



**SCUOLA SUPERIORE PER MEDIATORI LINGUISTICI
GREGORIO VII
(D. M. n. 59 del 3 maggio 2018)**

Tesi

**Corso di Studi Biennale in Traduzione Specialistica e Interpretariato di
Conferenza**

Classe di laurea LM-94

TRADUZIONE SPECIALISTICA

**L'ADATTAMENTO CINEMATOGRAFICO E LA
TRADUZIONE DEL TURPILOQUIO NEI FILM DI
MARTIN SCORSESE.**

RELATORE
Marinella Rocca Longo

CORRELATORE
Maggie Paparusso

CANDIDATA:
Chiara De Martino

ANNO ACCADEMICO 2023/2024

*«Una delle cose più belle è svegliarsi
e sapere che qualcuno ti ama.»*

Ai miei genitori, a mio fratello e mia sorella.

Sommario

INTRODUZIONE.....	1
CAPITOLO I.....	3
1.1 Breve storia del doppiaggio.....	3
1.2 Ma cosa c'è prima del doppiaggio?.....	5
1.3 Sostenitori e antagonisti del doppiaggio.....	18
1.4 Il doppiaggese e l'impatto del doppiaggio sulla lingua italiana.....	20
1.4.1 Gli errori più comuni nel doppiaggese.....	23
CAPITOLO II.....	27
2.1 Traduzione audiovisiva.....	27
2.1.2 Elementi culturospecifici.....	28
2.1.3 Le strategie traduttive.....	31
2.2 Tradurre l'umorismo e i giochi di parole.....	34
2.2.1 Alcuni esempi.....	38
2.4 L'italiano nelle opere cinetelvisive americane e la sua resa nel doppiaggio.....	46
2.4.1 Alcuni esempi.....	48
CAPITOLO III.....	56
3.1 Tabù e interdizione linguistica.....	56
3.2 Il linguaggio tabù nella traduzione audiovisiva.....	59
3.2.1 Alcuni esempi.....	63
CAPITOLO IV.....	67
Lo studio della traduzione dei turpiloqui nei film di Martin Scorsese.....	67
4.1 Introduzione.....	67
4.1.2 La ricerca.....	68
4.2.2 La metodologia.....	72
4.2.2 Fuck.....	74
4.2.3 Fucking.....	83
4.2.4 Motherfucker.....	93

4.2.4 Bullshit.....	102
4.3 Conclusioni	106
CONCLUSIONE.....	107
Bibliografia	110
Sitografia:.....	114

Resumen

El objetivo de este estudio es ofrecer una visión de conjunto de los problemas más comunes en una forma particular de traducción: la traducción cinematográfica. El análisis es lingüístico y pretende investigar los problemas a los que se enfrentan los traductores. Estas dificultades son tanto lingüísticas (es el caso sobre todo de los chistes basados en juegos de palabras, pero también de los personajes con connotaciones diatópicas) como culturales (por ejemplo, los estereotipos que difieren de un país a otro).

A lo largo de la tesis veremos cómo las adaptaciones italianas son en algunos casos extremadamente brillantes, en otros menos.

El estudio se centrará principalmente en el «doppiaggese», los juegos de palabras, el modo en que se interpretan los acentos y dialectos y los tabúes culturales que influyen en las opciones de traducción; cada uno de estos aspectos se analizará a través de ejemplos de adaptaciones más o menos acertadas.

El objetivo de este trabajo es ofrecer elementos de reflexión y analizar las tendencias más comunes, y no reducir a reglas las elecciones de los adaptadores ni ofrecer soluciones universales (algo siempre imposible en el campo de la traducción).

El proyecto parte de las consideraciones que cualquier espectador atento, pero sobre todo un estudioso del tema se hace al ver una película o una serie de televisión.

La parte más interesante del trabajo es sin duda el estudio de la traducción del turpiloquio en las películas de Martin Scorsese, que se deriva de la

percepción común de que las versiones italianas suelen contener menos expresiones tabúes; el análisis de los datos recogidos nos permitirá confirmar o desmentir esta hipótesis e investigar si esta tendencia se debe a la censura o a otras razones.

INTRODUZIONE

Le opere cinetelevisive doppiate fanno parte della nostra quotidianità; le guardiamo ogni giorno, eppure molto spesso ignoriamo l'incredibile lavoro che ci permette di farlo. Questo lavoro si propone di offrire una panoramica sulle tecniche dell'adattamento e del doppiaggio, mettendo in luce gli aspetti più insidiosi di queste pratiche, con l'obiettivo di favorire una visione più consapevole.

Nel primo capitolo verrà introdotta brevemente la storia del doppiaggio e si definirà l'adattamento come tecnica, analizzando le varie fasi che lo compongono e i suoi limiti legati al sincronismo. Si esamineranno i vari tipi di sincronismo esistenti e si proporrà un breve specchio sul dibattito, tuttora in corso, tra i fautori e i detrattori di quest'arte imperfetta chiamata doppiaggio, nonché l'impatto che il "doppiaggese" ha sulla lingua italiana.

Il secondo capitolo esplorerà la traduzione audiovisiva, introducendo l'argomento delle trasposizioni linguistiche e culturali del doppiaggio. Verranno esaminate le varie categorie in cui si possono applicare le strategie traduttive ad esse legate, per comprendere come il doppiaggio riesca a mantenere l'integrità delle opere originali pur adattandole al contesto culturale italiano. Particolare attenzione verrà dedicata alla resa della comicità; l'umorismo, infatti, è profondamente influenzato dalla cultura e dal contesto sociale dei parlanti, rendendolo un fenomeno non solo linguistico e cognitivo, ma soprattutto sociale. La percezione della comicità dipende dall'identità, dalle conoscenze e dalle esigenze del pubblico, richiedendo l'uso di elementi culturali e linguistici specifici per creare un effetto umoristico efficace. L'umorismo riflette i valori, gli stereotipi e le tradizioni di una comunità, evolvendosi nel tempo in risposta a fattori come il periodo storico, l'età e le condizioni socio-economiche del pubblico. Pertanto, oltre a

divertire, l'umorismo può offrire spunti di riflessione critica sulla società, fungendo da specchio delle dinamiche culturali e sociali in atto.

Un altro aspetto analizzato è quello dell'uso di slang, dialetti e lingue diverse all'interno della stessa opera; l'uso di varietà linguistiche nella produzione cinematografica ha diverse motivazioni culturali, artistiche e narrative. Un dialetto o un accento marcato possono rendere più autentica l'ambientazione del film, riflettendo accuratamente la lingua parlata in una determinata regione o comunità. La percezione di una lingua o di una varietà cambia da una cultura all'altra e deve quindi essere tradotta con strategie specifiche nell'adattamento.

La terza parte del lavoro indagherà le questioni inerenti ai tabù linguistici e alla censura. Il linguaggio tabù e le parolacce fanno parte della comunicazione quotidiana, essendo mezzi importanti attraverso i quali le persone esprimono emozioni e atteggiamenti a seconda del contesto e della situazione. Poiché ogni cultura determina i propri tabù e parolacce in base ai propri valori e credenze, la traduzione di questi elementi può risultare complessa.

L'obiettivo principale di questa tesi è commentare la trasposizione e l'adattamento dall'inglese all'italiano dei tabù e delle parolacce nei doppiaggi italiani dei film di Martin Scorsese. I film di Scorsese sono stati scelti per il grande uso di linguaggio volgare, umorismo nero e satira. Questo studio nasce dalla volontà di indagare sul motivo per cui i film doppiati in italiano tendano a contenere meno parolacce rispetto agli originali e per chiarire se si possa parlare di censura o meno.

I risultati presentati non saranno sufficienti per stabilire una norma, poiché legati a un numero esiguo di film e alle scelte di due soli adattatori che hanno lavorato alla scrittura dei dialoghi. Tuttavia, essi ci aiuteranno a riflettere, ancora una volta, sullo stretto legame tra lingua e cultura, offrendo spunti per

una comprensione più profonda del complesso processo di adattamento e doppiaggio.

CAPITOLO I

1.1 Breve storia del doppiaggio.

La necessità di adattare i film stranieri nasce intorno agli anni '30 del secolo scorso dall'avvento del cinema sonoro, fino ad allora; infatti, i film erano muti o sarebbe più preciso dire, sprovvisti di dialoghi (in quanto le scene erano accompagnate dalla musica) per questo, il cinema era un'opera

ed un prodotto facilmente distribuibile in diversi Paesi. Il 14 aprile 1929 al Supercinema di Roma venne presentato *The Jazz Singer* con i dischi originali e, per facilitarne la comprensione, nelle scene dialogate vennero inseriti cartelli con didascalie in italiano. Il problema fu aggravato dalle leggi istituite dal governo fascista che vietavano alle opere straniere di circolare in versione originale con l'alibi di preservare l' 'idioma italico' dalle contaminazioni straniere. In questo periodo in Italia i film sonori di importazione venivano privati del suono e alle immagini venivano aggiunti didascalie e sottotitoli talmente numerosi e che si succedevano così velocemente da non permettere al pubblico di seguire piacevolmente la proiezione, ed impediva al gran parte di esso che era analfabeta di prendervi parte, proprio per questo il numero di fruitori di opere cinematografiche calò drasticamente durante quel periodo. Data l'importanza del mercato italiano per l'industria cinematografica statunitense, alcune delle case produttrici cinematografiche più importanti come la Metro Goldwyn Mayer, la Fox, la Warner Bros e la Paramount si organizzarono in modo da registrare versioni multiple dei propri film: stesse scene, stessi costumi e in alcuni casi addirittura stessi attori ma in diverse lingue. Gli attori selezionati potevano o avere discendenza italiana e quindi parlare un italiano con un forte accento dialettale o leggere le battute da un gobbo che conteneva la pronuncia fonetica ma in entrambi i casi la forte inflessione americana rendeva i dialoghi molto poco piacevoli da ascoltare. Il caso più conosciuto a tale proposito è quello dei comici Stan Laurel e Oliver Hardy (conosciuti in Italia come Stanlio e Ollio) che recitando i primi film direttamente in italiano con la cadenza tipica dell'americano, crearono un vero e proprio "marchio di fabbrica" che costrinse i successivi doppiatori italiani a mantenere la stessa inflessione in fase di doppiaggio dei successivi film. Va da sé che girare lo stesso film numerose volte con attori diversi e in lingue diverse fosse molto dispendioso, inoltre il risultato non era affatto soddisfacente. Ma in

pochissimo tempo, l'ingegnere austriaco Jacob Karol riesce a mettere a punto una nuova tecnica chiama dubbing (doppiaggio) che prevedeva di sostituire la colonna sonora parlata con un'altra dove i dialoghi vengono recitati in una lingua diversa dall'originale (che è la tecnica utilizzata ancora oggi) che fu utilizzata dalle principali case di produzione che si dotarono di attori (doppiatori) italiani. Prontamente, il regime fascista intervenne ancora stabilendo che le opere doppiate in altri stati non potevano circolare in Italia, si rese così indispensabile la creazione di stabilimenti dedicati che permettessero di doppiare i film direttamente nel nostro Paese. Così, nel 1932 entrò in funzione il primo stabilimento di doppiaggio presso gli studi Cines-Pittaluga di Stefano Pittaluga. Nasce così la lunga tradizione del doppiaggio italiano, che negli anni si è sviluppato ed è sempre più migliorato regalandoci veri e propri capolavori.

1.2 Ma cosa c'è prima del doppiaggio?

Prima che i dialoghi italiani possano essere recitati dai doppiatori bisogna adattare il testo di partenza; questa fase è decisiva per una buona riuscita del doppiaggio; eppure, molto spesso poco considerata.

L'adattamento parte da una traduzione della lista dialoghi; non sempre la figura del traduttore e quella dell'adattatore dialoghista sia per motivi pratici (l'adattatore lavora in tempi molto brevi) sia per non essere troppo influenzati dalla lingua di partenza ed evitare calchi.

La prima traduzione è letterale e ha lo scopo di trasferire il significato in italiano senza preoccuparsi nello specifico della forma e dei parametri tecnici del sincronismo, questo spetterà all'adattatore.

Il Contratto Collettivo Nazionale del doppiaggio definisce l'adattatore-dialoghista come: «l'autore cui è affidato dall'Impresa l'adattamento, ovvero la traduzione e l'elaborazione in sincronismo ritmico labiale e non labiale, dei dialoghi di opere cinematografiche o assimilate, sia straniere che di

produzione nazionale da post-sincronizzare, al fine di rendere nella lingua di destinazione lo spirito dell'opera originale. Inoltre, qualora richiesto, può realizzare i sottotitoli e l'audiodescrizione dell'opera stessa. L'Adattatore-dialoghista, ai sensi degli artt. 4, 46 e 46 bis della legge 633/41, ha la paternità del testo realizzato, che è tutelato dalle norme vigenti del diritto d'autore, in particolare dagli artt. 18 e 20 della legge 633/41.»¹ L'adattatore-dialoghista si occupa non solo degli aspetti tecnici ma anche di costruire delle battute che rispettino e trasmettano l'intenzione comunicativa dell'opera originale e per farlo deve comprendere a fondo non solo l'intero significato del copione, ma anche il carattere e l'atteggiamento di ogni personaggio, che influenza il modo di parlare e le scelte lessicali.

Nella prima fase dell'adattamento, l'adattatore-dialoghista (o il traduttore) riceve la lista dialoghi originale, il supporto video (generalmente censurato per evitare la diffusione del materiale) e, nel caso di serie tv, saghe cinematografiche e cartoni animati seriali, un database contenente nomi e soprannomi, motti, frasi ricorrenti con le relative traduzioni già adottate negli episodi precedenti per poter sviluppare un lavoro coerente.

1

<https://www.anica.it/allegati/CCNL%20DOPPIAGGIO%20FIRMATO%206%20DICEMBRE%202023.pdf>

Moo Moo Mutt s Real Milk Milky Bones (marca di ossa per	Mu-Mu Osso Super Latte bastardino (o Cagnolino) ep.8
Haunted Hug	Abbraccio da Urlo (abbraccio fra Vi e Gregoria) ep.8
Skullcakes	Frittelle a forma di teschio ep.9
Oh, My Batty Bun cakes!	Oh, per (tutte) le ali di Pipistrello! Ep.9
Franken-tastic (aggettivo)	Franken-tastico ep.9
Fang-tabulous	Fantavoloso ep.9
Bat-Bingo (gioco in Transilvania)	Vampi-bingo ep.9
Skelly Run (gioco)	Fuggi Scheletro ep.9
Spider snaks (spuntino)	Merendine ragno ep.9
Bat-tastic (aggettivo)	Fantasmagorico ep.9
Woodchuck Woodsies	Marmocchie Marmotte
little spider	Ragnettina (estensione della nonna per Vi) Bat Chat
little monster muffin	il mio mostro muffin (bat chat)
Black Cat Express	Gatto Nero Express (bat chat)
thru eek-mail	Spettro-mail (bat chat)
scare-package	pacco-panico (bat chat)
The Transylvanian Friendship Festival	Festival Transilvano dell'Amicizia (ep.10)
friendship bracelets	braccialetto dell'amicizia (ep.10)
Raven Egg Hunt	"Caccia all'Uovo Marcio"(ep.10) (gioco a sfide)

Figura 1 - Esempio glossario

Una volta conclusa la fase di traduzione si passa all'adattamento, che può essere di diversi tipi: oversound, simil-sync, lip-sync e audiodescrizione.

Oversound: è una tecnica utilizzata soprattutto nell'adattamento di documentari tradizionali, di qualsiasi tematica. Le battute adattate nella lingua d'arrivo devono essere elaborate in modo tale da iniziare uno o due secondi dopo e terminare uno o due secondi prima di quelle in lingua originale, le quali generalmente si sentono a volume molto basso sotto quelle adattate. Nonostante possa sembrare facile, questo tipo di adattamento è assai complesso in quanto perdendo dai 2 ai 4 secondi per ogni battuta è veramente difficile riuscire a riportare l'intero contenuto di quest'ultima in italiano, soprattutto quando si la lingua di partenza è l'inglese che è, per sua natura, molto meno "prolissa" rispetto all'italiano.

Una delle criticità di questi prodotti è che, data la natura scientifica del documentario, bisogna essere estremamente attenti e precisi nella scelta delle

parole; in molti casi si rende necessario consultare professionisti del settore per poter offrire una traduzione quanto più corretta possibile.

Il **simil-sync** o sincronismo ritmico non labiale: è una tecnica relativamente recente ed è utilizzata prevalentemente per l'adattamento di prodotti come talent e reality show, caratterizzati da dialoghi molto veloci e sovrapposizioni che pregiudicherebbero l'approccio in oversound. Consiste nell'adattamento di ogni singola battuta, rispettandone la lunghezza e le pause senza però tener conto del sincronismo labiale.

Sincronismo ritmico labiale, o **lip-sync**: è la tecnica generalmente impiegata per l'adattamento di cartoni animati, soap opera, telefilm e lungometraggi. Il dialoghista sincronizza ogni singola battuta sui movimenti delle labbra di chi parla a video. Parliamo di sincronismo ritmico labiale, poichè per la buona riuscita di una battuta bisogna tener conto del ritmo (o come si direbbe in gergo, dei battiti) oltre che alla corrispondenza labiale. Dirk Delabastita (1989) descrive il sincronismo come segue:

«The replacement of acoustic verbal signs with translated acoustic verbal signs is in varying degrees subject to an important semiotic constraint. Because speaking characters in a modern film are conventionally supposed to constitute iconic signs, the audience expects the characters in the film to produce spoken language like people in real life; that is to say, they insist on a greater or lesser degree of synchrony of visual articulatory movements on the one hand, and audible sound production on the other.²»

² La sostituzione dei segni verbali acustici con segni verbali acustici tradotti è in varia misura soggetta a un importante vincolo semiotico. Poiché si suppone che i personaggi parlanti in un film moderno costituiscano convenzionalmente dei segni iconici, il pubblico si aspetta che i personaggi del film producano il linguaggio parlato come le persone nella vita reale; in altre parole, insiste su un grado più o meno elevato di sincronia dei movimenti articolatori visivi, da un lato, e della produzione sonora udibile, dall'altro. (Traduzione mia)

Audiodescrizione: è una modalità molto particolare di adattamento destinata soprattutto a persone non vedenti o ipovedenti ma anche a chi non ha tempo di guardare un film, agli appassionati delle commedie radiofoniche di un tempo ed è anche un utile strumento didattico per gli apprendenti di lingue straniere. Nell'audiodescrizione le immagini (personaggi, linguaggio del corpo, scenari, costumi) vengono tradotti in parole per permettere ai fruitori di seguire non solo i dialoghi ma anche tutto ciò che accade sulla scena. Le descrizioni vengono narrate da una voce fuori campo che non può in nessun caso sovrapporsi ai dialoghi recitati.

Vediamo l'esempio del copione per l'audiodescrizione del Signore degli Anelli scritto da Laura Giordani, adattatrice e audiodescrittrice.

00:00:03

NEW LINE CINEMA e TIME WARNER COMPANY presentano il film IL SIGNORE DEGLI ANELLI - PARTE PRIMA: LA COMPAGNIA DELL'ANELLO, una produzione WINGNUT FILMS. Regia di PETER JACKSON. Tratto dal romanzo di JOHN RONALD REUEL TOLKIEN.

00:00:55

In oro su fondo nero il titolo della saga: IL SIGNORE DEGLI ANELLI. / Alte fiamme lambiscono un crogiolo colmo d'oro fuso, poi colato negli stampi.

00:02:32

(versi) Legioni di Orchi, creature deformi dotate di zanne, si lanciano contro gli eserciti degli uomini e degli Elfi

00:02:47

Al grido del Principe elfico, gli arcieri scoccano le frecce. Elfi e Uomini combattono gli Orchi brandendo spade e lance.

00:03:11

Elfi e Uomini impietriscono: Sàuron, nella sua gigantesca armatura, ha un anello d'oro al dito, sopra il guanto di ferro con artigli.

00:03:24

Brandisce una mazza dai bordi acuminati, riducendo a brandelli i nemici. Tra questi il Re degli uomini.

00:03:48

Isildur taglia le dita della mano di Sauron avvolte nel guanto di ferro. Un artiglio fumante, con l'anello dalla scritta elfica incandescente, cade vicino al figlio del Re.

00:03:88

L'armatura, corpo fisico di Sàuron, si contrae attirando a sé i venti, che scuotono le armate. Poi collassa ed esplose.

00:04:16

A terra, l'armatura che conteneva lo spirito di Sàuron. Dall'elmo fatto di lame e spuntoni esce fumo denso.

00:04:39

Gli orchi tendono un agguato a Isildur.

00:04:45

Questi finisce nel fiume con tre frecce nella schiena.

00:04:52

L'anello cade nel Gran Fiume.

00:06:58

LA COMPAGNIA DELL'ANELLO.

Nella foresta, al limitare della Contea, un giovane hobbit 30enne non più alto di un braccio e mezzo, legge un libro seduto ai piedi di un albero. Scalzo, con i piedi ricoperti di un pelo riccio e folto, come i capelli.

00:07:20

La voce lo distoglie dalla lettura. Si alza.

00:07:40

(string) L'hobbit corre incontro al carro.

00:07:46

L'anziano, seduto a cassetta, tira le redini.

00:07:58

Si fronteggiano seccati, senza abbassare lo sguardo, poi scoppiano in una fragorosa risata.

00:08:12

(ACC fin risata) Frodo salta sul carro e abbraccia Gandalf.

00:08:19

(string) Il carro attraversa la Contea.

Leggenda segnature:

(string) = bisogna “stringere” la battuta, ovvero pronunciarla velocemente.

(ACC fin risata) = la battuta deve “accavallarsi”, quindi sovrapporsi, alla fine della risata.

In ognuna delle modalità, il lavoro dell’adattatore-dialoghista è sì, un lavoro estremamente tecnico (rispetto della lunghezza, delle labiali, delle vocali aperte, del ritmo delle battute originali) ma anche, e aggiungerei soprattutto, un lavoro estremamente creativo, sia nella resa di giochi di parole, battute rimate o nella creazione di neologismi (si pensi per esempio ai cartoni animati) ma anche nel rimaneggiamento di frasi minime che tradotte letteralmente non rispetterebbero il sincronismo ritmico labiale, proprio per questo, come si è visto poco prima il lavoro dell’adattatore-dialoghista “è tutelato dalle norme vigenti del diritto d’autore”.

Durante la fase di adattamento, l’adattatore-dialoghista deve provare (e riprovare) a recitare le proprie battute sul video muto, con una buona intonazione e una buona dizione per accertare che la battuta sia tecnicamente corretta ma anche che si “incolli” al volto del personaggio, ovvero che sia

coerente alle espressioni e al linguaggio del corpo dell'attore presente in scena.

Il copione prodotto in questa fase deve contenere nella prima pagina il titolo originale, 3 titoli proposti in italiano e la firma del dialoghista; nella seconda e terza pagina la sinossi, i time code (codice numerico che scandisce e contrassegna la durata progressiva del filmato) di canzoni e cartelli, la lista personaggi e infine una lista di pronunce di parole difficili, straniere o ambigue.

Il copione deve inoltre rispettare le regole dell'impaginazione e della "segnatura" (che consiste nell'inserire indicazioni utili all'attore durante la recitazione) definite all'interno del CCNL. L'impaginazione è fondamentale per la fase successiva del doppiaggio in quanto il doppiatore viene pagato in base a quante "righe" recita. Ogni pagina può contenere dalle 18 alle 20 righe; una riga è composta da 50 caratteri nel conteggio dei quali vengono inclusi gli spazi, la punteggiatura e le indicazioni tecniche. Le indicazioni apposte in fase di segnatura sono tutt'altro che "casuali", bensì normate dal CCNL del doppiaggio e consistono in indicazioni grafiche convenzionali riconoscibili da tutti gli esperti del settore. Tali indicazioni non devono essere troppe (in quanto contribuiscono alla lunghezza della riga e rendono la lettura della battuta meno scorrevole) ma nemmeno carenti, vediamone alcune da un copione adattato da me come esercizio:

INT: (FC)(eff) Dica il suo nome

BOMBARDA: Sterro, Bombarda

INT: (FC)(EFF) Che cosa faceva vicino a Casa Fowl?

BOMBARDA: è forse illegale fare una gita? (finFC e EFF)

INT: (DS) Nessuna gita. / Se non ci dice esattamente cosa è successo a casa Fowl andrà in prigione a vita. (finFC)

BOMBARDA: Un momento, aspettate aspettate ... voi non volete me.
/ No. No, sono soltanto uno scavagallerie. /Voi volete le menti dell'operazione. / Chi ha rubato l'Aculos.

INT: (FC)(EFF) Cos'è precisamente l'Aculos?

Leggenda:

FC = fuori campo (il personaggio che parla non è in scena)

EFF= effettato (alla voce va aggiunto un effetto, in questo caso il personaggio parla attraverso un interfono)

finFC = finisce fuori campo (il personaggio non è inquadrato sul finale della battuta)

DS = il personaggio è di spalle

/ = c'è una pausa tra due periodi

... = c'è una pausa interna al periodo

Figura 2 - Esempio copione

Solo a questo punto, il testo passa al direttore di doppiaggio, che è responsabile della regia delle voci del film, questo ruolo può talvolta coincidere con quello dell'adattatore (ad esempio Francesco Vairano ha curato i dialoghi, diretto il doppiaggio e anche recitato per le saghe di Harry Potter e il Signore degli anelli). Spetta al direttore il compito di selezionare i doppiatori, basandosi su criteri come la somiglianza timbrica con gli attori originali o la coerenza con voci già associate a certi attori in altre opere. Il film viene suddiviso in brevi spezzoni di pellicola, chiamati "anelli"³, che durano in media 30-40 secondi. I doppiatori osservano ripetutamente questi anelli per familiarizzare con le scene prima di registrare le loro battute.

³ Questo termine prende il nome dalla forma della pellicola filmica che veniva tagliata e unita per permettere di riprodurre sempre lo stesso spezzone.

Questo metodo permette loro di recitare con la massima precisione rispetto alla durata e all'espressione dell'originale

L'ultima fase è il missaggio, dove si allineano le colonne audio (voci doppiate, musiche, suoni e rumori⁴) con il video. Questa operazione viene effettuata da un team composto dal direttore di doppiaggio, dal sincronizzatore e dal fonico di missaggio. Il loro compito è assicurarsi che il volume sia corretto e che non ci siano discrepanze tra l'immagine e il suono.

Un'ulteriore tecnica per permettere la fruizione dei film stranieri (ma non solo) è la **sottotitolazione**. Esistono due tipologie di trasposizione dei sottotitoli: la sottotitolazione intralinguistica per gli utenti non udenti e la sottotitolazione interlinguistica da una lingua di partenza a una lingua d'arrivo. Come scrive Antonella Nardi, l'attività di sottotitolazione è una traduzione diagonale, a metà tra l'interpretariato e la traduzione scritta; rappresenta una forma di traduzione diamesica, ossia non si registra solo uno switch linguistico, ma anche un cambiamento del medium: si passa dall'oralità allo scritto.⁵

In quanto riscrittura del testo di partenza parlato nella lingua d'arrivo in forma scritta, nella sottotitolazione vengono messi in risalto oltre alla trasmissione del contenuto linguistico e culturale, anche la trasposizione da una lingua parlata a una lingua scritta. Il cambiamento di medium porta con sé alcune difficoltà di resa legate all'oralità: le pause, i lapsus, le correzioni, le ripetizioni o anche l'ordine delle parole. Tutti questi elementi che compaiono naturalmente nelle comunicazioni orali possono risultare problematici se trasposti in forma scritta. L'attività di sottotitolazione non è da intendersi come una mera trascrizione del copione da inserire in sovraimpressione nelle scene del film, bensì è una ricerca di soluzioni

⁴ i suoni e i rumori del film, detti effetti sala, effetti speciali e effetti ambiente fanno parte della colonna internazionale, chiamata così perché comune in tutte le versioni doppiate.

