

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

SCUOLA DI LINGUE E LETTERATURE, TRADUZIONE E INTERPRETAZIONE

Corso di Laurea magistrale in Interpretazione (classe LM - 94)

TESI DI LAUREA

in

Interpretazione tra il russo e l'italiano

Interpretare per *Ve ernij Urgant*: particolarità del programma
che si riflettono sulla prestazione degli interpreti

CANDIDATO

Daria Montobbio

RELATRICE

Francesca Biagini

CORRELATRICE

Sara Polidoro

Anno Accademico 2017/2018

Terzo Appello

Ai miei genitori,

*per il vostro sostegno e il
vostro amore incondizionati.*

INDICE

RIASSUNTO	9
.....	10
INTRODUZIONE	11
CAPITOLO 1: CARATTERISTICHE DEL DISCORSO TELEVISIVO E DELL'INTERPRETAZIONE TELEVISIVA	15
1.1 Caratteristiche del discorso e del testo televisivo.....	15
<i>1.1.1 Doppia articolazione</i>	15
<i>1.1.2 Communicative ethos e intimità a distanza</i>	16
<i>1.1.3 Conversazione ordinaria e comunicazione istituzionale</i>	18
<i>1.1.4 La paura del silenzio</i>	19
<i>1.1.5 Interdiscorsività</i>	20
1.2 L'interpretazione televisiva.....	20
<i>1.2.1 Situazione</i>	21
<i>1.2.2 Fattori di stress</i>	22
<i>1.2.3 Pubblico e aspettative in fatto di qualità</i>	23
CAPITOLO 2: CARATTERISTICHE DEL DISCORSO E DELL'INTERPRETAZIONE NEL TALK SHOW	27
2.1 Il concetto di genere comunicativo e discorsivo.....	27
2.2 Generi mediali.....	28
<i>2.2.1 Definizioni e classificazioni di talk show</i>	30
<i>2.2.2 L'intervista nei talk show</i>	33
<i>2.2.3 Il "Late-Night Entertainment Talk Show"</i>	34

2.3	Caratteristiche del discorso del talk show.....	35
2.3.1	<i>Conversazionalità accentuata</i>	37
2.3.2	<i>Spontaneità</i>	39
2.3.3	<i>Spettacolarità</i>	41
2.3.4	<i>“Talk-as-play”</i>	42
2.3.5	<i>Interdiscorsività e intertestualità</i>	43
2.4	Interpretare per i talk show.....	45
2.4.1	<i>L’etica dell’intrattenimento</i>	45
2.4.2	<i>Evenemenzialità, prevalenza della forma sul contenuto</i>	46
2.4.3	<i>Dialogo e polilogo</i>	47
2.4.4	<i>Visibilità e spettacolarizzazione</i>	48
2.4.5	<i>Interpretare il parlato spontaneo</i>	50
2.4.6	<i>Interpretare l’umorismo e il “play of wit”</i>	52
CAPITOLO 3: LA TELEVISIONE DI INTRATTENIMENTO IN RUSSIA FINO		
A VE ERNIJ URGANT		
3.1	Dagli inizi ai primi anni Settanta.....	57
3.2	Gli anni Settanta e i primi anni Ottanta.....	59
3.3	La perestrojka.....	61
3.3.1	<i>Le origini del talk show</i>	63
3.4	Il Nuovo Millennio.....	65
3.4.1	<i>Commercializzazione, censura, influenza occidentale, convergenza tecnologica</i>	67
3.5	Ve ernij Urgant.....	69
CAPITOLO 4: IL METODO DI ANALISI, IL CORPUS E L’ANALISI		
4.1	L’analisi conversazionale.....	71

4.2 Il corpus.....	74
4.2.1 Criteri di trascrizione.....	76
4.3 Analisi del corpus.....	78
4.3.1 Ruolo e identità (footing) dell'interprete.....	82
4.3.2 Spettacularizzazione, visibilità, coinvolgimento dell'interprete.....	86
4.3.3 Intolleranza verso il silenzio e intensità ritmica.....	87
4.3.4 Split addressivity e audience design.....	89
4.3.4.1 Attenuazione del linguaggio volgare e conservazione del registro colloquiale/gergale del discorso originale.....	92
4.3.5 Ethos of broadcasting: espressioni di “avvicinamento” al pubblico..	95
4.3.6 Umorismo.....	96
4.3.7 Discorso improvvisato, spontaneo (parzialmente pianificato nel caso del conduttore)	103
4.3.8 Alternanza dei turni.....	105
4.3.8.1 Esempi di libertà dell'ospite nella presa del turno.....	105
4.3.8.2 Situazioni multi-party e affollamento del floor.....	108
4.3.8.3 Asimmetria della comunicazione: interruzioni, sovrapposizioni, postposizioni e sottrazioni del turno dell'interprete da parte di Ivan Urgant.....	110
4.3.9 Spettacolo, evenemenzialità, local matter.....	119
4.3.10 Stile e registro: rese espressive ed empatiche e shifts in formality.....	126
4.3.11 - Convivialità e orientamento lusinghiero.....	128
4.3.12 Casi di spettacolarizzazione e topicalizzazione di elementi del frame della traduzione.....	132
4.3.12.1 Produzione corale della traduzione.....	135

CAPITOLO 5: ESPERIENZE DIRETTE DEL CONTESTO LAVORATIVO: LE	
INTERVISTE AGLI INTERPRETI.....	139
5.1 - Confronto con la tv italiana.....	151
CONCLUSIONI.....	153
BIBLIOGRAFIA.....	157
SITOGRAFIA.....	165
RINGRAZIAMENTI.....	167
APPENDICI.....	169
Appendice 1: Elenco estratti del Cap.4 divisi per puntata.....	169
Appendice 2: Trascrizioni del corpus.....	171
Appendice 3: Interviste agli interpreti.....	298

RIASSUNTO

Il presente elaborato costituisce uno studio del lavoro degli interpreti durante le interviste con ospiti stranieri nel late-show russo *Ve ernij Urgant*, volto a mettere in luce aspetti caratteristici delle singole puntate, aspetti relativi alla trasmissione nel suo complesso e fenomeni che dipendono dal *medium* (la televisione) e dal macrogenere (intrattenimento), genere (talk show) e sottogenere (late-night show) delle interviste esaminate.

In primo luogo, è stato creato un corpus formato da 10 interviste tratte dalla trasmissione con ospiti anglofoni e italiani. I criteri di trascrizione e analisi si rifanno all'analisi conversazionale, particolarmente efficace per l'analisi di testi, come quelli dei talk show, dialogici o polilogici e vicini alla conversazione ordinaria. L'analisi del corpus è stata utilizzata per studiare il ruolo e l'identità dell'interprete e le analogie e/o differenze con le caratteristiche tipiche (secondo studi precedenti) del discorso e dell'interpretazione in televisione e nel talk show.

Tre interpreti che hanno lavorato per *Ve ernij Urgant* sono stati inoltre intervistati sulle condizioni lavorative (preparazione, orari di lavoro, dotazione tecnica) e sulla loro percezione del lavoro (principali difficoltà, livello di stress).

La tesi è divisa in 5 capitoli: nel primo vengono illustrate le principali peculiarità del discorso mediatico e dell'interpretazione televisiva; il secondo capitolo, analogamente, è dedicato ai tratti tipici del discorso e dell'interpretazione nel genere del talk show. Il terzo capitolo include un excursus sulla storia e sulla contemporaneità della televisione russa di intrattenimento e una presentazione di *Ve ernij Urgant*. Nel quarto capitolo vengono presentati il corpus, il metodo seguito per le trascrizioni e l'analisi, e i risultati dell'analisi. Il quinto capitolo, infine, verte sulle interviste agli interpreti, che vengono commentate e comparate, seguite da un breve confronto con la realtà televisiva italiana.

«late-night»

. , - ,
 , , ,
 () (), (-)
 (late-night -) .
 - , , 10
 .
 ,
 - -
 () .
 / , ,
 , - .
 , ,
 . (, , ,
) (, ,
).
 5 .
 ; , ,
 , - .
 . ,
 . ,
 , .

INTRODUZIONE

La presente tesi consiste in uno studio del lavoro degli interpreti nella trasmissione russa di intrattenimento *Vecernij Urgant*. L'analisi di un corpus formato dalle trascrizioni di interviste interpretate, tratte da questo programma, viene affiancata da materiale tratto da interviste a interpreti che hanno lavorato per *Vecernij Urgant*, relative alle condizioni lavorative e alle impressioni soggettive. L'analisi del corpus e le interviste agli interpreti vengono utilizzate come base empirica per analizzare e descrivere il lavoro degli interpreti all'interno di questa trasmissione. È stata riconosciuta la necessità di un'analisi "situata" di materiale discorsivo prodotto in situazioni reali, in quanto ci si è mossi dal presupposto che non è possibile analizzare un discorso al di fuori del contesto (interazionalmente costruito) in cui questo viene prodotto (Straniero Sergio 2003), e che ogni singola interazione (e le azioni che in essa hanno luogo) abbia un proprio ordine costitutivo (Schegloff 1987:112). Ogni evento comunicativo costituisce pertanto un "sistema situato" (Goffman 1961: 96; Wadensjo 1998: 84) inevitabilmente unico.

