Groening ha avallato in un’ intervista”³⁶. Si noti anche che sul fatto che il sardo sia un dialetto, anziché una lingua a sé stante, ci sarebbe molto da discutere, e lo stesso vale per lo scozzese.”³⁷

Per ultimo, ritengo interessante trattare nel dettaglio anche la figura di Joe Quimby, il sindaco di Springfield. Il suo personaggio ricalca lo stereotipo del politico depravato, amante degli stravizi e del divertimento, che tenta di tutto con il fine di non “rimanere saldamente incollato alla sua poltrona di primo cittadino.” Tuttavia, nonostante possa sembrare inverosimile, il personaggio in questione è stato più volte accostato ai Kennedy. In realtà, ciò non deve stupire notevolmente in quanto questi ultimi sono stati, in molte occasioni, oggetto di scherno all’interno della serie, probabilmente proprio per sfatare, in modo volutamente provocatorio, il cosiddetto “mito dei Kennedy”. In

³⁶ “‘We wanted to create a school janitor that was filled with rage, sort of our tribute to angry janitors all over the world’, said The Simpsons creator, Matt Groening”, http://www.timesonline.co.uk/tol/newspapers/sunday_times/scotland/article581035.ece

³⁷ Sabrina Fusari, *Idioletti e dialetti nel doppiaggio italiano de I Simpson*, Donna R. Miller, 2007 http://amsacta.unibo.it/2182/1/Fusari_OP_COMPLETO.pdf

aggiunta, “Armstrong nota che il suo accento kennediano si caratterizza come

the Boston hyperlect, the American equivalent of the poshest form of British (marked) RP’ [...] Kennedy, following advice from his political team, attenuated his accent in order to gain wider acceptance among voters, showing how a highly marked upper-class accent is capable of arousing hostility in an egalitarian age (Armstrong, 2004: 41)

Varietà diatopica, quindi, ma anche – e soprattutto, nel caso di Quimby/Kennedy – diastratica”, che tuttavia non ritroviamo nella versione italiana, in cui si è deciso di doppiare il sindaco senza ricorrere all’uso di un dialetto come scelta “addomesticante”³⁸.

Come abbiamo visto, dunque, le disparità linguistiche presenti tra le varie versioni di un qualsivoglia prodotto filmico creano frequentemente difficoltà che risultano difficili da tradurre e adattare. Inoltre, più una serie od un film abbonda di socioletti e regionalismi, come per l’appunto nel caso dei *Simpson*, più lo spettro di soluzioni traduttive a disposizione sarà ampio e al tempo stesso insidioso per quanto concerne adottare quelle più congrue al testo di origine. Vi sono casi in cui, comunque, in parte per le scelte effettuate e in parte per le insidie presenti nella lingua di partenza, l’adattamento dell’opera non può considerarsi al livello dell’originale. Ne è un esempio il primo caso studio affrontato in merito alla serie *Strappare lungo i bordi*, in cui i personaggi sono stati indubbiamente privati delle loro specificità

³⁸ Sabrina Fusari, *Idioletti e dialetti nel doppiaggio italiano de I Simpson*, Donna R. Miller, 2007 http://amsacta.unibo.it/2182/1/Fusari_OP_COMPLETO.pdf

culturali. A tal proposito vi è una corrente di pensiero, diffusa da tempo tra i professionisti del settore dell'audiovisivo, secondo cui l'adattamento non sarebbe in grado di restituire adeguatamente le peculiarità e le intenzioni di un testo filmico. Citando Pavesi, infatti, “vi è una unicità, e quindi non riproducibilità, della realtà geografica del paese o dei paesi a cui la lingua di partenza fa riferimento: un accento scozzese, per esempio, non ha ovviamente nessun corrispettivo in italiano. (1994: 133)”.

Tuttavia, a prescindere dalle distanze culturali, sociali e linguistiche, ritengo che sia sempre meglio fornire agli spettatori i mezzi adeguati a comprendere un'opera piuttosto che lasciarli estraniati.

Conclusioni

Il presente elaborato si è focalizzato principalmente sulla distinzione tra la professione del traduttore e quella dell'adattatore-dialoghista, con l'obiettivo di fare luce sull'effettiva diversità in termini di operato e mansioni a cui entrambe le suddette figure assolvono, in quanto ad oggi non è ancora possibile scindere l'adattamento dal macro-settore della traduzione audiovisiva come professione a sé stante.

In tal merito, l'indagine condotta nel secondo capitolo è risultata molto utile in quanto ha fornito dati esaustivi per il proseguo dell'analisi.

In particolare, i quesiti posti ai soggetti intervistati hanno permesso di comprendere le preferenze del pubblico nella scelta tra la sottotitolazione ed il doppiaggio – e quindi indirettamente l'adattamento – di un qualsivoglia prodotto filmico. I dati raccolti esprimono una netta preferenza a favore della sottotitolazione, soprattutto tra i giovani, con una leggera ma notevole diffidenza nei confronti del doppiaggio, a riprova del fatto che è un settore – nel quale inserisco sempre anche l'adattamento – che non gode di molta considerazione, sia per le ragioni principali evidenziate dal sondaggio (la possibilità di esercitare le lingue straniere e di ascoltare le voci e i dialoghi originali), sia perché si tratta di un ambito difficile da “conoscere” dall'esterno e da esplorare. Sicuramente, un fattore che ha influito in negativo è stato il suo trascorso storico che, come abbiamo visto nel secondo capitolo, è stato caratterizzato da vari cambiamenti ed impedimenti esterni.

Con i due casi studio, inoltre, è stato possibile condurre un'analisi dettagliata in merito al lavoro dell'adattatore dal punto di vista tecnico-metodologico, approfondendo quelli che sono i suoi compiti e le insidie traduttive di ogni genere che si trova a risolvere. Più nel dettaglio, grazie allo studio della serie tv *Strappare lungo i bordi* si è dedotto che, al fine di svolgere un'opera di adattamento quanto più coerente possibile alla versione originale di un prodotto filmico italiano, i dialoghetti – in particolar modo coloro che si occupano di tradurre verso l'inglese o l'americano – ricorrono spesso alla tecnica “estraniante”, in particolare ogni qualvolta si imbattono in espressioni che non hanno un corrispettivo valido nella lingua target o, in forma ancora maggiore, in socioletti e idioletti caratteristici della cultura e della lingua di origine come, per l'appunto, nel caso del dialetto romano del *serial* in questione. Nel secondo caso studio, invece, si è operato in senso inverso, prendendo cioè in analisi una serie tv americana (*The Simpson*) ed esaminandone l'adattamento italiano. È stato possibile, in tal modo, notare che le scelte effettuate da parte dei dialoghetti italiani sono indirizzate maggiormente verso un “addomesticamento” del testo filmico piuttosto che uno “straniamento”, grazie all'adozione di soluzioni traduttive che avvicinano il prodotto al pubblico target. Nel caso specifico della serie presa in analisi, le numerose varietà diatopiche e diastratiche presenti sono state rese sfruttando l'ampio numero di regionalismi che caratterizzano la lingua italiana, non privando in questo modo i personaggi della loro caratterizzazione, sebbene in alcuni casi questa possa discostarsi in parte dall'originale a seconda delle soluzioni traduttive più idonee a cui si è ricorso.

Sezione lingua II

Introduction

At the basis of this study is the analysis of audiovisual translation and its various fields, with a brief introduction of conventional methodologies, which serves as an exemplification for what will be addressed in the course of the paper, and which offers various insights for the subsequent in-depth examination of the field of translation in the film and television field and, more specifically, dubbing. In particular, attention is drawn to the differences between countries in the use of translation techniques, with a greater focus on their preferences regarding the use of subtitling and dubbing to transpose any film product.

The motivations that prompted me to explore this topic are twofold. The interest in audiovisual translation, especially when it is used in cinematography, has undoubtedly been influenced by factors outside the mere course of study, such as a passion for foreign languages – and related cultures - as well as, as already mentioned, for the art of filmmaking.

The purpose of this thesis is to provide an accurate analysis of the data that has been collected, with the aim of shedding light on a professional sector, such as the audiovisual, which often does not enjoy the consideration it deserves, thus illustrating both its strictly technical aspects and the many pitfalls it presents. The thesis is divided into three chapters: In the first chapter, a historical excursus provides an introduction to the conventional audiovisual translation, the main techniques of which are summarized, as well as the new methodologies that have emerged in recent times.

The second chapter focuses on exposing the dubbing industry through, again, a brief historical excursus, which is fundamental to understanding the evolution of this profession over time and its diffusion in different countries, influenced by both historical and socio-cultural factors.

Finally, in the third chapter, through the analysis of two case studies whose subject matter consists of two TV series - one Italian and one American - we deal with how translation solutions change depending on the target language, as well as on the relative socio-cultural context in which the film product is set.

Chapter I

The audiovisual translation

The audiovisual translation, whose role was recognized as equal to the others translation types just in the 90s, is made up of all those techniques of linguistic transfer whose aim is to convey codified messages throughout several semiotic channels, both verbal and non-verbal³⁹.

Over the last decade, the definition of “audiovisual translation” (AVT) has become widespread in a short time, and it has already been chosen as the standard definition. However, in 1989 Delabastita wrote about “film and TV translation”, while in 1991 Luyken defined it as “audiovisual language transfer”, and in 1994 Gottlieb described the interlinguistic subtitling as a diagonal translation method, in contrast with the “horizontal” one in interpreting, since the former is not only about transposing the origin language to the target language but also transforming the oral part in a written text. In 2003 was then unsuccessfully coined the term “transadaptation” by Gambier with the intent to solve the dichotomy between adaptation and translation, which still exists even now.