⁵ Cf. Nardi, La sottotitolazione dal tedesco all'italiano. Aspetti comunicativi e problemi di standardizzazione, 2020, p.12

sintetiche e contemporaneamente significative per la comprensione. La condensazione delle informazioni è un aspetto da tenere in considerazione per motivi spazio-temporali: i sottotitoli devono essere sincronizzati con i dialoghi originali e le immagini. Data la loro sinteticità lo svantaggio che apportano i sottotitoli deriva dalla perdita di espressività. Lo stile sintattico predominante è quello paratattico, caratterizzato da un lessico ridotto e talvolta ripetitivo con una variazione minima di parole. Inoltre, affinché non si verifichi un effetto straniante alla lettura, il testo dev'essere conforme con l'immagine proiettata. Nel dettaglio, secondo le convenzioni i sottotitoli non devono superare le due righe di lunghezza per ogni scena, e solitamente la prima riga deve essere più breve della seconda per questioni di leggibilità. Le due righe possono contenere un massimo di 70 caratteri compresi gli spazi e la punteggiatura.⁶ Inoltre rimangono sullo schermo per un tempo limitato al fine di non disturbare l'inquadratura e di rimanere in sincrono con le immagini. La durata è stata calcolata in base alla velocità media di lettura di una persona: dalle 150 alle 180 parole al minuto, vale a dire circa 13-15 caratteri al secondo, tempo che si riduce nel caso di bambini e adolescenti.⁷ Generalmente vengono posizionati in basso al centro, ma la posizione può variare in base alle immagini presenti sullo schermo, è fondamentale assicurarsi che i sottotitoli siano scritti con caratteri sans-serif (es. Elvetica, Arial) e siano di colore bianco. Qualora lo sfondo fosse chiaro, i sottotitoli possono essere inseriti in un riquadro più scuro. In ogni caso la dimensione dei caratteri deve essere adeguata: non devono essere troppo grandi perché risulterebbero dispersivi, né troppo piccoli perché illeggibili.

Ecco come appare un software per il sottotitolaggio:

⁶ Cf. Fois, "Traduzione audiovisiva: teoria e pratica dell'adattamento."

⁷ Cf. G.M. Luyken, *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience*, European Institute for the Media, Manchester, 1991

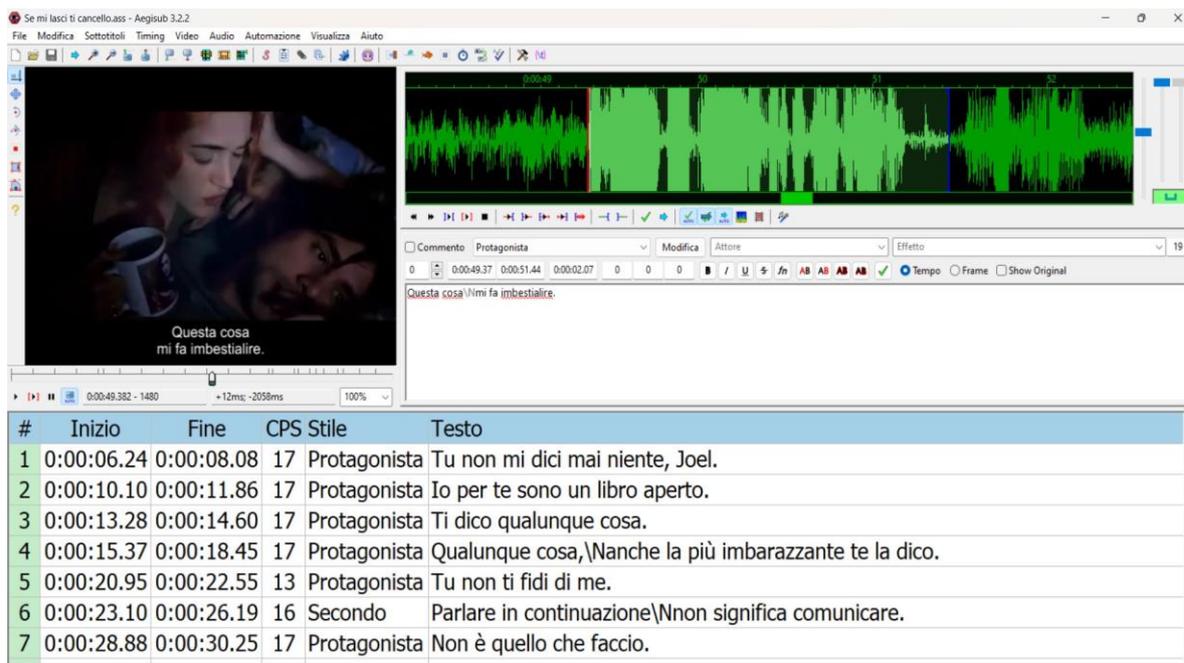


Figura 3 - Software per il sottotitolaggio

Come già accennato, il sottotitolo è una trascrizione concisa delle battute recitate dagli attori, ne consegue che il linguaggio utilizzato dovrà rispecchiare le caratteristiche della lingua orale: ricchezza di espressioni informali e dialettali, utilizzo di interiezioni e colloquialismi. La pratica della sottotitolazione presenta dei notevoli vantaggi a livello economico e di tempo, se paragonato al lavoro di adattamento e doppiaggio. In primo luogo, questa forma di traduzione e supporto risulta essere relativamente economica. Sicuramente si riscontra un risparmio dovuto alle poche attrezzature richieste e al personale ridotto per lo svolgimento dell'intero processo: in media la sottotitolazione costa circa 10 volte meno rispetto al doppiaggio. In secondo luogo, si tratta di una pratica più rapida a livello di tempo impiegato. Nonostante si tratti di un lavoro pensato per la resa di tutti gli aspetti comunicativi e culturali, richiede meno passaggi se paragonato al processo di adattamento e doppiaggio.

1.3 Sostenitori e antagonisti del doppiaggio.

Sebbene il doppiaggio sia largamente diffuso in Italia e considerato tra i migliori al mondo sia per la tecnica che per la varietà delle voci, il dibattito tra antagonisti e sostenitori del doppiaggio è molto acceso: i primi sostengono che l'opera doppiata non sarà mai all'altezza di quella originale e che in ogni caso non le è fedele, aggiungono, inoltre, che l'industria del doppiaggio influisca negativamente sull'apprendimento delle lingue straniere in Italia, favorito invece dalla visione dell'originale sottotitolato; la controparte sostiene che il doppiaggio sia un'ottima risorsa per chi non conosce le lingue straniere e che i doppiatori italiani riescano a restituire a pieno la bellezza e le emozioni dell'originale e che in alcuni casi addirittura arricchiscano l'opera.

In particolare, i sostenitori del doppiaggio ritengono che esso apporti dei vantaggi in termini di accessibilità linguistica e comprensibilità poiché permette a una vasta gamma di spettatori di fruire dei contenuti audiovisivi senza la necessità di comprendere la lingua originale, aumentando così l'accessibilità globale ai media. Seguire la trama e comprendere i dialoghi risulta molto più semplice. Pur conoscendo la lingua originale, se la competenza non è di altissimo livello, molti elementi potrebbero sfuggire, ad esempio gli slang e i giochi di parole, l'umorismo; anche con il supporto dei sottotitoli l'effetto non è lo stesso, leggere una battuta non è divertente quanto ascoltarla. In molti ritengono che il doppiaggio sia preferibile anche per quanto riguarda l'immersività, in quanto può contribuire a creare un'esperienza più coinvolgente per gli spettatori, consentendo loro di concentrarsi sul contenuto senza essere distratti dalle differenze linguistiche.

Gli antagonisti del doppiaggio ritengono che esso può compromettere l'autenticità e l'originalità delle performance degli attori, poiché le voci doppiate potrebbero non catturare completamente l'intenzione e l'espressione dell'interprete originale o non incollarsi perfettamente al personaggio.

I sostenitori dei film in lingua originale ritengono anche che nell'adattare i dialoghi per il doppiaggio, alcune sfumature linguistiche e culturali possono andare perse (anche se sarebbe interessante indagare quante persone siano effettivamente in grado di riconoscere accenti diversi in una lingua straniera e di coglierne la sfumatura) riducendo la ricchezza e la complessità del testo originale e che il doppiaggio potrebbe compromettere l'esperienza visiva per gli spettatori che sarebbero distratti da movimenti labiali che non coincidono perfettamente con le parole ascoltate.

L'argomento a favore del doppiaggio rispetto alla sottotitolazione, come evidenziato da Mario Paolinelli (cfr. Paolinelli-Di Fortunato, 2005:3), si basa su diversi punti critici dei sottotitoli:

- Il sottotitolo comporta una riduzione effettiva del testo originale, calcolabile dal 40 al 70%;
- I sottotitoli occupano una parte dell'immagine, impedendo una visione completa;
- Il tempo necessario alla lettura dei sottotitoli prende allo spettatore circa la metà della durata di un film, e quindi metà del film non viene 'vista';
- Il continuo salto dal centro dell'azione alla parte bassa dello schermo impedisce il coinvolgimento nell'opera;
- Chi conosce la lingua di partenza dell'opera è disturbato dalla presenza del sottotitolo, mentre chi non la conosce non è certo portato ad apprenderla in quella sede, vista la 'comoda' presenza del sottotitolo;
- Il sottotitolo, data la preponderante presenza di materiale audiovisivo di origine straniera, dà più nobiltà alla lingua in cui è prodotta l'opera che a quella di destinazione, ed è quindi strumento di strisciante colonialismo linguistico e culturale;
- Il 'fascino' di sentire le voci originali degli attori non è forse un

motivo sufficiente per limitare l'espressività dell'opera nel suo complesso.

Inoltre, i sottotitoli possono promuovere una forma di colonialismo linguistico e culturale, dando più importanza alla lingua originale rispetto a quella di destinazione.

Paolinelli sottolinea come il doppiaggio possa eludere questi problemi, offrendo una migliore comprensione dell'opera audiovisiva e rendendola più accessibile al pubblico di arrivo. Alcuni registi europei, come Robert Enrico e Mario Monicelli, hanno riconosciuto il potenziale del doppiaggio per facilitare l'esportazione e la diffusione dei film europei nei mercati esteri, in particolare negli Stati Uniti, dove il protezionismo culturale può essere un ostacolo significativo alla circolazione delle opere non anglofone.

Sia nella visione di un film doppiato che sottotitolato bisogna mettere in conto, inevitabilmente, delle perdite e non è possibile stabilire quale sia la versione migliore, tutto dipende dalla scelta personale dei fruitori; soprattutto al giorno d'oggi, grazie alle piattaforme di streaming ognuno può scegliere la versione che preferisce.

1.4 Il doppiaggese e l'impatto del doppiaggio sulla lingua italiana.

Come discusso nel paragrafo precedente, la storia del cinema italiano è stata caratterizzata sin dagli albori dalla presenza di opere non solo italiane, ma anche provenienti da altri Paesi proprio grazie al doppiaggio.

Analizzando la dimensione puramente linguistica del doppiaggio, si nota che nei prodotti doppiati gli attori parlano tutti allo stesso modo, indipendentemente dalla loro provenienza geografica, senza rivelare accenti o cadenze regionali. Questa tendenza standardizzare le varianti dialettali risale al periodo fascista, quando fu stabilito che tutti i prodotti televisivi

importati dovessero essere adattati utilizzando l'italiano standard, una varietà di lingua "media, neutra, priva di marche sociolinguistiche" (Berruto 2010).

Questa ideologia persiste anche nella società contemporanea, dove uno dei requisiti fondamentali per gli aspiranti doppiatori è la capacità di parlare e recitare con una dizione italiana corretta e ciò che ne deriva è una varietà di lingua che non rappresenta fedelmente l'italiano parlato nella vita quotidiana. L'uso di un italiano standardizzato elimina infatti la ricchezza delle varianti regionali e sociolinguistiche, appiattendo la diversità linguistica che caratterizza il nostro Paese.

Di conseguenza, uno dei maggiori limiti del doppiaggio deriva dal fatto che la lingua italiana manca di un linguaggio colloquiale sub-standard comune a tutta la penisola. Per ovviare a questo problema, gli adattatori devono adottare strategie di compensazione e utilizzare variazioni morfo-sintattiche che rendano l'italiano dei dialoghi il più vicino possibile all'italiano parlato. Tra queste strategie ci sono, per esempio, l'uso del doppio imperfetto nei periodi ipotetici, le dislocazioni, le frasi scisse, l'utilizzo di aggettivi in funzione avverbiale e i verbi con doppi clitici.

Queste tecniche mirano a creare un linguaggio che risulti naturale e autentico per il pubblico italiano, nonostante le differenze regionali. Ad esempio, l'uso del doppio imperfetto ("se potevo, lo facevo") può trasmettere un tono più colloquiale rispetto alla costruzione standard del periodo ipotetico che prevede l'uso del congiuntivo e del condizionale. Allo stesso modo, le dislocazioni e le frasi scisse possono enfatizzare parti della frase, rendendo il dialogo più vivace e immediato.

Non solo la sintassi, ma anche le scelte lessicali contribuiscono alla creazione di un dialogo credibile e che rispetti le caratteristiche del personaggio in scena, purtroppo però, in molti casi lo slang non viene ricreato e la lingua utilizzata risulta fortemente appiattita perché privata delle variazioni diatopiche e diastratiche caratteristiche della lingua di partenza, tanto che,

come dice Fabio Rossi nel suo articolo “DOPPIAGGESE, FILMESE E LINGUA ITALIANA”⁸, nei film doppiati “lo scaricatore di porto parla come un lord.”

Proprio per connotare negativamente la lingua dei film doppiati ed è stato coniato il termine doppiaggese:

«The term dubbese (in Italian doppiaggese) was coined by Italian screen translators and operators to negatively connote the linguistic hybrid that over the years has emerged as the ‘standard’ variety of Italian spoken by characters in dubbed filmic products both for TV and cinema (Cipolloni 1996, Rossi 1999b)⁹»

Il doppiaggese nasce generalmente da calchi (soprattutto dall’inglese in quanto i prodotti cinematografici statunitensi rappresentano circa l’80% dei prodotti doppiati) e da routine traduttive adottate dai dialoghetti, ciò che ne risulta sono battute non solo innaturali ma in alcuni casi anche grammaticalmente scorrette. Il tipo d’italiano che ne deriva viene comunemente definito “interferito” (Berruto 1987), termine che designa qualsiasi varietà linguistica interessata, indipendentemente dal mezzo di trasmissione del messaggio, «da fenomeni di interferenza, o di contatto, che riguardano tutti i livelli linguistici» (Sileo 2015: 57-58), e che mette in luce i molteplici casi di contaminazione prodotta dal testo di partenza su quello d’arrivo.

⁸ https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/doppiaggio/Rossi.html

⁹ Il termine doppiaggese è stato coniato da traduttori e operatori italiani per connotare negativamente l’ibrido linguistico che nel corso degli anni si è imposto come varietà “standard” dell’italiano parlato dai personaggi dei prodotti cinematografici doppiati, sia per la TV che per il cinema.

In linguistica, il termine “interferenza” viene utilizzato in senso generico «per indicare i prestiti di elementi lessicali, fonomorfologici o sintattici da un sistema linguistico a un altro» (Palermo 2010).

1.4.1 Gli errori più comuni nel doppiaggese.

Gli errori derivanti da questi contatti sono peculiari soprattutto di serie tv e soap-opera ma non è raro incontrarli anche nei film, vediamone alcuni: Calchi lessicali, di questa categoria fanno parte tutte quelle parole che vengono tradotte letteralmente, in particolare:

- imprecazioni come dannato, dannazione, maledizione, fottiti, fottuto, per diavolo ecc.
- l'utilizzo della parola “signore” (da sir) per riferirsi a qualcuno in maniera referenziale che in molti casi in italiano non si userebbe, per esempio nelle serie tv sulla medicina, sarebbe più naturale in italiano rivolgersi ad un superiore con gli appellativi di dottore o professore.
- i corsi a volte diventano classi (da class)
- piedipiatti (da flatfoot) che insieme a sbirro si usa sempre più spesso per riferirsi in maniera dispregiativa alle forze di polizia
- assolutamente (usato da solo) che in inglese ha di per sé valenza affermativa mentre in italiano bisogna utilizzare assolutamente sì/no per evitare ambiguità

Calchi semantici, di questa categoria fanno parte le situazioni in cui due parole appartenenti a lingue diverse, ma legate tra loro da somiglianza formale e/o da un significato base comune, una delle due acquisisce una nuova accezione che in precedenza era propria solo dell'altra

- realizzare invece di rendersi conto (da to realize), è interessante notare che addirittura il vocabolario Treccani abbia aggiunto come

significato di realizzare la seguente definizione: “3. Sul modello dell’ingl. to realize, rendersi esattamente conto, comprendere”¹⁰

- rimpiazzare invece di sostituire (da to replace)

Calchi strutturali, di questa categoria fanno parte le unità lessicali create sul modello di espressioni straniere delle quali riproducono lo schema formativo:

- puoi/riesci a sentirmi/vedermi ecc. (dall’inglese can you...?)
- uso degli aggettivi preposti al nome (nei casi in cui l’italiano non lo prevede)
- qual è il tuo nome? (da What’s your name) invece di Come ti chiami?

Calchi fraseologici, fanno parte di questa categoria gli enunciati nati dalla riproduzione di un’intera espressione polirematica:

- qual è il tuo problema? (da What’s your problem?) invece di Cosa c’è che non va?/ Che hai? ecc.
- Non c’è problema (da No problem) che suonerebbe più naturale come Va bene
- L’hai detto! (da you said it!) invece di Hai ragione! o Proprio così!
- dacci un taglio (da cut it out!) invece di smettila, piantala, ecc.
- ci puoi scommettere (da you bet!) invece di senza dubbio!, ci puoi giurare!, te lo giuro!, naturalmente!, lo credo bene!.
- le 2/ le 3 di mattina, in italiano si direbbe di notte
- Porta il tuo culo fuori da qui (da get your ass out of here) invece di vaffanculo o simili (approfondiremo il discorso il turpiloquio nel capitolo 3)

Infine, un errore tipico del doppiaggese nasce da una differenza sociolinguistica molto marcata tra italiano e inglese nell’ambito del registro formale. Mentre l’italiano differenzia l’allocutivo di cortesia Lei e dal tu, in

¹⁰ <https://www.treccani.it/vocabolario/realizzare/>

inglese questa differenziazione non esiste ma in contesti formali ci si rivolge all'altro con un titolo + cognome.

- chiamari + nome (da Call me + nome), invece che “diamoci del tu” e spesso questo errore si protrae negli scambi di battute, generando per esempio la combinazione del Lei con il nome proprio senza titolo.

Indubbiamente il doppiaggese ha influenzato direttamente non soltanto l'intera lingua del cinema italiano (il cosiddetto filmese che molto spesso ricorre ad alcune delle espressioni appena visto), ma anche l'italiano scritto e parlato tout court data l'enorme esposizione della nostra popolazione ai prodotti doppiati se non in maniera attiva, per lo meno in maniera “passiva” molto spesso, infatti, lo spettatore italiano non riconosce i calchi dall'inglese come tali o comunque come estranei. Angela Sileo, nel saggio “Il doppiaggio: interferenze linguistiche sulla soglia tra inglese e italiano”¹¹ offre un'interessantissima analisi di questi aspetti, confrontando le espressioni che presentano calchi dall'inglese a con le impressioni del pubblico italofono. Tra gli esempi riportati, ce n'è uno tratto da una nota serie televisiva italiana:

ASSISTENTE SOCIALE: Quindi lei, dottor Levi, mi conferma che il suo impegno professionale in Africa è terminato?

MARCO: Assolutamente! [Un medico in famiglia S8E10]

Dunque, il calco compare nei copioni anche quando non “giustificato” dall'influenza di un originale in inglese.

Un altro dato interessante deriva da un sondaggio di Sileo, del 2010 (cfr. Sileo 2010: 150-151) in cui è stato chiesto a dei parlanti italiano di scegliere tra assolutamente con valore olofrastico e assolutamente sì/no e di dichiarare

¹¹ <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/4625/4740>

quale dei due gli intervistati preferissero nell'uso quotidiano, e su questo aspetto la situazione appariva piuttosto indefinita. Ciononostante, i parlanti riuscivano senza problemi a riconoscere il costrutto italiano, esclusa la fascia 20-30 anni, che maggiormente guarda i prodotti adattati ed è dunque più esposta a questo tipo di costruzione.

Non deve stupire l'influenza della lingua del doppiaggio sulla lingua parlata, soprattutto ricordando che, dopo l'unione d'Italia, le trasmissioni radiofoniche e televisive sono state un mezzo fondamentale nella diffusione di una lingua unitaria. Infatti, prima dell'avvento dei mass media, l'Italia era caratterizzata da una forte varietà dialettale, con diverse regioni che parlavano dialetti distinti spesso reciprocamente incomprensibili. Con l'introduzione della televisione negli anni '50 e '60 è emersa una lingua italiana standardizzata e più accessibile, i programmi televisivi, i film e i cartoni animati hanno avuto un ruolo cruciale nel far familiarizzare le persone con l'italiano standard, contribuendo così all'unificazione linguistica del paese. Allo stesso modo, i prodotti doppiati hanno offerto un modello linguistico che molti hanno adottato, più o meno inconsciamente, nel parlato quotidiano.

Gli italiani hanno imparato meglio la loro lingua, prima della televisione, soprattutto grazie al cinema adattato. La sua regolarità, la politezza della dizione, l'accuratezza della sintassi, l'attenuazione delle escursioni lessicali verso l'alto e verso il basso, la sua tendenziale immobilità diafasica, diastratica e diatopica, insomma, contengono un'intrinseca carica didattica e normativa, tanto più forte quanto più culturalmente sfornito è, e soprattutto era, il bacino d'utenza. (Rossi 2006: 292-293)

Guardando al futuro, sarà interessante osservare come il doppiaggio continuerà a trasformarsi con le nuove tecnologie e con l'evolversi dei gusti del pubblico, mantenendo il suo ruolo fondamentale di ponte tra culture diverse.

Un ultimo aspetto da sottolineare è che, i calchi della lingua dei doppiaggi nascono da esigenze dettate dal lip-sync e gradualmente si evolvono in routine traduttive che gli adattatori adottano quasi meccanicamente, poiché ormai affermate. I prossimi capitoli esploreranno gli aspetti più insidiosi della traduzione audiovisiva che spiegheranno il perché di alcune di queste scelte.

CAPITOLO II

2.1 Traduzione audiovisiva.

La traduzione audiovisiva è uno dei campi più difficili della traduzione in quanto lavora con prodotti composti da più codici che operano contemporaneamente, per questo approcciandosi a questo tipo di traduzione bisognerà prendere in considerazione non solo gli aspetti verbali ma anche quelli non-verbali.

Nello specifico Maria Pavesi parla di un “canale audio-orale” e di un “canale visivo”, descrivendoli come segue:

«Il canale audio-orale, pur trasmettendo anzitutto il linguaggio verbale, assomma su di sé altri segni: la musica, i suoni, e i rumori. Al contempo, il canale visivo comunica segni che appartengono prevalentemente a codici non verbali: le immagini, i colori, la mimica, i movimenti che accompagnano il parlato, ma anche le insegne, le didascalie e, in generale, i messaggi verbali che possono comparire sullo schermo.» (Pavesi 2009:9)

Sebbene il traduttore intervenga solo sul canale audio-orale, quello visivo non è assolutamente trascurabile poiché i dialoghi tradotti devono essere coerenti alle immagini visualizzate, tener conto delle espressioni facciali, della gestualità, del linguaggio del corpo, per questo il dialoghista lavora guardando il video e non solo sul copione.

2.1.2 Elementi culturospecifici

Una delle grandi sfide della traduzione audiovisiva è rappresentata dal dover trasmettere la cultura da un Paese all'altro, si parla di *cultural embeddedness*, ovvero di radicamento culturale di ogni testo.

In particolare, gli elementi fortemente radicati in una cultura vengono definiti elementi culturospecifici (o *realia*), Jean-Pierre Mailhac, docente di traduzione ha definito i riferimenti culturali come:

«Any reference to a cultural entity which, due to its distance from target culture, is characterized by a sufficient degree of opacity for the target reader to constitute a problem»¹².»

Ranzato, invece, propone la seguente definizione:

Per elementi culturali - o culturospecifici o *realia* - si intendono quegli elementi presenti all'interno di un testo che hanno un contenuto culturale. Nei film e negli altri prodotti audiovisivi, tali riferimenti sono i segni verbali e non verbali (questi ultimi a loro

¹² Cf. J.-P. Mailhac, *The Formulation of Translation Strategies for Cultural References*, in *Language, Culture and Communication in Contemporary Europe*, ed. by C. Hoffmann, Clevedon, Multilingual Matters, 1996, pp. 133-134.

Qualsiasi riferimento a un'entità culturale che, a causa della sua distanza dalla cultura di destinazione, è caratterizzato da un grado di opacità sufficiente per il lettore di destinazione da costituire un problema. (Traduzione mia)

volta visivi e acustici) che sono specifici al contesto socioculturale di origine e che possono non essere noti alla cultura di arrivo¹³

Jorge Díaz Cintas e Aline Remael, nel loro libro intitolato “Audiovisual Translation: Subtitling” (2007: 201) propongono una tassonomia che raggruppa i riferimenti culturospecifici in: riferimenti geografici (che includono sia oggetti della geografia fisica come tornado, brughiera, che nomi di piazze, strade e specie autoctone di animali o piante); riferimenti etnografici (che comprendono cibi, tipologie di abitazioni, lavori e riferimenti alla cultura artistica, musicale o letteraria ma anche al modo di indicare gli abitanti provenienti da una certa zona); riferimenti sociopolitici (si riferiscono all'organizzazione amministrativa o territoriale, alle cariche pubbliche, alle istituzioni)

La strategia più usata nella traduzione degli elementi culturospecifici è la localizzazione, attraverso cui si fa in modo che un testo tradotto si inserisca perfettamente nella cultura della lingua di arrivo, tanto da poter essere addirittura confuso con un testo originale. Non bisogna dimenticare che guardando un prodotto doppiato entra in gioco, oltre al patto narrativo con il quale il pubblico sospende la propria incredulità e decide di credere a una storia, un altro accordo tacito secondo il quale i personaggi in scena parlano la stessa lingua dello spettatore. Per non interrompere l'incredulità e il patto implicito tra le parti non devono esserci elementi stranianti che facciano intuire allo spettatore che effettivamente non condivide lo stesso bagaglio culturale del personaggio in scena. Questo significa che tutti quegli elementi culturali specifici vanno mitigati e rimaneggiati, dal punto di vista tecnico diremmo che vengono neutralizzati (desemantizzazione e uso di espressioni di più ampia diffusione e immediata comprensione o addirittura

¹³ Ranzato, I. (2010) La traduzione audiovisiva: Analisi degli elementi culturospecifici. Roma: Bulzoni Editori. Definizione leggermente adattata.

eliminazione di parole o intere battute), sostituiti (con termini più ampi dello stesso campo semantico) o viene operato un adattamento completo (un'espressione radicata nelle abitudini del paese straniero viene sostituita un'espressione che rimanda a consuetudini del paese ricevente.)