L'unicità dei singoli casi di interazione non esclude tuttavia che ci possano essere fattori che accomunano il discorso e l'interpretazione in intere categorie di testi ed eventi comunicativi. In particolare, due presupposti importanti da tenere in considerazione sono:

- non si può analizzare struttura e contenuto del discorso prodotto sui mass media – anche dall'interprete – indipendentemente dal *medium* all'interno del quale viene generato e tramite il quale viene trasmesso (cfr. Heritage, Clayman and Zimmerman 1988:79-80).
- il lavoro dell'interprete è inevitabilmente vincolato dal genere (Straniero Sergio 2007:10) discorsivo, comunicativo e mediale.

Sulla base di questi presupposti, i dati raccolti nel corpus vengono utilizzati anche sullo sfondo di studi precedenti, relativi a particolarità del discorso e dell'interpretazione le quali dipendono:

- dal *medium* (la televisione);

- dal macrogenere (intrattenimento), dal genere (talk show) e dal sottogenere (*late night entertainment show, celebrity chat show, talk show interview, celebrity interview*) discorsivi, comunicativi e mediali in cui rientrano i testi analizzati.

Per contestualizzare il confronto con la letteratura precedente – la quale ha fornito un orientamento rispetto agli aspetti e ai fenomeni da analizzare – nei **Capitoli 1 e 2** vengono presentate diverse peculiarità del discorso e dell’interpretazione, in televisione e nei talk show, che sono state evidenziate negli studi di diversi autori. Il primo capitolo raggruppa aspetti relativi al *medium* televisivo, ad esempio la complessità della struttura interazionale, la ricerca di intimità e familiarità col pubblico, i fattori situazionali, di stress e le aspettative che caratterizzano l’interpretazione televisiva (IT). Il secondo capitolo è invece dedicato a diversi aspetti tipici del discorso e dell’interpretazione nel genere mediale, discorsivo e comunicativo del talk show, ad esempio: la struttura dialogica (o polilogica), la ricerca di spettacolarità e drammatizzazione, l’importanza della componente ludica e di quella umoristica, la spontaneità del discorso, la necessità per l’interprete di rispettare i principi dell’ “etica dell’intrattenimento” (Katan, Straniero Sergio 2001).

Il **Capitolo 3** è invece dedicato a una contestualizzazione storica dei programmi di intrattenimento dapprima nell’Unione Sovietica, poi nella Federazione Russa e fino ai giorni nostri. I dati storici e quelli relativi alle tendenze contemporanee della tv russa di intrattenimento sono tratti quasi esclusivamente da fonti russe; uno degli elementi di novità del presente studio è costituito dalla presentazione di materiale accessibile solo in biblioteche russe e finora non tradotto.

Un altro elemento di originalità del presente studio è costituito dall’adozione di metodi e principi dell’analisi conversazionale (AC) nella trascrizione delle puntate e nello studio del corpus. L’approccio conversazionale viene infatti raramente impiegato per l’analisi di testi in lingua russa.¹ Il metodo adottato e le linee guida seguite nell’analisi, la costruzione del corpus e i risultati dell’analisi del corpus vengono presentati nel **Capitolo 4**. La sezione sui risultati dell’analisi presenta considerazioni relative a singoli momenti delle interazioni, singole puntate o all’intero corpus, corredate da esempi tratti dalle trascrizioni. Vengono presentati 108 estratti tratti da 10 puntate del programma, di cui 8 con l’inglese e

¹ Un’eccezione è rappresentata dai 75 estratti parzialmente in lingua russa presenti nello studio “Talkshow Interpreting. La mediazione linguistica nella conversazione spettacolo” (2007) di F. Straniero Sergio. Si tratta di segmenti di talk show italiani con ospiti che parlano in russo e l’interpretazione (consecutiva o simultanea) verso l’italiano e il russo (la resa verso il russo è udibile solo negli estratti con IC).

2 con l'italiano. Alcuni estratti vengono presentati in più punti dell'analisi, poiché vengono messi in evidenza aspetti e fenomeni differenti. Gli aspetti analizzati includono:

- il ruolo, l'identità interazionale (*footing*), la visibilità e il coinvolgimento dell'interprete;
- fenomeni riconducibili all'influenza del *medium* (ad es. intolleranza verso il silenzio, molteplicità di destinatari e aspettative) sul discorso e sull'interpretazione;
- fenomeni riconducibili a peculiarità di macrogenere, genere e sottogenere (ad es. umorismo, spontaneità del parlato, alternanza dei turni, spettacolarizzazione) sul discorso e sull'interpretazione.

Lo studio del corpus è caratterizzato da un approccio descrittivo; il punto di partenza per l'individuazione di fenomeni non idiosincratici è l'osservazione del comportamento discorsivo, interazionale (dei partecipanti) e traduttivo (dell'interprete) nei singoli casi concreti.

La descrizione dei fenomeni linguistici, discorsivi e comunicativi osservati nel corpus costituisce una componente necessaria ma non sufficiente per inquadrare il lavoro degli interpreti nella trasmissione *Vecernij Urgant*. Una serie di fattori importanti da considerare, poiché possono influire notevolmente sulla performance dell'interprete, è relativa alle condizioni lavorative in questo particolare programma. Per fare chiarezza su questo aspetto, al **Capitolo 5** vengono presentate alcune testimonianze di esperienze dirette delle condizioni lavorative degli interpreti durante le interviste di Ivan Urgant a ospiti stranieri. Tre interpreti che hanno lavorato per il programma (due occasionalmente, una regolarmente) sono stati intervistati durante un periodo di ricerca a Mosca. Le domande poste vertono su:

- condizioni lavorative e aspetti logistici (preparazione, attrezzature e impianti, posizione della cabina, orari di lavoro, durata dell'evento, disponibilità in anticipo di documenti, materiale e informazioni utili);
- commenti soggettivi e opinioni sulle principali particolarità e difficoltà (linguistiche e non) riscontrate nel lavorare per il programma in esame e sui livelli di stress percepiti.

L'exkursus sulla storia e sulla contemporaneità della tv di intrattenimento russa, l'analisi del corpus con metodi dell'analisi conversazionale, la distinzione – nell'ambito dei fenomeni osservati – tra quelli idiosincratici e quelli comuni a tutte le interviste, l'individuazione delle caratteristiche del discorso e dell'interpretazione (all'interno della trasmissione) che

dipendono dal *medium* di trasmissione e dal genere mediale, discorsivo e comunicativo, e infine le informazioni sul contesto lavorativo e sulla percezione degli interpreti (tratte dalle interviste), vengono utilizzati per costruire un quadro il più completo ed esaustivo possibile del lavoro degli interpreti per *Ve ernij Urgant*, considerando allo stesso tempo fattori idiosincratici e puntuali (relativi alle singole puntate), fattori relativi alla trasmissione specifica (esperienze degli interpreti), e infine fattori legati all'influenza del genere e del *medium* sulla comunicazione e sul trasferimento interlinguistico.

CAPITOLO 1

CARATTERISTICHE DEL DISCORSO TELEVISIVO E DELL'INTERPRETAZIONE TELEVISIVA

1.1 Caratteristiche del discorso e del testo televisivo

“Il medium è il messaggio”: con questa celebre frase il sociologo canadese McLuhan si riferiva all'impatto dei diversi media sulla concezione del mondo e sull'organizzazione dell'interazione umana. Lo studioso negava la neutralità dei media sulla base del fatto che queste “estensioni di noi stessi” controllano e plasmano “le proporzioni e la forma dell'associazione e dell'azione umana” (1986: 26) . Questo avviene indipendentemente dal contenuto del messaggio che essi possono veicolare, poiché la ricezione del messaggio è essa stessa parte dell'effetto esercitato dal medium.

Come osservato in Heritage, Clayman e Zimmerman (1988: 79-80), è “increasingly unrealistic to analyse the structure and content of [mass media] messages independent of the interactional medium within which they are generated”. La specificità del mezzo televisivo influisce infatti sia sulla produzione sia sulla fruizione dei testi televisivi e, come si mostrerà in seguito (1.2), anche sul trasferimento interlinguistico (Straniero Sergio 2007: 16-17).

Ne consegue la necessità di un'analisi separata delle caratteristiche che sono proprie del discorso televisivo (e audiovisivo in generale) in virtù del fatto che viene trasmesso attraverso un determinato medium.

1.1.1 Doppia articolazione

Una prima peculiarità del testo televisivo, che lo differenzia dalla conversazione ordinaria, è quella che Scannell (1991) definisce una “doppia articolazione” dell'evento comunicativo, ovvero la coesistenza di due piani del discorso paralleli, di due “basic interactive axes which constantly recur” (Bondi Paganelli 1990: 45). Questo dipende dal fatto che gli eventi mediatici sono caratterizzati da una disgiunzione spaziale (e, in caso di eventi non in diretta, anche temporale), per cui il luogo (e talvolta il momento) di produzione del testo non

coincide con quello di fruizione (Fairclough 1995: 36). L'interazione tra il testo e lo spettatore costituisce il piano del discorso primario, cioè il piano del "riportare l'interazione". L'interazione tra i partecipanti sullo schermo dà invece origine al contesto del discorso secondario, ossia il piano dell'interazione riportata (Straniero Sergio 2007: 12-13).

Il testo prodotto dai partecipanti sullo schermo è pensato non solo per i destinatari fisicamente presenti nello studio televisivo, ma anche e soprattutto per i telespettatori, che sono i destinatari principali del messaggio (Hutchby 2006, Straniero Sergio 2007). Si può dunque dire che il discorso dei media sia un tipo di testo pensato per spettatori fisicamente assenti, cioè per un pubblico di "(absent) overhearers" (Heritage 1985). Come sottolinea Hutchby (2006: 11), il discorso televisivo è "addressed, if not specifically 'to them' then at least 'for them'".