I.1. The conventional types of AVT

³⁹ Bruna Di Sabato, Antonio Perri, *I confini della traduzione*, libreriauniversitaria.it Edizioni, Limena, 2014, p. 93

The audiovisual translation provides several methods of linguistic transfer. At this point, some of them are largely employed, while some others were born recently, also thanks to the staggering development of informatic technology. In connection with what I mentioned before, in 2003 a classification of the translation techniques was drafted by Yves Gambier. It shows that the methods through which the audiovisual linguistic transfer takes place are thirteen, of which eight are dominant types, while the other five are defined as challenging since the latter are more demanding from a cultural and linguistic point of view.

Among the dominant types are dubbing, interlinguistic subtitling, consecutive and simultaneous interpreting, voice-over, free commentary, simultaneous translation, and multilingual text production. Concerning the challenging types, instead, we find script translation, simultaneous subtitling, surtitling, audiovisual description, and interlinguistic subtitling for deaf people⁴⁰.

Below is a brief illustration of some of the dominant types.

- The voice over: conversely to dubbing, it is among the techniques that are still not recognized at an academic level. Firstly, it is due to the variety of labels it was given – half-dubbing, doublage, synchrone, dubbing with voice-over, oral subtitling, non-synchronized dubbing – which caused confusion on the real nature of voice over, resulting in being associated with other linguistic transfer methods. At first, in fact, it was born as a specialist term that was part of

⁴⁰ Maria Cristina Petillo, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco Angeli, Milano, 2012, p. 19

Film Studies, then it was incorporated into the Translation Studies, and just recently into Audiovisual Translation Studies. Moreover, the lack of studies on the above-mentioned technique made it arduous to contextualize it at a theoretical level as an audiovisual translation practice separated from the others. The non-fiction genres such as documentaries, newscasts, radio and tv shows, press reports etc. are all examples of voice-over.

- Consecutive and simultaneous interpreting: both of these methods belong to conference interpretation, which is believed to have been born as a job during the second postwar period⁴¹. Simultaneous interpreting takes place at the exact moment when the speaker delivers the message, which means it happens with no intervals at all. This technique is normally used in seminars, conventions, exhibitions, and in all those contexts where the *chuchotage* is required.

On the other hand, in consecutive interpreting the delivery of the message occurs at time intervals, which are usually agreed with the speaker beforehand. Furthermore, a very useful tool for the interpreter is the so-called *prise de notes*, since it helps to fix the concepts or all those elements of speech that in some cases can be tough to keep

⁴¹ Maria Carmela Minniti, Interpretazione simultanea: una panoramica, “Illuminazioni” (ISSN: 2037-609X), 29, luglio-settembre 2014, p. 49

in mind, such as dates, acronyms, percentages, proper names etc.

I.2. The audiovisual translation in the third millennium

I.2.a The new forms of linguistic transfer

As already mentioned before, the intermingling with technology caused audiovisual translation to develop massively over the last few years, in some cases integrating knowledge and improving the means at hand, in others giving rise to new methods of linguistic transfer. Thus, true hybrid forms have developed, marking a turning point in the audiovisual industry, but still poorly studied in the academic field. Among these, in particular, I cannot fail to mention fansubbing and localization, which I elaborate on below.

I.2.b The fansubbing

Starting in the 1980s and soaring in the following decade thanks to the advent of personal computers and the internet, it consists in the amateur (unauthorized) translation of dialogues and the subsequent synchronization of the subtitles to the video and audio of an audiovisual product.

These are usually Japanese anime, as there is not always an English adaptation of them. Therefore, the fans test themselves with amateur subtitling of filmic works by resorting to tools in use in both interlinguistic and deaf subtitling, as well as in localization. The purpose is the free circulation and sharing of the work via web, in order

to make it enjoyable also by those who do not know the language of origin.

In light of what has just been said, it is easy to see that the final products have, with a high probability, errors, and misunderstandings in the transition to English, consequently also invalidating the translation into other languages, if we consider that English subtitles are often the reference text for all other versions. However, amateur translators are aware that the main users of the works will be other fans of anime as well as Japanese culture; therefore, the subtitled product will paradoxically be much closer to the source text than other "official" versions may be, thus maintaining the cultural idiosyncrasies.

I.2.c The localization in videogames

To date, the video games industry constitutes a truly global phenomenon, on par with other entertainment industries such as books, movies, and music. Over the years, interest in video games has shifted from the possible psychological implications related to virtual reality to a more in-depth study of the subject at the academic level. This growing recognition is mainly due to a number of international conferences that took place in 2001, following which the first peer-reviewed journal entitled *Game Studies. The International Journal of Computer Game Research*, which is still published today⁴². Sales of video games continue to record increasingly strong figures around the world, the largest slice of which is inevitably the United States, which is its main

⁴² Maria Cristina Petillo, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco Angeli, Milano, 2012,
p. 49

market. A strong contribution to this success is made by the work of localization teams for video games, as the latter rightfully falls within the field of audiovisual translation⁴³. Indeed, quoting Delia Chiaro (2009, p. 153), "translation is considered an integral part of the localization process of each product".

However, while there are many factors in common between audiovisual translation and localization (primarily the presence of voices, songs and environmental sounds to be dubbed and subtitled) video game subtitling differs in some respects from film subtitling. This is the case with the scrolling rhythms of subtitles, which are much faster due to the rapidity of the actions and speeches present in a video game. Also, it may happen to come across dialogues that do not respect the logical-semantic subdivision of subtitles, a principle that is instead essential in other categories of subtitling.

⁴³ Paolo Panena, Elisa Perego, "Localizzare vuol dire tradurre? Il caso dei videogiochi", in "Rivista internazionale di tecnica della traduzione n.20 - 2018", Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2018, p. 132

Chapter II

The Dubbing

The dubbing technique involves eliminating the original speech of a film work by replacing it with dialogues in the target language, through articulatory and expressive synchronization. The main purpose is to circulate the translated film product outside the country of production, thus making it accessible to a much wider audience than the strictly domestic one. However, I think it is interesting to point out that, etymologically, the term "dubbing" conceals within itself the concept of ambiguity, deception, duplicity as it derives from the late Latin "duplare", which is itself a derivation of "duplus," meaning "double". It is no coincidence that Isabella Malaguti (2004, p. 74) argues that dubbing is a trick, a convention, an art of inlay that aims to replace voices and words pronounced in a certain way and a given language with other voices in another language, while attempting to maintain the illusion of an organic whole, that is, adding illusion to the congenital illusion of cinema⁴⁴.

But, unfortunately, the erasure of the original voices and their peculiarities contributes to an inevitable loss of authenticity of the final product and flattening of the same due to the presence of a very small group of dubbers who, being precisely few in number, often find themselves voicing numerous foreign actors.

⁴⁴ Maria Cristina Petillo, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco Angeli, Milano, 2012, p.53-54

In this sense, we can say that it is inevitable, therefore, that the uniqueness of the character is lost compared to the original version.

II.1. The dubbing industry in Italy and other countries

Over the years there has been an antagonism, which has now become historical, between the two most popular forms of audiovisual transfer, namely dubbing and subtitling. It is possible to state with certainty that this is due to social, historical, and cultural factors that have concretely influenced the spread of the former in some countries and the latter in others, thus going on to delineate a true European geography. This polarization between the two methodologies has also been expressed by Jorge Díaz-Cintas, according to whom “nowadays it is generally accepted that different translation approaches make their own individual demands while remaining equally acceptable. The choice of one method in preference to another will simply depend on factors such as habit and custom, financial constraints, programme genre, distribution format and audience profile – to mention just a few” (Díaz-Cintas, Anderman, 2009, pp.4-5).

Thus, as I mentioned, there are countries where dubbing prevails, also called dubbing countries, and others where the use of subtitling is preferred, in this case we speak of subtitling countries. However, it must be said that among the reasons for such a bipartition of Europe is the economic factor, which obviously has an important weight in the choices at the post-production stage. Full dubbing, in this regard, entails a considerable expense that can only be met by larger states such as

Italy, Spain, France, and Germany. In contrast, in nations with significantly lower population numbers, such as the Netherlands, Belgium, Wales and the countries of Scandinavia, there is almost total use of subtitling because it is a faster and less costly practice than its counterpart.

In any case, it should be pointed out that nowadays even dubbing-oriented countries are opening up to subtitling, not only by virtue of the reasons already mentioned but also because there is an increasing interest in foreign languages among young people, thus recognizing the subtitling ability to preserve in toto the "original linguistic-cultural specificities"⁴⁵.

II.2. The culture-specific elements

The dialogist, or adapter, is a professional figure who is essential to the success of a voiceover but who, very often, is not given enough credit for his or her work, both because it is rare for the average viewer to take an interest in the production processes involved in the final making of a film, and because the names of the adapter-dialogists appear only briefly in the credits.

However, the adapter stands as a cultural, rather than linguistic, mediator due to his or her knowledge of both the source and target languages, thus assuming a key role in communication. Therefore, his or her task is to understand and interpret the original film product in

⁴⁵ Maria Cristina Petillo, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco Angeli, Milano, 2012, p. 55-57

order to analyse the characters, the script and, of course, the language, grasping the communicative strategies employed, the register and the different communicative levels: the internal one between the interlocutors in the film – where verbal expression can lead, for example, to ethnic, social, or geographical identification – and the external one, between the various interlocutors and the audience – which calls into question factors of linguistic competence of the viewers – and, after analysing them, the adapter must be able to recreate them in their own language⁴⁶.