Facciamo un esempio: la battuta è tratta dalla serie TV “Me and Mrs Jones”, lo scapolo più ambito tra le mamme di una classe dell'asilo chiede a Gemma (una delle mamme) di uscire con lui, lei lo racconta alla sua amica Fran e le chiede consiglio, Fran le dice: FRAN «*The Nigella Wannabes are going to hate your guts if you date their Tom.*» Le altre mamme, come si è visto nelle scene precedenti, sono le tipiche mamme altoborghesi, perfettine e petulanti. Vengono chiamate, in modo derisorio da Fran “Nigella Wannabes”, Nigella è una conduttrice britannica, famosa per i suoi programmi di cucina, è una donna elegante, di classe e ovviamente un'ottima cuoca, insomma, la casalinga perfetta. “In inglese, il termine wannabe (contrazione di want to be, "voler essere") si riferisce a chi aspira a qualcosa (in particolare a essere qualcuno, a ricoprire un certo ruolo), o finge di essere qualcuno o ricoprire un certo ruolo.”¹⁴

Tale termine potrebbe essere tradotto in italiano con “aspirante” ma chiaramente la traduzione “aspirante Nigella” non risulterebbe ironico né comprensibile al pubblico italiano. Allo stesso tempo la traduzione non può essere “Aspiranti Benedetta” (con riferimento alla Parodi) perché risulterebbe molto strano che un personaggio britannico conosca una nostra conduttrice. Quindi, come tradurre?

Una possibile traduzione potrebbe essere “il fanclub di Tom”, in questo modo si mantengono l'atteggiamento derisorio e l'ironia ma si neutralizza il riferimento culturale sconosciuto al pubblico meta.

¹⁴ <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Wannabe>

2.1.3 Le strategie traduttive

Nonostante come già detto precedentemente non esistano delle regole universali per fare una buona traduzione, è comunque possibile rifarsi a delle tecniche (che generalmente un traduttore utilizza senza nemmeno farci caso) e sono le seguenti:

- Prestito: alcune parole rimangono inalterate. Per esempio, i nomi di noti film o serie tv, ma non solo.

Ian: "I'm a bit skint, so... it's just jam, I'm afraid."	Ian: "Sono un po' al verde, quindi... C'è solo marmellata."
Emma: "I love a jam sandwich ."	Emma: "Adoro i jam sandwich ."
Ian: "So did Bob Marley. He liked anything with jam in." ¹⁵	Ian: "Anche Bob Marley, per questo ha scritto jammin'."

In questo caso "jam sandwich" resta in inglese per reggere la battuta successiva. Il personaggio di Ian nella serie è caratterizzato da continui giochi di parole (non sempre arguti o divertenti) perché è un aspirante comico. Nella traduzione italiana c'è anche una leggera esplicitazione per aiutare lo spettatore italiano nella comprensione del gioco di parole.

- Calco o traduzione letterale.

Will: "You know what? I think it's time for \$25,000 Pyramid ". ¹⁶	Will:" Sentite, perché non giochiamo tutti al gioco della Piramide , vi va?"
--	---

¹⁵ One Day, M1 episodio 8

¹⁶ Willi & Grace, Serie 1 episodio 1

Anche se leggermente esplicitato con l'aggiunta "il gioco della" il nome del gioco viene tradotto letteralmente

- Esplicitazione: il testo è reso comprensibile alla cultura di arrivo con una specificazione

Ross: "Ah, the lesser-known " I don't have a dream " speech." ¹⁷	Ross: "Ehi, sembra quasi il discorso di Martin Luther King ".
--	--

Sebbene Martin Luther King sia conosciuto in tutto il mondo, il riferimento in inglese all'incipit del suo discorso potrebbe non essere colto dal pubblico italiano, per questo è stato esplicitato.

- La sostituzione: un riferimento viene sostituito uno più conosciuto dalla cultura di arrivo più o meno lontano da quella di origine.

Jack: "(When Grace comes in) Oh, look, it's Sporty Spice ." ¹⁸	Jack: "(Quando entra Grace) E che ha? Il morbo di Parkinson ?"
--	---

Nell'originale si fa riferimento al modo energico di muoversi della cantante delle Spice Girls e anche al suo abbigliamento, simile a quello del personaggio di Grace, mentre nella versione italiana il riferimento è ad una malattia che notoriamente provoca disfunzionalità motoria.

¹⁷ Friends, Serie 1 episodio 15

¹⁸ Will & Grace, Serie 1 episodio 1

- Trasposizione: il concetto culturale della cultura d'origine è tradotto con il concetto culturale della cultura d'arrivo.

Will: "Everybody hurts" by R.E.M. " ¹⁹	Will: " Pavarotti che canta " O sole mio ".
Grace: "Oh! Things that make you cry!"	Grace: "Oh! Cose strappalacrime!"

In entrambi i casi c'è un riferimento culturale alla cultura musicale del pubblico.

- Omissione: parte del testo viene tagliata.

Dexter: "You, with your big dreams and your washed-out C&A pants. "	Dexter: "Tu, con i tuoi grandi sogni e i tuoi pantaloni slabbrati " ²⁰
--	--

Viene omessa la marca dei pantaloni che non evocerebbe nessuna caratteristica particolare in italiano.

- Aggiunta: può essere esplicativa o umoristica.

Alvy: "Now, listen to this. I was in a recorded store. There's this	Alvy: "Ieri ero in un negozio di dischi, senti un po' questa. Il
---	--

¹⁹ Will & Grace, Serie 1 episodio 1

²⁰ One day, Stagione 1

<p>big, tall, blond, crew-cutted guy looking at me in a funny way and smiling and he's saying: "We have a sale this week on Wagner". Wagner, Max. Wagner. I knew what he was really trying to tell me, very significantly. Wagner".²¹</p>	<p>commesso era un tipo alto, biondo, con la sfumatura alta. Mi guarda in un modo strano e con un sorriso maligno e dice: "Le interessa? C'è una vendita speciale di Wagner", tutto Gerusalemme lemme. A parte l'antisemitismo implicito in Wagner, aggiunge "Ne resterà inebreato".</p>
---	---

“A parte l’antisemitismo implicito in Wagner” è un’aggiunta esplicativa, mentre “con un sorriso maligno”, “Gerusalemme lemme” e “ne resterà inebreato” sono umoristiche.

2.2 Tradurre l’umorismo e i giochi di parole.

L'umorismo è profondamente influenzato dalla cultura e dal contesto sociale dei parlanti, rendendolo non solo un fenomeno linguistico e cognitivo, ma soprattutto sociale. Questo implica che la percezione della comicità dipende dall'identità, dalle conoscenze e dalle esigenze del pubblico, e che per creare un effetto umoristico efficace, è essenziale l'impiego di elementi culturali e linguistici specifici.

In particolare, l'umorismo riflette i valori, gli stereotipi e le tradizioni di una comunità, e si evolve nel tempo in risposta a vari fattori come il periodo

²¹ *Annie Hall*, Woody Allen, 1997

storico, l'età, e le condizioni socio-economiche dei destinatari²². Per esempio, l'umorismo americano tende a essere più pungente e aggressivo, spesso focalizzandosi su temi politici, etnici, e femministi.

Un esempio significativo è l'umorismo ebraico negli Stati Uniti, portato dagli immigrati ashkenaziti e caratterizzato da una forte autoironia. Negli anni '20, questo tipo di umorismo è diventato mainstream, influenzando notevolmente il mondo dello spettacolo e della letteratura americana. L'autoironia e l'autocritica sono tratti distintivi dello humor ebraico, spesso usati come meccanismi di difesa contro l'oppressione che questo popolo ha subito nel corso della storia.

In Italia, l'umorismo moderno si distingue per l'uso delle parlate regionali, che, attraverso il dialetto, aggiungono realismo e comicità. Il cinema è uno dei campi in cui la comicità è più presente, ma anche la satira politica in televisione e i fumetti sono veicoli importanti di umorismo. Mollica ha osservato che le tematiche più divertenti per gli italiani sono l'adulterio, il sesso, i pazienti in ospedale, il matrimonio, incidenti automobilistici, e il settore alberghiero²³.

Uno degli elementi umoristici rintracciabili in tutte le culture sono i giochi di parole (detti anche PUN²⁴), essi si basano su aspetti linguistici legati alle caratteristiche formali e strutturali di ciascuna lingua per creare un'atmosfera comica²⁵. Per creare i giochi di parole si possono sfruttare diverse caratteristiche formali come l'omonimia (parole presentano il medesimo lessema, ma il cui significato è differente), omofonia (parole

²² Cf. Mollica, *Cartoons in the Language Classroom*, pp. 424-444.

²³ Cf. Mollica. *L'umorismo nella glottodidattica*, pp- 137-138.

²⁴ Definito dall'Oxford English Dictionary online come "the use of a word in such a way as to suggest two or more meanings or different associations, or of two or more words of the same or nearly the same sound with different meanings, so as to produce a humorous effect; a play on words"

²⁵ Cf. Dirk Delabastita, (ed.), *Wordplay and translation*, St. Jerome, 1996, p. 129.

possiedo suoni o fonemi simili, ma l'ortografia è diversa), omografia (l'ortografia è uguale, ma la pronuncia differisce).

Data l'innegabile difficoltà della traduzione di pun e giochi di parole in un'altra lingua essi sono stati a lungo considerati addirittura intraducibili. Jakobson, per esempio scrisse:

«[t]he pun [...] reigns over poetic art, and whether its rule is absolute or limited, poetry by definition is untranslatable²⁶»
(Jakobson 1959: 238)

J.C. Catford, invece, dichiarò che:

«[L]inguistic untranslatability occurs typically in cases where an ambiguity peculiar to the SL[source language] text is a functionally relevant feature – e.g. in SL [source language] puns²⁷.» (Catford 1965: 94)

Delabastita fu il primo ad opporsi a questa tendenza affermando che:

«excellent translation solutions can be found for many puns, if only the translators use to the full the linguistic resources and textual leeway available to them in recreating the pragmatic function of the original wordplay²⁸.» Delabastita (1994: 226)

²⁶ Il PUN (gioco di parole) [...] regna sull'arte poetica e, che il suo dominio sia assoluto o limitato, la poesia è per definizione intraducibile. (Traduzione mia)

²⁷ L'intraducibilità linguistica si verifica di solito nei casi in cui un'ambiguità peculiare del testo in SL [lingua di partenza] è una caratteristica rilevante dal punto di vista funzionale - ad esempio nei giochi di parole in SL [lingua di partenza].

²⁸ Per molti giochi di parole si possono trovare ottime soluzioni traduttive, se solo i traduttori utilizzano appieno le risorse linguistiche e il margine di manovra testuale a loro disposizione per ricreare la funzione pragmatica del gioco di parole originale. (Traduzione mia)

L'attenzione posta da Delabastita sulla funzione pragmatica dei giochi di parole è fondamentale e coincide con quella che Nida ha definito "equivalenza dinamica": l'equivalenza dinamica si basa sul "principio dell'effetto equivalente" e prevede che la traduzione susciti le stesse impressioni e sentimenti nel lettore che l'originale ha suscitato nel lettore dell'opera in originale. Semplificando, se lo spettatore della serie tv (in lingua originale) ride, lo stesso dovrà fare lo spettatore del prodotto doppiato, questo è molto importante soprattutto nelle sitcom che si servono delle risate gregarie, le quali devono essere in qualche modo "giustificate". Inoltre individua alcune strategie per la traduzione dei giochi di parole, prenderemo in considerazione quelle più utili nell'ambito della traduzione audiovisiva.

1. PUN → PUN: ad un gioco di parole nella lingua di partenza, corrisponde un gioco di parole nella lingua d'arrivo;
2. PUN → NON PUN: Non potendo ricreare un gioco di parole equivalente nella lingua d'arrivo, il traduttore può scegliere di mantenere il significato, tralasciando però l'effetto comico;
3. PUN → PUNOID: l'assenza del gioco di parole nel testo d'arrivo è compensata, nel medesimo luogo, da un dispositivo retorico (la rima, l'allitterazione, e così via);
4. PUN → ZERO: si tratta di un'omissione, il gioco di parole, assieme a tutto il suo contesto immediato, viene eliminato;
5. TRADUZIONE LETTERALE: il gioco di parole viene tradotto letteralmente, chiaramente nella maggior parte dei casi questa strategia non permette una resa efficace.;

6. ZERO → PUN il testo d'arrivo contiene un gioco di parole che nel testo originale non compare, questa strategia viene anche detta compensazione, in quanto permette di mantenere il taglio umoristico del testo nonostante le perdite in altri punti;

2.2.1 Alcuni esempi

L'Intraducibilità dei giochi di parole è stata ampiamente sdoganata e nel doppiaggio possiamo trovare esempi di traduzioni brillanti in questo campo, una su tutte, quella di Mario Maldesi in *Frankenstein junior*:

Situazione: i tre personaggi si dirigono al castello, si sentono dei lupi ululare.

Inga: Werewolf.	Inga: Lupu ululà.
Freddy: Werewolf?	Frederick: Lupo ululà?
Igor: There!	Igor: Là!
Freddy: What?	Frederick: Cosa?
Igor: There wolf... There castle.	Igor: Lupo ululà e castello ululì.
Freddy: Why are you talking that way?	Frederick: Ma come diavolo parli?
Igor: I thought you wanted to.	Igor: È lei che ha cominciato.
Freddy: No, I don't want to.	Frederick: No, non è vero.
Igor: Suit yourself, I'm easy. Well, there it is. Home.	Igor: Non insisto, è lei il padrone. Bene, eccolo là. Casa!

La battuta originale si basa sul gioco di parole tra “werewolf” (lupo mannaro) e “where wolf” (dov'è il lupo). Igor pensa che Freddy stia chiedendo dov'è

il lupo e gli indica “lì c’è il lupo e lì il castello”. In italiano il gioco viene reso grazie all’errata pronuncia di Inga (che la caratterizza in tutto il film) “lupo ululà”.

Questa scena è spesso citata quando si parla di adattamento perché esemplifico delle capacità creative dei nostri adattatori.

Nello stesso film troviamo un’altro esempio.

Situazione: il dottore e Igor si trovano nel laboratorio al buio.

Freddy: Damn your eyes!	Frederik: Ma è un malocchio questo!
Igor: Too late.	Igor: E questo no?

Riferendosi agli occhi protrudenti di Igor, Freddy dice “Damn your eyes”, il gioco di parole è intrinseco damn è una imprecazione molto comune che in questo caso viene interpretata da Igor come “siano maledetti i tuoi occhi”, per questo risponde: “troppo tardi”. In italiano la battuta viene resa facendo riferimento al malocchio, elemento molto riconoscibile nella nostra cultura che quindi suscita subito ilarità.

Sempre in Young Frankenstein c’è un gioco di parole che in italiano si è perso.

Situazione: Igor va a prendere il Dott. Frankenstein alla stazione.

Freddy: ... Let’s go.	Frederick: ... Si va?
Igor: Allow me, master.	Igor: Lasci fare a me, padrone.
Freddy: Oh, thanks very much.	Frederick: Oh, grazie infinite.

Igor: Walk this way... This way.	Igor: Segua i miei passi, si aiuti con questo.
---	--

“This way” ha un doppio significato: “da questa parte” e “in questo modo”. Nel pronunciare la battuta Igor, che ha una gobba molto importante e cammina curvo, porge a Frederick un bastone cortissimo. Il gioco di parole chiaramente si perde, tuttavia il filmato restituisce la comicità; quindi, la perdita non è troppo “pesante”.

Passiamo a un esempio più dibattuto. L’esempio è tratto da Harry Potter e i Doni della Morte - Parte 1.

George Weasley è rimasto ferito ad un orecchio durante uno scontro con i mangiamorte.

Fred: How you feeling, Georgie?	Fred: Come ti senti Georgie?
George: Saint-like?	George: Romano.
Fred: Come again?	Fred: Come hai detto?
George: Saint-like. I’m holy... I’m holey Fred, get it?	George: Romano, come il foro. Come il foro, Fred. Capito?
Fred: The whole wide world ear-related humor and you go for “I’m holey”, that’s pathetic!	Fred: C’è un mondo di battute legate agli orecchi e tu scegli “romano”, sei patetico.

Il gioco di parole in lingua originale si basa sull’omofonia delle parole holy (santo) e holey (bucato). La battuta della versione doppiata è stata oggetto di molte critiche. La battuta di certo non è brillante ma regge comunque bene, poiché il gemello Fred scherzosamente contesta la scelta del fratello tra le tante battute esistenti sulle orecchie; inoltre lo stesso dialogo

era stato tradotto in questo modo già nel libro, a cui gli adattatori della saga cinematografica si sono rifatti per restituire un prodotto coerente e soprattutto per venire incontro ai fan che già erano affezionati alla storia.

Un caso molto interessante per quanto riguarda la tipica comicità americana costruita sugli stereotipi religiosi è quello della serie televisiva *The Nanny* (La Tata), che fa dell'origine ebraica della protagonista uno dei principali elementi comici della produzione. La protagonista è Fran, una trentenne del Queens di famiglia ebrea, che dopo essere stata licenziata e lasciata dal suo datore di lavoro bussava alla porta della famiglia Sheffield per vendere cosmetici; il padrone di casa, Maxwell, produttore teatrale britannico rimasto vedovo, la assume come tata per i suoi tre figli.

Il personaggio di Fran si caratterizza per la sua voce nasale e l'uso di parole yiddish ed è spesso rappresentato come rozzo, ostentato e materialista, in contrasto con la raffinata classe superiore britannica, è proprio il contatto tra questi due mondi così distanti a dare vita a situazioni estremamente ilari. Lo stesso ebraismo è rappresentato in modo stereotipato e irrispettoso, mostrando il Dio ebraico come vendicativo e la sinagoga come luogo di competizione esagerata tra donne che vogliono affermare il proprio status. La preghiera è banalizzata come mezzo per ottenere vantaggi personali e le norme religiose sono violate per scopi comici. Si ritiene sia indispensabile sottolineare che la cultura ebraica non è solo strumentalizzata per fini comici, infatti la produttrice dello show *Fran Drescher* (lei stessa nata nel Queens in una famiglia ebraica) nonché interprete della protagonista, ha difeso il suo personaggio dalle critiche, sostenendo che Fran Fine incarna amore, saggezza e valori sani, aprendo la strada alla rappresentazione ebraica in TV.

L'adattamento italiano di questa serie è a dir poco singolare; infatti, ad essere stati riscritti non sono solo i dialoghi, ma l'intera storia.

Nella versione italiana, la protagonista Francesca Cacace è di Frosinone, emigrata a New York e ospite dei suoi zii, Assunta Quagliarolo e Antonio Cacace. I riferimenti alla cultura ebraica spariscono per essere sostituiti con quelli italiani. La protagonista si caratterizza per il suo accento tipicamente ciociaro e la comicità nasce dai modi di fare che fanno subito pensare alla famiglia di Francesca come a una stereotipata famiglia del sud Italia. Di certo, all'interno della serie televisiva non mancano le incongruenze, a causa dei riti e dei simboli della cultura ebraica che compaiono spesso nelle puntate come le celebrazioni di Hanukkah o il Bar Mitzvah, ma non solo: ad esempio, nell'episodio 10 della seconda stagione è ben visibile il cartello "Happy birthday Ma!", però, come anticipato quella che in versione originale è la madre di Fran, diventa Zia Assunta per Francesca. Il tutto viene giustificato dicendo che la madre della protagonista non può arrivare da Frosinone e che al suo posto l'ospite d'onore sarà Zia Assunta. Messa in questi termini la situazione potrebbe sembrare quanto mai confusionaria e irrealistica, ma chiunque abbia visto l'episodio potrà confermare che nell'atmosfera giocosa ed eccentrica dello show, queste stranezze risultano plausibili, soprattutto non conoscendo la versione originale.

Sicuramente questo tipo di adattamento è molto particolare e ben distante da quelli a cui siamo abituati, non bisogna però dimenticare che la serie è stata mandata in onda in prima visione in Italia dal 1995 al 2000 e in quegli anni le opere importate non erano numerose come oggi e il loro adattamento comportava un grosso investimento. Di conseguenza, i prodotti stranieri venivano lavorati in modo da essere il più appetibili possibile per il pubblico ed avere un adeguato rientro economico.

2.3 Accenti e dialetti.

L'uso dei dialetti nella produzione cinematografica ha diverse motivazioni culturali, artistiche e narrative. Un dialetto o un accento marcato

può servire a più autentica²⁹ l'ambientazione del film, riflettendo accuratamente la lingua parlata in una determinata regione o comunità; questo aggiunge un senso di realismo e verosimiglianza, facendo sentire gli spettatori più immersi nella storia, come nel caso di *Trainspotting*, in cui l'uso del dialetto scozzese contribuisce a creare un senso di autenticità e localismo per la storia ambientata a Edimburgo.

Utilizzare dialetti nei film può essere un modo per riconoscere e rappresentare le minoranze linguistiche³⁰, dando visibilità a comunità che altrimenti potrebbero essere marginalizzate. Questo può anche favorire un senso di identità e orgoglio culturale, come l'utilizzo dello slang della comunità nera. I dialetti possono aggiungere una dimensione emotiva o drammatica alle scene. Un dialetto può evocare nostalgia, familiarità o persino tensione, a seconda del contesto e delle aspettative del pubblico.

I dialetti possono aiutare a definire e caratterizzare meglio i personaggi, indicando la loro provenienza geografica, il background sociale e culturale, o la loro appartenenza a un determinato gruppo etnico. Questo aiuta a creare personaggi più distinti e riconoscibili ma anche a mettere in evidenza le differenze sociali e culturali tra i personaggi. Soprattutto in quest'ultimo caso, la scelta del dialetto utilizzato non è assolutamente casuale ma legata a stereotipi; ad esempio, i "cattivi" delle produzioni americane parlano spesso con accento britannico, e gli imbroglioni nel cinema italiano sono napoletani.

Ursula Reutner³¹ illustra diverse strategie per l'adattamento: l'omissione, la verbalizzazione diretta, la sostituzione paralinguistica o la varietà della lingua meta.

²⁹ Stamou, A. G. (2010). "The Representation of Language and Language Users in Dialect: A Critical Sociolinguistic Analysis". *Journal of Sociolinguistics*.

³⁰ Romaine, S. (2000). "Language in Society: An Introduction to Sociolinguistics".

³¹ URSULA REUTNER, *Varietà regionali e doppiaggio cinematografico: la strategia di Giù al Nord*.

Nonostante il dialetto abbia recuperato la dignità persa durante il fascismo durante il periodo del Neorealismo negli anni '40 e '50, e ritornando ad essere usato nei film italiani, nel doppiaggio moderno, il dialetto riveste ancora un ruolo minore, anche per l'opinione diffusa che una resa fedele sia impossibile:

«c'è almeno un elemento del testo originale che non possiamo riprodurre: il dialetto» (Galassi, 1994).

Per questo quella dell'omissione resta la strategia più diffusa. Tuttavia, rinunciando alla resa del dialetto, tutte quelle caratteristiche che esso comporta e che sono state elencate precedentemente vengono perse. Un'alternativa all'omissione è la strategia della verbalizzazione diretta, questa tecnica può essere utilizzata quando il dialetto veicola un messaggio puramente fattuale che può essere esplicitamente tematizzato. Ciò avviene, ad esempio, quando il dialetto serve a caratterizzare un personaggio o a fornire informazioni sul suo background geografico o sociale. In questo caso, per esempio, si può esplicitare l'origine geografica del personaggio direttamente nella battuta, per esempio facendo chiedere all'interlocutore da dove viene o aggiungere brevi frasi che esplicitano l'origine o altre caratteristiche del personaggio legate al dialetto, queste opzioni sono possibili solo quando il montaggio del film prevede pause sufficienti per permettere l'inserimento di battute aggiuntive.

La sostituzione paralinguistica è una strategia utilizzata nel doppiaggio per mantenere le connotazioni culturali e sociali associate al dialetto, senza necessariamente riprodurlo in modo diretto. Ad esempio, una voce profonda e sonora può evocare affidabilità e autorità, mentre una voce rauca può suggerire arretratezza o ruvidezza, anche il modo in cui i personaggi parlano può essere un indicatore importante. Elementi come il

volume, la velocità e la chiarezza articolatoria possono influenzare la percezione del pubblico. Un personaggio che parla con un tono chiaro e lento può essere visto come più competente e autorevole, mentre uno che parla velocemente e in modo meno articolato può apparire più impulsivo o semplice. Questo tipo di sostituzione paralinguistica aiuta a mantenere le connotazioni dell'originale senza bisogno di usare un dialetto specifico.

L'ultima strategia è quella di sostituire la variante linguistica dell'originale con una della lingua meta, questo potrebbe comportare degli enormi paradossi, perché in un film ambientato per esempio a New York dovrebbe parlare con un dialetto veneto? La questione che si solleva, è la stessa che è stata affrontata precedentemente per quanto riguarda gli elementi culturospecifici, non bisogna creare straniamento nello spettatore. Tuttavia, ci sono casi in cui questa strategia si è rivelata vincente come nel caso della serie di animazione I Simpson. Chiunque abbia visto almeno una puntata di questa serie ricorderà che sono diverse le varietà regionali italiane utilizzate nell'adattamento e i più curiosi si saranno chiesti quale fosse il loro modo di parlare in lingua originale e quali elementi hanno guidato le scelte degli adattatori. Sabrina Fusari offre un'analisi approfondita di questi aspetti nel suo saggio "Idioletti e dialetti nel doppiaggio italiano de I SIMPSON", in questa sede ne saranno riportati solo alcuni. Willie, il bidello della scuola frequentata da Bart e Lisa, parla nella versione italiana con un forte accento sardo mentre nell'originale americano il suo accento è scozzese; in questo caso la scelta dei è dettata dalla volontà di ricreare un personaggio arrabbiato, come ha confermato lo stesso creatore de I Simpson Matt Groening, ed entrambe le varianti diatopiche, sia quella dell'originale che quella scelta per il doppiaggio sono ricche di suoni duri e quindi ben si prestano a questo tipo di rappresentazione.

Tony Ciccione, incarna il personaggio del mafioso e, prevedibilmente, parla in originale con accento italiano e nella versione italiana in siciliano, rispettando a pieno lo stereotipo.

In altri casi, le varietà regionali vengono introdotte nella versione italiana, anche se i personaggi originali parlano un americano standard, è il caso di Otto, l'autista dello scuolabus della scuola elementare di Springfield, un personaggio legato alla cultura hippie, che nella versione originale non ha inflessioni particolarmente evidenti, mentre in quella italiana il suo accento è milanese; la scelta è legata alla volontà di inserire il personaggio all'interno della cultura giovanile come nell'originale e quella più con più risonanza a livello nazionale negli anni in cui i Simpson sono approdati in Italia era senz'altro quella dei paninari, nata proprio a Milano.

Nel caso del signor Burns, invece, possiamo osservare che la tecnica utilizzata è quella della sostituzione paralinguistica. Come anticipato, tra le convenzioni hollywoodiane, c'è quella di caratterizzare i personaggi cattivi e più in particolare gli "evil geniuses" con un accento britannico o comunque inglese, è il caso di Montgomery Burns, il dispotico capo del protagonista Homer e l'acerrimo nemico della famiglia Simpson. Nella versione italiana il personaggio non viene caratterizzato da un dialetto particolare ma da una serie di tratti soprasegmentali come l'intonazione, il timbro della voce e le scelte lessicali desuete che ben trasmettono la dimensione diastratica del personaggio: un multimilionario ultracentenario.

2.4 L'italiano nelle opere cinetelevisive americane e la sua resa nel doppiaggio.

La diffusione della lingua italiana nel mondo è sempre stata strettamente connessa alle sfere culturali dove l'Italia ha esercitato un'influenza predominante, questo perché:

«nel processo di diffusione internazionale di una determinata lingua ha un'importanza fondamentale il fascino esercitato dalla relativa cultura, che influisce potentemente sulla motivazione ad apprenderla³²».