Lo "sdoppiamento" dei piani discorsivi e dei destinatari fa sì che i parlanti debbano esprimersi tenendo in considerazione aspettative ed esigenze di pubblici diversi, di una "split audience" (Linell 1998: 106). I partecipanti sullo schermo possono avere interessi e conoscenze pregresse anche molto diversi dai telespettatori e questo rende necessario, nella comunicazione televisiva, rivolgersi contemporaneamente a più interlocutori: si verifica quindi un fenomeno chiamato "split addressivity" (ibid.).

Un'altra conseguenza dell'assenza del destinatario finale dal luogo di produzione del discorso è la mancanza di un feedback diretto da parte del pubblico (Fairclough 1995: 40, Mikhalkovi 1981: 55). I partecipanti sullo schermo, solitamente selezionati accuratamente (Mack 2002:207), interagiscono tra di loro per il pubblico di telespettatori, che è invece interazionalmente assente e non ben identificato (Fairclough 1995: 40).

1.1.2 Communicative ethos e intimità a distanza

Un secondo elemento caratterizzante del testo televisivo è la contraddizione esistente tra la natura pubblica della sua produzione e la natura privata della sua fruizione (Fairclough 1995: 11). Nonostante il testo televisivo sia dichiaratamente, inevitabilmente pubblico, esso viene percepito dai telespettatori come se fosse rivolto a loro personalmente, creando l'illusione di un contatto diretto e di una relazione personale con i personaggi televisivi. Si instaura, tra lo spettatore e le persone sullo schermo, una relazione asimmetrica, una forma di intimità a

distanza unidirezionale che prende il nome di “parasocial interaction” (Horton & Wohl 1956: 216). Secondo Scannell (1988, 1989), il discorso televisivo è caratterizzato da un proprio “communicative ethos” mirato a instillare nello spettatore un senso di familiarità e coinvolgimento personale. In virtù di questa dualità si può dunque affermare che il discorso televisivo trascenda le barriere tra pubblico e privato, e sia marcatamente personale e allo stesso tempo impersonale (Hutchby 2006: 12). La stessa dualità origina anche una “non-corrispondenza tra individuale e privato, da una parte, e collettivo e pubblico dall’altra” (Straniero Sergio 2007: 100). Infatti, le esperienze individuali che vengono condivise con i telespettatori non risultano più private; d’altro canto, pur essendo divenute pubbliche, non sono affatto collettive.

Come osserva Iraklij Andronikov, la parola che esce dallo schermo

(...) — .
 , ’
 « ».²

(intervista pubblicata in “Televidenje i radioveš anje” 1971 n°9 p.9 riportata in Kuznetsova 1981: 152)

Nella “neotelevisione”, nota Stella (1999: 20), alla dimensione mitica ed epica tipica della narrazione teatrale, letteraria e cinematografica si sostituisce la “descrizione pervasiva di problemi, argomenti e questioni prese dalla quotidianità di persone comuni” (ibid.: 21). La tv cerca di imitare la quotidianità, sia tramite uno spazio e un tempo televisivi “che comprendono ambienti quali bar, salotti e piazze”, sia privilegiando messaggi e contenuti che raffigurino situazioni di vita familiare (ibid.: 20). Il fatto che la tv si concentri prevalentemente sulla rappresentazione della quotidianità, prosegue Stella (ibid: 22), porta a rimuovere dal palinsesto temi considerati “sgradevoli” o “poco spettacolari”. La rappresentazione televisiva si focalizza pertanto su

fatti che, come si dice, non devono turbare nessuno, non sono oggetto di controversia, non dividono, suscitano il consenso, interessano tutti, ma in modo tale da non toccare nulla di importante [...]

(Bordieu 1997: 18, cit. in Stella 1999: 22)

In che modo dunque viene messo in atto il “communicative ethos” proprio del discorso mediatico, come viene simulata l’interazione propria della vita reale, quotidiana?

² “(...) mantiene la propria primordialità, il suo essere direttamente rivolta a voi. Il fatto che confidiate o meno in essa viene determinato dalle stesse sensazioni che nella vita reale, il contatto (con l’altro) è segnato dalle stesse impressioni rispetto al contatto con un interlocutore. In televisione bisogna essere se stessi.”
 La traduzione dei passaggi in russo, salvo ove diversamente indicato, è dell’autrice della tesi.

Per dare l'illusione di intimità e familiarità il discorso televisivo si appropria di determinati aspetti della conversazione ordinaria.

1.1.3 Conversazione ordinaria e comunicazione istituzionale

Per inquadrare adeguatamente le implicazioni di tale affermazione è necessario fare riferimento a due concetti comunicativi generali. Questi sono antitetici e solo apparentemente inconciliabili, mentre risultano strettamente intrecciati nell'interazione televisiva: la comunicazione istituzionale e la conversazione ordinaria.

Il tratto caratteristico della prima è quello di avere scopi specifici esterni all'interazione stessa:

Non è il luogo dove si svolge l'interazione a determinare il carattere istituzionale dello scambio comunicativo, quanto il fatto che il rapporto comunicativo che si stabilisce tra gli interagenti è finalizzato ad un obiettivo esterno all'interazione stessa.

(Orletti 2000: 73)

Il discorso televisivo è inevitabilmente istituzionale in virtù della sua intrinseca "split addressivity": poiché infatti il suo destinatario è un pubblico assente dal luogo dell'interazione, le finalità perseguite dalla comunicazione, indipendentemente da quali esse siano, non si esauriscono nell'interazione stessa.

La conversazione ordinaria, al contrario, non ha finalità che esulino dall'interazione: ha una natura gratuita, non finalizzata e lo scambio comunicativo è "non task-oriented" (Linell 1998: 242), non si prefigge cioè di risolvere un compito specifico né di raggiungere un risultato, e nemmeno di discutere un argomento specifico, di arrivare a una conclusione o prendere una decisione (Straniero Sergio 2007). Secondo la definizione di Eggins e Slade, "casual conversation is the kind of talk we engage in when we are talking for the sake of talking" (1997: 8). Si può dunque affermare, con Ilie (1999: 221), che la conversazione ordinaria e la comunicazione istituzionale condividano la finalità interazionale, mentre è una prerogativa della seconda avere, in aggiunta, anche determinate finalità istituzionali.

Nella comunicazione istituzionale gli "agents of institution" (Scannell 1996: 18) sono responsabili della gestione e della riuscita dell'evento comunicativo, e ne controllano l'andamento. Nell'ambito della conversazione, questo significa che quella istituzionale è caratterizzata da un diverso funzionamento dei principi regolatori della conversazione, in particolare: il sistema dei turni, le relazioni di potere tra i partecipanti, le identità del discorso,

il lavoro di allineamento, il sistema della preferenza e l'organizzazione topicale. Questi principi, nei "setting istituzionali", sono soggetti a diverse modifiche e restrizioni (Straniero Sergio 2007: 57-58). Il discorso istituzionale è infatti caratterizzato dall'assunzione di determinati ruoli sociali e interazionali, nonché da norme specifiche per lo svolgimento di determinati "activity type" (Levinson 1983). Questo fa sì che venga stabilito in anticipo a chi spetta produrre determinati turni e il tipo di turni a disposizione dei parlanti, e che si instauri dunque un "sistema di pre-allocazione dei turni" (Straniero Sergio 2007: 58). Come si vedrà nel capitolo successivo, il discorso istituzionale non è una categoria rigida e omogenea: al contrario, esiste un *continuum* tra conversazione ordinaria e discorso istituzionale nel quale rientrano molteplici varietà di discorso, più o meno istituzionalizzate (Ilie 1999: 217).

Tornando al discorso televisivo, come si è detto, questo attinge fortemente alla conversazione ordinaria; esso mira a presentarsi come un'approssimazione della comunicazione interpersonale che si svolge nell'interazione faccia a faccia su base quotidiana (Hutchby 2006: 12). D'altra parte, a causa della natura intrinsecamente istituzionale del discorso mediale, le convenzioni della conversazione ordinaria, entrando nel contesto televisivo, subiscono un radicale cambiamento, vengono "institutionally transformed and strategically manipulated" (Tolson 2006: 52) dai partecipanti, in un processo che Tolson definisce "conversational re-accentuation of institutional frames" (ibid.).

1.1.4 La paura del silenzio

Il discorso televisivo è inoltre caratterizzato da una "bassa soglia di tolleranza (una sorta di *horror vacui*)" (Straniero Sergio 2007: 245) nei confronti del silenzio. Secondo Hutchby, la centralità della parola nella televisione è dimostrata dalla sua "noticeable absence" durante inaspettate interruzioni nel flusso sonoro della trasmissione, e dal fatto che il conduttore senta immediatamente l'esigenza di "riempire" in modo estemporaneo tali silenzi (2006: 3). Allo stesso modo, durante un'intervista il conduttore può produrre un turno esteso in mancanza di responso immediato da parte dell'ospite, specificando ulteriormente la domanda o ponendone altre per riempire i "tempi morti" (Straniero Sergio 2007: 245). Seguendo la classificazione di Linell (1998: 242), si può dire che la conversazione televisiva

sia un “obligatory talk”, nell’ambito del quale, al contrario che in un “open state of talk”, ci si aspetta che i partecipanti parlino più o meno in continuazione.