This is precisely why, even today, attempts are still being made to unify the translator and the dialogist into a single professional figure in order to avoid forced and unsmooth translations that inevitably contrast with the work of adaptation. Not to mention, moreover, that the resolution of this diatribe would facilitate the creation and encouragement of specific courses of study for the adapter profession.

Picking up the threads regarding the competencies of this figure and the pitfalls it encounters, the culture-specific elements certainly need special mention, i.e., all those elements that, by hiding behind a given linguistic form, actually convey cultural content, thus helping to anchor a film product in its context of origin, whose colors, flavors, and atmospheres they attempt to recreate despite the well-known limitations of film fiction. Consequently, the text of a film product is not only transposed from the source language to the target language, but also from one sociocultural context to another, and, the more entrenched the source product is in it, the more insidious it will be for the adapter to

⁴⁶ Mario Paolinelli, Eleonora Di Fortunato, *Tradurre per il doppiaggio*, Hoepli, Milano, 2005, p. 2-3

cope with its cultural specificity and its transfer to another audience, whose social-behavioural standards and value scale may be quite different.

Thus, over the years several scholars have found it necessary to make attempts to classify the *realia*, foremost among them Peter Newmark (1988, pp. 95-102), who identified some cultural categories, such as ecology, artifacts, social culture, organizations, customs, activities, procedures, concepts, gestures, and habits into which they can be grouped. In 1999, David Katan (pp. 45-65) proposes many categories and subcategories, including environment, behaviour, skills, strategies, abilities, values, beliefs, identity, and imprinting. In 2005, however, Maria D. Oltra Ripoll (pp. 76-78) "identifies the following areas: nature, entertainment, festivals, traditions, artificial products, religion, mythology, geography, politics, economics, history, art, literature, and science. We then move on to 2007, the year in which Jorge Díaz- Cintas and Aline Remael (p. 201) provide the most exhaustive classification, in which the culture-specific elements are placed in three large groups: geographical references, (in turn including objects of physical geography, geographical objects, animals and plants), ethnographic references (divided into objects of everyday life, work, art and culture, nationalities, measures) and socio-political references (administrative and territorial units, institutions and functions, socio-cultural life, military world). I think it is also useful to mention the distinction between transcultural, mono-cultural, micro-cultural and extra-cultural elements proposed by Jan Pedersen in 2005. The presence of the former can be attributed to today's globalisation, as a result of which many *realia* have lost their cultural specificities and become part of one global culture. In contrast, mono-cultural elements

are known exclusively to one culture, while micro-cultural ones are restricted to a limited number of audiences even within the same culture of origin, as they are either highly specialised or too local. Finally, extratextual elements are divided between internal and external to the filmic text, where the latter are already present in reality, while the former are created specifically to be included in any product.

Thus, by virtue of the culture-specific references and their taxonomies, when adapting a filmic text, the dialogist can draw on a broad spectrum of translation solutions in order to facilitate the reception of the audiovisual product by the target audience. In this regard, we find a comprehensive classification in *Audiovisual Translation: Subtitling* by Jorge Díaz-Cintas and Aline Remael in 2007 (pp. 202-207), a volume that, while explicitly addressing the world of subtitling, nevertheless has the merit of being sufficiently exhaustive and can also easily be applied to dubbing:

- Loan word: The culture-specific reference is altered from the source language and remains unaltered in the target text, either because it is already sufficiently familiar to a wide audience or, on the contrary, in order to insert a touch of local *couleur* with an alienating effect for the viewer;
- Calque: consists in adopting a literal translation, especially when the culture-specific reference has no direct equivalent in the target culture, and is not sufficiently important to require the use of more creative or linguistically more complex strategies;
- Explicitation: in which the opacity of the foreign reference is more or less neutralised, using hyponyms in the case of a specification or hypernyms in the case of a generalisation;

- Substitution: it is a translation technique that, to be truly effective, requires an ability to assess each case and a good dose of creativity. It consists in replacing a culture-specific element with another belonging to the target culture, for reasons of cultural expediency or technical constraints dictated by articulatory synchronism. The new element might retain some semantic connection with the original one, but it could also be completely independent;
- Transposition: this is a special case of substitution, in which a cultural concept of the source language is replaced by another belonging to the target culture, care being taken to choose a local homologue of the original culture-specific item;
- Lexical recreation: in other words, the creation of a neologism;
- Compensation: when a semantic loss at a given point in the filmic beat is compensated for by the insertion of a new compensatory element at another point;
- Omission: when the reference is simply removed from dubbed dialogue;
- Addition: when inserting a cultural fact that was not present in the original version, either to accentuate a certain humorous effect or as a form of explicitness⁴⁷.

⁴⁷ Maria Cristina Petillo, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco Angeli, Milano, 2012, p. 94-99

Chapter III

Dialects, sociolects, and adaptation: multiple case study

In the previous chapter, we briefly analysed the various technical difficulties the adapter encounters in a filmic work. But in addition to the culture-specific elements, there are other translation pitfalls that, like the former, require special translation methodologies in order to resolve the sociolinguistic incompatibility between the original filmic text and the target text. This is the case of dialects and sociolects, which very often do not find a filmic translation that fully reflects their distinctive elements and, at the same time, keeps the sense of the joke and the character's peculiarities intact. In fact, when translating regional varieties, it is good to seek that right compromise between alienation and adaptation that allows the various levels of meaning of the original film work to be conveyed, while reminding the audience of its provenance (Heiss, 2000). However, to this day there is still the idea that there is at least one element of the original text that we cannot reproduce: the dialect.

Because, while it is possible [...] to attempt to recreate a slang, it is impossible to establish an analogy between a regional dialect of the United States and a regional dialect of Italy. Although it seems that there is a north and south in every corner of the world, it would be unthinkable to make people born in New Mexico speak Sicilian, and so

on to make people from Maine speak Valtellinese. (Galassi, 1994: 66-67)⁴⁸.

Although this is an entirely shareable point of view, I believe that the standardisation of dubbed language results in an inevitable flattening and consequent impoverishment on a linguistic, cultural, and social level, as well as that of characterisation of the characters. In the present chapter, therefore, through the analysis of two case studies, I aim first of all to shed light on the translation pitfalls related to dialects and sociolects, while always paying attention to the culture-specific elements we will encounter in the texts of the selected film works, in order to illustrate in more detail the underlying motivations.

III.1. The English adaptation of *Tear along the dotted line*



⁴⁸ Sabrina Fusari, *Idioletti e dialetti nel doppiaggio italiano de I Simpson*, Donna R. Miller, 2007

http://amsacta.unibo.it/2182/1/Fusari_OP_COMPLETO.pdf

Tear along the dotted line is an animated series of 2021 written and directed by Roman cartoonist Michele Rech, aka Zerocalcare, for the Netflix streaming platform. What characterises the series is the narrative simplicity with which the author recounts in the first person the years of his youth, framed in various typical working-class suburbs of Rome, leaving the social and cultural context well understood. The frankness with which Zerocalcare draws and illustrates the Roman reality is enriched by the use of dialect, with which the author masks a not-very-hidden criticism of today's society.

This results in a very low register characterised by the marked presence of turpiloquy, slurred words, and idiomatic phrases that have led Zerocalcare to be inevitably criticized. The Roman cartoonist, however, defended his dialect in an interview for Fanpage.it, stating that 'it is the language of the comfort zone, that of a more intimate plane where language has to be more direct'. In addition to the reasons for this artistic choice, therefore, there is the desire to make the product accessible to the widest possible audience, giving voice to an often mistreated and marginalised reality such as that of the Roman suburbs.

However, taking into consideration not only the Italian-speaking public but also the foreign one, it can be understood that what has just been stated does not find the same applicability. In fact, as mentioned at the beginning of the chapter, the choice to use dialect brings with it multiple and often unsolvable translation difficulties that the target language dialogist will have to deal with. In this sense, it becomes insidious to adapt a work like *Tear Along the Edges*, as it is full of regionalisms and typical dialect expressions, whose meaning may also vary depending on intonation and context. Hereafter, choosing the first season of the successful series as a case study, we will analyse several

lines from some of its six episodes, also paying special attention to the characterization of the characters and the context in which they are placed.

Original version	Dubbed version
Zerocalcare: Metti che era 'n accollo?	Zerocalcare: What if she wanted to burden me?
Armadillo: Se io te dico "Ao, so' contento se se beccamo ", se tu vuoi capi', capisci.	Armadillo: If I tell you " I'd love to hang out with you ". If you wanted to understand what I really meant, you would.
Zerocalcare: Ma ormai non se le incula più nessuno, perché so passati sei mesi e quindi m'è passata pure la fantasia.	Zerocalcare: But now no one cares about them because they came out six months ago so now I don't even care.
Zerocalcare: Io me la vojo gode' bene, che ne so. Me la vojo tene' pe' 'na sera che me pija bene.	Zerocalcare: I want to really enjoy it. I want to keep it for an evening when I'm in a really good place.
Zerocalcare: Sennò divento rosso come un'aragosta, lei pensa che so' un sottone , e invece devo sembra' super truce, che non me ne frega 'n cazzo.	Zerocalcare: Otherwise, I'll turn as red as a lobster, and she'll think I'm a loser. So, instead, I have to pretend to be mysterious, like I don't give a shit.