Una delle realtà in cui il fascino della cultura italiana è stato un potente fattore di attrattività verso la nostra lingua è quella degli Stati Uniti d'America, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, con le grandi ondate di migrazione italiana. L'arrivo di numerosi italiani ha portato alla formazione di comunità consolidate che hanno integrato il tessuto sociale statunitense, dando vita a contatti culturali e linguistici molto dinamici. Queste interazioni sono state spesso caratterizzate da una convergenza culturale, dove elementi italiani e americani si sono mescolati. Tuttavia, secondo Fishman, gli italiani di quell'epoca erano considerati "appropriate ethnics", ossia persone per le quali l'italiano (o meglio, la varietà regionale di italiano delle loro origini) era la lingua della famiglia, del quartiere e della strada. Questo uso della lingua italiana era pratico e quotidiano, e non si prestava a idealizzazioni culturali elevate.

Questo atteggiamento (ma non solo) ha portato alla nascita di un immaginario stereotipato per il quale, negli USA e nel resto del mondo, c'è una tendenza a ridurre la cultura italiana a settori come la gastronomia, la moda, il design, il canto e la bellezza delle donne italiane³³.

Tale atteggiamento da una parte si riflette nella rappresentazione dell'Italia nei film americani, che a loro volta ha avuto un impatto significativo sulla percezione della cultura italiana, che viene generalmente stereotipata da una parte con il legame con la mafia e dall'altra con la romanticità, la bellezza, la dolce vita.

³² Giovanardi, Trifone, 2012, p. 13.

³³ Freedberg (2003: 555)

2.4.1 Alcuni esempi

Per quanto gli aspetti considerati previamente siano interessanti, ai fini dello studio proposto, l'attenzione sarà posta sulla presenza dell'italiano nei film e nelle serie televisive americane e sulle strategie adottate per adattare le scene in cui i personaggi parlano in italiano.

IL PADRINO - PARTE II.

In questa scena, Michael, nascosto in Sicilia, vede per la prima volta Apollonia. Arrivati al bar Vitelli, insieme a Fabrizio e l'altro suo compagno parlano al proprietario delle rare bellezze che hanno visto lungo la strada, quando Vitelli capisce che stavano parlando di sua figlia si allontana, offeso. Michael, con l'aiuto di Fabrizio che fa da interprete, chiede scusa a Vitelli e gli chiede di poter conoscere sua figlia.

Michael: Fabrizio, traduci per me.	Michael: Fabrizio, spiega che c'è un equivoco.
Fabrizio: Sissignore.	Fabrizio: Sissignore.
Michael: I apologize if I offended you..	Michael: lo, ecco.. mi dispiace che vi siate offeso.
Fabrizio: Ci dispiace se l'ha offesa.	Fabrizio: Parlavamo senza malizia.
Michael: I'm a stranger in this country	Michael: lo sono forestiero qui e..
Fabrizio: È straniero in questo paese.	Fabrizio: È in Sicilia che è poco
Michael: I meant no disrespect to you or your daughter.	Michael:...E non è mia abitudine provocare la gente senza ragione.

Fabrizio: E non voleva mancare di rispetto, né a lei, né a vostra figlia	Fabrizio: Non volevamo mancare di rispetto, né a voi, né a vostra figlia.
Vitelli: E chi è chistu? E che vole de mia figlia?	Vitelli: Ma chi è chistu? E che vole de mi' figlia?
Michael: I'm an American, hiding in Sicily.	Michael: Sono un Americano, sono nascosto qui.
Fabrizio: È un americano che sta nascosto in Sicilia	Fabrizio: È un amico di amici, capite...
Michael: My name is Michael Corleone.	Michael: Mi chiamo Michele Corleone.
Fabrizio: E si chiama... Michele Corleone.	Fabrizio: E suo padre è Don Vito Corleone
Michael: There are people who'd pay a lot of money for that information.	Michael: I miei nemici pagherebbero molto cara un'informazione come questa
Fabrizio: Ce sarebbe parecchia gente che pagherebbe parecchi piccioli per una informazione accussì.	Fabrizio: Tenetevela pe' voi questa confidenza perché se qualcuno parla, voi mi capite...
Michael: But then your daughter would lose a father.	Michael: La cosa potrebbe finire male. Fabrizio: E vostra figlia poi resterebbe senza padre.
Michael:...Instead of gaining a husband.	Michael: Invece di trovare un marito.

Fabrizio: Invece di guadagnare... uno sposo.	Fabrizio: Avete sentito che ha detto? Iddu s'a sposa.
Altro: Ah, minchia, ma s'è innamorato davvero chist'?	Altro: lo non ci credia, ma questo s'innamorò proprio
Michael: I wanna meet your daughter.	Michael: Voglio conoscere vostra figlia.
Fabrizio: Vuole conoscere vostra figghia.	Fabrizio: Stateve attento che ve conviene.
Michael: With your permission.	Michael: Col vostro permesso.
Fabrizio: Con il suo permesso.	Fabrizio: Non ve fate pregare.
Michael: And under the supervision of your family.	Michael: E sotto la sorveglianza della vostra famiglia.
Fabrizio: E con il consenso di tutta la famiglia.	Fabrizio: Secondo le usanze locali.
Michael: With all... respect.	Michael: Con tutto... il rispetto.
Fabrizio: Con tutto il rispetto, naturalmente.	Fabrizio: Allora?

Non era affatto facile trovare una soluzione traduttiva per una scena come questa, che si basa sulla distanza linguistica tra Michael e Vitelli, eppure l'adattamento è brillante. Nel doppiaggio Michael parla un italiano standard, seppur caratterizzato nella dimensione diatopica, diastratica e

diacronica dell'allocutivo di cortesia voi (che invece si alterna al Lei nella versione originale).

Fabrizio riformula le parole di Michael usando un gergo tipico delle bande mafiose come “è amico di amici, capite...”, “se qualcuno parla, voi mi capite...”, le battute di Fabrizio non sono in dialetto ma più in un italiano con incursioni nel siciliano, il dialogo così costruito non appare forzato né caricaturale.

MODERN FAMILY S10:E12

In questo episodio Phil e Claire pianificano un viaggio per l'Italia, un ultimo momento di relax prima del trasferimento a casa loro della figlia con il suo strambo fidanzato e i loro gemelli neonati.

Durante questo dialogo Phil e Claire si stanno allenando sulla cyclette guardando un video percorso della campagna italiana.

Phil: Mmm... Italia è davvero il Paese più bello del mondo, no?	Phil: Mmm.. l'Italia è davvero il Paese più bello del mondo, no?
Claire: Sì, il cibo è delizioso e le persone simpatiche.	Claire: Sì, il cibo è delizioso e le persone sono molto simpatiche.
Phil: Oh, farmiaoci! Uccidiamochel vecchio per le direzioni!	Phil: Ah, ma guarda! Là dietro sicuramente ci sarà un ristorante.
Claire: Nostro italiano migliorato molto!	Claire: Prenotiamo subito un tavolo, che ne pensi?

Nella versione originale i due parlano italiano con un forte accento americano, con errori grammaticali e lessicali (direzioni al posto di

indicazioni è un calco dall'inglese “directions”), chiaramente il dialogo è accompagnato da sottotitoli in inglese. La comicità è data soprattutto da Claire, che batte il cinque a Phil congratulandosi per i loro miglioramenti dopo che lui ha confuso in verbo chiedere con uccidere.

Nella versione italiana lo scambio è sicuramente meno spiritoso, ma la scelta traduttiva degli adattatori giustifica perfettamente l'entusiasmo dei personaggi, giocando sullo stereotipo gastronomico dell'Italia.

Alla fine della puntata, i due rinunciano al loro viaggio in Italia ma immaginano come cambierà la loro vita da lì a breve.

Claire: So... Looks like we are going on a trip?	Claire: Allora credo, che a quanto pare faremo un viaggio.
Phil: L'avventura che è la vita...	Phil: La nostra vita è un viaggio avventuroso
Claire: Con te, mio caro, ogni giorno è un falciatrice	Claire: Lo so, perfino andare a fare la spesa con te è avventuroso.
Phil: Io sono il uomo più alto tutto del mondo	Phil: La prossima volta ti porterò alla scoperta del reparto surgelati.

Anche in questo caso l'ironia è data dalla lingua scorretta dei protagonisti ma anche dalla passione con cui i due pronunciano le battute. Nella versione italiana, il tono profondo e seducente viene mantenuto e, in contrasto con il contenuto delle battute, genera comicità.

GREY'S ANATOMY S14:E01

Rientrando a casa, dove abita con la dottoressa Arizona, Andrew la trova a letto con sua sorella Carina.

Carina: Andrea?	Carina: Andrea?
Andrew: Carina?	Andrew: Carina?
Carina: Che ci fai qua?	Carina: Che ci fai cca?
Andrew: Tu che ci fai qui? E con la mia compagna di casa?	Andrew: Tu che ci fai cca? Idda è è chidda che abita nzieme cu mia nda sta casa!
Carina: Vivi qua tu? Con lei?	Carina: Vivi cca tu cu idda?
Andrew: Si, abito qui con lei e è anche la mia capa all'ospedale!	Andrew: Certo cu idda, capu o spidale
Carina: Come facevo a saperlo? Non mi dici mai niente quando ti chiamo	Carina: Ma io che ne sacciu. Non me rice mai niente quando ti chiamo!
Andrew: Oddio, Carina ma che stai facendo? Sei anche mezza nuda!	Bedda madre, ma che cumbini! Ma vestiti, v`a!
Carina: Ho capito ma come facevo io a saperlo? Non mi dici mai niente!	Carina: U capivo ma che ne sacciu si nun mi dici mai nient!

Questa è la prima scena all'interno del medical drama in cui i due fratelli De Luca si incontrano. Andrew, Carina e loro padre (che comparirà più avanti nella serie) parlano spesso in italiano all'interno della serie, soprattutto in momenti di conflitto, riflettendo le dinamiche familiari e culturali che possono emergere nei momenti di tensione. Nella versione

originale l'effetto è volutamente straniante, i dialoghi in italiano, infatti, non sono accompagnati da dialoghi in lingua inglese. Per ricreare lo stesso effetto, la strategia degli adattatori per la versione italiana è stata quella di far parlare i fratelli De Luca in dialetto siciliano, anche in italiano non ci sono sottotitoli che accompagnano le scene in cui si parla in dialetto; sebbene si tratti di un dialetto e non di una lingua totalmente aliena, l'effetto ricreato è comunque di differenziazione dagli altri personaggi e di straniamento nel pubblico italiano.

Questa è la prima scena all'interno del medical drama in cui i due fratelli De Luca si incontrano. Andrew, Carina e il loro padre (che comparirà più avanti nella serie) parlano spesso in italiano, soprattutto durante i conflitti, riflettendo le dinamiche familiari e culturali che possono emergere nei momenti di tensione. Nella versione originale, l'effetto è volutamente straniante poiché i dialoghi in italiano non sono accompagnati da sottotitoli in inglese.

Per ricreare lo stesso effetto nella versione italiana, gli adattatori hanno deciso di far parlare i fratelli De Luca in dialetto siciliano. Anche in questo caso, non ci sono sottotitoli che accompagnano le scene in dialetto a differenza di altre serie italiane in cui per esempio il dialetto napoletano è sottotitolato, come Gomorra.

Sebbene si tratti di un dialetto e non di una lingua completamente aliena, l'effetto ottenuto è comunque di differenziazione dagli altri personaggi e di straniamento per il pubblico italiano.

La scelta ha anche sollevato alcune critiche da parte di chi ritiene che l'accento è troppo marcato e potrebbe sembrare addirittura caricaturale e che i dialoghi non sono comprensibili, tuttavia, era indispensabile ricreare una situazione di incomprensione, per giustificare la perplessità degli altri personaggi in scena nell'assistere ai dialoghi dei due fratelli.

UN PESCE DI NOME WANDA:

In questa commedia, la protagonista, Wanda, si eccita sessualmente sentendo parlare Otto in italiano.

Otto: E' molto pericoloso signorina, molto pericoloso... Carissima... Wanda: Speak it, speak it! Otto: Un ossobuco milanese con piselli. Melanzane, parmigiana con spinaci. Dov'è la farmacia? [...] Da dove parte il treno? Dov'è la fontana di Trevi? Mozzarella, parmigiana, gorgonzola!	Otto: Es muy peligroso, señorita. Muy peligroso... Querida [...] Wanda: Sì, parla, parla! Otto: Tortilla con jamón a la española. Chorizo y queso... manchego. Dónde está la morenita? [...] Te gusta el flamenco? Aquí está la Plaza de Toros! Gazpacho, manzanas, bananas!
--	---

Come in questa scena, nel corso del film Otto sfrutta l'appeal che ha su Wanda il suo parlare italiano, ricorrendo però soprattutto a piatti tipici e frasi fatte e canzoni, utilizzando una lingua maccheronica che genera comicità. Per mantenere lo stesso effetto, nel doppiaggio italiano il personaggio parla in spagnolo altrettanto buffo.

Da questi esempi possiamo osservare che, in effetti, l'uso dell'italiano nelle opere cinematografiche americane è sempre legato ad uno stereotipo: il mafioso ne *Il Padrino*, il casanova in *Un pesce di nome Wanda*, la bella vita in *The Modern Family*, la famiglia rumorosa e melodrammatica in *Grey's Anatomy*. L'altro dato interessante sono le strategie di traduzione applicate: ne *Il Padrino*, il dialetto siciliano viene mitigato in un italiano sicilianeggiante, al contrario in *Grey's Anatomy* l'italiano diventa dialetto siciliano, in *Un pesce di nome Wanda*, l'italiano viene sostituito con un'altra lingua e in *Modern Family* il plurilinguismo dell'originale viene eliminato e

l'effetto veicolato dall'italiano viene sostituito da tratti soprasegmentali come l'intonazione.

CAPITOLO III

3.1 Tabù e interdizione linguistica.

Nel parlare degli elementi più difficili da tradurre non si possono tralasciare il turpiloquio e i tabù. Il turpiloquio viene definito dalla Treccani come di seguito: “[dal lat. turpiloquium, comp. di turpis «turpe» e loqui «parlare»]. – Il parlare con un linguaggio osceno, triviale, sboccato, o comunque contrario alla decenza”. Proprio quest’ultima informazione, “il parlare contrario alla decenza”, risulta significativa, in quanto ci lascia intendere che tali elementi lessicali non sono socialmente accettati e sono generalmente sottoposti a interdizione linguistica, per cui il loro uso viene ritenuto inadatto al contesto pubblico e spesso semplicemente evitato. L'interdizione è riconducibile al disagio psicologico che il pronunciare o l'ascoltare certe espressioni può provocare, disagio che ha in realtà cause diverse, tra cui il timore, il senso religioso, il pudore o l'imbarazzo (Galli de' Paratesi 1964: 17-19). Insieme alle parolacce vengono considerati tabù e sottoposti a interdizione anche i riferimenti alla sfera sessuale, i termini riguardanti argomenti scatologici, che dunque richiamano le funzioni della digestione e dell'evacuazione e le parti del corpo in queste coinvolte (merda,

vomito), la tematica magico-religiosa che include tutti i fenomeni che nascono dal timore di qualcosa di sovrumano (Dio, Cristo, Madonna, ma anche le maledizioni, il Paradiso, l'Inferno) e le discriminazioni legate all'etnia o alla posizione sociale.

Ma come mai, nonostante la condanna sociale a cui sono sottoposti i turpiloqui e i tabù, essi risultano essere presenti in misura così grande all'interno dei dialoghi filmici?

In primis, non bisogna dimenticare che il dialogo filmico è uno specchio della lingua parlata ed è innegabile che nel parlato quotidiano si ricorra ad espressioni volgari sebbene in misura maggiore o minore in base alla cultura e ai gruppi sociali di riferimento.

Inoltre, secondo Ledvinka,

«Le parolacce, le imprecazioni e gli insulti verbali sono l'elemento più espressivo di cui disponiamo per caratterizzare un discorso. Le parolacce, infatti, esprimono le emozioni primarie, quelle innate [...]. La parolaccia [...] non ha una funzione all'interno della frase tale per cui se la si omette la frase non ha senso; il senso rimane, ma viene snaturato, si perdono infatti la forza e l'emozione veicolate dalla parolaccia». (Ledvinka 2010:13)

Quindi, in alcuni casi, la parolaccia è utile per aumentare il carico emotivo della battuta in quanto sintomatica di uno stato d'animo alterato sia da sentimenti negativi quali la rabbia, l'aggressività, la frustrazione o da sentimenti positivi come gioia o soddisfazione, per questo le funzioni che svolge all'interno del dialogo (come nella lingua parlata) sono diverse ad

esempio: offendere (esempio), come valvola di sfogo (esempio), incitare (“Talk, you fuck, talk” → “Parla, stronzo, parla!”³⁴).

All’interno dei film, la parolaccia è utile per inquadrare i personaggi dal punto di vista diastratico, infatti è tipica soprattutto di alcuni generi cinematografici come quelli pulp (Pulp fiction, Trainspotting, etc.), e i film gangster o che parlano di mafia (C’era una volta in America, il Padrino, etc.) che hanno come protagonisti personaggi come rapinatori, strozzini, tossicodipendenti, criminali.

Ma non solo: in alcuni casi l’insulto si trasforma in un modo per esprimere la propria fiera appartenenza ad un gruppo sociale. È il caso di nigger oggi spesso usato dalle persone di colore per chiamarsi tra loro, come a cancellare la natura denigratoria che era propria di quel termine in passato (Ledvinka 2010:25).

Soprattutto in questi casi, è importante far attenzione alla traduzione proposta che potrebbe “tradire” l’originale, eliminando dei riferimenti culturali anche molto significativi, come si osserva in Pulp Fiction.

Marsellus è un boss criminale afroamericano di Los Angeles che chiama i suoi uomini niggers, nella versione italiana la parola viene spesso omessa o sostituita con altre espressioni che niente hanno a che vedere con l’insulto razziale addirittura quando Marsellus, dopo mentre da una mazzetta a Butch (che è bianco) per corromperlo e gli dice “you my nigga?” in italiano la battuta viene tradotta con “sei dei miei?”.³⁵

Queste omissioni appiattiscono il dialogo e non tengono conto della caratterizzazione dei personaggi, non lasciano trasparire in nessun modo la differenza tra lo slang della comunità nera e l’accento dei bianchi.

³⁴ Esempio tratto da “The Wolf of Wall Street”

³⁵ L’esempio è tratto da Giampieri.

3.2 Il linguaggio tabù nella traduzione audiovisiva

Diversi studi accademici si sono concentrati sul trattamento del linguaggio tabù e delle parolacce nella traduzione audiovisiva³⁶, poiché questo aspetto può essere annoverato tra le sfide più grandi nella traduzione audiovisiva. Come scrive Domínguez (2008):

«If the translator's job is always difficult, translating tabooed words is particularly problematic in that one has to take into consideration not only the usual problems that the translation of any text poses – even scientifically aseptic ones, if such things exist – but also other particular considerations that affect tabooed expressions³⁷.»

Per Chaume (2004)

«The main function of audiovisual translation is to produce a similar effect on the target culture audience as the source text produced on the source culture audience³⁸.»

Per cui, si potrebbe sostenere che il linguaggio tabù e le parolacce dovrebbero essere resi per produrre lo stesso effetto sulla cultura di destinazione. In effetti, secondo De Rosa (2022), i traduttori coinvolti nel doppiaggio e nella sottotitolazione devono necessariamente essere consapevoli della funzione multiculturale e delle diverse variazioni del

³⁶ nella sottotitolazione (Díaz Cintas 2001; Scandura 2004; Ávila-Cabrera 2015; Baines 2015) e nel doppiaggio (Pujol 2006; Soler Pardo 2013; Beseghi 2016).

³⁷ Se il lavoro del traduttore è sempre difficile, la traduzione di parole tabù è particolarmente problematica in quanto si deve tener conto non solo dei soliti problemi che la traduzione di qualsiasi testo pone - anche quelli scientificamente asettici, se esistono - ma anche di altre considerazioni particolari che riguardano le espressioni tabù. (Traduzione mia)

³⁸ La funzione principale della traduzione audiovisiva è quella di produrre sul pubblico della cultura di arrivo un effetto simile a quello prodotto dal testo di partenza sul pubblico della cultura di origine (Traduzione mia)

linguaggio tabù e volgare oltre ad avere competenze pragmatiche e linguistiche su di esso. Quando si tratta di differenze non solo a livello linguistico ma anche a livello culturale, i traduttori audiovisivi dovrebbero essere in grado di risolvere le varie divergenze trovando le migliori alternative e strategie. Pertanto, il linguaggio tabù deve essere considerato dal suo punto di vista socio-culturale, poiché ciò che potrebbe essere considerato tabù in una società potrebbe non essere percepito allo stesso modo in un'altra e avere un grado maggiore di accettazione sociale. Infatti, i sono alcune parole ed espressioni che possono essere considerate tabù universali, come il sesso, e altre che hanno un diverso grado di tolleranza a seconda della società, come la religione, l'uso di esclamazioni o la scatologia (Sanz-Moreno 2018). Come è stato già ampiamente spiegato, in alcuni paesi è considerato più offensivo pronunciare il nome di Dio invano che esprimere allusioni sessuali o insulti razzisti (Hughes 1991), e questo può portare a diverse possibili traduzioni nella lingua di destinazione. In conclusione, come affermano Fägersten e Bednarek (2022), la presenza del linguaggio tabù e delle parolacce nei film o nelle serie TV e nei programmi è influenzata da tre fattori: il tempo (cambiamenti sociali, leggi e autorità), la cultura (differenze culturali) e la censura (trasmissioni televisive e cinema).

La difficoltà nel tradurre le parole sottoposte a interdizione risiede dunque nel trovare un traduttore che da una lingua all'altra possa avere lo stesso impatto sul pubblico e, in alcuni casi, per farlo è necessario spostarsi da una categoria tabuizzata all'altra.

Anche stabilire il livello di interdizione e la sensibilità del pubblico può risultare un'impresa ardua, come ha notato anche Vito Tartamella che si dedica da più di dieci anni allo studio del turpiloquio e ha deciso di intraprendere un'indagine volta ad indagare quanto volgari fossero percepite una serie di parole proposte.

La ricerca è stata pubblicata in un saggio dal titolo “Il “volgarometro”: un questionario per valutare la forza offensiva delle parolacce” e ha coinvolto 2615 persone di varie età e livello culturale, sollecitate ad esprimere il grado di offensività di 125 parole su una scala da 0 a 3.

I risultati hanno permesso la creazione di questo strumento:



Figura 4 - Il Volgarometro

Lo stesso Tartamella nel pubblicare i risultati della ricerca nel suo blog “Parolacce”³⁹ riconosce l’utilità dello strumento per i traduttori, soprattutto

³⁹ <https://www.parolacce.org/2009/05/16/abbiamo-il-volgarometro/>

avendo accesso a ricerche simili in altre lingue per questo suggerisce di consultarne una del sociolinguista Rob Drummond⁴⁰.

Alla sua ricerca hanno partecipato 2788 persone, diverse per età, genere e provenienza (69 nazionalità, quelle che hanno registrato più risposte sono: inglese, americana, scozzese, canadese e australiana).

Ai partecipanti sono state proposte 11 parole e gli è stato chiesto di votarle su una scala da 0 a 10 in base a quanto risultassero offensive per loro.

Di seguito i risultati:

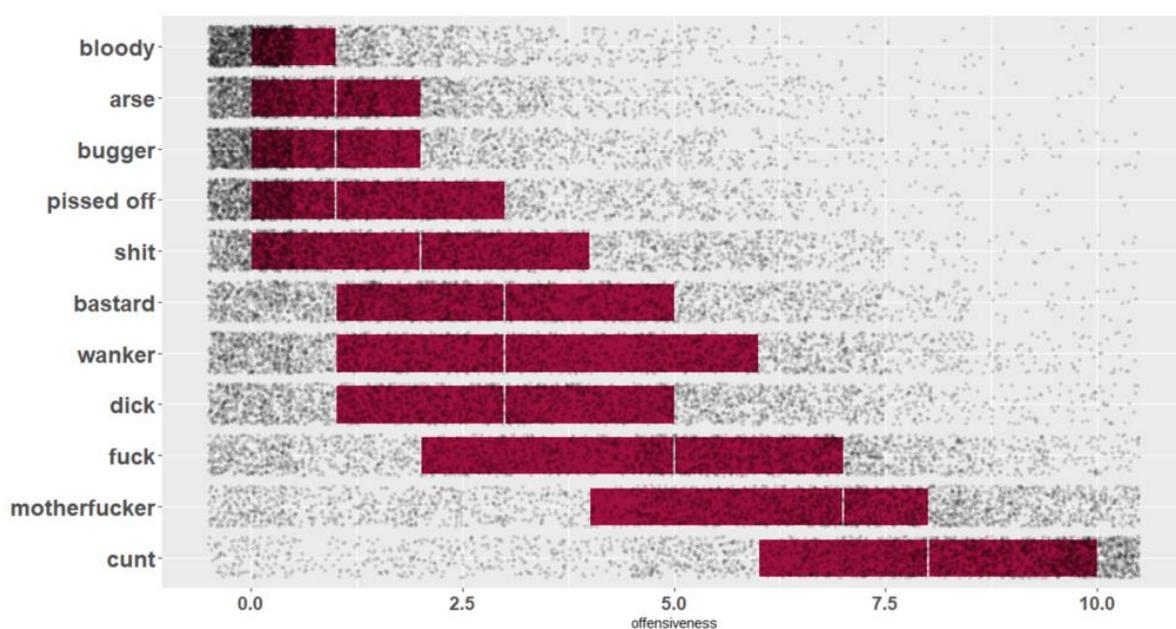


Figura 5 - Grafico della percezione delle parolacce inglesi.

Il repertorio analizzato per la lingua inglese risulta sicuramente meno completo ma è innegabile che ricerche di questo tipo potrebbero rappresentare un punto di svolta per delle scelte traduttive più consapevoli.

⁴⁰ <https://swearing.info/>

3.2.1 Alcuni esempi

Come spiegato nel paragrafo precedente la percezione dei tabù varia nelle diverse culture per esempio, prendendo in considerazione la sfera del timore magico-religioso, si può osservare che la parola goddamn ed in generale tutte le espressioni che riguardano maledizione e l'imprecazione con riferimento a divinità o al diavolo e l'inferno (per es. goddamn, hell, bloody hell) hanno un impatto molto maggiore sul pubblico anglosassone di quanto non ne abbia il suo traduttore "diretto" maledetto sul pubblico italiano. Molto spesso, infatti, la scelta di questo termine risulta poco efficace perché, violando un ambito meno tabuizzato, non restituisce la carica aggressiva e l'intensità della battuta originale, a volte creando anche un effetto straniante. Viceversa, espressioni come Jesus fucking Christ, Holy shit e simili che sono spesso utilizzate nei dialoghi in lingua originale, risultano espressioni fortemente volgari anche nella lingua di partenza, ma comunque accettabili mentre in italiano sarebbe impossibile pensare di tradurle letteralmente in quanto assimilabili alla blasfemia.

L'esempio che segue è tratto da *The Departed*.

Billy Costigan è un agente in incognita infiltrato nella banda di Frank Costello, noto boss della malavita irlandese di Boston, che fa una soffiata al Capitano Ellerby su un affare del boss. Ellerby è convinto che sia la volta buona per cogliere Costello sul fatto e riuscire finalmente ad arrestarlo ma quando si rende conto che l'occasione sta per sfumare reagisce molto male.