1.1.5 Interdiscorsività

Come sottolineato da Straniero Sergio (1999: 307), “an important characteristic of contemporary television is the hybridization of genres”. L’“interdiscorsività”, un concetto introdotto da Fairclough (1992), è una caratteristica tipica del discorso televisivo. L’interdiscorsività viene definita come “la costruzione di un testo da discorsi e generi diversi” (Katan, Straniero Sergio 2001: 215). Tutti questi generi, entrando a far parte del discorso televisivo, non rimangono invariati, ma vengono “ricontestualizzati” e trasformati (ibid.).

In Linell (1998: 240) si osserva che nuovi media generano spesso nuove forme di interazione: radio e televisione hanno perciò dato origine a nuovi generi ibridi. La comunicazione televisiva è caratterizzata da generi “impuri” o “misti” (1998: 243), nei quali sono presenti elementi di diversi progetti comunicativi provenienti da diversi altri generi. Un esempio è costituito da scambi comunicativi che avvengono “under the guise of casual conversation” (ibid.). Tale tipo di interazione, nota Fairclough (1995: 10), diventa sempre più diffuso nel discorso mediatico, che presenta sempre più tratti in comune con la conversazione ordinaria, in un processo definito “conversationalization”. Per quanto riguarda le interviste, ad esempio, ci si aspetta in molti casi che il discorso sia incentrato sull’individuo e implichi un coinvolgimento emotivo, entrambi tratti tipici della conversazione ordinaria (Wadensjö 2008: 123).

1.2 L’interpretazione televisiva

L’ambiente mediatico, come osserva Pochhacker (2007: 123), genera difficoltà specifiche per gli interpreti, ragione per cui è motivo di interesse negli studi sull’interpretazione:

Within the field of interpreting studies [...] media settings constitute an increasingly significant area of practice and research, with specific characteristics and challenges.

(Pochhacker 2007: 123)

Il termine *media interpreting* è molto generale e investe l'intero campo degli audiovisivi. Ai fini della presente analisi si intende restringere il campo alla sola interpretazione televisiva (di seguito IT), sulla quale peraltro si è concentrata la maggior parte degli studi finora condotti sull'interpretazione in ambito mediatico (ibid.: 125).

Come è stato illustrato nei paragrafi precedenti, la comunicazione televisiva presenta diverse caratteristiche particolari che influiscono tanto sulla produzione, quanto sul trasferimento interlinguistico e la fruizione dei testi televisivi (Katan, Straniero Sergio 2003; Straniero Sergio 2007). È ormai generalmente riconosciuto che interpretare per la televisione sia un'attività che si differenzia notevolmente sia dall'interpretazione di conferenza, sia dall'interpretazione dialogica (Mack 2002: 204), e che allo stesso tempo trascende i tradizionali confini tra queste due modalità. I tratti specifici dell'IT sono così marcati da portare alcuni autori ad affermare che l'IT richieda un "nuovo profilo professionale" (Kurz 1990: 173), e una "nuova mentalità" rispetto alla pratica dell'interpretazione di conferenza (Kurz 1997: 198), e a definire l'interpretazione per i media come "a new, particularly sophisticated specialisation" per la quale le competenze di un interprete di conferenza sono un prerequisito, ma non risultano sufficienti (Viaggio 2001: 30).

La letteratura sull'IT si è incentrata prevalentemente sulle peculiarità derivanti dalla situazione, sui fattori di stress, sul tipo di pubblico e sulle sue aspettative in termini di qualità. Di seguito vengono illustrate le principali caratteristiche dell'IT relativamente a questi aspetti.

1.2.1 Situazione

Un primo elemento determinante è quello situazionale, ossia l'ambiente fisico, nonché quello interazionale, in cui si svolge l'interpretazione. Come notato in precedenza, nel piano del discorso primario manca l'unità spazio-temporale tra la produzione del testo e la sua fruizione da parte dei telespettatori, e questo vale naturalmente anche per il testo prodotto dall'interprete.

The television interpreter shares the setting only (if at all) with on-screen participants. working in the consecutive mode, he/she is mainly on-screen, but his/her visibility to the audience is determined by the camera, while the simultaneous interpreter is often completely isolated from the primary communication partners.

(Mack 2002: 206)

Come conseguenza di questa “situazionalità dislocata” (Straniero Sergio 2007: 13), l’interprete non può ricevere alcun feedback che gli permetta di verificare se il messaggio è stato trasferito in modo efficace al pubblico a casa (Kurz 1997: 196), il quale, si ricorda, costituisce il destinatario primario della comunicazione televisiva. Il feedback è dunque limitato a quello dei partecipanti in studio (conduttore, ospite, eventualmente pubblico). Questo si può ripercuotere negativamente sulla performance, se si considera il feedback come “resource enabling interpreters to adjust, remedy or fine-tune their interpretation” (Amato, 2002: 271). La scissione tra i pubblici fa inoltre sì che si creino

three potentially different sets of expectations and, therefore, norms: the interviewer’s, the originator’s, and the virtual audience’s.

(Viaggio 2001: 28)

Il fatto che in televisione si debba “evitare il più possibile il silenzio” (Straniero Sergio 2007: 73), ossia il “carattere obbligatorio” del discorso televisivo, fa sì che i parlanti compiano “azioni conversazionali volte a ridurre i tempi morti e a riempire le pause (anche di pochissimi secondi) che si producono a causa del ritardo di un collegamento, dell’esibizione di un artista, e [...] anche dell’arrivo della traduzione” (2007: 74). La velocità è pertanto un elemento essenziale nell’interpretazione per i media, nel senso, come sottolinea Kurz (1997: 197), che il *décalage* dev’essere particolarmente ridotto:

In media interpreting, speed is of the essence, i.e. the interpreter's voice must coincide as much as possible with that of the person being interpreted. In an interview situation with fast, brief questions, an interpreter lagging too far behind would make the whole exercise unpalatable and unacceptable.

(ibid.)

1.2.2 Fattori di stress

La suddetta molteplicità di aspettative risulta uno dei fattori di stress legati al medium individuati da Viaggio (2001); alcune delle altre possibili circostanze in grado di generare stress menzionate nello stesso studio sono:

In most cases, the interpretation is taped and re-broadcast, which opens it to repeated mass consumption and scrutiny at an ever greater distance in time.

[...] the media interpreter takes on the heavy burden of incarnating the profession before the general public.

(2001: 28)

Kurz (2002: 195) svolge un'analisi delle possibili circostanze in grado di generare stress nell'IT; le principali fonti di stress che emergono nel suo studio possono essere sintetizzate come segue:

1) *Physical environment*. Questo punto fa riferimento sia alle eventuali interferenze acustiche, sia alle limitazioni di carattere visivo: l'interprete non vede i parlanti direttamente, bensì attraverso un monitor.

2) *Work-related factors*. Il lavoro dell'interprete televisivo è soggetto a criticità quali orari inconsueti (ad esempio notturni), breve preavviso e scarse opportunità di preparazione.

3) *Psycho-emotional stress factors*. La consapevolezza di essere ascoltati da un pubblico molto vasto, menzionata in Kurz, viene evidenziata anche da Viaggio (2001: 26). Oltre a questa fonte di stress, il fattore psico-emotivo include anche l'esposizione alla critica sui media (cfr. Straniero Sergio 2007) e le alte aspettative del pubblico (cfr.1.2.3).

1.2.3 Pubblico e aspettative in fatto di qualità

Il sopraccitato "general public", oltre ad essere di massa, è molto più eterogeneo rispetto a quello dell'interpretazione di conferenza (Viaggio 2001; Kurz 1997: 197), e può avere un bagaglio molto diversificato di conoscenze pregresse condivise. Questo impone all'interprete di ovviare a una maggiore "disparità culturale e psicologica" (Viaggio 2001: 28), rispetto all'interpretazione di conferenza, tra chi produce e chi consuma il testo televisivo.

Un'altra conseguenza del fatto che il pubblico è costituito da una massa eterogenea di destinatari, osserva Viaggio (ibid.), risiede nel fatto che un compito fondamentale per l'interprete televisivo sia quello di rendere il proprio discorso comprensibile in modo immediato da un pubblico così eterogeneo. Nel saggio *Simultaneous interpreting for television and other media: translation doubly constrained* (2001) Viaggio presenta l'interpretazione simultanea per i media (Simultaneous Media Interpreting, di seguito SMI,) come una traduzione doppiamente vincolata ("twice-constrained translation"). L'interpretazione simultanea (di seguito IS) è considerabile di per sé un tipo di traduzione vincolata (ibid.: 27). Il fatto che questa avvenga in ambito mediatico "adds a further series of constraints both at social and cognitive levels", perciò l'interprete

has a torrent of additional factors to attend to that cannot but add to the already complex set of competing efforts he is simultaneously engaged in.

(ibid.)

Tra questi “constraints” legati al medium Viaggio sostiene che il più importante sia la necessità per l’interprete televisivo di produrre un discorso caratterizzato da comprensibilità immediata del contenuto e accettabilità immediata della forma, oltre che dalla massima sincronizzazione con le immagini sullo schermo (ibid: 28). La priorità nell’ambito della SMI viene data pertanto alla rilevanza e alla chiarezza di ciò che viene detto, a discapito dell’importanza data ad altri fattori, in particolare all’equivalenza a livello semantico e morfosintattico:

equivalence at the morphosyntactic XnL and semantic SmH levels tends to weigh less heavily in SMI than in normal conference conditions.

(ibid.)