From the examples given, it is possible to see the clear discrepancy between the language registers of the two versions. As mentioned earlier, the language in the Italian version abounds with dialectal terms and phrases proper to the geographical area of Lazio and, to an even greater extent, the Roman capital. The difficulty in translating such sociolects into English is evident, which, however close it may come through the use of various translation solutions, does not faithfully reflect the nuances of the lines.

In addition, there is also the choice in the English dubbing not to adopt any diatopic, or even diastratic variety, thus not seeking a characterization that could, as far as possible, reflect the original speech of the characters. Rather, in fact, the use of standard English is preferred, consequently bringing a flattening.

The only exception is the character of Leonardo Da Vinci, whom we meet briefly in the first episode, as the choice was made to give him a typically Italian accent, thus also emphasizing the stereotype of ‘macaronic’ English, which is very common abroad and especially in English-speaking countries. That of having a foreign character speak with the accent of their own language is a recurring choice in English and American dubbing (however, it almost never applies to the protagonist); for example, we can recall the animated film *Ratatouille* in which chef Colette Tatou is dubbed with a strong French accent to emphasize her nationality, or the cartoon *Coco* where most of the characters, including Mamá Coco, Mamá Imelda, and Ernesto de la Cruz speak "Spanish-like" English because of the setting in Mexico.

Resuming the analysis conducted so far, I think it is useful to shed light on the two opposite strategies that the dialogist can adopt, namely foreignization and domestication. The former is aimed at maintaining the morpho-syntactic structures, vocabulary, and style of the source language, while the latter is aimed at making the translation closer to the target language and culture. Thus, it can be assumed that in all of the above cases the alienating technique was applied, as it is difficult to literally translate the expressed concepts with an appropriate counterpart belonging to the target language.

However, we also find instances in which for one language the domesticating strategy was chosen, while for another the alienating strategy was once again opted for:

Zerocalcare: È 'n cojone che va allo Zecchino d'oro vestito da Renato Zero .	He is a moron who goes on tv dressed up as Renato Zero.
--	---

Taking the above sentence as an example, it can be seen that in the English version it was preferred to keep the culture-specific reference to the Italian singer and eliminate the one to the song contest yet distancing the target audience through cultural foreignization.

Zerocalcare: È 'n cojone che va allo Zecchino d'oro vestito da Renato Zero .	C'est un couillon qui a participé à l' école des fans déguisé en M .
--	--

In the French adaptation, however, a more familiarizing solution was opted for, replacing the *Zecchino d'oro* with a French musical program – in which the children receive an invitation from the conductor to sing along – and Renato Zero with M. (a pseudonym of French singer-songwriter Matthieu Chedid), to bring the translation closer to the target audience and conveying the original humor⁴⁹.

⁴⁹ Elena Marino, L'adattamento straniero di Strappare lungo i bordi, <https://elenatraduttriceadattatrice.wordpress.com/2023/01/12/la-romanita-in-strappare-lungo-i-bordi-e-ladattamento-straniero-ununione-possibile/>

Moreover, based on what was addressed in the previous chapter regarding the translation solutions applicable to culture-specific references, in the case of the English dubbing we can say that it is a loan, while in the case of the French version, we have an example of transposition.

In conclusion, the present study has enabled us to understand the choices made by foreign dialogists and their technical-methodological approach toward translation impasses in relation to the language of the film product.

In the following case study, however, we will operate in the reverse direction, that is, starting from the Italian version with the aim of analyzing the regional varieties adopted for the characters in a foreign film product (when and if there is an affinity between the two versions), explaining the motivations behind certain choices by Italian dialogists.

III.2. The Italian adaptation of *The Simpsons*

The Simpsons is an animated television series, currently running, created out of the imagination of cartoonist Matt Groening and produced by 20th Century Fox. With 34 seasons aired from 1981 to date and no less than 757 episodes, which has earned it the all-time record for longevity, the series has gained a vast number of viewers around the world thanks to the bizarre adventures, paradoxical scenes, and distinctly satirical jokes of the Springfield inhabitants. In fact, the series stands as a satirical parody of U.S. society and lifestyle, the stereotypes

of which are embodied by Homer, head of the Simpsons family on which the story centers.

In this case study, I first aim to provide a concise description of the characters in order to understand their main characteristics and the communicative role they fulfill, then analyse the regionalisms originally assigned to them and the resulting linguistic nuances, and ultimately look in-depth at the choices, from a diatopic point of view, made for the Italian dubbing and the resulting characterization. The characters encountered in the course of the serial are innumerable but, for the purpose of this study, we will see in detail only the major ones and some of the ‘minor’ ones, as the illustration of the latter especially will prove useful to us in deepening stylistic and linguistic choices.



"The characterization of the main characters, i.e., the members of the Simpson family, takes advantage of the pitch or quality of the voice. Marge's voice, for example, remains hoarse in both the original Italian and French dubbing, as Armstrong notes, according to which the choice

is perhaps designed to convey the extent to which Marge is tired and harassed by her lynchpin role in staving off the disasters that frequently threaten the family [...] This is perhaps because hoarseness in this particular context has a very concrete, physical base in the reality of Marge's situation: we can imagine her raising her voice a good deal to make it heard above the ambient noise produced by children and inadequate husband. Such physicality transcends cultures (or at least cultures that tolerate a raised voice in such contexts) and hence translates directly (Armstrong, 2004: 43-44).

As for Homer, “[he] is portrayed as being of rather limited intelligence, and his voice quality is an important component in conveying this” (ibidem: 45): for that very reason, U.S. voice actor Dan Castellaneta decided to adopt a nasal voice for Homer and to make the character speak slower than the standard, a choice to which Tonino Accolla, Homer's Italian voice actor, who was later replaced by Massimo Lopez following his death in 2013, also seems to adhere. In this regard, I would like to take the liberty of attributing much of the credit for the success of the serial in Italy to the late Tonino Accolla, as thanks to his strong technical and interpretative skills he was able to express Homer's personality at its best, in fact enhancing, "only" through timbre and intonation, the peculiarities that have made him one of the most famous and beloved animated characters of all time, namely his clumsy, wacky and impulsive being. Through his work in the dubbing studio over the course of his long career, Accolla has given his voice to countless actors, thus leaving a great legacy to Italian dubbing that will live on through the characters – animated and not – that he dubbed.

Continuing the analysis conducted so far, let us now concentrate on Bart, the eldest Simpson child, whose most pronounced character

traits are impulsiveness, hyperactivity, and mischief, which results in a strong lack of respect for the authorities, whether school, public safety, or parental. In the Italian dubbing, these personality traits have been emphasised brilliantly by the voice actress by means of a very loud laugh, an expedient also used in the original version, as it directly and effectively renders the personality of the character in question.

A similar argument can be made for the second daughter Lisa, a particularly intelligent girl with a good and sensitive soul. Because of her strong dedication to her studies, she is often the victim of isolation by her peers, who consider her a 'geek' or 'nerd'. The most hilarious effect in the Italian dubbing of Lisa is perhaps that obtained by pronouncing the vowels almost always open, together with the use of the nickname 'Babi' with which her sister calls Bart, which has no counterpart in the original version, but is the fruit of the Italian dubbers' imagination; the same applies to the nickname with which Bart, in turn, addresses his sister, *ciuccellona*, a word that does not find a unique correspondence in the source text⁵⁰.

Having concluded the presentation of the members that make up the Simpson family and the stylistic and linguistic choices made for each of them, we now proceed to the analysis of the 'minor' characters who, as mentioned earlier, allow us to deal with the diatopic and diastratic varieties present between the original and the Italian versions.

Hence, let us begin with one of the serial's most popular characters, Clancy Winchester. His armchairness, uncontrollable

⁵⁰ Sabrina Fusari, *Idioletti e dialetti nel doppiaggio italiano de I Simpson*, Donna R. Miller, 2007

http://amsacta.unibo.it/2182/1/Fusari_OP_COMPLETO.pdf

craving for donuts, and total incompetence in doing his job have made him a great success, so much that he almost seems to be a main character and not a secondary one. With regard to the Italian version, much of the credit is to be attributed to the voice of Angelo Maggi, who succeeded in giving Winchester a speech pattern that quickly became a distinctive element of the character. The dubbing actor expressed himself, in this regard, on the birth of the Winchester's characterisation: I always have a lot of fun dubbing Winchester, to whom I have given a idiom that is halfway between the Neapolitan of the Vomero of my poor grandfather Angelo and that of my old master at the Bottega Teatrale: the great Eduardo De Filippo⁵¹.

But this 'domestication' is also due to the choice of using a southern accent to give voice to a policeman, with the aim of ironically representing the trite stereotype according to which members of the Italian police force are predominantly southern, while no particular diatopic variety is recognisable in their original speech, other than that linked to the American standard, as in the case of Winchester. The series thus appropriates a stereotype that is in itself odious in order to twist it completely, so as to exploit the great Neapolitan theatrical tradition to its exclusive advantage.

An almost similar argument applies to the character of Otto, the Springfield school bus driver, who has no identifiable regional accent in the original, but in the Italian version has a very pronounced Milanese one. Such a choice probably aims at a domestication of the character in

⁵¹ Sabrina Fusari, *Idioletti e dialetti nel doppiaggio italiano de I Simpson*, Donna R. Miller, 2007

http://amsacta.unibo.it/2182/1/Fusari_OP_COMPLETO.pdf

order to integrate him within youth culture, such as the vaguely hippy one he is part of in the original - and the only youth culture that has had national resonance in Italy is probably that of the *paninari*, which started from the fast foods of the centre of Milan and substantially ended in the use of branded clothes and a totally stereotyped Meneghine-like language (see Antelmi, 1998: 63-66), in fact a bit like that of Otto Disc⁵².