Ellerby: Cars are moving, but did you see anybody come out? Please tell me those cars aren't empty.	Ellerby: Le macchine si stanno muovendo, ma avete visto uscire qualcuno? Vi prego, ditemi che non sono vuote.
---	--

I mean, Jesus fucking Christ , please tell me that those Chinamen's cars aren't empty!	Insomma, in nome di Dio Onnipotente ditemi che le auto di quei cinesi non sono vuote!
---	--

Il sentimento da trasmettere in questo caso è la profonda frustrazione del Capitano, tuttavia, nonostante l'intensità dell'emozione, in italiano è sufficiente nominare Dio, senza ricorrere alla bestemmia che è in ogni caso inammissibile. La blasfemia era addirittura considerata reato in Italia fino al 1999, anno in cui è stata tramutata in illecito amministrativo; in virtù dell'articolo 724 c.p. ("Bestemmia e manifestazioni oltraggiose verso i defunti"), la bestemmia è punibile con sanzione amministrativa da euro 51 a euro 309.⁴¹

Anche in Raging Bull troviamo un esempio calzante.

Joey, per spiegare quanto sia testardo il fratello, Jake la Motta, ricorre a un'immagine blasfema, che viene prontamente censurata nella versione italiana.

Joey: I mean, Jesus Christ could come off the cross , he don't give a fuck	Joey: Insomma, Cristo Santo , non riesce ad ammorbidirsi, non gliene frega niente
--	---

La battuta non viene tradotta letteralmente con "Gesù Cristo potrebbe scendere dalla croce e a lui non gliene importerebbe un cazzo", ma viene molto mitigata: il nome di Dio viene nominato ma si elimina la blasfemia.

⁴¹

https://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaArticolo?art.versione=3&art.idGruppo=82&art.flagTipoArticolo=1&art.codiceRedazionale=030U1398&art.idArticolo=724&art.idSottoArticolo=1&art.idSottoArticolo1=10&art.dataPubblicazioneGazzetta=1930-10-26&art.progressivo=0

Nel paragrafo 3.2 si è anche osservato che il livello di tabuizzazione varia anche in base al periodo storico e alle tematiche sociali a cui la comunità di riferimento è più sensibile. Questo aspetto risulta evidente analizzando gli insulti razziali, che nei film americani sono negli ultimi tempi sempre più censurati.

Per fare un esempio diametralmente opposto a quello di Pulp fiction possiamo fare riferimento ad uno scambio di battute contenuto in The Wolf of Wall Street:

Jordan: Donnie, this isn't funny. You gotta untie me, buddy.	Jordan: Donnie, non è per niente divertente. Devi slegarmi, bello.
Donnie: I can't untie you. The captain tied you up. He almost fucking tasered you.	Donnie: No, non posso. Ti ha legato il comandante, voleva immobilizzarti con un taser.
Jordan: Why?	Jordan: Perché?
Donnie: You were screaming at people.	Donnie: Perché? Urlavi alla gente come un matto.
Donnie: You were on the floor rolling around and shit.	Donnie: Ti sei rotolato sul pavimento, cazzo.
Jordan: Oh, Jesus.	Jordan: Oddio...
Donnie: You called the captain the N-word .	Donnie: Hai chiamato il comandante sporco negro .
Jordan: I called the captain the N-word ?	Jordan: L'ho chiamato sporco negro ?

Donnie: Yeah, he was very upset.	Donnie: Sì e lui l'ha presa male.
Jordan: Really?	Jordan: E perché?

Negli Stati Uniti la parola nigger è considerata ormai da tempo un tabù assoluto (al di fuori del caso che abbiamo analizzato, ovvero quando è la stessa comunità afroamericana ad utilizzarla) ed è per questo censurata con N-word che è già sufficiente per esprimere la gravità del comportamento di Jordan. In italiano, non solo la parola viene esplicitata, ma l'insulto viene addirittura caricato con il dispregiativo sporco, inoltre, viene ripetuta ben due volte, la seconda volta in particolare poteva essere omessa dicendo ad esempio: "L'ho davvero chiamato così?". Il tutto viene ancora amplificato dal e perché? come se fosse strano che il capitano si indignasse di fronte all'insulto. Se tali scelte traduttive sono state compiute è perché evidentemente il pubblico italiano (almeno nel periodo in cui è stato presentato il film, ovvero il 2014) risultava essere molto meno sensibile alla tematica razziale e per produrre una reazione nel pubblico l'insulto deve risultare più pesante.

CAPITOLO IV

Lo studio della traduzione dei turpiloqui nei film di Martin Scorsese

4.1 Introduzione

Lo studio si propone di analizzare come le parolacce presenti nei film americani vengano tradotte nella lingua italiana, esaminando se le versioni doppiate tendano a limitare l'uso di espressioni tabuizzate rispetto agli originali. Questa indagine nasce dalla percezione comune che la censura o l'adattamento linguistico possano influenzare la resa delle scene nei diversi contesti culturali, tale impressione viene confermata da diversi studi accademici, tra cui quelli di Pavesi, Malinverno, Chiaro, Azzaro, Bianchi, Bucaria, Ledvinka, Parini, e Ranzato, che evidenziano come il linguaggio tabù venga spesso omesso o manipolato nei testi audiovisivi italiani. Questo fenomeno è legato alla tradizione di censura instaurata sotto il regime fascista e influenzata dalla Chiesa Cattolica.

Nonostante alcuni progressi negli ultimi anni e una maggiore accettazione del linguaggio volgare, alcune categorie di linguaggio tabù, come i riferimenti religiosi, rimangono proibite. Gli insulti etnici e razziali sono generalmente neutralizzati o attenuati, mentre gli insulti legati all'omosessualità o alle differenze di genere sono più comuni. Tuttavia, anche questi ultimi sono spesso ammorbiditi o neutralizzati. La tendenza alla censura o all'autocensura è ancora presente, influenzata sia da considerazioni socio-culturali che da differenze linguistiche tra inglese e italiano.

La manipolazione e la censura nella traduzione audiovisiva dall'inglese all'italiano possono derivare anche da problemi linguistici e difficoltà nel trasferire parole tabù e volgari, la scelta della traduzione anche dipende dalla corrispondenza semantica e funzionale tra le due lingue, dai vincoli tecnici e dalla libertà creativa concessa ai traduttori.

Alcune espressioni volgari nei film o serie TV americane non compaiono nella versione doppiata perché non appartengono alla lingua italiana ma anche i limiti tecnici del doppiaggio, come le difficoltà articolatorie, sono particolarmente rilevanti perché il linguaggio tabù è spesso un'espressione di emozioni manifestate fisicamente. Esistono due percorsi nella traduzione audiovisiva: ripetere le espressioni letteralmente o utilizzare cliché, oppure usare espressioni più innovative e immaginative.

Lo studio mira ad analizzare effettivamente in che misura le parolacce viene censurato nei film doppiati rispetto alle versioni originali, e quali strategie traduttive vengono adottate per mantenere la naturalezza e l'efficacia del dialogo nella lingua di arrivo e se la variante diacronica influisce su tali scelte.

Lo scopo dello studio è quello di fornire una panoramica delle scelte traduttive nei film selezionati, contribuendo a una comprensione più approfondita delle dinamiche del doppiaggio e dell'adattamento linguistico in contesti culturali diversi.

4.1.2 La ricerca

Per questo studio è stato selezionato un campione di cinque film diretti da Martin Scorsese, rappresentativi di diversi decenni, dagli anni '80 fino ad oggi, al fine di esaminare eventuali cambiamenti nel trattamento linguistico del turpiloquio nel corso del tempo.

I film inclusi nell'analisi sono: "Raging Bull" (1980), "GoodFellas" (1990), "The Departed" (2006), "The Wolf of Wall Street" (2015), e "The Irishman"

(2024). Questa selezione è stata guidata dalle tematiche affrontate nei film, i cui protagonisti fanno largo uso dello slang “di strada” in quanto coinvolti in attività illegali o immorali, fornendo così un corpus significativo di elementi da esaminare.

La produzione di Martin Scorsese si caratterizza per la sua crudità e violenza non solo nel linguaggio ma anche nelle scene rappresentate, proprio per questo, la visione di questi film è sottoposta a restrizioni⁴², come riportato nella tabella.

⁴² Negli Stati Uniti, i film sono monitorati da un sistema di classificazione per età ideato dalla Motion Picture Association (<https://www.motionpictures.org/film-ratings/>), che serve come avvertimento potenziale per contenuti offensivi e tabù. I film possono essere classificati come:

G (General audience), film adatti a tutta la famiglia;

PG (Parental Guidance Suggested), contenuti non adatti ai minori;

PG-13 (Parents Strongly Cautioned), contenuti non adatti ai minori di 13 anni;

R (Restricted), minori di 17 anni accompagnati;

NC-17 (No one 17 and under admitted) vietato a ragazzi di età minore o uguale ai 17 anni.

In Italia, per quanto riguarda il cinema, a partire dal 5 aprile 2021 il governo ha abolito definitivamente la censura statale, al posto di questi organi, è stata istituita la Commissione per la classificazione delle opere cinematografiche (<https://cinema.cultura.gov.it/chiamo/commissioni/commissione-per-la-classificazione-delle-opere-cinematografiche/>) Infatti, sono i proprietari e i produttori stessi, come già avviene in quasi tutti i paesi occidentali, a definire e classificare i film. Il governo è invitato a intervenire solo in caso di eventuali abusi che saranno poi sanzionati. La classificazione è la seguente:

T: opere per tutti

6+: opere non adatte ai minori di anni 6

14+: opere vietate ai minori di anni 14 (se il minore è accompagnato da un genitore o da chi ne fa le veci, l'età minima necessaria per la visione del film è abbassata a 12 anni)

18+: opere vietate ai minori di anni 18 (se il minore è accompagnato da un genitore o da chi ne fa le veci, l'età minima necessaria per la visione del film è abbassata a 16 anni)

Titolo originale	Titolo italiano	Anno di distribuzione USA	Anno di distribuzione ITALIA	Classificazione USA	Classificazione ITALIA
Raging Bull	Toro scatenato	19 dicembre 1980	12 febbraio 1981	R	14+
Goodfellas	Quei bravi ragazzi	19 settembre 1990	20 settembre 1990	R	T
The Departed	The Departed - Il bene e il male	21 settembre 2006	27 ottobre 2006	R	T
The Wolf of Wall Street	The Wolf of Wall Street	25 dicembre 2013	23 gennaio 2014	R	T
The Irishman	The Irishman	1 novembre 2019	4 novembre 2019	R	T

Lo stesso regista, in alcuni casi, ha dovuto rimaneggiare delle scene per evitare la classificazione NC-17 negli Stati Uniti⁴³, mentre in Italia Goodfellas e The Wolf of Wall Street, inizialmente categorizzati come 14+, hanno subito dei tagli per aggiudicarsi la categoria T nelle sale cinematografiche⁴⁴.

⁴³ <https://wegothiscovered.com/movies/wolf-wall-street-nearly-rated-nc17-check-out-new-spot/>

⁴⁴ <https://cinecensura.com/wp-content/uploads/2017/07/Quei-bravi-ragazzi-Goodfellas-2%5E-Edizione.pdf>
<https://cinecensura.com/wp-content/uploads/2019/10/The-Wolf-of-Wall-Street-The-Wolf-of-Wall-Street-2%5E-Edizione.pdf>

RISPETTO ALLA PRECEDENTE EDIZIONE SONO STATE APPORTATE LE SEGUENTI MODIFICHE:

- 1° Parte: -alleggerimento, nei titoli di testa, della scena relativa all'uccisione di Billy Bat, con eliminazione inquadrature relative al suo accoltellamento nel bagagliaio - mt 3,60
- 3° Parte:-eliminazione alcune battute volgari di Billy Bat (nel bar) successive alla battuta di Conway "Coraggio sono offerti dalla casa" e precedenti la battuta di Billy Bat "Mi viene a rovinare la festa" - mt 2,20
-alleggerimento scena del pestaggio e del ferimento di Billy Bat, nel bar, da parte di Conway, Tommy e Henry - mt 4,50
- 4° Parte:-alleggerimento scena relativa all'uccisione di Billy Bat (1a 2°) con eliminazione inquadrature relative al suo accoltellamento - mt 3,60
-alleggerimento pestaggio di un uomo, in macchina, in occasione della trasferta di Henry a Tampa (dal l'inizio a prima della battuta "Tu devi pagare") - mt 1,30

SEGU ELENCO MODIFICHE APPORTATE RISPETTO ALLA PRECEDENTE EDIZIONE:

- 4° Parte:-eliminazione inquadrature in P.P. dell'uomo a testa in giù con il volto coperto di sangue - mt 2,30
 - 5° Parte:-alleggerimento carellata nel parlatorio del carcere con eliminazione inquadrature in cui si vede un uomo intento ad un rapporto orale con una donna - mt 1,30
-eliminazione alcune inquadrature relative all'assunzione di cocaina da parte di Sandy - mt 5,50
 - 6° Parte:-eliminazione alcune inquadrature nella scena relativa all'uccisione di Start e alcune inquadrature del cadaver dall'alto - mt 4,50
-alleggerimento scena relativa all'uccisione di Morris - mt 2
-alleggerimento inquadrature dei cadaveri nel camion della spazzatura - mt 8
-alleggerimento inquadratura in cui Tommy viene ucciso dagli uomini di Cosa Nostra - mt 0,20
 - 7° Parte:-eliminazione alcune inquadrature in cui Henry sniffa la cocaina - mt 1,50
-eliminazione alcune inquadrature in cui si vede Henry sniffare la cocaina per la 2° volta - mt 3,10
- LUNGHEZZA TOTALE DEI TAGLI METRI 43,60 IN 35/MM
LUNGHEZZA TOTALE DEL FILM DOPO I TAGLI METRI 3.800 IN 35/MM.

Figura 5 - Tagli II edizione Goodfellas

RISPETTO ALLA PRECEDENTE EDIZIONE SONO STATI APPORTATI I SEGUENTI TAGLI:

- 1.alleggerimento della scena in macchina in cui Naomi si china per praticare una fellatio a DiCaprio - 4 sec
- 2.scena in cui DiCaprio presenta la moglie Naomi, alleggerimento di parte del dialogo - 5 sec
- 3.scena in cui DiCaprio sniffa cocaina sul sedere di donna in p.p. - 28 sec
- 4.dialogo DiCaprio sull'uso di vari tipi di droga, alleggerimento di parte del dialogo - 17 sec
- 5.scena preparazione dose cocaina e sniffaggio della stessa di DiCaprio - 8 sec
- 6.scena ristorante con M.McConaughey in cui quest'ultimo tira cocaina - 4 sec
- 7.alleggerimento scena nel locale con spogliarelliste ecc. - 12 sec
- 8.alleggerimento dialogo colloqui di lavoro di DiCaprio - 9 sec
- 9.alleggerimento scena in cui DiCaprio e Hill fumano crack - 38 sec
- 10.alleggerimento scena del taglio dei capelli donna in ufficio - 10 sec
- 11.alleggerimento scena della scena della banda in ufficio da quando iniziano ad entrare le spogliarelliste - 4 sec
- 12.alleggerimento scena festeggiamenti in ufficio - 18 sec
- 13.alleggerimento scena della sniffata in bagno e inquadratura su due che fanno sesso sempre in bagno - 8 sec
- 14.alleggerimento scena della fellatio in ascensore - 1 sec
- 15.alleggerimento scena di sesso a tre in ufficio - 2 sec
- 16.alleggerimento pp vasca insanguinata - 8 sec
- 17.alleggerimento dialogo in ufficio su lancio del nano - 62 sec
- 18.alleggerimento dialogo sul sesso in ufficio - 23 sec
- 19.eliminazione della scena, alla festa, in cui, in fila su un tavolo, assumono cocaina prima che DiCaprio inizi a parlare al microfono - 3 sec
- 20.alleggerimento scena in cui DiCaprio e i suoi sono nella sala da biliardo, tagliano e assumono droga - 6 sec
- 21.alleggerimento scena in cui Hill si masturba di fronte a Naomi - 22 sec
- 22.alleggerimento scena della scena in casa di Naomi in cui lei appare completamente nuda - 2 sec
- 23.alleggerimento scena in cui Naomi e DiCaprio fanno sesso - 12 sec
- 24.alleggerimento dialogo in cui DiCaprio narra di Naomi - 1sec
- 25.alleggerimento scena in cui DiCaprio sniffa cocaina sul seno di Naomi - 26 sec
- 26.alleggerimento scena di quando DiCaprio e Naomi vengono scoperti in auto - 2 sec
- 27.alleggerimento scena in cui Naomi rientra in casa e trova il maggiordomo e i suoi amici che fanno sesso - 12 sec
- 28.alleggerimento scena del pestaggio del maggiordomo - 6 sec
- 29.alleggerimento scena in cui il maggiordomo viene tenuto fuori dalla terrazza - 1 sec
- 30.alleggerimento scena in aereo scene di sesso e droga - 27 sec
- 31.alleggerimento scena in cui DiCaprio attraversa stanza d'albergo, inquadrature di uomini e donne nudi - 27 sec

Figura 5 - Tagli II edizione The Wolf of Wall Street

Per quanto riguarda i turpiloqui attenzionati nello studio, sono state selezionate le parole "fuck", "fucking", "motherfucker", e "bullshit", appartenenti all'ambito sessuale e scatologico e scelte in base alla loro frequenza d'uso nei film presi in esame.

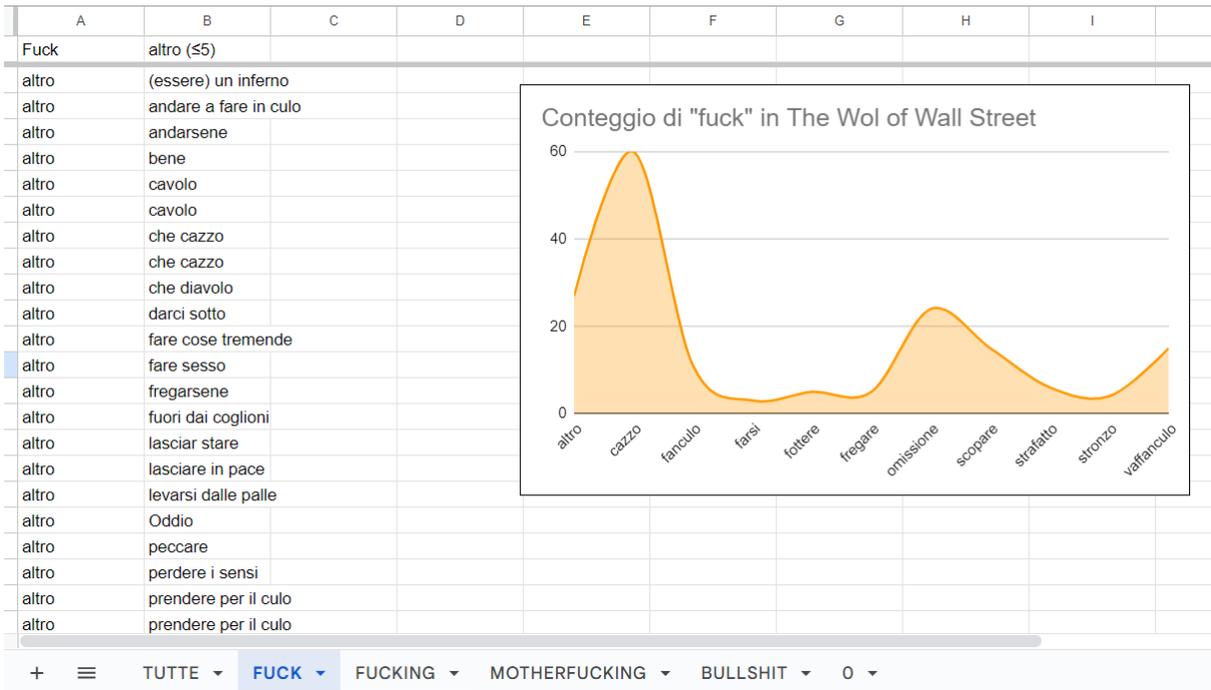
4.2.2 La metodologia

Il copione dei film scelti, consultabile online⁴⁵, è stato confrontato con la visione dei film doppiati in italiano (gli script italiani non sono reperibili) e le traduzioni dei termini da analizzare sono state raccolte in schede excel.

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
fuck (178)	fucking (358)	motherfucker/mc bullshit (8)		fuck him/it/you/it (passes the fuck get the fuck out/i				0 fuck with..	fucked up
bene	brutta	testa di cazzo	stronzate	cazzo	perde i sensi	andiamocene	cazzate	prendere per il c	cazzo
cavolo	brutta	testa di cazzo	stronzate	fanculo		che cazzo	cazzo		è un inferno
cavolo	brutta	testa di cazzo	stronzata	fanculo		che cazzo volete	cazzo		ho fatto cose tre
cazzo	brutto	stronzette	omissione	fanculo		fuori dai coglioni	cazzo		ho peccato
cazzo	brutto	porca troia	omissione	fanculo		lascia in pace	cazzo		omissione
cazzo	brutto	omissione	omissione	fanculo		lasciami stare	cazzo		strafarsi
cazzo	cazzo	omissione	cazzate	fanculo		levarsi dalle palle	cazzo		strafatti
cazzo	cazzo	omissione	cazzata	fanculo		mi hai rotto i cog	fanculo		strafatti
cazzo	cazzo	omissione		fregatene		mi prendi per il c	scopare		strafatto
cazzo	cazzo	imbranato		Oddio		omissione			strafatto
cazzo	cazzo	fottuto		omissione		omissione			strafatto
cazzo	cazzo	figlio di puttana		omissione		vaffanculo			strafatto
cazzo	cazzo	figlio di puttana		vaffanculo		vai a fare in culo			ubriachi
cazzo	cazzo	figlio di puttana		vaffanculo		via			
cazzo	cazzo	figlio di puttana		vaffanculo					
cazzo	cazzo	figlio di puttana		vaffanculo					
cazzo	cazzo	figli di puttana		vaffanculo					
cazzo	cazzo	figli di puttana		vaffanculo					
cazzo	cazzo	ciccione del cazzo		vaffanculo					
cazzo	cazzo	cazzo		vaffanculo					
cazzo	cazzo	cazzo		vaffanculo					

I dati raccolti sono stati successivamente raffinati, riportando gli aggettivi al maschile singolare, i sostantivi al singolare, i verbi all'infinito e scegliendo di categorizzare come "altro" le traduzioni che si ripetevano un numero di volte tale da renderle non significative nella percentuale finale.

⁴⁵ <https://www.springfieldspringfield.co.uk/>



I dati sono stati analizzati per ogni film e poi incrociati per avere una visione d'insieme.

	RAGING BULL	GOODFELLAS	THE DEPARTEL	THE WOLF OF	THE IRISHMAN	TOT	%
omissione	2	1	2	3	0	8	25,81%
stronzata	2	1	2	3	9	17	54,84%
cazzata	0	1	0	2	0	3	9,68%
altro (cazzone, c)	0	1	1	0	1	3	9,68%
TOTALE	4	4	5	8	10	31	

Nel corso della trattazione verranno prima analizzate le singole parole e successivamente verranno commentati i dati raccolti e le statistiche generali comprendenti i 5 film.

4.2.2 Fuck

Rifacendoci ai significati riportati dai dizionari online Collins⁴⁶, Cambridge⁴⁷ e WordReference⁴⁸ possiamo osservare che gli usi di *fuck* possono essere molteplici, sono menzionati quelli principali: *as fuck* è usato per intensificare ciò che è stato detto; *fuck up* significa fare un errore, rovinare tutto o essere in stato di alterazione in seguito all'utilizzo di droghe o superalcolici; *fuck off/you/them/him* etc è un modo offensivo per dire a qualcuno di andare via o di dire che non ti importa, non rispetti o non ti piace la persona/cosa oggetto dell'insulto; *the fuck* è usato per enfatizzare nelle domande; *not give a fuck/not care a fuck* si usa per esprimere in maniera volgare la propria totale indifferenza e noncuranza dell'argomento trattato; *fuck with* significa infastidire, cercare di farsi gioco di qualcuno; *get the fuck out* si usa per dire a qualcuno di togliersi dai piedi.

Tranne che per il caso di *fuck up*, tutti i significati trovano un corrispettivo in italiano che possa mantenere lo stesso grado di volgarità.

Vediamo un esempio tratto da Goodfellas. **Henry** Hill era solo un ragazzino quando iniziò entrò a far parte della "piccola mafia" dei quartieri bassi di New York, con il passare degli anni viene notato dal potente boss James Conway e inizia a lavorare con la sua banda di cui fa parte **Tommy** DeVito. La scena è ambientata in un locale in cui i due stanno bevendo insieme ad altri "bravi ragazzi", nonostante Henry sia ormai un membro rispettato del clan Henry si diverte a stuzzicarlo, facendogli credere di essersela presa per aver definito "buffo" il modo in cui ha raccontato una storia.

⁴⁶ <https://www.collinsdictionary.com/it/dizionario/inglese/fuck/related>

⁴⁷ <https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/fuck>

⁴⁸ <https://www.wordreference.com/enit/fuck%20with>

Henry: Funny. You're really funny.	Henry: ...è proprio buffo!
Tommy: What do you mean, I'm funny?	Tommy: Come sarebbe buffo?
Henry: It's funny, you know. It's a good story. You're a funny guy.	Henry: Sei buffo, insomma, è una bella storia, è buffa, sei un tipo buffo!
Tommy: You mean the way I talk? What?	Tommy: Perché, per via di come parlo o cosa?
Henry: It's just, you know. You're just funny. You know, the way you tell the story.	Henry: No, è che sei... buffo! Insomma, è il modo come racconti le storie.
Tommy: Funny how? What's funny about it?	Tommy: Buffo come? Che ci trovi di buffo?
Anthony: Tommy, you got it all wrong.	Anthony: Tommy non hai capito...
Tommy: He's a big boy. He knows what he said. Funny, how?	Tommy: No, aspè aspè, è cresciutello, sa quel che dice, che dici eh? Buffo come?
Henry: Just, you know. You're funny.	Henry: Che sei buffo, tutto qua.

<p>Tommy: Let me understand this. Maybe I'm a little fucked up. But, I'm funny, how? Funny like a clown? I amuse you? I make you laugh? I'm here to fucking amuse you? What do you mean, funny? How am I funny?</p>	<p>Tommy: No spiegami fammi capire perché magari è colpa mia, forse sono un po' rincoglionito ma... buffo come? Buffo come un pagliaccio, ti diverto? Ti faccio ridere? Sto qua per divertirti? Come sarebbe buffo, buffo come, perché buffo?</p>
<p>Henry: You know, how you tell a story.</p>	<p>Henry: Per... per... per come racconti le storie, capisci?</p>
<p>Henry: You know, how you tell a story. Tommy: No, I don't know. You said it. You said I'm funny. How am I funny? What the fuck is so funny about me? Tell me what's funny!</p>	<p>Tommy: No, no, io non capisco, tu l'hai detto, lo saprai no? Tu hai detto che sono buffo; ma com'è che sono buffo, che cazzo ci trovi di tanto buffo in me, eh, dimmelo, dì, che c'è di buffo?</p>
<p>Henry: Get the fuck out of here, Tommy.</p>	<p>Henry:...ah, vaffanculo, piantala Tommy!</p>

In questo scambio di battute ritroviamo ben 3 usi di *fuck*: *fucked up* viene tradotto con *rincoglionito* e la scelta risulta giusta poiché, nonostante sia palese che nella versione originale Henry stia alludendo al fatto di potersi sbagliare in quanto alterato dall'utilizzo di alcolici, usare il termine

“ubriaco” o “brillo” non avrebbe trasmesso il tono ironico del personaggio e avrebbe edulcorato troppo la battuta; *the fuck* è tradotto correttamente con *che cazzo* in quanto entrambe le lingue l’espressione serve ad intensificare la domanda; nonostante *get the fuck out* trovi il suo corrispondente in *togliti dal cazzo* ed espressioni simili, in questo caso *vaffanculo* rende meglio il tono della battuta, Henry, infatti, si è reso conto dello scherzo e manda bonariamente a quel paese Tommy, l’emozione da trasmettere è il sollievo provato, le altre espressioni sarebbero risultate quindi eccessivamente aggressive.