Le aspettative del pubblico sulla qualità nell’ambito dell’IT sono particolarmente alte, specialmente per quanto riguarda elementi soprasegmentali e paralinguistici come la voce, l’elocuzione e la dizione. L’importanza di questi fattori viene efficacemente illustrata da Kurz nei due passaggi seguenti:

Being used to the fluent presentation of texts by newsreaders and moderators, they (the audience) expect the interpreter to live up to the same standards of performance. The TV interpreter must therefore endeavour to make his/her style and delivery particularly smooth, even if the speaker he/she is interpreting is not all that lucid.

(Kurz 1997: 197)

The media interpreter’s performance is frequently judged against that of the TV moderator or newsreader, and the standards regarding voice and diction are very high.

(Kurz 2002: 196)

Come si è visto, l’equivalenza a livello semantico e morfosintattico è meno importante dell’immediatezza. Si è anche osservato che i fattori soprasegmentali e paralinguistici sono particolarmente importanti nella valutazione della qualità. Tali aspetti vengono efficacemente rappresentati dal concetto di “telegenia”. Secondo Straniero Sergio (2007: 541), la telegenia consiste nel grado di fruibilità televisiva del discorso dell’interprete, e rappresenta la più importante “norma iniziale” dell’IT. La telegenia di un’interpretazione viene determinata dal rispetto del criterio della forma, e non dal fatto che il testo di arrivo (di seguito TA) sia una trasposizione fedele del testo di partenza (di seguito TP). Ne consegue che, nel valutare la qualità dell’IT, gli aspetti formali, relativi a come viene presentato il testo (voce, dizione, ritmo, fluenza, prosodia, coesione, orientamento

interazionale) abbiano un peso maggiore rispetto al contenuto, ossia alla riproduzione delle informazioni presenti nel TP. Da diversi studi³ è emerso che tale predominanza della forma sul contenuto è considerata una “norma specifica dell’IT” (ibid.) sia dal pubblico, sia dagli interpreti, sia dai *broadcasters*. Come emergerà nei capitoli successivi, la prevalenza del “come” qualcosa viene detto, rispetto a “cosa” viene effettivamente detto, è un tratto particolarmente evidente nel discorso e nell’interpretazione del talk show, in virtù di determinate proprietà del genere discorsivo e comunicativo del talk show stesso.

³ Katan, Straniero Sergio (2003), Mack (2001), Kurz (1996).

CAPITOLO 2

CARATTERISTICHE DEL DISCORSO E DELL'INTERPRETAZIONE NEL TALK SHOW

2.1 Il concetto di genere comunicativo e discorsivo

Il lavoro dell'interprete è sempre vincolato dal genere (Straniero Sergio 2007: 10), che è un concetto mutuato dalla tradizione letteraria (ibid.; Linell 1998: 238), dal folklore, dalla retorica e dalla linguistica (Linell 1998: 238). Nella prima parte di questo capitolo verranno presentati alcuni tratti che caratterizzano il discorso e la comunicazione nel talk show, che viene dunque inteso, oltre che come genere mediale, come un genere discorsivo e comunicativo che si manifesta all'interno del discorso e della comunicazione televisiva. Si ritiene pertanto opportuno, partendo dalle riflessioni di alcuni autori sul concetto di "genere comunicativo" e "genere discorsivo", elaborare ed esplicitare il significato di questi due termini.

Swales (1990: 58) definisce il genere come "a class of communicative events, the members of which share some set of communicative purposes" e sostiene che "exemplars of a genre exhibit various patterns of similarity in terms of structure, style, content and intended audience". Linell (1998: 234) intende il genere comunicativo come "activity types accomplished in routinized manners in particular kinds of encounters (or texts)". Secondo la teoria del genere elaborata da Bachtin,

Ogni singola enunciazione è, naturalmente, individuale, ma ogni sfera d'uso del linguaggio elabora propri tipi relativamente stabili di enunciazioni, tipi che chiameremo generi del discorso.

(Bachtin 2000: 245)

Queste osservazioni, per quanto estremamente limitate rispetto all'ampio corpo di ricerca sul tema del genere, orientano a considerare il genere comunicativo come una classe di eventi comunicativi, accomunati da somiglianze in termini di struttura, stile, contenuto, destinatario. Seguendo Bachtin, i generi discorsivi sono "tipi relativamente stabili di enunciazioni" elaborati in una determinata "sfera d'uso del linguaggio".

Il genere discorsivo inoltre, come osserva Tolson, si trova all'intersezione tra testo e situazione sociale:

Discursive genres are located at the point where "text" meets "social situation", and more specifically in that dimension of the social situation which Halliday (1978: 144) calls its "mode": the particular semiotic function or range of functions that the text is serving in the environment in question [...]

(Tolson 1991: 179)

Tuttavia, il fatto che determinate parole siano pronunciate in un determinato ambiente fisico non ne implica di per sé l'appartenenza ad un determinato genere comunicativo, che, secondo Linell (1998: 241) è piuttosto "created in and through people's choice of communicative acts". In questa prospettiva, il contesto non viene visto come qualcosa di preconstituito, come una "external social force" (Hutchby 2006: 25) che vincola e limita la produzione dei parlanti; al contrario, il contesto viene dinamicamente costruito durante lo svolgersi dell'interazione, e sono i partecipanti stessi, in quanto "knowledgeable social agents" (ibid.), a selezionare, mantenere e aggiornare il contesto, cooperando nella negoziazione dello scambio verbale (Straniero Sergio 2007: 70). Il contesto contribuisce in modo determinante a modellare il discorso, ma allo stesso tempo le scelte cooperative dei parlanti su come gestire la comunicazione e produrre il discorso modellano e potenzialmente trasformano il contesto.

2.2 Generi medialti

Il discorso televisivo comprende un insieme estremamente variegato di tipologie: questa diversità si traduce in una molteplicità di generi televisivi:

. [...]

.⁴

(Lapteva 1990: 11)

Con riferimento sia al discorso televisivo, sia all'interpretazione televisiva, è possibile individuare tre macro-generi medialti, nonché tre macrocategorie in cui è possibile suddividere gli eventi televisivi in cui è richiesta la prestazione di un interprete.

⁴ Il discorso televisivo è di per sé eterogeneo e può essere suddiviso in varietà con caratteristiche linguistiche anche molto diverse tra loro. [...] il discorso televisivo è un insieme estremamente complesso di varietà che si realizzano sotto forma di diversi generi.

Secondo lo schema proposto da Straniero Sergio (2007: 10), i generi mediali principali si possono suddividere nei tre macrogeneri seguenti: informazione, intrattenimento, e il cosiddetto *infotainment*, che consiste in una commistione tra i primi due.

Parallelamente, Mack (2002) individua tre “typical types of interaction” in cui la televisione si avvale della figura dell’interprete, esclusi i casi in cui vengono trasmesse conferenze o eventi analoghi, in cui la trasmissione televisiva è una “mera amplificazione” dell’interpretazione dell’evento. Tali tipi di interazione sono:

- a. the “infotainment” genre (mainly formal conversation and narration — e.g. interviews, debates), for which interpretation is mostly simultaneous;
- b. planned or unplanned media events, again mostly with simultaneous interpreting;
- c. the entertainment genre (breakfast television, talk-shows etc.), with informal or formal conversation and narration adapted to television requirements, where consecutive interpreting is mostly used.”

(Mack 2002: 211)

Tuttavia, l’identificazione di generi televisivi (intesi come modelli consolidati di comportamento) è un’operazione resa particolarmente difficoltosa dalla fluidità caratteristica dei generi mediali:

[...] because television is constantly looking for new programmes, genre boundaries are fuzzy and evolving, resulting in diverse genre overlaps and subtypes.

(Livingstone & Lunt 1994: 37)

Inoltre, come osservato da Stella:

Uno degli elementi che connotano la neotelevisione dal punto di vista formale è costituito dalla commistione tra generi.

(Stella 1999: 123)

I generi televisivi sono caratterizzati da una compresenza di diverse influenze e sono il frutto di un processo di “contaminazione di codici, linguaggi e stili diversi” (Straniero Sergio 2007: 83). Dello stesso avviso è anche Shevelev (2012: 84), il quale nota come “
” (“in televisione sono praticamente assenti i generi puri”).

Queste considerazioni, insieme all’effetto trasformativo operato dal mezzo televisivo sui generi che entrano a far parte del discorso televisivo, portano alla mente un parallelo con quelli che Bachtin in “L’autore e l’eroe” (2000: 247) definisce “generi secondari o complessi”, che vengono contrapposti ai “generi primari o semplici”. I generi complessi “sorgono all’interno di una più complessa e relativamente sviluppata comunicazione

culturale” rispetto ai generi semplici, che si formano “all’interno della comunicazione verbale immediata.” (ibid.) I generi complessi assimilano e rielaborano, trasformandoli, i generi semplici.

Come si vedrà anche in (2.1.4), questa complessità ed eterogeneità si manifestano in modo particolarmente evidente nei talk show, caratterizzati da una spiccata “interdiscorsività”.

2.2.1 Definizioni e classificazioni del talk show

La categoria, o genere, del talk show, comprende una grande varietà molto disomogenea di sottogeneri:

The talk show genre is a fluid one. Talk shows come in many generic variants and continue to proliferate at a remarkable rate.

(Journal of pragmatics, 2007/39: 1336)

Ciò rende più difficile identificare i tratti distintivi di questo insieme di “messy, hybridized variations” (Munson 1993: 7):

There is a very wide range of talk shows (not to mention the unique nature of each individual instance of one and the same talk-show programme), which adds to the difficulty of identifying their distinctive features.