A character who, by contrast, presents a very recognisable characterisation in the original is the school caretaker Willie, a rather quarrelsome, wrathful Scottish man with a strong addiction to alcohol. The fact that he was born in Scotland is easily guessed not only from his accent in the US version but also from his appearance, particularly the kilt he wears in some scenes and the red colour of his beard and hair, as well as a famous line in which he calls himself 'the ugliest man in Glasgow'. In fact, the Italian version of Willie has nothing to do with Scotland, having been dubbed with a very pronounced Sardinian accent that, at least at first glance, one might think would be a total divergence from the original characterisation of the character. However, perusing the forums where fans congregate, it would seem that the public attributes the choice to the fact that the Scottish accent, like the Sardinian accent, is perceived as 'harsh' and appropriate to characterise an almost perpetually angry character, an idea that even Matt Groening endorsed in an interview⁵³. Also note that on whether Sardinian is a

⁵² Sabrina Fusari, *Idioletti e dialetti nel doppiaggio italiano de I Simpson*, Donna R. Miller, 2007

http://amsacta.unibo.it/2182/1/Fusari_OP_COMPLETO.pdf

⁵³ “We wanted to create a school janitor that was filled with rage, sort of our tribute to angry janitors

dialect rather than a language in its own right, there would be much to discuss, and the same applies to Scots⁵⁴.

Lastly, I also find it interesting to deal in detail with the figure of Joe Quimby, the Mayor of Springfield. His character traces the stereotype of the depraved, overindulgent, fun-loving politician who tries everything with the aim of not sticking firmly to his seat as the first citizen. However, although it may seem unlikely, the character in question has been repeatedly associated with the Kennedys. In fact, this should not come as a considerable surprise since the latter have, on many occasions, been the object of mockery within the series, perhaps precisely to provocatively debunk the so-called ‘myth of the Kennedys’. In addition, "Armstrong notes that his Kennedy accent is characterized as

the Boston hyperlect, the American equivalent of the poshest form of British (marked) RP’ [...] Kennedy, following advice from his political team, attenuated his accent in order to gain wider acceptance among voters, showing how a highly marked upper-class accent is capable of arousing hostility in an egalitarian age (Armstrong, 2004: 41)

Diatopic variety, then, but also – and especially in the case of Quimby/Kennedy – diastratic, which, however, we do not find in the

all over the world’, said The Simpsons creator, Matt Groening”,

http://www.timesonline.co.uk/tol/newspapers/sunday_times/scotland/article581035.ece

⁵⁴ Sabrina Fusari, *Idioletti e dialetti nel doppiaggio italiano de I Simpson*, Donna R. Miller,

2007

http://amsacta.unibo.it/2182/1/Fusari_OP_COMPLETO.pdf

Italian version, where the decision was made to dub the Mayor without resorting to the use of a dialect as a domesticating choice⁵⁵.

Therefore, as we have seen, the linguistic disparities present among the various versions of any film product frequently create difficulties that are challenging to translate and adapt. In addition, the more a series or movie abounds with sociolects and regionalisms, as precisely in the case of *The Simpsons*, the broader the spectrum of translation solutions available will be, and at the same time the more insidious in terms of adopting the most appropriate ones for the source text. However, there are cases in which, partly because of the choices made and partly because of the pitfalls present in the source language, the adaptation of the work cannot be considered at the level of the original. An example of this is the first case study addressed regarding the series *Tear along the dotted line*, in which the characters were undoubtedly deprived of their cultural specificities. In this regard, there is a current of thought, which has long been widespread among audiovisual professionals, that adaptation would not be able to adequately convey the peculiarities and intentions of a filmic text. Quoting Pavesi, in fact, "there is a uniqueness, and therefore non-reproducibility, of the geographical reality of the country or countries to which the source language refers: a Scottish accent, for example, obviously has no counterpart in Italian." (1994: 133)

⁵⁵ Sabrina Fusari, *Idioletti e dialetti nel doppiaggio italiano de I Simpson*, Donna R. Miller, 2007

http://amsacta.unibo.it/2182/1/Fusari_OP_COMPLETO.pdf

However, regardless of cultural, social, and linguistic distances, I believe it is always better to provide viewers with the proper means to understand a work than to leave them alienated.

Conclusions

This essay focused mainly on the distinction between the profession of the translator and that of the adaptor-dialogist, with the aim of shedding light on the actual diversity in terms of the work and duties that both of the above-mentioned figures fulfill, since to date it is not yet possible to separate adaptation from the macro-sector of audiovisual translation as a profession in its own right.

In this regard, through the two case studies, it was possible to conduct a detailed analysis with regard to the work of the adapter from a technical-methodological point of view, delving into what are its tasks and the translation pitfalls of all kinds that it has to solve. More in detail, thanks to the study of the TV series *Tear along the dotted line* it has been assumed that, in order to carry out a work of adaptation as coherent as possible to the original version of an Italian film product, dialoguers - especially those who are in charge of translating to English or American - often resort to the 'foreignization' technique, particularly whenever they come across expressions that have no valid counterpart in the target language or, in an even greater form, sociolects and idiolects characteristic of the culture and language of origin as, precisely, in the case of the Roman dialect of the serial in question. In the second case study, on the other hand, the opposite was done, that is, by taking an American TV series (The Simpsons) and examining its Italian adaptation. It was possible, in this way, to note that the choices made by the Italian dialogists are directed more toward a 'domestication' of the filmic text rather than a 'foreignization' thanks to the adoption of translation solutions that bring the product closer to the target audience.

In the specific case of the series taken under analysis, the numerous diatopic and diastratic varieties present were rendered by taking advantage of the large number of regionalisms that are a feature of the Italian language, thus not depriving the characters of their characterisation, although in some cases this may deviate somewhat from the original depending on the most suitable translation solutions resorted to.

Sezione lingua III

Introduction

La présente étude se propose d'analyser la traduction audiovisuelle et ses différents domaines, avec une brève présentation des méthodologies conventionnelles, qui sert d'exemple pour ce qui sera abordé au cours du document et qui offre diverses perspectives en vue de l'étude détaillée suivante sur le domaine de la traduction dans le secteur du cinéma et de la télévision et, plus particulièrement, du doublage. En particulier, l'attention est focalisée sur les différences entre les pays dans l'utilisation des techniques de traduction, et plus précisément sur leurs préférences quant à l'utilisation du sous-titrage et du doublage pour transposer un produit cinématographique.

Les motivations qui m'ont amenée à explorer ce sujet sont doubles. Mon intérêt pour la traduction audiovisuelle, notamment lorsqu'elle est utilisée dans le domaine du cinéma, a sans doute été influencé par des facteurs extérieurs au simple cours d'études, tels que la passion pour les langues étrangères - et leurs cultures - ainsi que, comme je l'ai déjà mentionné, pour l'art cinématographique.

L'objectif de cette dissertation est de fournir une analyse précise des données collectées, dans le but de mettre en évidence un secteur professionnel, tel que l'audiovisuel, qui ne bénéficie souvent pas de la considération qu'il mérite, illustrant ainsi à la fois ses aspects strictement techniques et les nombreux obstacles qu'il présente.

Ce mémoire est articulé en trois chapitres : dans le premier chapitre, on trouve une introduction à la traduction audiovisuelle conventionnelle, ainsi qu'aux nouvelles méthodologies apparues récemment, à travers un excursus historique.

Le deuxième chapitre se concentre sur l'exposition de l'industrie du doublage, en mettant l'accent sur sa diffusion dans différents pays, qui a été influencée par des facteurs à la fois historiques et socioculturels.

Enfin, dans le troisième chapitre, à travers l'analyse de deux études de cas dont le sujet est constitué de deux séries télévisées – l'une italienne et l'autre américaine – nous abordons la manière dont les solutions de traduction changent en fonction de la langue destinataire, ainsi que du relatif contexte socioculturel dans lequel le produit cinématographique s'inscrit.

Chapitre I

La traduction audiovisuelle

La traduction audiovisuelle, dont le rôle n'a été reconnu au même titre que les autres types de traduction que dans les années 1990, englobe toutes les formes de transfert linguistique visant à communiquer des messages codés à travers différents canaux sémiotiques, verbaux et non verbaux⁵⁶. Au cours de la dernière décennie, la définition de « *audiovisual translation* » (AVT), traduction audiovisuelle, s'est rapidement répandue et est devenue la définition standard. Cependant, dans le passé, il y a eu différentes façons de définir cette jeune discipline. En 1989, Delabastita traitait de la "traduction cinématographique et télévisuelle", en 1991, Luyken la définissait comme un "transfert linguistique audiovisuel", tandis que Gottlieb, en 1994, "décrivait le sous-titrage interlinguistique comme une forme de traduction diagonale" par opposition à la forme "horizontale" de l'interprétation, puisque dans le premier cas, il n'y a pas seulement une transposition de la langue source dans la langue destinataire, mais aussi la transformation de la partie orale en un texte écrit. En 2003, le terme « *transadaptation* » a été inventé par Gambier, sans grand succès, dans l'intention de résoudre la dichotomie entre l'adaptation et la traduction⁵⁷, qui persiste encore aujourd'hui.