Dati statistici

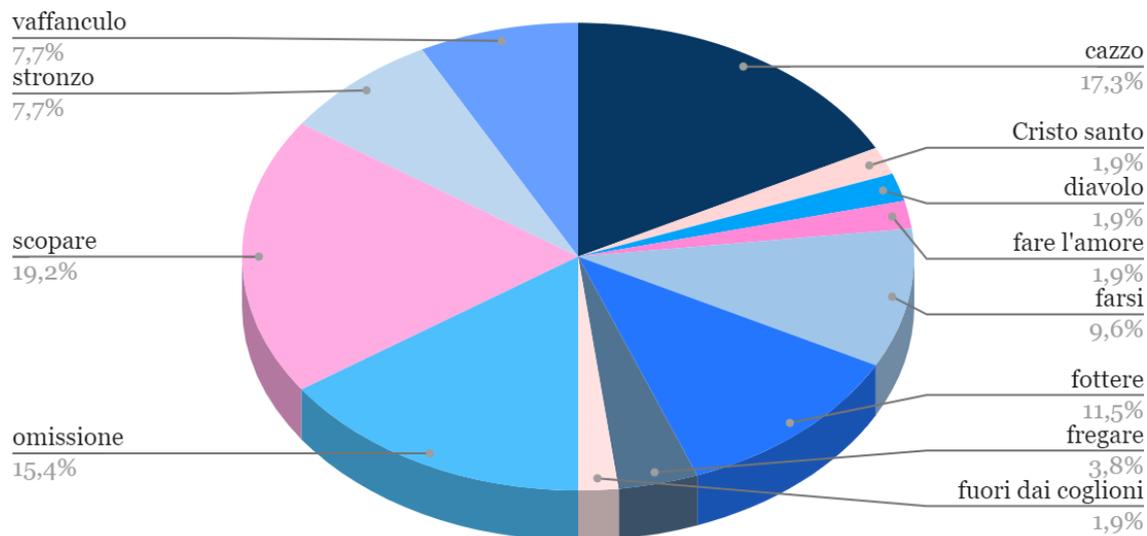


Grafico 1 - Conteggio di «fuck» in Raging Bull.

La parola *fuck* si ripete in Raging Bull 52 volte, le scelte traduttive più utilizzate risultano essere *scopare* (19%), *cazzo* (17%) e *omissione* (15%).

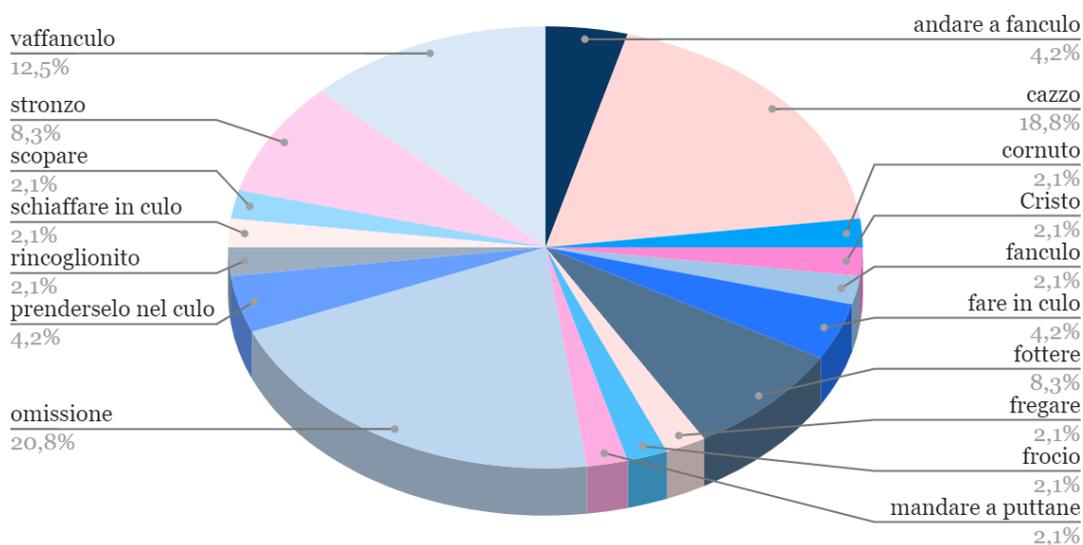


Grafico 2 - Conteggio di «fuck» in Goodfellas.

Nel caso di *Goodfellas* *fuck* compare 78 volte e le tre scelte traduttive più ricorrenti sono: *omissione* (21%), *cazzo* (19%), *vaffanculo* (12%). Non mancano però scelte ben più volgari che fanno riferimento all'omosessualità come *schiffare in culo*, *prenderse lo nel culo*, *frocio*. Risulta interessante la scelta di *cornuto*, tipica della variante regionale siciliana, che concorre bene alla caratterizzazione del personaggio che ha origini sicule.

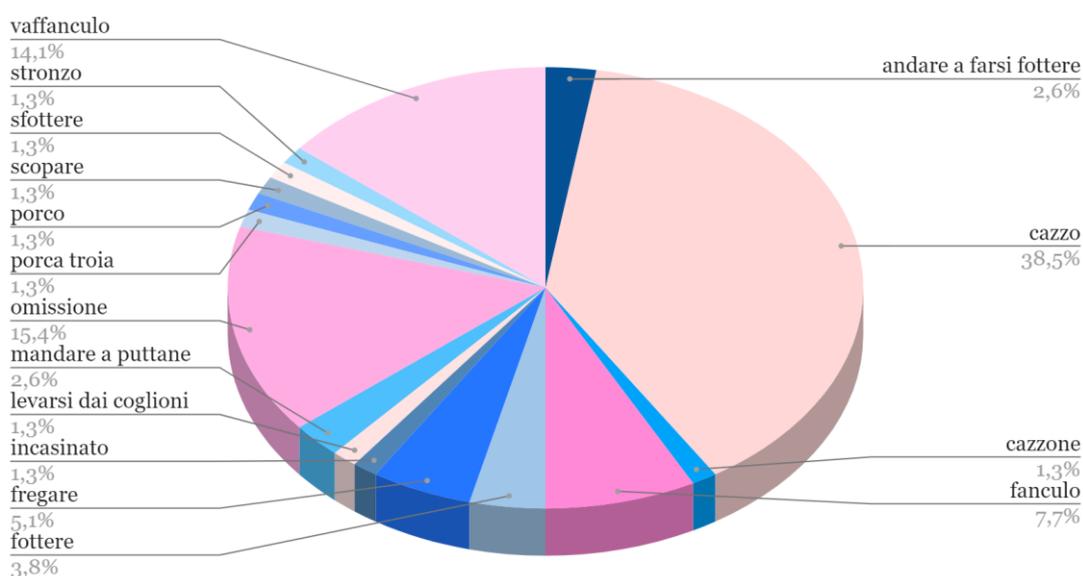


Grafico 3 - Conteggio di «fuck» in *The Departed*

In *The Departed*, la parola *fuck* viene pronunciata ben 78 volte. La scelta traduttiva più gettonata è *cazzo* (38%), seguita dall'*omissione* (15,4%) e da *vaffanculo* (14%).

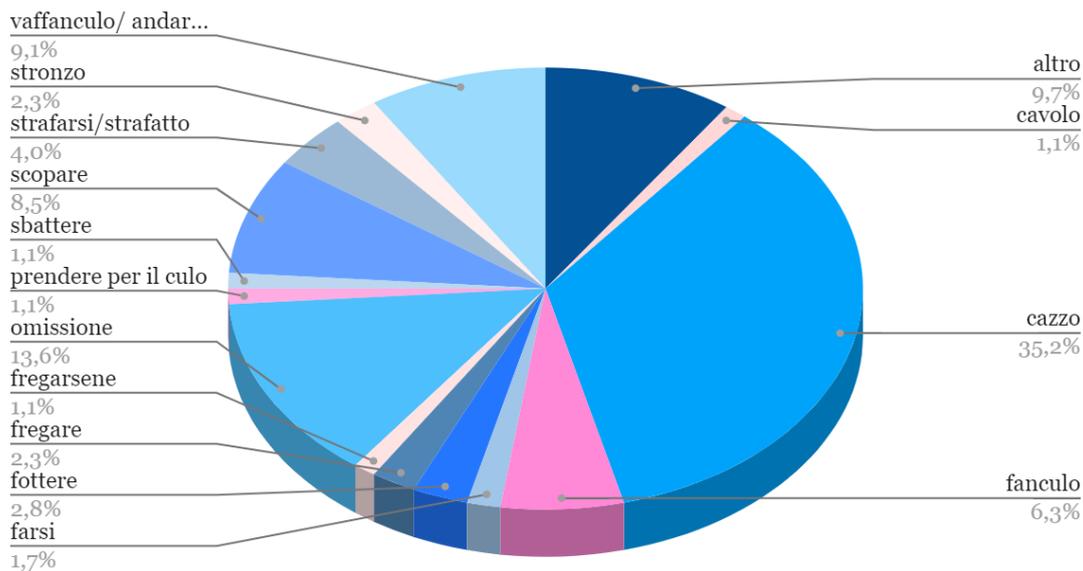


Grafico 4 - Conteggio di «fuck» in The Wolf of Wall Street

La parola *fuck* viene utilizzata in *The Wolf of Wall Street* addirittura 117 volte e, anche in questo caso, *cazzo* (35%) risulta essere con ampio margine la scelta più frequente. Anche l'*omissione* continua a comparire tra le scelte più comuni con il 14%.

In questo caso, è stato necessario raggruppare nella sezione “altro” le traduzioni che comparivano una sola volta per poter generare un grafico più facilmente accessibile. Le espressioni in questione sono: *andarsene, bene, che diavolo, darci sotto, essere un inferno, fuori dai coglioni, lasciar stare, lasciare in pace, levarsi dalle palle, Oddio, peccare, perdere i sensi, rompere i coglioni, sesso, tonnellata, ubriaco, via.*

Le scelte in questo caso sono molto diversificate: i traduttori utilizzati sono ben 30, la varietà risulta indispensabile in un film di questo genere che registra un totale di ben 550 parolacce, solo tra quelle considerate in questo studio.

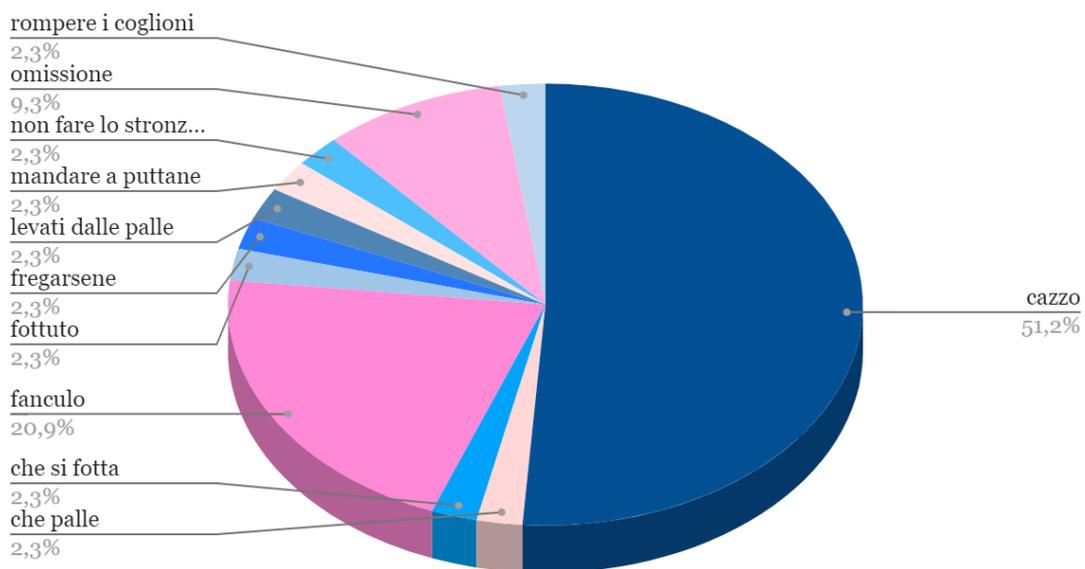


Grafico 4 - Conteggio di «fuck» in The Wolf of Wall Street

The Irishman è il film in cui *fuck* si ripete il minor numero di volte, 43. Più della metà delle volte la scelta del traduttore ricade su *cazzo* (51%) e per il 20% su *fanculo*. Anche questa volta quella dell'*omissione* è tra le prime tre scelte anche se in misura minore rispetto agli altri film analizzati. Inoltre, a parte *fregarsene*, tutti i traduttori rientrano nell'ambito dell'interdizione.

La visione d'insieme

Per poter offrire una visione di insieme sui cinque film analizzati, sono stati catalogati come “*altro*” tutti i traducanti comparsi in numero di volte ≤ 5 e avrebbero quindi rappresentato una percentuale $< 1\%$.

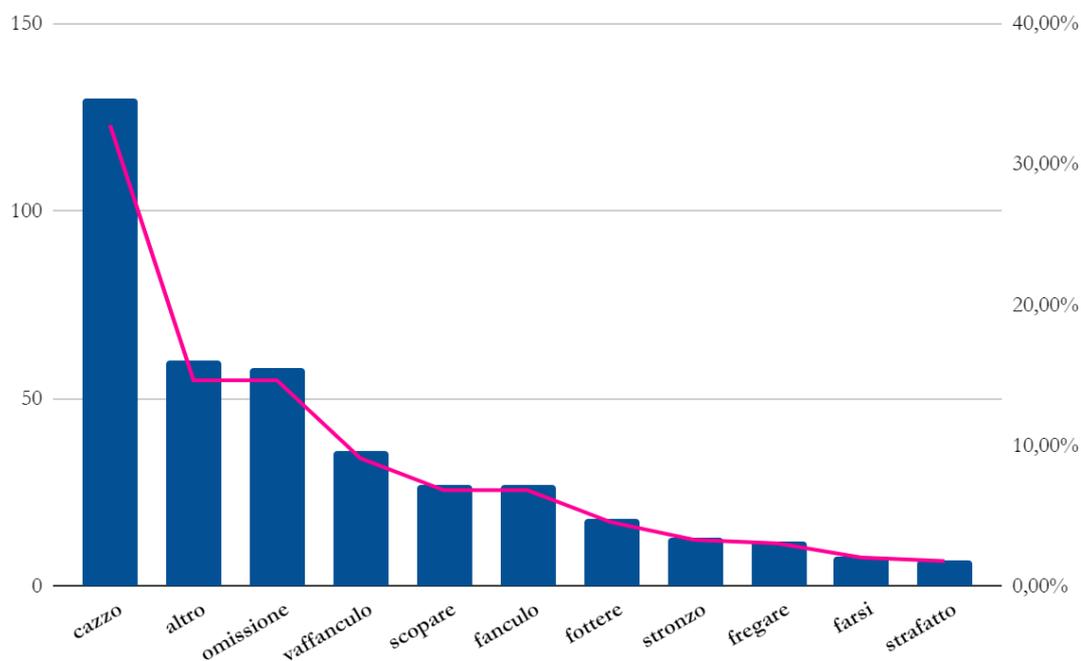


Grafico 5 - Conteggio di «fuck» totale.

Fuck compariva un totale di 396 volte nei 5 film. Osservando i 3 valori più alti possiamo notare che: *cazzo* compare 130 volte e quindi il 32% confermandosi come la scelta più gettonata; la categoria *altro* viene contata 60 volte e quindi il 14%, questo dato ci fa capire che gli adattatori non si sono lasciati andare a routine traduttive ma hanno trovato soluzioni creative nei loro adattamenti; l'*omissione*, con 58 elementi eguaglia la percentuale della categoria precedente, tenendo conto anche dei traducanti non volgari ci rendiamo conto che, in generale, la parola viene molto mitigata negli adattamenti italiani.

4.2.3 Fucking

Fucking è forse la parola più difficile da tradurre non tanto per il significato in sé, ma anche per l'altissima frequenza con cui viene utilizzata: nel film *The Wolf of Wall Street* compare ben 358 volte.

Questa parola è spesso usata prima di nomi, aggettivi e avverbi per enfatizzarli in maniera sia positiva che negativa.

«Come tutte le espressioni volgari, la parola ha una valenza emotiva che sta per il coinvolgimento del parlante, benché, a differenza di altre forme che possono comparire isolate e formare enunciati monorematici (per es. *shit*), si trovi solo all'interno di un enunciato, focalizzandone un elemento – nome, aggettivo, verbo. Può anche inserirsi in frasi fatte, collocazioni fisse e semplici lessemi.»⁴⁹ (Pavesi e Malinverno)

Pavesi e Malinverno spiegano che *fucking* può essere usato per connotare negativamente l'enunciato in cui si trova inserito quando precede sostantivi e aggettivi non graduabili, in questo caso il personaggio esprime emozioni negative come la rabbia, l'aggressività, la frustrazione; può veicolare emozioni negative anche quando usato prima di un verbo, anche alla forma participiale; se usato prima di aggettivi o nomi graduabili può intensificarne il significato in senso negativo o positivo, a seconda della connotazione della parola che segue.

Il termine viene spesso tradotto in italiano con *fottuto*, soprattutto nei doppiaggi di prodotti destinati alla televisione che sono generalmente meno accurati, soprattutto a causa dei tempi estremamente brevi in cui i dialoghetti devono lavorare. Il largo uso di questo termine è dovuto a routine traduttive che sfruttano la corrispondenza della fricativa labiodentale sorda /f/ all'inizio della parola per ottenere un buon sincronismo labiale. Sebbene il verbo

⁴⁹ Usi del turpiloquio nella traduzione filmica; Maria Pavesi, Anna Lisa Malinverno; Università degli studi di Pavia

"*fottere*" esista in italiano, soprattutto nella variante regionale campana, tale scelta è fortemente criticata poiché suona innaturale a molti parlanti italiani. Tuttavia, un sondaggio informale condotto tra amici e conoscenti ha rivelato che la maggior parte non trova alieno il termine, ma allo stesso tempo dichiara di non usarlo mai per esprimere rabbia o altre emozioni negative; ciò potrebbe essere sintomo dell'influenza del doppiaggio, che ha ormai "normalizzato" il termine nell'ascoltarlo ma non nel parlato.

Di seguito alcuni esempi tratti dai film analizzati.

La scena è tratta da *The Irishman*. **Frank** Sheeran è incaricato dal gangster e strozzino Felix DiTullio alias Skinny Razon di andare a prelevare un **creditore** in ritardo sui pagamenti.

Frank: Skinny wants to see you. You get in the car.	Frank: Skinny ti vuole vedere. Sali in macchina.
Creditore: I was just gonna go see him.	Creditore: Ci stavo giusto andando.
Frank: Get in the fucking car.	Frank: Sali in macchina, cazzo .
Creditore: I was just gonna...	Creditore: Stavo giusto...
Frank: Get in the fucking car!	Frank: Sali in macchina, cazzo .
Creditore: I was just gonna go see him!	Creditore: Stavo andando da lui.
Frank: Yeah, don't get cute with me. You give me that bullshit about your mother.	Frank: Fai il furbo con me con quelle stronzate su tua madre. Sali in macchina, cazzo .

Get in the fucking car!	
Creditore: Frank, I swear to God, I was just gonna...	Creditore: Frank, lo giuro su Dio, stavo andando...
Frank: Get in the fucking car!	Frank: Sali in macchina, cazzo .
Frank: You want to get cute with me? All that fucking bullshit about your mother and sick and all that and dying.	Frank: Ti metti a fare il furbo con me? Tutte quelle stronzate su tua madre che era malata e poi è morta...

In questa scena *fucking* è usato da Frank per risultare aggressivo e incutere timore al creditore che ha osato provare a prendere in giro lui e Skinny. *Fucking* viene tradotto con *cazzo*, che viene sempre messo alla fine della frase, probabilmente per far coincidere l'occlusiva velare sorda /k/ a quella di car. Solo nell'ultimo caso il turpiloquio viene omesso, come spesso accade quando *fucking* accompagna altre parolacce, in questo caso *bullshit*.

Il prossimo esempio è tratto da *The Wolf of Wall Street*. In questa scena si assiste al primo incontro tra **Jordan** e **Donnie**. Donnie è un ragazzo molto strano, che conduce un'esistenza mediocre, affascinato dalla bella vita e dai guadagni del suo vicino di casa, Jordan. Appena scopre il fatturato mensile di Jordan decide su due piedi di lasciare il suo lavoro per unirsi al broker. Subito dopo festeggiano fumando crack.

Donnie: Smoke some fucking crack with me, bro.	Donnie: Fumati questo cazzo di crack con me
---	--

Jordan: One hit. One hit. That's it.	Jordan: Un solo tiro, un tiro e basta.
Donnie: Okay.	Donnie: Sì, okay.
Jordan: Fucking nut job.	Jordan: Sei proprio suonato.
Jordan: Wow!	Jordan: Wow!
Donnie: Wow!	Donnie: Wow!
Jordan: Let's go run, huh? We gotta get out of here, buddy. We gotta get out of here. Let's go fucking run. Let's run like we're fucking lions and tigers and bears! Let's run! Let's fucking run! Let's fucking run! Go!	Jordan: Andiamo a correre, eh? Dobbiamo uscire di qui, bello. Dobbiamo andarcene. Andiamo a correre. Corriamo come se fossimo fottuti leoni e tigrì e leopardi! Corriamo! Forza, corriamo! Facciamo una corsa, cazzo! Via!

In questa scena *fucking* ricopre una funzione totalmente diversa, viene usato per esprimere l'eccitazione, l'euforia, la frenesia che derivano dall'uso di droghe.

Il termine è usato in inglese ben 6 volte in questo breve scambio di battute e solo in tre casi viene tradotto con l'utilizzo di termini osceni. Nell'insulto (bonario) rivolto a Donnie, viene in italiano tradotto con *proprio*, e quindi totalmente mitigato; *Let's run like we're fucking lions and tigers and bears!* esprime la sensazione di forza ed energia derivata dal consumo di crack e viene tradotto con *Corriamo come se fossimo fottuti leoni e tigrì e leopardi!*, come già visto l'uso di *fottuto* non è consigliabile ma in questo caso è probabilmente dettato da motivi di sincronismo labiale, il personaggio infatti è in primo piano.

Dati statistici

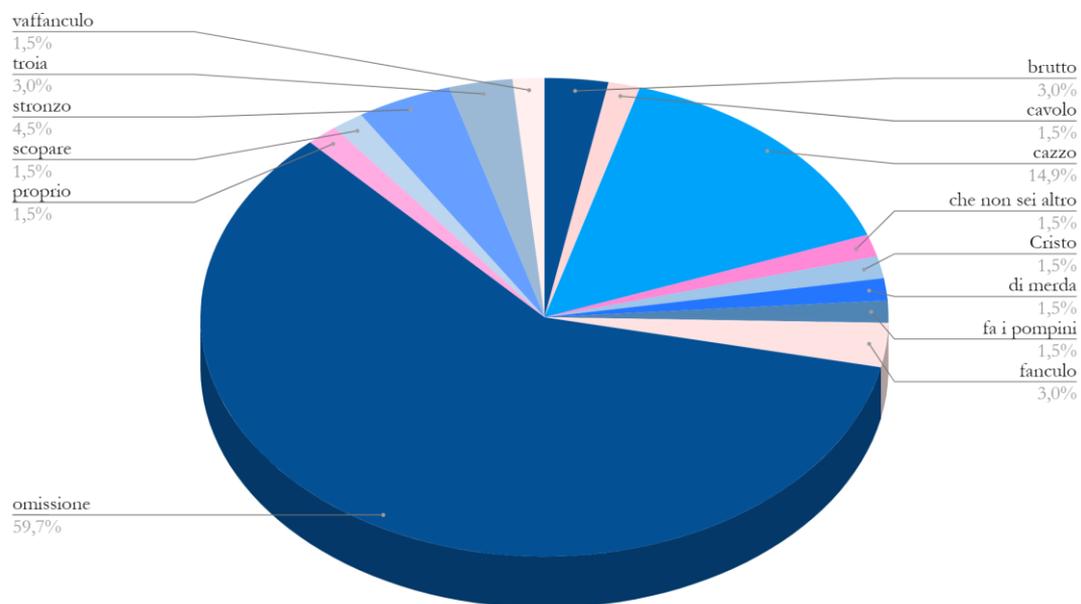


Grafico 6 - Conteggio di «fucking» in Raging Bull.

Fucking compare 67 volte in Raging Bull e viene omesso 40 volte, ovvero il 60%. La traduzione più usata è *cazzo*, il 15% delle volte. Tra gli altri 12 traduttori, solo 3 sono non volgari.

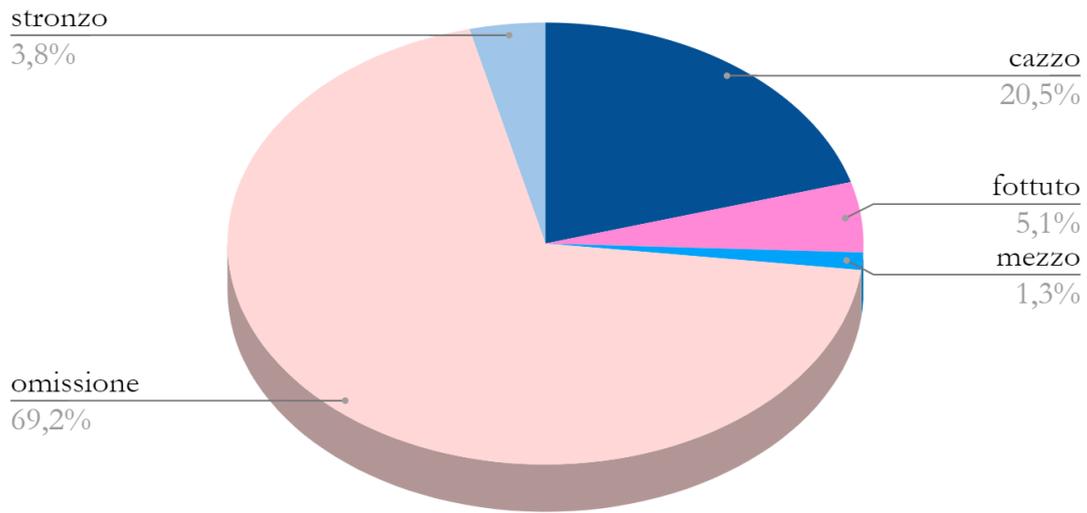


Grafico 7 - Conteggio di «fucking» in Goodfellas.

In Goodfellas, *fucking* compare 78 volte e registra il numero più alto di omissioni: il 69%. Non si riscontra una particolare varietà di traduenti (solo 4) e il più utilizzato è, ancora una volta, *cazzo*.