(Ilie: 210)

Secondo Timberg (2002: 2), la difficoltà di sviluppare una visione coerente del talk show ha fatto mettere in dubbio l’esistenza stessa del talk show come genere.

Una prima componente del talk show, che sembra essere imprescindibile per tutte le sue molteplici varietà e declinazioni, è la conversazione o la chiacchiera. La centralità della parola, più precisamente dello scambio di parole, viene messa in evidenza da diverse definizioni proposte per il concetto di talk show. L’“atto della conversazione” viene considerato da Timberg l’elemento centrale del talk show:

The television talk show, as opposed to television talk, is the television show that is entirely structured around the act of conversation itself.

(Timberg 2002: 3)

Tolson (1991: 170) mette invece in evidenza la centralità della “chiacchiera”: “The talk show is, by definition, devoted to the production of “chat”. L’ultima definizione riportata identifica anche il secondo carattere che possiamo definire “distintivo” del talk show come situazione

comunicativa, senza il quale un “talk show” sarebbe solo un “talk”: la spettacolarizzazione della parola (cfr. 2.3.3).

Il talk show è una situazione comunicativa nella quale viene chiesto a persone - che non si conoscono e/o non sono necessariamente intime – di chiacchierare allo scopo di fare spettacolo

(Straniero Sergio 2007: 73)

Secondo Haarman (1999) i tratti imprescindibili di un talk show sono il conduttore, l'ospite (o ospiti), il pubblico in studio e l'argomento (*focus*) della conversazione. Haarman definisce inoltre il talk show come “performance of talk before an audience”, identificando dunque il pubblico in studio come l'elemento sia imprescindibile, sia distintivo nei confronti di altri generi mediali. Timberg (2002: 3) individua nel conduttore “the one irreplaceable part”. Il conduttore, osserva Stella, è colui che dà l'impronta di stile e di personalizzazione al programma, e può assumere diversi tipi di atteggiamento:

[...] da “maestro di scuola”, da “compagno di strada” che partecipa empaticamente ai fatti raccontati o da “padrone di casa” che amministra con autorità i tempi e gli spazi della trasmissione.

(Stella 1999: 115)

In alcuni talk show l'ospite è il *focus* dell'interazione e il suo ruolo è conseguentemente più visibile; in altri casi fa semplicemente parte del “gioco collettivo” del talk show, e riveste un ruolo più periferico (Straniero Sergio 2007: 92). L'argomento della conversazione dipende dal tipo di talk show, e può essere semplicemente la chiacchiera (*chat*), intesa come conversazione conviviale evidentemente fine a se stessa, oppure una particolare questione o tema di attualità, di carattere socio-politico o riguardante la sfera privata (Haarman 1999: 3). Anche il ruolo del pubblico in studio dipende dal tipo di talk show: esso può essere un destinatario passivo, oppure giocare un ruolo più attivo e intervenire in varie forme, ad esempio con domande, espressioni di approvazione e disapprovazione, risate, applausi o derisione (ibid.). Indipendentemente dal grado di partecipazione, nota Straniero Sergio (2007: 74), il pubblico in studio rientra, al pari del pubblico a casa, nella definizione di “overhearing audience”: pur essendo fisicamente presente, a differenza del pubblico a casa, è infatti in genere interazionalmente assente.

La classificazione del talk show proposta da Haarman (1999) comprende tre sottogeneri: a) *evening celebrity talk show* b) *issue-oriented talk show* c) *audience discussion program*.

Timberg (2002: 6-7), in modo non dissimile, propone un'articolazione del talk show come genere in a) *late-night entertainment talk show* b) *audience-participation talk show*, e c) *morning magazine-format show*.

Pezzini (1999, cit. in Straniero Sergio 2007: 84) individua come “arcigenere” inclusivo di tutti i talk show la conversazione, identificando tutti i tipi di talk show come “generi della parola” e proponendone una suddivisione in: incontro/conversazione, incontro/discussione, incontro/intervista, faccia-a-faccia, dibattito. Carbaugh (1988 cit. in Straniero Sergio 2007: 87) distingue invece “personality-type talk shows” e “issue-type talk shows”. Stella (1999: 113-115) propone infine una classificazione dei talk show italiani comprendente i seguenti sottogeneri: talk show tradizionale, l'infotainment, varietà-contenitore, tv-verità, divulgazione, dolore, reality show e/o trash tv. Il talk show tradizionale, secondo lo studioso, costituisce uno dei “tipi puri” di trasmissione neotelevisiva, che si è poi differenziato in una molteplicità di format diversi, prodotto della combinazione tra il talk show “puro” con “specifici contesti di rappresentazione” (ibid.).

In seguito (2.2.3) ci si concentrerà nello specifico su alcuni attributi tipici del discorso nei testi riconducibili ai sottogeneri “evening celebrity talk show” e “late-night entertainment talk show”, accomunati tra le altre cose da “tipi relativamente stabili di enunciazioni”(Bachtin 2000: 245), che accomunano discorsi rientranti nello stesso genere discorsivo; si tratta infatti dei sottogeneri del talk show nei quali si possono far rientrare le interviste del corpus analizzato nel presente elaborato.

Come si è visto, dunque, il talk show è un genere fluido, eterogeneo, che racchiude trasmissioni anche molto diverse tra loro; le varie definizioni e classificazioni si focalizzano su elementi diversi, ad esempio sulla centralità della conversazione, oppure sul ruolo del pubblico, sul tipo di ospiti, sugli argomenti trattati, o ancora sul momento della giornata in cui viene messa in onda la trasmissione. Nonostante le difficoltà illustrate nel definire e circoscrivere il genere del talk show, sono state comunque evidenziate da diversi studiosi alcune caratteristiche, se non di tutto, quanto meno della maggior parte dell'ampio spettro dei programmi televisivi descrivibili da questo termine; tali caratteristiche saranno illustrate nella sezione 2.3 di questo capitolo.

2.2.2 L'intervista nei talk show

In ambito mediatico l'intervista, come altri generi e tipi di attività ereditati da contesti non mediatici, viene "ricontestualizzata" e ne risulta inevitabilmente cambiata.

Un'attività ampia e diversificata come quella di "intervistare" assume, in un contesto come quello mediale, caratteristiche peculiari.

(Straniero Sergio 2007: 74)

L'intervista televisiva è allo stesso tempo una delle forme nelle quali si manifesta il talk show e un'attività che coinvolge molti altri generi di programmi televisivi oltre al talk show stesso. All'interno dell'intervista è possibile distinguere due diverse "forme di discorso" (Wadensjo 2008: 121): il discorso proprio della "news interview" e quello tipico della "talk-show interview". Nell'ambito di quest'ultima forma discorsiva, la tipologia più caratteristica è quella della cosiddetta "celebrity interview" (Norrick 2010).

Il genere della *news interview* è caratterizzato, secondo la definizione di Clayman e Heritage (1985: 7), da alcune caratteristiche, in termini di partecipanti, argomento e forma dell'interazione, che lo differenziano dai talk show e da altri programmi televisivi "interaction-based". Il conduttore è solitamente un giornalista, piuttosto che un "professional entertainer", mentre gli ospiti vengono invitati perché hanno qualche legame con eventi recenti e questioni legate all'attualità. La conversazione, in questo genere di discorso, ha un carattere formale ed è solitamente incentrata su un argomento in particolare ("issue-oriented") (Wadensjo 2008: 123). Oggetto della conversazione sono soprattutto avvenimenti e temi di attualità (Clayman, Heritage 1985: 7), e la posizione del conduttore è di massima neutralità (Wadensjo 2008: 123). La *news interview*, rispetto all'intervista nel talk show, può essere considerata un tipo di discorso più "istituzionalizzato", poiché risulta maggiormente vincolato dalla pre-assegnazione dei ruoli e dalla pre-allocazione dei turni (Ilie 1999: 211). In questo tipo di programmi la separazione tra il ruolo dell'ospite e dell'intervistatore è più netta rispetto alle celebrity interview, nella quale i ruoli sono più "fluidi" e la struttura formale domanda/risposta "tends to dissolve into the give-and-take of everyday conversation" (Norrick 2010: 526).

Nella *talk-show interview*, nota Wadensjo (2008: 123), gli ospiti sono invitati prima di tutto per condividere punti di vista, esperienze e sentimenti personali, perciò la conversazione si sposta su vicende individuali e assume maggiore rilevanza la componente emotiva. Anche il ruolo del conduttore, di conseguenza, è diverso da quello ricoperto nella *news interview*:

In contrast to news reporters, a presenter of a talk show is expected to bring a personal touch, rather than performing neutrally.

(ibid.: 123-124)

Si può pertanto affermare, con Norrick (2010: 526), che le identità personali sia dell'ospite sia del conduttore si manifestino maggiormente nelle interviste dei talk show rispetto alle interviste di carattere più formale.

Un'altra peculiarità dell'intervista nell'ambito del talk show consiste nell'ampio ricorso all'ironia, alle battute e ai giochi di parole (cfr. 2.3.5). Il discorso "serio" non può protrarsi a lungo senza essere alleggerito da momenti di "humorous time-out activity", e uno dei compiti del conduttore è proprio assicurarsi che sia dedicato abbastanza spazio a questo tipo di attività (Wadensjo 2008: 124).