⁵⁶ Bruna Di Sabato, Antonio Perri, *I confini della traduzione*, libreriauniversitaria.it Edizioni, Limena, 2014, p. 93

⁵⁷ Irene Ranzato, *La traduzione audiovisiva*, Bulzoni, Roma, 2010, p. 23

I.1. Les types de TAV conventionnelles et nouvelles

La traduction audiovisuelle implique plusieurs méthodologies de transfert linguistique. Certaines d'entre elles sont aujourd'hui largement utilisées, tandis que d'autres sont apparues récemment grâce au développement exponentiel de la technologie informatique. Pour reprendre ce qui a été dit précédemment, Yves Gambier a établi en 2003 une classification des typologies de traduction, dont on peut déduire qu'il existe treize méthodes de transfert linguistique audiovisuel, dont huit sont dominantes, tandis que les cinq autres sont définies comme *challenging*, car plus exigeantes sur le plan culturel et linguistique.

Les types dominants comprennent le doublage – sur lequel je reviendrai au chapitre II – le sous-titrage interlinguistique pour sourds, l'interprétation simultanée et consécutive, le *voice over*, le commentaire libre, la traduction simultanée et la production multilinguistique⁵⁸.

Mais, comme nous l'avons déjà mentionné, le mélange avec la technologie a fait que la traduction audiovisuelle a évolué massivement ces dernières années, dans certains cas en intégrant les connaissances et en améliorant les moyens disponibles, dans d'autres en donnant naissance à de nouvelles méthodologies de transfert linguistique. Ainsi, de véritables formes hybrides se sont développées, qui marquent un tournant dans le secteur audiovisuel, mais qui sont encore peu étudiées dans la sphère académique. Parmi celles-ci, je ne peux pas manquer de mentionner le *fansubbing* et la localisation des jeux vidéo.

⁵⁸ Maria Cristina Petillo, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco Angeli, Milano, 2012, p. 19

Chapitre II

Le doublage

La technique du doublage consiste à éliminer le discours original d'une œuvre cinématographique en le remplaçant par des dialogues dans la langue de destination, par le moyen d'une synchronisation articulatoire et expressive. L'objectif principal est de faire circuler le produit cinématographique traduit également en dehors du pays de production, le rendant ainsi accessible à un public beaucoup plus large que le public strictement national.

Toutefois, il me semble intéressant de souligner qu'étymologiquement, le terme "doublage" recèle en lui-même le concept d'ambiguïté, de tromperie, de duplicité, puisqu'il dérive du latin tardif "*duplare*", lui-même dérivé de "*duplus*", qui signifie "double". Par ailleurs, Isabella Malaguti (2004, p. 74) affirme que le doublage est une illusion, une convention, un art de la marqueterie qui vise à remplacer des voix et des mots prononcés d'une certaine manière et dans une langue donnée par d'autres voix dans une autre langue, tout en essayant de maintenir l'illusion d'un ensemble organique, c'est-à-dire d'ajouter une illusion à l'illusion congénitale du cinéma⁵⁹.

Mais, malheureusement, la suppression des voix originales et de leurs particularités contribue à une perte inévitable d'authenticité du produit final et à son aplatissage en raison de la présence d'un très petit groupe de doubleurs qui, étant peu nombreux, se retrouvent

⁵⁹ Maria Cristina Petillo, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco Angeli, Milano, 2012, p.53-54

souvent à donner la voix à de nombreux acteurs étrangers. En ce sens, on peut dire qu'il est inévitable que l'unicité du personnage soit perdue par rapport à la version originale.

II.1. Les éléments culturels-spécifiques

Le dialoguiste, ou adaptateur, est un professionnel indispensable à la réussite d'un film doublé mais qui, très souvent, n'est pas suffisamment reconnu pour son travail, à la fois parce qu'il est rare que le spectateur moyen s'intéresse aux processus de production impliqués dans la production finale d'un film, et parce que les noms des adaptateurs-dialoguiste n'apparaissent que brièvement dans les crédits. Cependant, l'adaptateur agit en tant que médiateur culturel, plutôt que linguistique, en raison de sa connaissance des langues source et target, assumant ainsi un rôle fondamental dans la communication. Sa tâche consiste donc à comprendre et à interpréter le produit cinématographique original afin d'analyser les personnages, le script et, bien sûr, la langue, en saisissant les stratégies de communication employées, le registre et les "différents niveaux de communication" : le niveau interne entre les interlocuteurs du film - où l'expression verbale peut conduire, par exemple, à une identification ethnique, sociale ou géographique - et le niveau externe, entre les différents interlocuteurs et le public - qui met en jeu des facteurs de la compétence linguistique des spectateurs - et, après les avoir analysés, il doit être en mesure de les recréer dans sa propre langue"⁶⁰.

⁶⁰ Mario Paolinelli, Eleonora Di Fortunato, *Tradurre per il doppiaggio*, Hoepli, Milano, 2005, p. 2-3

C'est précisément pour cette raison qu'aujourd'hui encore, on tente d'unifier le traducteur et le dialoguiste en une seule figure professionnelle afin d'éviter les traductions forcées et non fluides qui se confrontent inévitablement au travail d'adaptation. Sans compter que la résolution de cette diatribe permettrait de créer et d'encourager des études spécifiques pour la profession d'adaptateur.

En reprenant le fil du discours sur les compétences de cette figure et les écueils qu'elle rencontre, il convient sans doute de mentionner tout particulièrement les éléments culturels-spécifiques, c'est-à-dire "tous ces éléments qui, en se cachant derrière une certaine forme linguistique, véhiculent en fait un contenu culturel, contribuant ainsi à ancrer un produit cinématographique dans son contexte d'origine, dont ils tentent de recréer les couleurs, les saveurs et les atmosphères, malgré les limites bien connues de la fiction cinématographique...". Par conséquent, le texte d'un produit cinématographique n'est pas seulement transposé de la langue source à la langue de destination, mais aussi d'un contexte socioculturel à un autre et, plus le produit source est enraciné dans ce contexte, plus il sera difficile pour l'adaptateur de "faire face à sa spécificité culturelle et à son transfert vers un autre public, dont les normes socio-comportementales et l'échelle de valeurs peuvent être tout à fait différentes".

Au fil des ans, plusieurs chercheurs ont donc jugé nécessaire de tenter de classifier les *realia*, en premier lieu Peter Newmark (1988, pp. 95-102), qui a identifié un certain nombre de catégories culturelles "telles que l'écologie, les artefacts, la culture sociale, les organisations, les coutumes, les activités, les procédures, les concepts, les gestes et les coutumes", dans lesquelles ils pourraient être regroupés. En 1999, David Katan (pp. 45-65) "propose de nombreuses catégories et sous-

catégories, dont l'environnement, le comportement, les compétences, les stratégies, les aptitudes, les valeurs, les croyances, l'identité et l'empreinte". En 2005, cependant, Maria D. Oltra Ripoll (pp. 76-78) "identifie les domaines suivants : nature, divertissement, festivals, traditions, produits artificiels, religion, mythologie, géographie, politique, économie, histoire, art, littérature, science. On arrive alors à 2007, l'année où Jorge Díaz-Cintas et Aline Remael (p. 201) fournissent la classification la plus complète, dans laquelle les éléments culturels-spécifiques sont placés dans trois grands groupes : "les références géographiques (comprenant à leur tour les objets de la géographie physique, les objets géographiques, les animaux et les plantes), les références ethnographiques (subdivisées en objets de la vie quotidienne, du travail, de l'art et de la culture, des nationalités, des mesures) et les références socio-politiques (unités administratives et territoriales, institutions et fonctions, vie socioculturelle, monde militaire).

Je pense qu'il est également utile de mentionner la distinction entre les éléments transculturels, monoculturels, microculturels et extraculturels proposée par Jan Pedersen en 2005. La présence des premiers peut être attribuée à la globalisation d'aujourd'hui, qui a fait perdre à de nombreuses *realia* leurs spécificités culturelles, devenant ainsi partie intégrante d'une "culture globale". En revanche, les éléments monoculturels sont connus exclusivement d'une seule culture, tandis que les éléments microculturels "sont limités à un nombre restreint de publics, même au sein de la même culture d'origine, car ils sont soit très spécialisés, soit trop locaux". Enfin, les éléments extratextuels sont divisés entre internes et externes au texte filmique,

les derniers étant déjà présents dans la réalité, tandis que les premiers sont créés spécifiquement pour être inclus dans un produit.

En vertu des références culturelles spécifiques et de leurs taxonomies, le dialoguiste peut donc, lors de l'adaptation d'un texte filmique, recourir à un large éventail de solutions de traduction afin de faciliter la réception du produit audiovisuel par le public destinataire. A cet égard, on trouve une classification exhaustive dans *Audiovisual Translation : Subtitling* de Jorge Díaz-Cintas et Aline Remael en 2007 (pp. 202-207), un ouvrage qui, s'il s'adresse explicitement au monde du sous-titrage, a néanmoins le mérite d'être suffisamment exhaustif et peut facilement s'appliquer au doublage: prêt, calque, explicitation, remplacement, transposition, récréation lexicale, compensation, omission, ajout⁶¹.