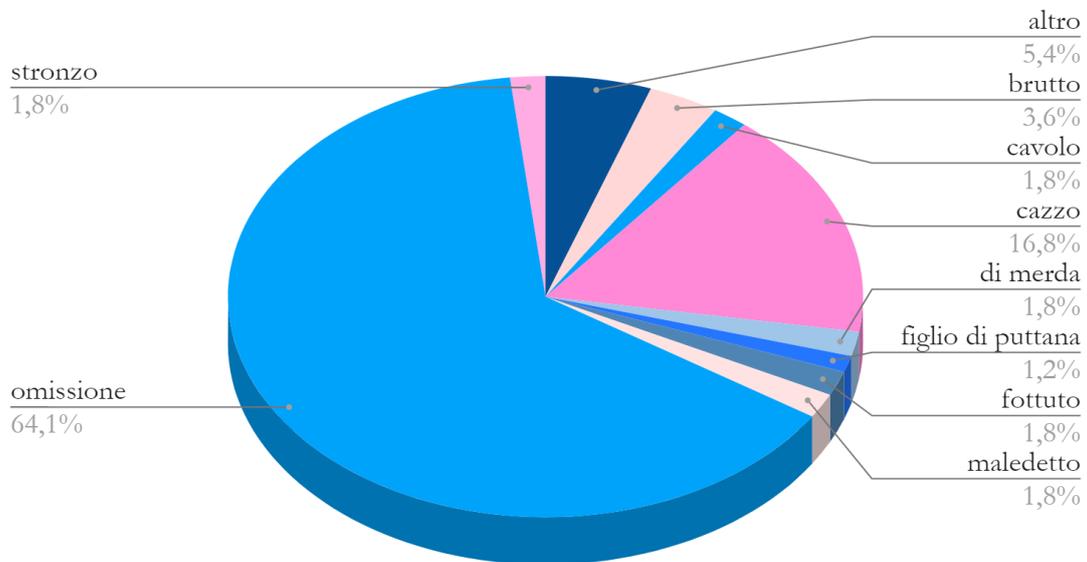


Grafico 8 - Conteggio di «fucking» in Goodfellas.

Fucking compare in *The Departed* 167 volte, 107 delle quali (il 64%) viene omesso. Anche in questo caso, il traduttore più comunemente usato è *cazzo* (17%). Data la varietà dei traduttori (17) quelli comparsi una sola volta sono stati classificati come altro, si tratta di: *arrapato, fregare, ottimo porca puttana, porca troia, proprio, puttana, scopare, stramaledetto*.

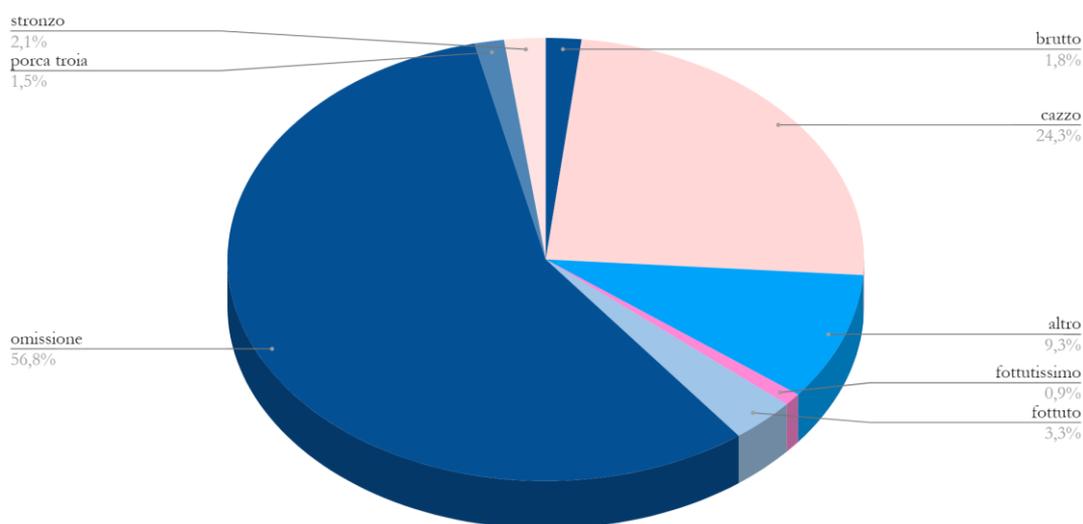


Grafico 9 - Conteggio di «fucking» in *The Wolf of Wall Street*.

In *The Wolf of Wall Street*, *fucking* viene ripetuto 333 volte. La scelta traduttiva più frequente è *cazzo* (24%). I traduttori sono numerosi (33), per questo quelli comparsi 1 volta sono stati classificati come altro e sono i seguenti: *cazzone, fanculo, forza, grassone, in piena regola, inutile, lurida, magico, maledetto, molto, per Dio, pidocchiosa, povero, razza, scopare, shifosamente, strafottuto, testa di cazzo, totalmente, troppo, vaffanculo*,

veramente. Nonostante la varietà dei traduttori, l'*omissione* risulta la scelta più comune (57%).

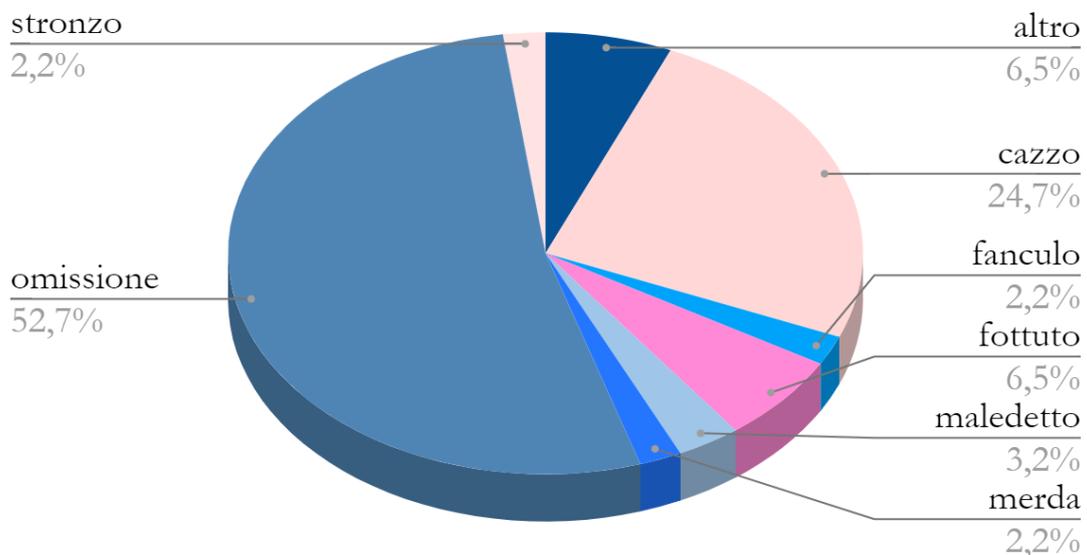


Grafico 10 - Conteggio di «fucking» in The Wolf of Wall Street.

Sono 93 le volte in cui *fucking* viene pronunciato in *The Irishman* e 49 quelle in cui viene omesso, confermando la tendenza dei film precedenti: tutti hanno una percentuale di *omissione* >50%. Il traduttore più comune è anche in questo caso *cazzo*.

Anche qui la varietà dei traduttori ha reso necessario classificare come *altro* quelli comparsi una sola volta, che in questo caso sono: *fottutissimo*, *cazzata*, *vero*, *praticamente*, *pezzo di...*, *stramaledetto*.

La visione d'insieme

Per poter offrire una visione di insieme sui cinque film analizzati, sono stati catalogati come "*altro*" tutti i traduttori comparsi in numero di volte ≤ 7 e avrebbero quindi rappresentato una percentuale <1%.

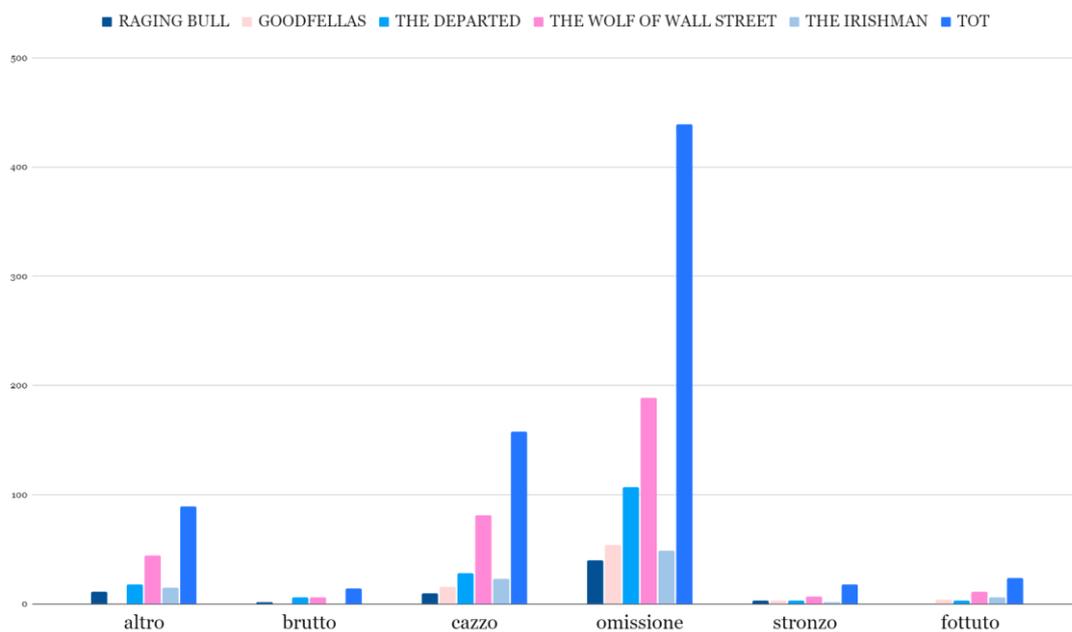


Grafico 11 - Conteggio di «fucking» totale.

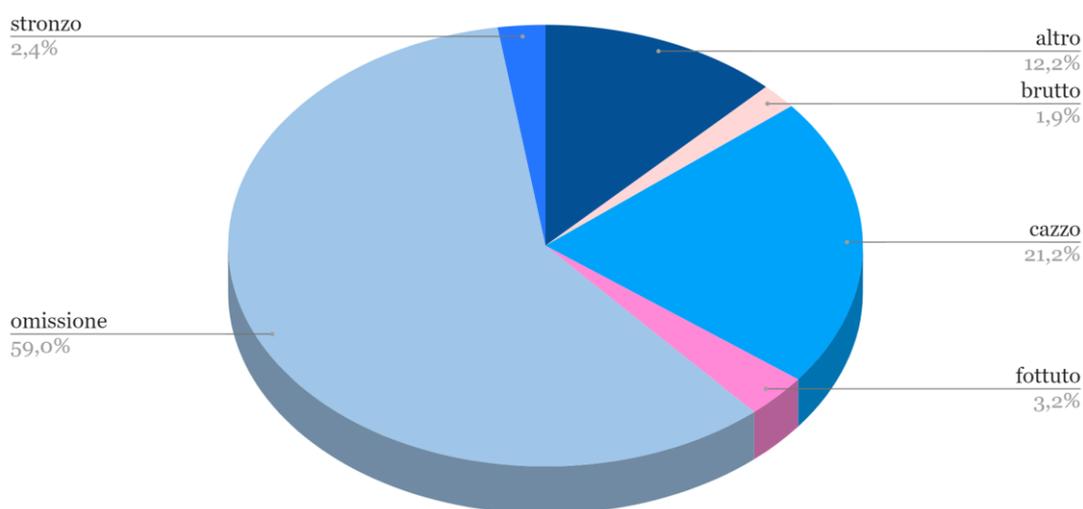


Grafico 12 - Conteggio di «fucking» totale.

Questi ultimi due grafici ci permettono di osservare le scelte più frequenti all'interno dei 5 film in analisi e la loro distribuzione.

Fottuto risulta essere una scelta poco frequente (3%), il che è rincuorante, non bisogna però dimenticare che i film analizzati nascono da produzioni di altissimo livello e, di conseguenza, è altrettanto alto il livello dei professionisti che hanno lavorato all'adattamento e al doppiaggio.

All'interno dei 5 film *fuckin*g si ripete in totale circa 740 volte e viene omesso 439 volte. Anche tenendo conto degli aspetti considerati precedentemente, la percentuale delle omissioni risulta molto alta e non si può dire per scontato che la scelta sia dettata solo da motivi tecnici legati al labiale. Non si può neanche parlare di censura, in quanto si è osservato che in molti casi le soluzioni adottate sono anche più volgari di quanto non lo sia in inglese *fuckin*g. In questo caso la ragione va ricercata nella lingua italiana stessa: per costruire una lingua verosimile, il più vicina possibile a quella parlata, è indispensabile in molti casi tralasciare un uso così frequente del turpiloquio, che non è tipico della nostra lingua.

Questa ipotesi viene confermata dalle parole della stessa dialoghista, Elettra Caporello, che si è occupata dell'adattamento dei film di Scorsese a partire dal 2002 con *Gangs of New York* e ha successivamente lavorato a *The Departed*, *The Wolf of Wall Street* e *The Irishman*.

In un'intervista rilasciata nel 2022⁵⁰, la Caporello racconta di un episodio in cui il responsabile di Netflix per le versioni internazionali la accusò di aver usato poche volte *cazzo* nei sottotitoli del film, ricordandole che la loro produzione non sottoponeva i film a censura, lei spiegò che "era più una questione di verosimiglianza lessicale che di buon gusto."

⁵⁰<https://www.cinefacts.it/cinefacts-articolo-1143/il-doppiaggio-e-un-male-necessario-intervista-alla-dialoghista-di-allen-e-scorsese-elettra-caporello.html>

4.2.4 Motherfucker

Motherfucker (di cui esiste anche la forma verbale *motherfucking* che è utilizzata con le stesse funzioni di *fucking*) è un termine considerato altamente offensivo; raramente viene utilizzato nel senso letterale di avere rapporti sessuali con la madre di un'altra persona o con la propria, piuttosto, può essere utilizzato per descrivere una persona cattiva, spregevole o viziosa, o per indicare una situazione particolarmente difficile o frustrante. In alternativa, può essere usato come termine di ammirazione, che indica una persona impavida, sicura di sé o molto furba.

Questa espressione è particolarmente interessante per il nostro studio poiché appartiene alla categoria del tabù dell'incesto che è fortemente interdetto in Italia, di fatti non esiste un insulto corrispondente nella nostra lingua né tantomeno l'insulto viene tradotto letteralmente. Tuttavia, non mancano di certo nella nostra lingua insulti diretti alla madre della persona a cui ci si rivolge, infatti l'ingiuria verso la madre dell'interlocutore rientra negli schemi più frequentemente adottati anche nell'insulto rituale (Labov 1976); sono proprio questi gli insulti che spesso si utilizzano come corrispondenti nella traduzione filmica. Quindi di solito viene tradotto con figlio di puttana anche se spesso ci si distacca anche di molto da questo termine, usando espressioni come *stronzo*, *pezzo di merda*, *rotto in culo*, con cui non si fa più riferimento alla nascita illegittima del destinatario e alla moralità di sua madre, ma si passa a un insulto di tipo scatologico o si mette in discussione la virilità del destinatario.

Di seguito alcuni esempi tratti dai film in analisi.

L'esempio è tratto da *The Wolf of Wall Street*.

Al suo primo giorno di lavoro come broker a Wall Street, **Jordan** va a pranzo con **Mark Hanna**, il suo responsabile, che lo introduce ad uno stile di vita che il ragazzo non si sarebbe mai immaginato basato sul sesso consumo di

alcolici e sull'abuso di droghe. Nello specifico, in questa battuta Hanna spiega a Jordan come comportarsi se un cliente non vuole reinvestire il capitale guadagnato.

<p>Mark Hanna: ... What do you do? You get another brilliant idea. A special idea. Another "situation." Another stock to reinvest his earnings and then some. And he will, every single time. 'Cause they're fucking addicted. And you just keep doing this, again and again and again. Meanwhile, he thinks he's getting shit rich, which he is, on paper. But you and me, the brokers, we're taking home cold hard cash via commission, motherfucker.</p>	<p>Mark Hanna: ... e allora che fai? Hai un'altra idea. Un'idea speciale. Un'altra "situazione". Un'altra azione per reinvestire i profitti e altri soldi e lui così farà, ogni santa volta. Perché diventano dei drogati. E tu continui a fare così, ancora, ancora e ancora. E nel frattempo lui crede di essere ricchissimo. E lo è sui pezzi di carta. Ma io e te, i broker, portiamo a casa denaro contante. La nostra commissione, mio caro imbranato.</p>
---	---

Salta subito all'occhio che la parolaccia viene fortemente censurata e non è l'unica, anche *fucking* viene omesso. La stessa voce fuori campo del protagonista racconta l'incredulità del giovane broker nel sentire continuamente i suoi colleghi imprecare e insultarsi, primo sintomo di una realtà ben diversa da quello che si potrebbe pensare. Proprio per questo, la scelta non è delle migliori poiché il linguaggio volgare, contribuisce -insieme al suo comportamento sconsiderato e ai consigli sconvenienti che da a

Jordan- a costruire il controverso personaggio di Mark Hanna; evitare di fargli pronunciare parolacce, o comunque fargliene pronunciare meno, sicuramente non rispetta l'intenzione comunicativa dell'originale. Non bisogna infatti dimenticare che il film è tratto da una storia vera e vuole farsi portavoce della critica alla poca regolamentazione che vige negli anni '80 nel mondo dei broker.

L'esempio che segue è tratto da The Irishman.

Jimmy Hoffa è il capo del sindacato dei camionisti e ha legami finanziari con la famiglia mafiosa dei Bufalino. In questa scena è preoccupato per le crescenti pressioni del governo federale che è al corrente delle sue attività sospette e se la prende con i suoi uomini per come hanno gestito la situazione.

<p>Jimmy: I'm going to jail. You understand?</p> <p>I'm going to prison because of you, you dumb motherfuckers.</p> <p>This is what you wanted.</p> <p>You wanted to put me in jail.</p> <p>Tell me now so I can kill you right here. Right here!</p> <p>Where're you going?</p>	<p>Jimmy: Io vado in galera, vi è chiaro?</p> <p>Io vado in prigione a causa vostra, stupide teste di cazzo.</p> <p>è quello che volevate.</p> <p>Volevate mandarmi in galera.</p> <p>Ditemelo così vi uccido, subito, Qui!</p> <p>Dove stai andando?</p>
<p>Frank: What do you mean, where am I going? I fucking quit, that's where I'm going.</p>	<p>Frank: Come dove sto andando? Ti pianto in asso, ecco dove sto andando.</p>

Jimmy: What are you quitting for?	Jimmy: E perché, scusa?
Frank: You gonna call me a motherfucker ? You can talk to them like that, you can't talk to me like that.	Frank: E me lo chiedi? Tu mi hai chiamato testa di cazzo . Lo dici a loro. Non parli così con me.

In questo caso l'insulto viene tradotto con *teste di cazzo*, si passa quindi dal sottolineare la poca moralità dell'interlocutore a metterne in evidenza la poca intelligenza. Sicuramente l'insulto funziona bene all'interno della battuta e mantiene lo stesso registro linguistico e livello di volgarità.

Dati statistici

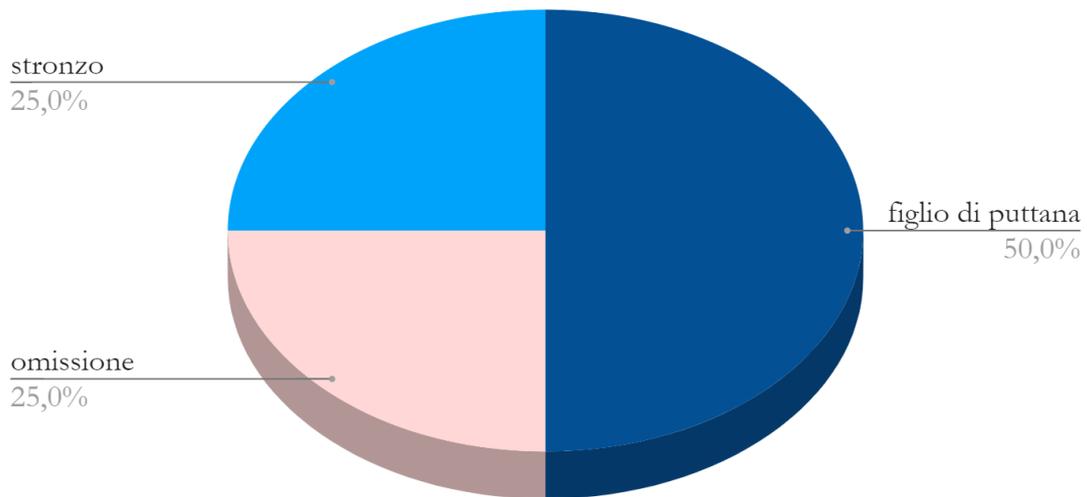


Grafico 13 - Conteggio di «motherfucker» in Raging Bull.

Motherfucker viene tradotto nel 50% di casi con *figlio di puttana*, spostando l'insulto sulla madre dell'interlocutore, nel 25% viene *omesso* e per il restante dei casi viene tradotto con *stronzo*, spostando quindi l'insulto nell'ambito scatologico.

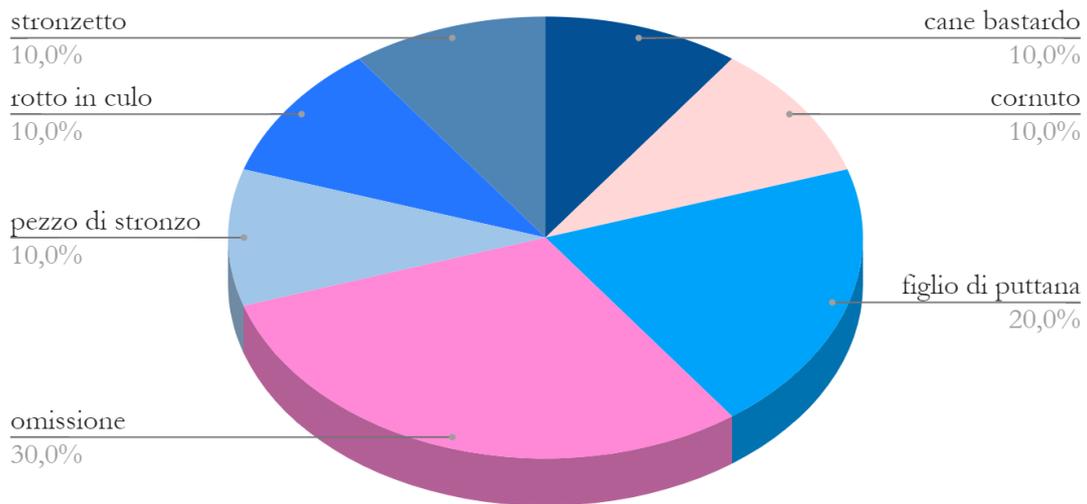


Grafico 14 - Conteggio di «motherfucker» in Goodfellas.

In *Goodfellas*, troviamo una maggior varietà di traduenti, il più utilizzato è *figlio di puttana*, ritroviamo anche insulti di tipo scatologico: *stronzetto* e *pezzo di stronzo*; insulti che fanno riferimento alla vita sessuale e amorosa dell'interlocutore: *roto in culo*, *cornuto* e infine un insulto che mette in discussione la legittimità della nascita dell'interlocutore e lo paragona ad un animale: *cane bastardo*.

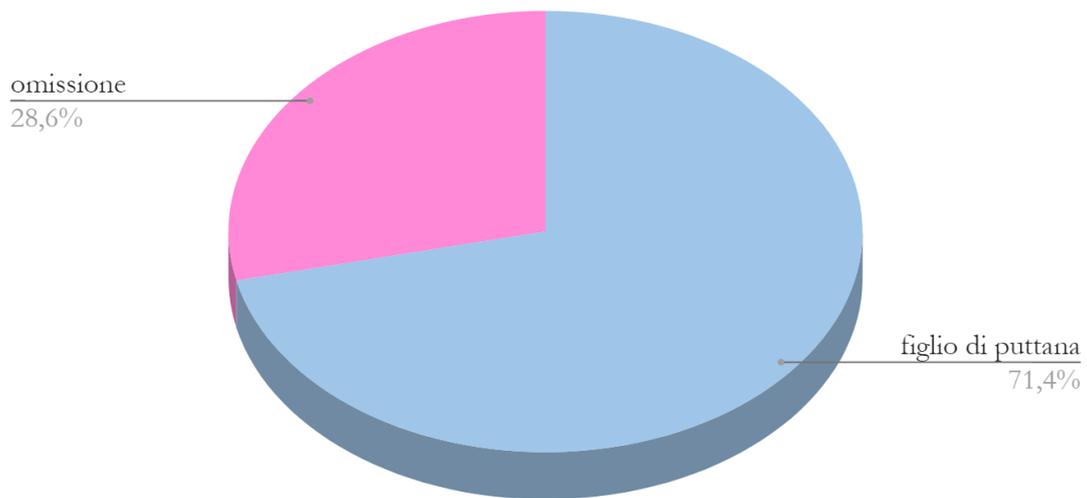


Grafico 15 - Conteggio di «motherfucker» in The Departed.

In The Departed, le scelte traduttive sono solo 2: l'*omissione* e il traduttore più comunemente utilizzato, *figlio di puttana*.

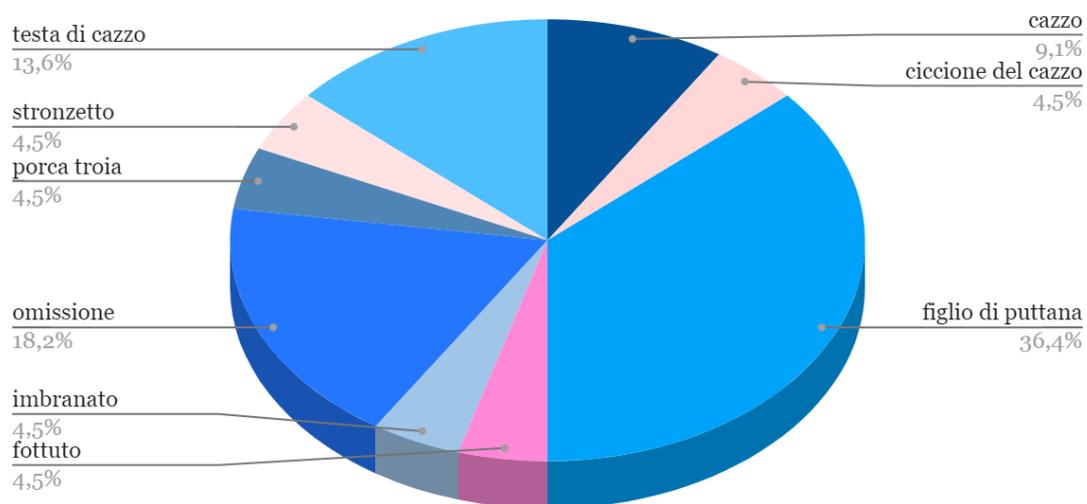


Grafico 16 - Conteggio di «motherfucker» in The Wolf of Wall Street.

In The Wolf of Wall Street, in alcuni casi si sostituisce l'insulto con l'imprecazione: *cazzo*, *porca troia*; in altri si mette in discussione la praticità o l'intelligenza dell'interlocutore: *imbranato*, *testa di cazzo* o la sua forma fisica: *ciccione del cazzo*; negli altri casi gli insulti scelti sono quelli più comuni: *fottuto*, *figlio di puttana*, *stronzetto*.