2.2.3 Il "Late-Night Entertainment Talk Show"

Il sottogenere del "late-night entertainment talk show" (Timberg 2002: 6) consiste in "a celebrity host chatting with one guest, possibly with other guests seated nearby". Secondo Timberg questo tipo di trasmissione ha caratteristiche diverse in base al momento della giornata in cui va in onda: in particolare,

The late-night version is based on congenial, playful encounters between guests and the host, who is more often than not a singer or comedian.

(ibid.)

Come riportato nel paragrafo dedicato alle definizioni e classificazioni del talk show (2.2.1), Haarman (1999) individua tre "types of format" o "subgenres" del talk show. Il sottogenere che Haarman definisce "evening or celebrity format" (ibid.: 4) comprende generalmente un segmento di *stand-up comedy* in apertura volto alla creazione di un "affiliative rapport through the laughter and applause provoked by humour"; le riprese si svolgono in un teatro, oppure in uno studio televisivo che simula un teatro in cui il conduttore è seduto dietro una scrivania, o ancora in uno studio televisivo arredato come il salotto di una casa (ibid.).

In questo tipo di trasmissione il pubblico in studio, pur essendo fisicamente presente, è quasi sempre un destinatario passivo, interazionalmente assente, e il discorso è prodotto

quasi esclusivamente da conduttore e ospite (o ospiti). Inoltre, gli “evening talk show” propongono di frequente forme di intrattenimento caratteristiche della trasmissione-varietà (ibid.: 5). Questo tipo di trasmissione rientra inoltre nel sottogenere del varietà-contenitore proposto da Stella (cfr. 2.2.1), caratterizzato da una “struttura a flusso” e composta da vari “pezzi sequenziali”, che vengono tenuti uniti dalla figura e dalla personalità del conduttore, “maestro cerimoniale” della trasmissione (Stella 1999: 128). Il conduttore è anche il principale artefice dell’atmosfera di “convivialità amichevole” (cfr. 2.3) e di “ammiccamento” che caratterizzano questo tipo di programmi. Le trasmissioni-contenitore, secondo Stella, sono particolarmente rappresentative della commistione di generi caratteristiche della neotelevisione, in quanto “elementi di diversi generi tradizionali confluiscono nello stesso spazio di rappresentazione” (ibid.).

In Tolson (2006: 151) il requisito fondamentale, per i talk show del sottogenere a cui appartiene anche *The David Letterman Show*, è la presenza di “banter, or the play of wit between guests and hosts”. Tale aspetto riveste in questo particolare sottogenere un’importanza maggiore rispetto all’interesse per una raffigurazione fedele e autentica della “persona reale” dietro la celebrità. La rappresentazione della personalità dell’ospite mira in primo luogo a soddisfare l’esigenza di intrattenere e divertire il pubblico, a discapito dell’autenticità dell’immagine proposta. Ne deriva che, una situazione di questo genere, “what might be an authentic statement might also be a playful gesture” (ibid.).

2.3 Caratteristiche del discorso del talk show

Il talk show può avere un carattere conflittuale o cooperativistico: può presentare un orientamento agonale, in cui viene autorizzata ed incoraggiata la polemica (*face threatening*), oppure un orientamento non agonale, caratterizzato da uno sviluppo relativamente cooperativistico (*face preserving*). Un talk show è di tipo lusinghiero quando l’ospite viene invitato per aver detto, fatto o scritto qualcosa di notevole, che viene valutato dall’opinione pubblica (Straniero Sergio 2007: 77-78). In questo tipo di talk show prevalgono le azioni conversazionali “conviviali”, che Leech (1998: 463) contrappone alle azioni “competitive”. Queste ultime (ad es. ordinare, esigere, pregare) sono caratterizzate da una “scortesia intrinseca”, in quanto perseguono uno scopo in competizione con la necessità

di mantenere la solidarietà sociale. Le azioni conviviali, invece (ad es. offrire, invitare, salutare, fare i complimenti) sono “implicitamente cortesi”, e corrispondono all’adozione di una “cortesia positiva”, ovvero volta ad accorciare le distanze tra i partecipanti (ibid.).

Il genere del talk show è caratterizzato da una grande eterogeneità di voci. Come osserva Hutchby (2006: 2), il talk show e l’intervista si differenziano da altri generi mediatici per la presenza di partecipanti “from outside the broadcasting profession”. Inoltre, secondo Straniero Sergio (2007: 103), mentre nel contesto di conferenza il discorso è prodotto da persone che comunicano all’interno della stessa professione oppure con rappresentanti di altre professioni, ciò che contraddistingue il talk show (e il *talkshow interpreting*) è quello che Linell definisce “professional-lay discourse”, caratterizzato dalla compresenza delle voci di esperti e persone “qualunque”, che vengono messe sullo stesso piano, sminuendo così l’autorità dell’opinione professionale (cfr. Livingstone and Lunt 1994: 98-99, Stella 1999: 116).

Caratteristica peculiare del talk show (anche se non esclusiva) sembra pertanto essere l’ingresso nell’interazione principalmente di due categorie di partecipanti: celebrità e persone comuni. Come osserva Stella, nei talk show

l’ingrediente principale del programma è costituito dalle confessioni di “individui comuni” o dall’incursione nella vita privata di “individui eccellenti”.

(Stella 1999: 115)

A questo proposito, Dahlgren (1995: 62) opera una distinzione tra “elite talk show” e “vox populi talk show”. Gli status, o identità sociali, riconosciuti a queste due tipologie di partecipanti sono differenti, come anche le aspettative su quello che diranno, e i loro “communicative entitlements” (Scannell 1996: 93): come conseguenza, gente comune e gente dello spettacolo hanno anche due differenti identità interazionali (Straniero Sergio 2007: 101).

Le celebrità, nonostante siano personaggi pubblici, non rivestono un ruolo istituzionale (quale è ad esempio quello del conduttore), e nemmeno di esperti in un dato settore. La presenza delle persone famose è legata all’esibizione e alla promozione. Spesso infatti i membri dello *showbiz* vengono invitati non per partecipare ad una discussione, o per esprimere il proprio punto di vista su determinati argomenti, o per contribuire in qualità di consulente, ma semplicemente per “essere presenti” (ibid.: 88): in questi casi l’ospite viene più mostrato che intervistato, il contenuto degli scambi verbali è marginale, e la coerenza e

rilevanza delle risposte passano in secondo piano. Molto spesso, inoltre, il criterio in base al quale vengono invitati gli ospiti è legato all'attività promozionale. L'intervista di solito ruota intorno all'ultimo film, libro, disco, calendario in uscita, o alla tournée in corso (ibid.: 90). Inoltre, a differenza di politici ed esperti, le cui parole vengono giudicate solo in relazione alla loro area di attività,

il divo è percepito e giudicato “a tutto tondo”, nulla sfugge alla curiosità, attenzione, giudizio del pubblico.

(Mancini 1998: 20-21)

Oltre agli ospiti celebri, partecipano ai talk show anche le persone comuni: molti talk show danno infatti spazio alla “vox populi”, e sono basati sulla produzione di storie personali e resoconti di esperienze individuali. Tale dimensione privata si presenta tuttavia all'interno del discorso pubblico, e si può dunque parlare di “valorizzazione dell'intimità in seno alla collettività” (Straniero Sergio 2007: 100).

Alla luce di ciò che è stato osservato nel Cap. 1 a proposito del discorso mediatico in generale, si può vedere come nei “vox populi talk show” venga realizzato in modo particolarmente evidente l’“ethos of broadcasting”. La condivisione del sapere, nei talk show che prevedono la partecipazione della figura interazionale della “persona qualunque”, avviene sotto forma di narrazione di un'esperienza di vissuto più che come scambio di informazioni (Gasparini et al. 1988: 88 in Straniero Sergio 2007: 100). Viene riconosciuta l'autorità di una narrazione “informed by lived experience” (Carpignano et al. 1990: 53 in Straniero Sergio 2007: 103), e il diritto di comparire in tv e di prendere la parola viene dato alle persone comuni proprio “in virtù del proprio vissuto” (Straniero Sergio 2007: 102). Dallo status di persona qualunque in un talk show ci si aspetta pertanto una “parola di testimonianza” su un'esperienza privata.

2.3.1 Conversazionalità accentuata

Molti generi (mediali e non) sono accomunati da una somiglianza particolarmente accentuata alla conversazione ordinaria:

Discourse strategies employed in genres such as the interview, the debate, the testimony, the stories about victims, the reportage, the story-telling or the game all have in common a conversational format.

(Straniero Sergio 1999: 307)

Come si vedrà nella sezione dedicata all'”interdiscorsività” accentuata del talk show (2.3.5), l'intervista, il dibattito, la testimonianza, la confessione, il racconto sono generi che entrano frequentemente a far parte del discorso del talk show.

Come anticipato in 1.1.3, discorso istituzionale e conversazione ordinaria non sono categorie rigidamente delimitate, ma rappresentano piuttosto gli estremi di un *continuum* all'interno del quale si collocano eventi comunicativi caratterizzati da una minore o maggiore istituzionalizzazione.

Nell'ambito della conversazione istituzionale è possibile individuare testi con livelli molto vari di formalità (Heritage, Greatbatch 1991). In campo televisivo un tipo di “formal institutional interaction” è l'intervista, in particolare la *news interview*, che comporta

either the reduction or the systematic specialization of the range of practices available in ordinary conversation.