⁶¹ Maria Cristina Petillo, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco Angeli, Milano, 2012, p. 94-99

Chapitre III

Dialectes, sociolectes et adaptation: étude de cas multiples

Parallèlement aux éléments culturels-spécifiques, on trouve d'autres écueils de traduction qui, comme les premiers, nécessitent des méthodologies de traduction spéciales afin de résoudre l'incompatibilité sociolinguistique entre le texte filmique original et le texte de destination. C'est le cas des dialectes et des sociolectes qui, très souvent, ne trouvent pas de traduction filmique qui reflète pleinement leurs éléments distinctifs et qui, en même temps, conserve intact le sens de la phrase et les particularités du personnage. En effet, lors de la traduction de variétés régionales, il convient de "rechercher le bon compromis entre aliénation et adaptation qui permette de transmettre les différents niveaux de signification de l'œuvre cinématographique originale, tout en rappelant au public sa provenance (Heiss, 2000)".

Cependant, aujourd'hui encore, l'idée persiste qu'"il y a au moins un élément du texte original que l'on ne peut pas reproduire : le dialecte. Car s'il est possible [...] de tenter de recréer un jargon, il est impossible d'établir une analogie entre un dialecte régional des États-Unis et un dialecte régional d'Italie. Bien qu'il semble y avoir un nord et un sud dans tous les coins du monde, il serait impensable de faire parler le sicilien à ceux qui sont nés au Nouveau Mexique et ainsi de suite et

jusqu'à ce que ceux qui sont nés dans le Maine parlent le valtelinese (Galassi, 1994: 66-67)"⁶².

Bien que ce point de vue soit tout à fait partageable, je pense que la standardisation du langage doublé entraîne un aplatissement inévitable et un appauvrissement conséquent au niveau linguistique, culturel et social, ainsi qu'au niveau de la caractérisation des personnages.

Dans le présent chapitre, à travers l'analyse de deux études de cas, je cherche donc tout d'abord à mettre en lumière les écueils de la traduction liés aux dialectes et aux sociolectes, tout en prêtant toujours attention aux éléments culturels-spécifiques que nous rencontrons dans les textes des œuvres cinématographiques sélectionnées, afin d'illustrer plus en détail les motivations sous-jacentes.

III.1. L'adaptation de À découper suivant les pointillés



⁶² Sabrina Fusari, *Idioletti e dialetti nel doppiaggio italiano de I Simpson*, Donna R. Miller, 2007 http://amsacta.unibo.it/2182/1/Fusari_OP_COMPLETO.pdf

À découper suivant les pointillés est une série animée de 2021 écrite et réalisée par le dessinateur romain Michele Rech, alias Zerocalcare, pour la plateforme de streaming Netflix. Ce qui caractérise la série, c'est la simplicité narrative avec laquelle l'auteur raconte en première personne les années de sa jeunesse, encadrées dans différents quartiers de Rome, tout en laissant le contexte social et culturel bien compris. La franchise avec laquelle Zerocalcare dessine et illustre la réalité romaine est enrichie par l'utilisation du dialecte, avec lequel l'auteur dissimule une critique, pas trop cachée, de la société actuelle.

Il en résulte un registre très bas, caractérisé par la présence marquée de langage grossier, de mots mal articulés et d'expressions idiomatiques qui ont valu à Zerocalcare d'être inévitablement critiqué. Le dessinateur romain a toutefois défendu son dialecte dans une entrevue accordée à Fanpage.it, affirmant que "c'est la langue de la *comfort zone*, celle d'un plan plus intime où le langage doit être plus direct". Aux raisons de son choix artistique s'ajoute donc la volonté de rendre son produit accessible au plus grand nombre, en donnant une voix à une réalité souvent maltraitée et marginalisée comme celle de la bourgade romaine.

Cependant, si l'on considère non seulement le public italoophone mais aussi le public étranger, on comprendra que ce qui vient d'être dit n'est pas également applicable. En effet, comme nous l'avons mentionné au début du chapitre, le choix de recourir au dialecte entraîne des difficultés de traduction multiples et souvent insolubles, auxquelles le dialoguiste de la langue de destination devra faire face. En ce sens, il devient insidieux d'adapter une œuvre comme *À découper suivant les pointillés*, car elle est riche en régionalismes et en expressions

typiquement dialectales, dont le sens peut également varier en fonction de l'intonation et du contexte.

Dans ce qui suit, en choisissant la première saison de la série *Fortune* comme cas d'étude, nous analyserons plusieurs phrases tirées de quelques-uns des six épisodes qui la composent, en accordant également une attention particulière à la caractérisation des personnages et au contexte dans lequel ils se trouvent.

Version originale	Version doublée
Zerocalcare: Metti che era ' n accollo?	Zerocalcare: Et si elle m'avait appelé juste pour me tourmenter?
Armadillo: Se io te dico "Ao, so' contento se se beccamo ", se tu vuoi capi', capisci.	Armadillo: Si je te dis " Ça me fera super plaisir de te voir ". Si tu veux comprendre, tu comprends.
Zerocalcare: Io me la vojo gode' bene, che ne so. Me la vojo tene' pe' 'na sera che me pija bene .	Zerocalcare: Je voulais l'apprécier à sa juste valeur. Alors je l'ai gardé pour un soir où je voulais vraiment la voir .

Les exemples cités permettent de constater la grande différence entre les registres linguistiques des deux versions. Comme nous l'avons déjà mentionné, la langue de la version italienne abonde en termes dialectaux et en expressions typiques de la zone géographique du Latium et, dans une plus large mesure encore, de la capitale romaine. La difficulté de traduire ces sociolectes en français est évidente et, bien que l'on s'en approche grâce à diverses solutions de traduction, cette langue ne reflète pas fidèlement les nuances des lignes.

A cela s'ajoute le choix, dans le doublage français, de ne pas adopter de variétés diatopiques, et encore moins diastratiques, ne cherchant pas ainsi une caractérisation qui pourrait, dans la mesure du possible, refléter le discours original des personnages.

La seule exception est le personnage de Leonardo Da Vinci, que nous rencontrons brièvement dans le premier épisode, car il a été décidé de lui donner un accent typiquement italien, soulignant ainsi le stéréotype de l'accent "macaronique", très répandu à l'étranger.

Par ailleurs, il me semble intéressant de mettre en lumière les deux stratégies opposées que le dialoguiste peut adopter, à savoir l'aliénation et la domestication. La première vise à maintenir les structures morphosyntaxiques, le vocabulaire et le style de la langue source, tandis que la seconde vise à rendre la traduction plus proche de la langue et de la culture destinataires. On peut donc affirmer que dans tous les cas ci-dessus, la technique de l'aliénation a été appliquée, car il est difficile de traduire littéralement les concepts exprimés par un équivalent adéquat appartenant à la langue de destination.

Cependant, nous trouvons également des cas où, pour une langue, la stratégie de domestication a été choisie, tandis que pour une autre, c'est l'aliénation qui a été privilégiée :

Zerocalcare: È 'n cojone che va allo Zecchino d'oro vestito da Renato Zero .	He is a moron who goes on tv dressed up as Renato Zero.
--	---

Si l'on prend l'exemple de la phrase ci-dessus, on constate que dans la version anglaise, on a préféré de conserver la référence culturelle-spécifique au chanteur italien et d'éliminer celle au concours

de chant, éloignant ainsi le public destinataire par le biais de l'aliénation culturelle.

Zerocalcare: È 'n cojone che va allo Zecchino d'oro vestito da Renato Zero .	C'est un couillon qui a participé à l' école des fans déguisé en M .
--	--

Dans l'adaptation française, en revanche, on a opté pour une solution plus familiarisante, en remplaçant le *Zecchino d'oro* par un programme musical français – dans lequel les enfants sont invités par le présentateur à chanter – et Renato Zero par M. (pseudonyme de l'auteur français Matthieu Chedid), dans le but de rapprocher la traduction du public et de transmettre l'humour d'origine⁶³.

En conclusion, la présente étude nous a permis de comprendre les choix des dialoguistes étrangers et leur approche technométhodologique des impasses de la traduction par rapport à la langue du produit cinématographique.

III.2. L'adaptation italien des Simpson

Les Simpson est une série télévisée d'animation en cours, née de l'imagination du dessinateur Matt Groening et produite par la 20th Century Fox. Avec 34 saisons depuis 1981 et 757 épisodes, qui lui ont valu le record absolu de longévité, la série a acquis un très grand

⁶³ Elena Marino, *L'adattamento straniero di Strappare lungo i bordi*, <https://elenatraduttriceadattatrice.wordpress.com/2023/01/12/la-romanita-in-strappare-lungo-i-bordi-e-ladattamento-straniero-ununione-possibile/>

nombre de téléspectateurs dans le monde entier grâce aux aventures rocambolesques, aux scènes paradoxales et aux blagues très satiriques des habitants de Springfield. En effet, la série se présente comme une parodie satirique de la société et du mode de vie américains, dont les stéréotypes sont incarnés par Homer, le chef de la famille Simpson sur laquelle se concentre l'histoire.

Dans cette étude de cas, je me propose tout d'abord de fournir une description sommaire des personnages afin de comprendre leurs principales caractéristiques et le rôle communicatif qu'ils jouent, puis d'analyser les régionalismes qui leur ont été attribués à l'origine et les nuances linguistiques qui en découlent, et enfin d'approfondir les choix, d'un point de vue diatopique, effectués pour le doublage italien et la caractérisation qui en résulte. Les personnages rencontrés au cours de la série sont très nombreux mais, dans le cadre de cette étude, nous n'examinerons en détail que certains des personnages "mineurs", car leur illustration nous permettra d'approfondir les choix stylistiques et linguistiques.