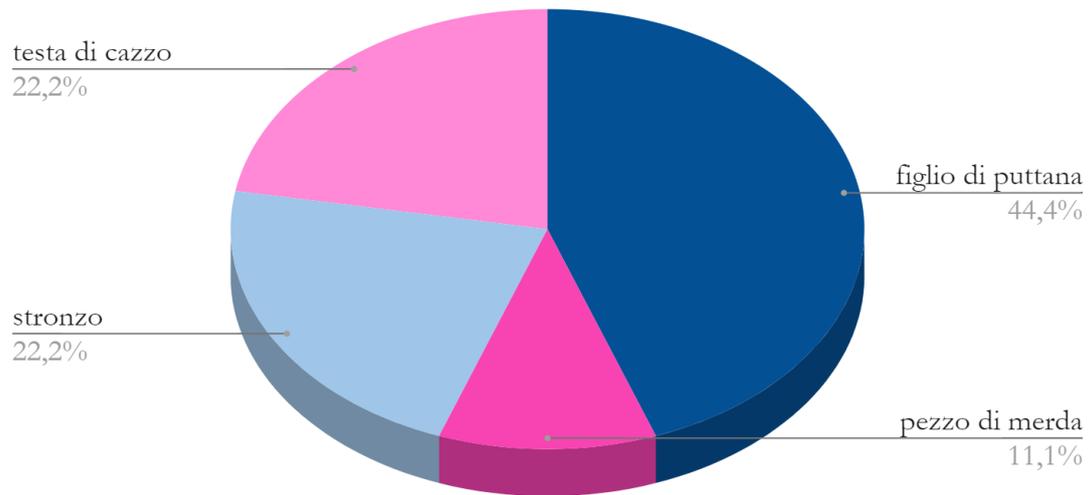


Grafico 17 - Conteggio di «motherfucker» in The Irishman.

In *The Irishman*, *motherfucker* non viene mai omesso e i termini scelti nella traduzione sono quelli più comuni.

La visione d'insieme

Per poter offrire una visione di insieme sui cinque film analizzati, sono stati catalogati come “*altro*” tutti i traduttori comparsi una sola volta.

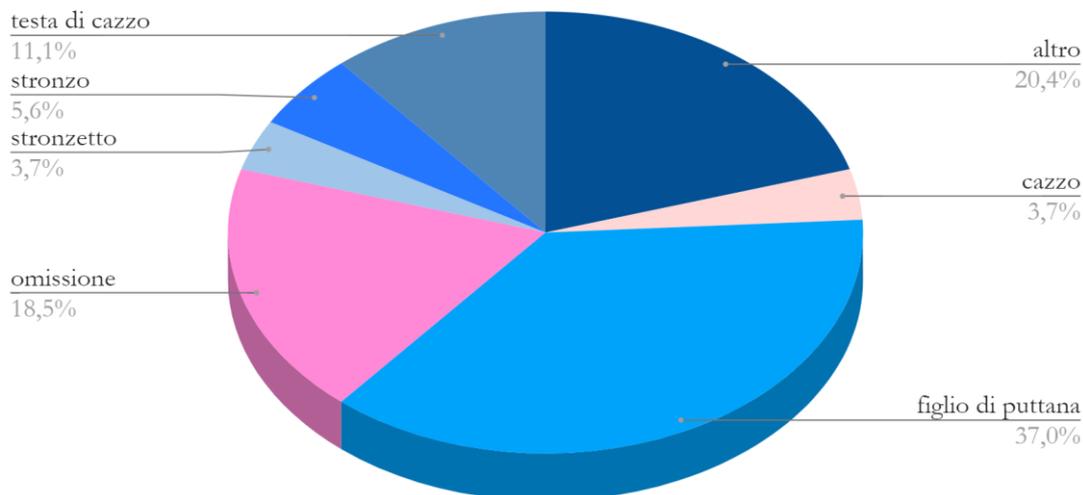


Grafico 18 - Conteggio di «motherfucker» totale.

Nel totale dei film si può notare che la scelta adottata più di frequente è *figlio di puttana* (37%), anche la percentuale di *omissione* risulta essere piuttosto alta (19%).

4.2.4 Bullshit

Bullshit è un termine volgare scatologico: l'uso della parola *bull* usata nel significato di "insensato" si attesta già nel Middle English e deriva probabilmente francese antico *bole* che significa intrigo, inganno, trucco, macchinazione⁵¹, e *shit* → che è un modo volgare per riferirsi agli escrementi e indica qualcosa di insensato, esagerato, sciocco, inesatto, falso. Il corrispondente italiano, appartenente anch'esso alla categoria scatologica è *stronzata*, anche se spesso in italiano viene tradotto con *cazzata* spostando quindi il turpiloquio nella sfera legata al sesso.

⁵¹ <https://www.etymonline.com/word/bull>

Anche questo termine possiede una forma verbale *to bullshit* che significa mentire, esagerare o ingannare qualcuno e per mantenere lo stesso registro linguistico troverebbe il suo corrispondente italiano in *prendere per il culo*, *raccontare stronzate* e simili.

L'esempio che segue è tratto da *The Wolf of Wall Street*. **Jordan** incontra gli **agenti Denham** e Hughens dell'FBI a bordo del suo yacht. Jordan, con il suo solito modo di fare arrogante, offre agli agenti cibo e alcolici e tenta addirittura di corrompere uno di loro con un lavoro presso la sua società per mezzo milione di dollari. Gli agenti non si lasciano intimidire e rispondono a tono.

<p>Agent Denham: Let me tell you something else.</p> <p>Honestly, I'm not bullshitting here, this is one of the nicest boats - that I've ever been on, I gotta tell you.</p>	<p>Agent Denham: Lasci che le dica un'altra cosa.</p> <p>Onestamente, e non dico cazzate, questa è una delle più belle barche su cui sia mai salito, glielo devo dire.</p>
<p>Jordan: I bet it is.</p>	<p>Jordan: Non ne dubito.</p>
<p>Agent Denham: And you know what I was just thinking, too?</p> <p>The fucking hero that I'm gonna be back at the office when the Bureau seizesthis fucking boat.</p> <p>Because, I mean, fuckety-fuck-fuck, Jordan, look at this thing!</p>	<p>Agent Denham: E sa che altro stavo pensando? A che razza di supereroe diventerò in ufficio quando l'FBI confischerà questa cazzo di barca.</p> <p>Perché fotti oggi, fotti domani, gliela confischerà.</p> <p>è bellissima!</p>

L'agente Denham vuole far capire a Jordan che è realmente intenzionato a smascherare le sue attività illecite e che non si lascerà fermare dal suo atteggiamento da gradasso, per questo gli fa capire di poter giocare alle sue stesse condizioni usando lo stesso tono scherzoso e irriverente per minacciarlo. Ritroviamo nella battuta la forma verbale *bullshitting*, tradotta correttamente con non dico *cazzate*, che rispetta il registro linguistico e l'intenzione comunicativa della battuta, mentre il gioco di parole *fuckety-fuck-fuck* viene reso in italiano con una ripetizione.

Dati statistici

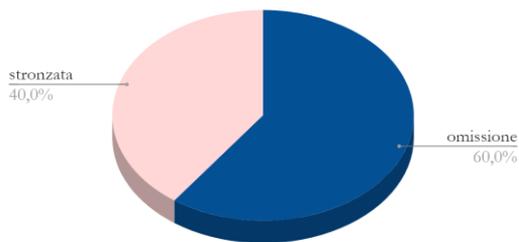


Grafico 19 - Conteggio di «bullshit» in Raging Bull.

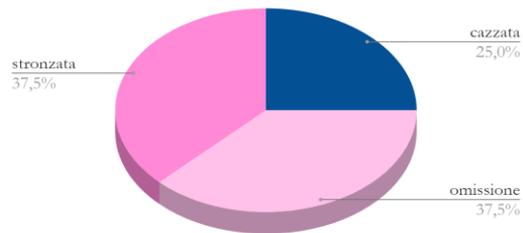


Grafico 23 - Conteggio di «bullshit» in The Wolf of Wall Street

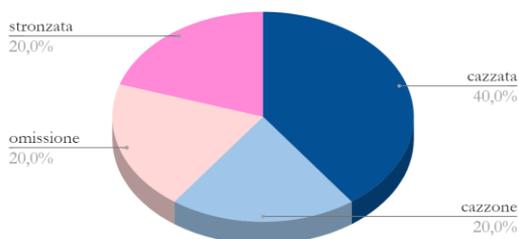


Grafico 21 - Conteggio di «bullshit» in Goodfellas.

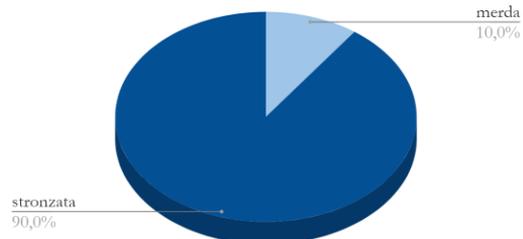


Grafico 24 - Conteggio di «bullshit» in The Irishman

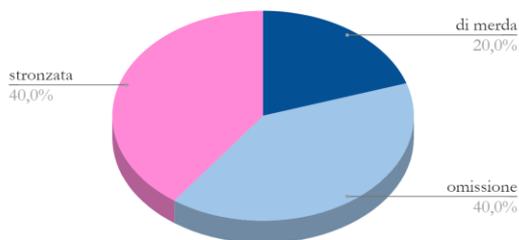


Grafico 22 - Conteggio di «bullshit» in The Departed.

La visione d'insieme⁵²

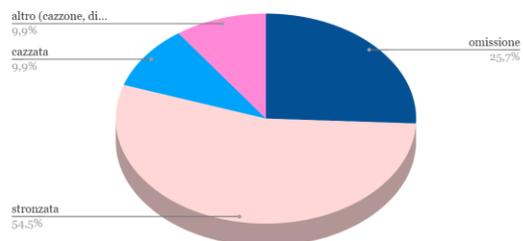


Grafico 25 - Conteggio di «bullshit» totale.

Bullshit è il termine che compare il minor numero di volte nei film analizzati. Dai grafici presentati si evince che i traduttori scelti sono quelli più comuni e in particolare il più usato è stronzata, il 55% delle volte nel

⁵² Sono stati classificati come altro i traduttori comparsi una sola volta (cazzone, di merda, merda)

totale dei 5 film. Anche l'omissione appare in una percentuale piuttosto significativa: 26% (sempre riferendoci alla totalità delle pellicole prese in considerazione). Non stupisce la poca varietà dei traduttori in quanto il numero di ripetizioni totali è di 31, mentre i dati relativi all'omissione sono sicuramente ricollegabili al gusto dei dialoghetti o alle necessità di ogni scena.

4.3 Conclusioni

I dati raccolti in questo studio confermano l'ipotesi iniziale secondo la quale nei film doppiati le parolacce compaiono in misura minore rispetto all'originale. La traduzione di termini volgari come "fuck," "fucking," "motherfucker," e "bullshit" nei film di Martin Scorsese mostra una tendenza significativa all'omissione e alla mitigazione del linguaggio rispetto alla versione originale. Le scelte degli adattatori si sono rivelate più creative e contestualmente appropriate piuttosto che traduzioni letterali, preservando così l'integrità culturale e linguistica del dialogo italiano. In molti casi, le omissioni non derivano da una volontà di censura o "pulizia", ma sono dovute a considerazioni di verosimiglianza linguistica, dato che l'uso eccessivo del turpiloquio non è tipico della lingua italiana.

Un altro aspetto rilevante è che non sono state registrate differenze significative legate agli anni in cui i film sono stati tradotti. Questo suggerisce una coerenza nelle strategie traduttive adottate nel tempo e conferma che le motivazioni centrali delle scelte traduttive non sono legate solo alla censura, le cui politiche si sono sicuramente evolute nel corso degli anni. Le osservazioni della dialoghista Elettra Caporello confermano che l'adattamento delle parolacce è spesso influenzato dalla necessità di creare dialoghi che suonino naturali e autentici per il pubblico italiano, piuttosto che da una volontà di attenuare il linguaggio per motivi di censura.

In sintesi, questo studio dimostra che le traduzioni del turpiloquio nei film di Scorsese sono frutto di un equilibrio tra fedeltà all'originale e adattamento culturale, con scelte che variano a seconda del contesto del film e della percezione linguistica italiana. La ricerca ha mostrato come l'adattamento dei dialoghi richieda un'attenta considerazione delle differenze culturali e linguistiche tra le lingue di partenza e di arrivo, evidenziando il ruolo cruciale degli adattatori nel preservare l'autenticità delle opere originali.

CONCLUSIONE

In conclusione, il presente lavoro ha fornito una panoramica dettagliata sulle tecniche di adattamento e doppiaggio, evidenziando le sfide e le complessità di queste pratiche. Attraverso l'analisi storica e tecnica del doppiaggio, si è compreso come il sincronismo e l'adattamento culturale

siano elementi fondamentali per preservare l'integrità delle opere originali, pur rendendole accessibili e apprezzabili da un pubblico italiano.

Il secondo capitolo ha messo in luce l'importanza della traduzione audiovisiva, con particolare attenzione alla resa della comicità e all'uso di varietà linguistiche. Questo approfondimento ha dimostrato come l'umorismo e l'uso di dialetti o slang siano profondamente influenzati dal contesto culturale, richiedendo un adattamento che tenga conto delle specificità del pubblico di destinazione. L'analisi ha evidenziato che la traduzione della comicità non è solo un esercizio linguistico, ma un'operazione che coinvolge conoscenze socioculturali profonde, necessarie per mantenere l'efficacia umoristica nell'adattamento.

L'ultima parte del lavoro ha affrontato il tema dei tabù linguistici e della censura, concentrandosi sulla trasposizione di parolacce e linguaggio volgare nei film di Martin Scorsese. Questo studio ha rivelato che i film doppiati in italiano tendono a contenere meno parolacce rispetto agli originali, sollevando interrogativi sulla presenza di censura e sulle motivazioni culturali dietro tali scelte. Si è osservato che le scelte di traduzione spesso rispecchiano sensibilità culturali diverse e considerazioni commerciali, mirate a rendere il prodotto finale accettabile per un pubblico più ampio. Sebbene i risultati non siano sufficienti per stabilire una norma generale, essi offrono un'importante riflessione sul rapporto tra lingua e cultura e sul complesso processo di adattamento.

In definitiva, questa tesi ha contribuito a una maggiore consapevolezza delle pratiche di doppiaggio e adattamento, invitando a una visione più critica e informata delle opere cinetelevisive doppiate. Il legame tra lingua, cultura e traduzione si rivela cruciale, e le sfide affrontate dagli adattatori dimostrano l'importanza di un approccio attento e rispettoso delle specificità culturali. La speranza è che queste riflessioni possano stimolare ulteriori

studi e discussioni sul tema, promuovendo una comprensione sempre più profonda del ruolo del doppiaggio nella mediazione culturale.

In aggiunta, è importante riconoscere il ruolo sempre più significativo della tecnologia nel processo di doppiaggio e adattamento. Strumenti avanzati di intelligenza artificiale e machine learning stanno iniziando a influenzare il settore, offrendo nuove possibilità per migliorare la qualità del sincronismo e la fedeltà delle traduzioni. Tuttavia, resta cruciale il ruolo degli adattatori umani, la cui sensibilità culturale e creatività rimangono insostituibili per garantire che le opere doppiate mantengano la loro autenticità e impatto emotivo.

Questo lavoro invita a un'ulteriore esplorazione delle tematiche trattate per poter offrire prodotti di qualità sempre migliore e traduzioni coerenti con l'opera di partenza, ma anche con le dinamiche proprie della lingua italiana. L'analisi approfondita delle sfide linguistiche e culturali affrontate dagli adattatori evidenzia l'importanza di un approccio metodico e riflessivo nella traduzione. Infatti, come abbiamo visto, ogni scelta lessicale e stilistica deve tener conto non solo della fedeltà all'originale, ma anche della fluidità e dell'accettabilità nel contesto linguistico e culturale di arrivo.

Infine, si spera che anche i non addetti ai lavori, grazie alla lettura di questa tesi, possano diventare maggiormente consapevoli del grande impegno e delle difficoltà che gli adattatori affrontano ogni giorno. La comprensione delle complessità legate alla traduzione può portare a un apprezzamento più profondo del lavoro svolto e a una valutazione più clemente nei confronti degli adattatori, riconoscendo la loro abilità e i limiti intrinseci di questa pratica.

Bibliografía

Berruto, G. (1987). *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.

Catford, J. C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford: Oxford University Press.

Chamizo-Domínguez P.J. (2008), *Tabú y Lenguaje: las palabras vitandas y la censura lingüística*, *Thémata. Revista de Filosofía*.

Chamizo-Domínguez P.J. (2018) *Problems translating tabooed words from source to target language*.

Chaume F. (2004a), *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra.

Chiaro Delia, *Investigating the perception of translated Verbally Expressed Humour on Italian TV*. *ESP Across Cultures* 1.1, 2004.

Cipolloni, M. (1996). *Il film d'autore e il doppiaggio*. In E. Di Fortunato & M.

De Rosa G.L. (2021), *La sottotitolazione del turpiloquio nelle fiction e serie TV: il caso Irmandade*, In Felici M. S. (a cura di), **GLOTTODIDATTICA DELLA LINGUA PORTOGHESE: UNA PROSPETTIVA DIACRONICA E SINCRONICA**, Bracciano, Tuga Edizioni

Delabastita, D. (1989). *Translation and mass-communication*. Babel.

Di Fortunato Eleonora e Paolinelli Mario (1996) *Barriere linguistiche e circolazione delle opere audiovisive: la questione doppiaggio*, nella conferenza “Un ascensore per la torre di Babele”, Roma.

Dirk Delabastita (1996), *Wordplay and translation*, St. Jerome, 1996

Fägersten K.B., Bednarek M. (2022), *The evolution of swearing in television catchphrases*, Language and Literature

Fishman J. A. (1966), *Italian Language Maintenance Efforts in the United States and the Teacher of Italian in American High Schools and Colleges*

Fois Eleonora, *Traduzione audiovisiva: teoria e pratica dell'adattamento*. Between 2.4, 2012.

Freedberg D. (2003), *L'Italia fuori d'Italia: il punto di vista americano*, in AA.VV. (a cura di), *L'Italia fuori d'Italia: tradizione e presenza della lingua e della cultura italiana nel mondo: atti del convegno di Roma, 7-10 ottobre 2002*, Salerno, Roma

Galassi (1994) *La norma traviata*, in BACCOLINI/BOLLETTIERI BOSINELLI/GAVIOLI, pp. 61–70.

Galli De' Paratesi Nora (1994). *Semantica dell'eufemismo* (vol. xv, n.1), Giappichelli

Giampieri Patrizia (2018) *Traduzione cinematografica. Successi, strafalcioni e censura nel cinema doppiato. Inglese>italiano*, Le Penseur

Giovanardi C., Trifone P. (2012), *L'italiano nel mondo*, Carocci, Roma.

Hughes G. (1991), *Swearing*, Oxford, Basil Blackwell.

Jakobson Roman (1959) *On Linguistic Aspects of Translation*

Jorge Díaz Cintas e Aline Remael (2007), *Audiovisual Translation: Subtitling*

Labov (1976), *Translation of Sociolinguistic patterns*, Éditions de Minuit.

Ledvinka Fay R. (2010), *What the Fuck Are You Talking About?*, Torino, Eris Edizioni, 2010.

Luyken G.M. (1991), *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience*, European Institute for the Media, Manchester,

Mailhac J.-P., *The Formulation of Translation Strategies for Cultural References*, in *Language, Culture and Communication in Contemporary Europe*, ed. by C. Hoffmann, Clevedon, Multilingual Matters, 1996, pp. 133-134.

Malivero Anna Lisa, Pavesi Maria, *Usi del turpiloquio nella traduzione filmica*; Università degli studi di Pavia

Mollica, *Cartoons in the Language Classroom*

Mollica, *L'umorismo nella glottodidattica*

Paolinelli (1996), *Barriere linguistiche e circolazione delle opere audiovisive: la questione doppiaggio*, Roma, AIDAC — Associazione Italiana Dialoghisti Adattatori Cinetelevisivi

Pavesi, M. (2009), *Pronouns in film dubbing and the dynamics of audiovisual communication*. Vigo International Journal of Applied Linguistics.

Prifti E. (2014). *Italoamericano. Italiano e inglese in contatto negli USA*, de Gruyter, Berlin/ Boston

Ranzato I., (2015) *Translating culture specific references on television: The case of dubbing*

Ranzato, I. (2010) *La traduzione audiovisiva: Analisi degli elementi culturospecifici*. Roma: Bulzoni Editori.

Romaine, S. (2000). *Language in Society: An Introduction to Sociolinguistics*.

Rossi, F. (1999b). *Doppiaggio e normalizzazione linguistica: principali caratteristiche semiologiche, pragmatiche e testuali del parlato postsincronizzato*. In S. Patou-Patucchi (a cura di). *L'italiano del doppiaggio* (1999). Roma: Associazione Culturale "Beato Angelico" per il doppiaggio.

Rossi, F. (2006). *Il linguaggio cinematografico*. Roma: Aracne.

SANZ-MORENO R. (2018), *Audio description of taboo: a descriptive and comparative approach*, SKASE Journal of Translation and Interpretation

Sileo, A. (2010). *Il doppiaggio tra cinema e televisione (1950-2004)*. Napoli: Loffredo University Press.

Sileo, A. (2015). *Il doppiaggio: interferenze linguistiche sulla soglia tra inglese e italiano*. Altre Modernità.

Sileo, A. (2017). *Una lingua scritta per essere recitata come se non fosse stata scritta: paradossi e conseguenze nella (finta) oralità dei prodotti cine-televisivi*. In L. Romito & M. Frontiera (a cura di). *La scrittura all'ombra della parola* (2017). Milano: Officinaventuno.

Sileo, A. (2018). «Doppiaggese»: verso la costruzione di un metodo. Roma: UniversItalia.

Stamou, A. G. (2010). *The Representation of Language and Language Users in Dialect: A Critical Sociolinguistic Analysis*. *Journal of Sociolinguistics*.

URSULA REUTNER, *Varietà regionali e doppiaggio cinematografico: la strategia di Giù al Nord*.

Sitografia:

Palermo, M. (2010). “Interferenza”. In Enciclopedia dell’Italiano, Istituto dell’Enciclopedia italiana Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/interferenza_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/interferenza_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)

Berruto G (2010), “Varietà”, in Simone R. (dir.), Enciclopedia dell’Italiano, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, pp. 1550-1553: [http://www.treccani.it/enciclopedia/varietà_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/varietà_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)

DOPPIAGGESE, FILMESE E LINGUA ITALIANA di Fabio Rossi: https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/doppiaggio/Rossi.html

CCNL doppiaggio: <https://www.anica.it/allegati/CCNL%20DOPPIAGGIO%20FIRMATO%206%20DICEMBRE%202023.pdf>

Definizione di «realizzare»: <https://www.treccani.it/vocabolario/realizzare/>

Definizione di «Wannabe»: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Wannabe>

Il Volgarometro di Vito Tartamella: <https://www.parolacce.org/2009/05/16/abbiamo-il-volgarometro/>

A survey into ‘offensive’ words: <https://swearing.info/>

Art. 724. (Bestemmia e manifestazioni oltraggiose verso i defunti):
https://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaArticolo?art.version=3&art.idGruppo=82&art.flagTipoArticolo=1&art.codiceRedazionale=030U1398&art.idArticolo=724&art.idSottoArticolo=1&art.idSottoArticolo=1=10&art.dataPubblicazioneGazzetta=1930-10-26&art.progressivo=0

MPAA: <https://www.motionpictures.org/film-ratings/>

Commissione per la classificazione delle opere cinematografiche:
<https://cinema.cultura.gov.it/chi-siamo/commissioni/commissione-per-la-classificazione-delle-opere-cinematografiche/>

Quei bravi ragazzi, richiesta di revisione: <https://cinecensura.com/wp-content/uploads/2017/07/Quei-bravi-ragazzi-Goodfellas-2%5E-Edizione.pdf>

The Wolf of Wall Street, richiesta di revisione:
<https://cinecensura.com/wp-content/uploads/2019/10/The-Wolf-of-Wall-Street-The-Wolf-of-Wall-Street-2%5E-Edizione.pdf>

Articolo classificazione NC-17 per The Wolf of Wall Street:
<https://wegotthiscovered.com/movies/wolf-wall-street-nearly-rated-nc17-check-out-new-spot/>

Sito di consultazione per gli script in lingua originale:
<https://www.springfieldspringfield.co.uk/>

Dizionario Collins online:
<https://www.collinsdictionary.com/it/dizionario/inglese/fuck/related>

Dizionario Cambridge online:
<https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/fuck>

Word Reference: <https://www.wordreference.com/enit/fuck%20with>

Intervista a Elettra Caporelli: <https://www.cinefacts.it/cinefacts-articolo-1143/il-doppiaggio-e-un-male-necessario-intervista-alla-dialoghista-di-allen-e-scorsese-elettra-caporello.html>

<https://www.etymonline.com/word/bull>

Indice dei film e delle serie televisive

Frankenstein Junior (Young Frankenstein), Mel Brooks, Stati Uniti d'America, 1974

Friends, James Burrows, Stati Uniti d'America, 1994-2004

Grey's Anatomy, Peter Horton, Tony Goldwyn, Adam Davidson (II), John David Coles, Scott Brazil, Darnell Martin, Sarah Pia Anderson, Wendy Stanzler, Stati Uniti d'America, 2005-in produzione

Harry Potter e i Doni della Morte - Parte 1 (Harry Potter and the Deathly Hallows - Part 1), David Yates, Regno Unito, Stati Uniti d'America, 2010

I Simpson (The Simpsons), Mark Kirkland, Steven Dean Moore, Jim Reardon, Bob Anderson, Wesley Archer, David Silverman, Mike B. Anderson, Stati Uniti d'America, 1989-in produzione

Il padrino - Parte II (The Godfather Part II), Francis Ford Coppola, Stati Uniti d'America, 1974

Io e Annie (Annie Hall), Woody Allen, Stati Uniti d'America, 1977

La Tata (The Nanny), Lee Shallat-Chemel, Paul Miller, Fran Drescher, Peter Marc Jacobson, Will Mackenzie, Linda Day, Gail Mancuso, Stati Uniti, 1993-1999

Me and Mrs Jones, Christian Sprenger, Regno Unito 2012

Modern Family, Jason Winer, Steven Levitan, Stati Uniti d'America, 2009-2020

One Day, Lone Scherfig, Regno Unito, 2024

Quei bravi ragazzi (Goodfellas), Martin Scorsese, Stati Uniti d'America, 1990

Scarface, Brian De Palma, Stati Uniti d'America, 1983

The Departed - Il bene e il male (The Departed), Martin Scorsese, Stati Uniti d'America, 2006

The Irishman, Martin Scorsese, Stati Uniti d'America, 2024

The Wolf of Wall Street, Martin Scorsese, Stati Uniti d'America, 2015

Toro Scatenato (Raging Bull), Martin Scorsese, Stati Uniti d'America, 1980

Un pesce di nome Wanda (A Fish Called Wanda), Charles Crichton, Regno Unito, Stati Uniti, 1988

Will & Grace, James Burrows, Stati Uniti d'America, 1998-2020

RINGRAZIAMENTI

Desidero esprimere la mia più sincera gratitudine a tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questa tesi e al mio percorso di studi negli ultimi due anni universitari.

In primo luogo, vorrei ringraziare la mia relatrice, Prof.ssa Marinella Rocca Longo e la mia correlatrice, Prof.ssa Maggie Paparusso, per il suo prezioso contributo alla scrittura di questa tesi, per il supporto, per aver creduto in me e per la sua infinita pazienza nei miei confronti.

Ringrazio inoltre tutti i professori che mi hanno seguita e supportata durante questi due anni di studi. In particolare, desidero esprimere la mia riconoscenza ai professori Paul Nicholas Farrell e Carlos Medina Delgado e alle professoresse Tamara Centurioni, Corinne Petitti e Valeriya Matyukha per la passione e l'entusiasmo dimostrati nell'insegnamento.

Un grazie di cuore a tutti voi per avermi ispirata e motivata e per grazie per aver reso questi anni un'esperienza di crescita professionale e personale indimenticabile.

Infine, un grazie a tutti i miei colleghi, per aver condiviso questo stupendo percorso, per gli sfoghi e le risate.