Débutons donc par l'un des personnages les plus populaires de la série, le commissaire Winchester. Sa paresse, sa gourmandise incontrôlable pour les *donuts* et son incompetence totale dans l'exercice de ses fonctions ont fait son succès, à tel point qu'il semble presque être un personnage principal plutôt que secondaire. En ce qui concerne la version italienne, le mérite en revient en grande partie à la voix d'Angelo Maggi, qui a commenté la naissance du personnage du commissaire : "Je m'amuse toujours beaucoup à doubler le commissaire Winchester, auquel j'ai donné un idiome à mi-chemin entre le napolitain du Vomero de mon pauvre grand-père Angelo et celui de mon vieux

maître de la Bottega Teatrale : le grand Eduardo"⁶⁴. Mais cette "domestication" de la traduction est également due au choix d'utiliser un accent méridional pour donner la parole à un policier, afin de représenter ironiquement "le stéréotype banal selon lequel les forces de l'ordre italiennes sont en majorité méridionales, alors qu'aucune variété diatopique particulière n'est identifiable dans leur discours d'origine, autre que celle liée au standard américain", comme dans le cas de Winchester. "La série s'approprie ainsi un stéréotype en soi odieux pour le détourner complètement, afin d'exploiter à son profit exclusif la grande tradition théâtrale napolitaine".

Un personnage qui, en revanche, présente une caractérisation très reconnaissable dans l'original est le gardien Willie, un Écossais plutôt querelleur et irascible qui a une forte dépendance à l'alcool. Le fait qu'il soit né en Écosse se devine facilement, non seulement à son accent dans la version américaine, mais aussi à son image, en particulier au kilt qu'il porte dans certaines scènes et à la couleur rouge de sa barbe et de ses cheveux, ainsi qu'à une célèbre réplique dans laquelle il se définit comme "l'homme le plus laid de Glasgow". En fait, la version italienne de Willie n'a rien à voir avec l'Écosse, car il a été doublé avec un accent sarde très prononcé qui, du moins à première vue, pourrait être considéré comme une rupture totale avec la caractérisation originale du personnage. Cependant, "en consultant les forums où se réunissent les fans, il semblerait que le public attribue ce choix au fait que l'accent écossais, comme l'accent sarde, est perçu comme "dur" et approprié

⁶⁴ Sabrina Fusari, *Idioletti e dialetti nel doppiaggio italiano de I Simpson*, Donna R. Miller, 2007 http://amsacta.unibo.it/2182/1/Fusari_OP_COMPLETEO.pdf

pour caractériser un personnage presque perpétuellement en colère, une idée que même Matt Groening a approuvée dans une entrevue"⁶⁵.

Ainsi, comme nous l'avons vu, les disparités linguistiques entre les différentes versions d'un produit cinématographique créent souvent des difficultés difficiles à traduire et à adapter. En outre, plus une série ou un film est riche en sociolectes et en régionalismes, comme c'est le cas des Simpsons, plus le spectre des solutions de traduction disponibles est large et, en même temps, plus il est insidieux d'adopter celles qui sont les plus congruentes avec le texte source. Il y a cependant des cas où, en partie à cause des choix effectués et en partie à cause des pièges présents dans la langue source, l'adaptation de l'œuvre ne peut pas être considérée comme étant au niveau de l'original. C'est le cas par exemple de la première étude de cas traitée dans la série *À découper suivant les pointillés*, dans laquelle les personnages sont indubitablement privés de leurs spécificités culturelles. À cet égard, il existe un courant de pensée, longtemps répandu parmi les professionnels de l'audiovisuel, selon lequel l'adaptation ne serait pas en mesure de rendre adéquatement les particularités et les intentions d'un texte filmique. En effet, selon Cesare Pavesi, "il existe une unicité, et donc une non-reproductibilité, de la réalité géographique du ou des pays auxquels se réfère la langue source: un accent écossais, par exemple, n'a évidemment pas d'équivalent en italien" (1994: 133)".

Cependant, quelles que soient les distances culturelles, sociales et linguistiques, je pense qu'il est toujours préférable de fournir aux

⁶⁵ Sabrina Fusari, *Idioletti e dialetti nel doppiaggio italiano de I Simpson*, Donna R. Miller, 2007 http://amsacta.unibo.it/2182/1/Fusari_OP_COMPLETEO.pdf

spectateurs les moyens appropriés pour comprendre une œuvre plutôt que de les en éloigner.

Conclusion

Cet article s'est principalement concentré sur la distinction entre la profession de traducteur et la profession d'adaptateur-dialoguiste, dans le but de mettre en lumière la diversité réelle en termes de travail et de tâches effectuées par ces deux figures, car il n'est pas encore possible à ce jour de séparer l'adaptation du macro-secteur de la traduction audiovisuelle en tant que profession indépendante.

À cet égard, les deux cas d'étude ont permis de procéder à une analyse détaillée du travail de l'adaptateur d'un point de vue technique et méthodologique, en se focalisant sur ses tâches et sur les pièges de toutes sortes qu'il doit résoudre en matière de traduction.

Plus précisément, grâce à l'étude de la série télévisée *À découper suivant les pointillés*, on a déduit que, pour réaliser un travail d'adaptation aussi cohérent que possible avec la version originale d'un produit cinématographique italien, les dialoguistes - en particulier ceux qui sont chargés de traduire en anglais ou en américain - ont souvent recours à la technique de l'"aliénation", en particulier lorsqu'ils rencontrent des expressions qui n'ont pas d'équivalent valide dans la langue de destination ou, plus encore, dans les sociolectes et idiolectes caractéristiques de la culture et de la langue d'origine, comme c'est précisément le cas du dialecte romain du *serial* en question. Dans le deuxième cas d'étude, en revanche, nous avons opéré dans le sens inverse, c'est-à-dire en analysant une série télévisée américaine (Les Simpson) et en examinant son adaptation italienne. Il a ainsi été possible de constater que les choix des dialoguistes italiens s'orientent davantage vers une "domestication" du texte filmique que vers une

"aliénation", grâce à l'adoption de solutions de traduction qui rapprochent le produit du public destinataire.

Dans le cas spécifique de la série analysée, les nombreuses variétés diatopiques et diastratiques présentes ont été rendues en exploitant le grand nombre de régionalismes qui caractérisent la langue italienne, ne privant ainsi pas les personnages de leur caractérisation, bien que dans certains cas celle-ci puisse s'éloigner un peu de l'original en fonction des solutions de traduction les plus appropriées utilisées.

Bibliografia

- Del Moro F., *L'inquietante gemello: lineamenti di storia del doppiaggio in Italia*, Dottorato di Ricerca in Scienza della Traduzione, Università degli Studi di Bologna, A.A. 1999-2000

- Di Sabato B., Perri A., *I confini della traduzione*, Limena, libreriauniversitaria.it Edizioni, 2014

- Minniti M.C., *Interpretazione simultanea: una panoramica*, in "Illuminazioni" (ISSN: 2037-609X), 29, luglio-settembre 2014

- Panena P., Perego E., *Localizzare vuol dire tradurre? Il caso dei videogiochi*, in "Rivista internazionale di tecnica della traduzione n.20 - 2018", Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2018

- Paolinelli M., Di Fortunato E., *Tradurre per il doppiaggio*, Milano, Hoepli, 2005

- Petillo M.C., *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Milano, Franco Angeli, 2012

- Ranzato I., *La traduzione audiovisiva*, Roma, Bulzoni, 2010

Sitografia

- A New Ethical Code for Digital Fansubbing, 2003, <https://www.animenewsnetwork.com/feature/2003-06-08/2#:~:text=The%20fansubber's%20goal%20should%20be,the%20beginning%2C%20eyecatch%20or%20end>

- Marino E., L'adattamento straniero di Strappare lungo i bordi, <https://elenatraduttriceadattatrice.wordpress.com/2023/01/12/la-romanita-in-strappare-lungo-i-bordi-e-ladattamento-straniero-ununione-possibile/>

- Fusari S., *Idioletti e dialetti nel doppiaggio italiano de I Simpson*, Donna R. Miller, 2007 http://amsacta.unibo.it/2182/1/Fusari_OP_COMPLETO.pdf

- The strange world of Oor grown up Wullie, The Times, 2005, http://www.timesonline.co.uk/tol/newspapers/sunday_times/scotland/article581035.ece

- Pagina internet da cui è stata tratta la figura 1 presente nel capitolo 3, <https://www.stateofmind.it/2021/12/strappare-lungo-ibordi-zero-calcare/>

- Pagina internet da cui è stata tratta la figura 2 presente nel capitolo 3, https://www.dagospia.com/rubrica-2/media_e_tv/simpson-mejo-nostradamus-puntata-2014-avevano-previsto-276748.htm

Ringraziamenti

Per prima cosa, vorrei ringraziare la mia relatrice Maggie Papparuso, che mi ha seguita e consigliata nel redigere la tesi principale in italiano, e i correlatori Paul Nicholas Farrell e Marie Françoise Vaneecke, i quali mi hanno fornito il loro prezioso aiuto nel portare a termine l'elaborato per quanto concerne le parti in inglese e francese.

Inoltre, un sentito ringraziamento va alla Professoressa e Direttrice Adriana Bisirri, la quale ha saputo indirizzarmi sapientemente nella scelta dell'argomento della trattazione.

Ci tengo a ringraziare, infine, tutta la mia famiglia e i miei genitori che mi hanno sostenuto durante questo percorso, nonché le mie amiche più strette, che non mi hanno mai fatto mancare il loro supporto e la loro vicinanza, come sempre.