(Hutchby 2006: 26)

I sistemi non formali sono più complessi da analizzare perché non c'è un sistema di pre-allocazione dei turni che limiti la suddetta serie di comportamenti (*practices*) (ibid.) nonostante, come nel caso del discorso sui media, si tratti comunque di conversazione istituzionale. Anche il tipo di turni a disposizione dei parlanti comprende un ventaglio più ampio di possibilità. Un esempio di “non-formal system” è rappresentato, secondo Hutchby, dai talk show (e anche dai phone-in), i quali hanno

a hearable quality that is much closer to everyday conversation than the formalized patterns of the interview.

(ibid.: 27)

La distribuzione dei ruoli nei talk show è meno istituzionalizzata rispetto alle *news interview* (Ilie 1999: 211), ed il modello dialogico è più flessibile nel talk show che nelle *news interview* (Straniero Sergio 2007: 76). Come osserva Tolson (1991: 178), malgrado il talk show sia “loosely based upon a set of protocols for the television interview” è anche vero che “frequently transgresses those protocols”.

Nel talk show è il conduttore ad esercitare il controllo dell'interazione, che rimane di carattere asimmetrico, tuttavia gli ospiti possono porre domande o fare commenti spontanei, mettendo in discussione le relazioni asimmetriche prestabilite (Ilie 1999: 211). Il passaggio di turno (*transfer of speakership*, Straniero Sergio 2007: 531) non viene necessariamente

eseguito secondo il principio della pre-allocazione. Tratti distintivi dell'organizzazione dei turni nel talk show sono l'etero-completamento del turno (*turn completion*) e i segnali di comprensione (*recipency*), i quali fanno emergere la dinamica delle relazioni di potere e il grado di conformità dei partecipanti alle regole imposte dal genere comunicativo e discorsivo (ibid.).

Anche la gestione del *topic* si discosta in parte dalle norme della conversazione istituzionale: il talk show infatti, rispetto agli altri setting istituzionali, sembra essere caratterizzato da una "topic agenda" meno rigida (Straniero Sergio 2007: 75), nonché da una maggiore tolleranza per l'introduzione e il cambiamento di *topic* da parte degli ospiti. Nella conversazione istituzionale la progressione tematica può essere assicurata implicitamente, semplicemente grazie alla presupposizione condivisa circa l'argomento da affrontare. La maggior libertà di sviluppo topicale del talk show fa invece sì, come osserva Straniero Sergio (ibid.), che il talk show richieda "un livello metacomunicativo più esplicito" ad esempio l'uso della formulazione come mezzo per garantire la coerenza topicale.

Il genere del talk show è dunque comprensivo di forme estremamente eterogenee e allo stesso tempo vicine alla conversazione ordinaria ("normal conversation") (Timberg 2002: 2). Facendo riferimento al concetto di "ordinary television" (Bonner 2003), Tolson sostiene che il talk show rientri in questa categoria e sia caratterizzato da un discorso "which is conversational and sociable, with no purpose other than to be entertaining" (2006: 4).

Ilie (1999) definisce il discorso tipico dei talk show "semi-istituzionale", in virtù del fatto che presenta somiglianze con la conversazione ordinaria, ma è allo stesso tempo sottoposto a specifiche regole e restrizioni. Il talk show infatti, seppur caratterizzato da un modello dialogico che, soprattutto in situazioni polidiadiche, si avvicina a quello conversazionale, è una situazione nella quale vengono conferiti "diritti speciali di mediazione di turno" al conduttore, il quale esercita una dominanza sia quantitativa (numero di parole e turni a disposizione), sia interazionale (controllo delle sequenze), sia semantica (controllo del *topic*) (Straniero Sergio 2007: 76-77).

2.3.2 Spontaneità

Secondo Halliday (1978: 208), la lingua è un sistema che opera su tre livelli: il significato (*meaning*) viene codificato da parole (*wording*), che a loro volta possono essere codificate

in due modi: tramite un codice di carattere grafico (*writing*) oppure fonico (*sounding*).

Tuttavia, nota Halliday:

there is considerable variety within both the written and the spoken modes: there are forms of writing that are more like speech, and forms of spoken language that are very close to the written.

(ibid.: 224)

Alla luce di questa osservazione, si può affermare che le due modalità diamesiche, scritto e orale, non siano dicotomicamente separate (Halliday 1987: 59, Enkvist 1982: 13) ma siano piuttosto inserite in un *continuum*. Goffman (1981: 171) evidenzia “three main modes of animating spoken words: *memorization*, *aloud reading* [...], and *fresh talk*.”

Classificando il discorso televisivo secondo un criterio compositivo, Lapteva (1990) individua due parametri strettamente legati tra loro, la “spontaneità” nella produzione e il livello di dipendenza da un testo scritto. Ai due estremi del *continuum* la studiosa colloca la lettura di un testo ufficiale da parte di un annunciatore e la registrazione della risposta a una domanda da parte di una persona che non sa di essere ripresa. Secondo Enkvist (1982: 15), per definire l’“estemporaneità” (*impromptuness*) di un discorso è opportuno rifarsi ad un modello “tridimensionale” avente come coordinate : il livello di dipendenza da un testo scritto, il grado di pianificazione e l’aderenza a modelli testuali preesistenti (ossia quanto il testo è stereotipato). Un discorso letto è pianificato, ma non tutti i discorsi pianificati sono basati su un testo scritto. Un discorso ha il massimo grado di estemporaneità - termine preferito da Enkvist rispetto a “spontaneità” - se non è basato su alcun testo scritto e se presenta un grado minimo di pianificazione e di ricorso a formule predefinite (ibid.).

Il discorso televisivo si estende lungo tutto il *continuum* tra “speaking spontaneously” e “non spontaneously” (Gregory 1980). Alcuni formati e generi televisivi sono (totalmente o prevalentemente) “pre-scripted” (Hutchby 2006: 1), ad esempio notiziari e documentari, mentre i cosiddetti *phone in*, i talk show e le interviste prevedono un discorso prevalentemente “unscripted” (ibid.).

Nel genere del talk show si punta a far sembrare la comunicazione più spontanea e improvvisata possibile, e allo stesso tempo a mostrarsi come potenzialmente imprevedibile. Secondo Tolson, la ragione per cui le trasmissioni televisive mirano ad apparire più spontanee possibili è la ricerca di un effetto di “liveliness”, che risulta più facile da suscitare quando “the determinacy of a script is concealed” (Tolson 2006: 11). Una certa dose di pianificazione del discorso è fondamentale per la riuscita del programma, tuttavia durante lo

svolgimento delle riprese il discorso si sviluppa in tempo reale e in larga parte non è pianificato.

Il carattere prevalentemente di “fresh talk” del discorso dei talk show ha come conseguenza anche il fatto che i partecipanti siano chiamati a reagire e rispondere in modo creativo nel corso della produzione della conversazione stessa (Hutchby 2006: 1).

Nonostante la maggiore spontaneità e improvvisazione che caratterizzano il discorso del talk show rispetto ad altri generi mediali, questo non coincide con il parlato spontaneo, anche se spesso la sua intenzione è proprio “produrre un parlato che sembri spontaneo” (Straniero Sergio 2007: 74). In definitiva,

“spontaneità” e “improvvisazione” sono solo apparenti e non riducono l’asimmetria soggiacente alla struttura partecipativa.

(ibid.: 76)

Questo non toglie che il discorso prodotto durante situazioni asimmetriche come l’intervista, specialmente da parte dell’intervistato, possa essere considerato “non pianificato” e prodotto in modo estemporaneo, con tutte le conseguenze che ne derivano per l’interprete (cfr. 2.4.5). Se infatti l’intervistatore (e in generale il conduttore) ha solitamente la possibilità di produrre il proprio discorso “secondo i piani”, l’intervistato (che riveste il ruolo di *responder*), non esercita abbastanza controllo sull’interazione per poter produrre turni pianificati.

2.3.3 Spettacolarità

La tv spettacolo ha una finalità prevalentemente ostensiva, e si propone di mostrare come le persone parlano, esprimono opinioni, litigano ecc., senza che il dibattito porti necessariamente ad una conclusione (Straniero Sergio 2007: 79).

What counts is not the truth (or credibility) of what is being said but the mise en scène of its discussion.

(Katan, Straniero Sergio 2001: 215)

Il talk show è un testo spettacolare principalmente in virtù di due sue caratteristiche. La prima è la presenza di una continua drammatizzazione volta a generare aspettative, suscitare emozioni e passioni (Straniero Sergio 2007: 92). La seconda caratteristica è una assimilazione dell’esperienza della fruizione spettatoriale ad un’esperienza reale, nel tentativo di dare al telespettatore “a sense of real-life drama” (Ilie 1999: 217) e di attivare nel fruitore determinati processi di coinvolgimento e identificazione. Questo fa sì che nei

talk show vengano privilegiati gli aspetti interazionali, rappresentati appunto dalla produzione di una reazione emotiva, rispetto a quelli proposizionali o enunciazionali (Straniero Sergio 1999: 307).

In altre parole, i talk show sono caratterizzati da un tipo di fruizione percettiva più che cognitiva. (Straniero Sergio 2007: 92) Non si tratta di “ricostruire il senso di quello che si vede (o si ascolta), ma di vivere con la televisione” (Casetti & Odin 1990 cit. in Straniero Sergio 2007: 93).

Ciò che dà ritmo alla televisione e mantiene i telespettatori “incollati allo schermo” non è tanto lo sviluppo del contenuto, quanto lo sviluppo della situazione (Straniero Sergio 1999: 307). Ne consegue che lo sviluppo tematico nei talk show è caratterizzato da una prevalenza degli aspetti “evenemenziali” (quello che succede) rispetto a quelli “enunciazionali” (quello che viene detto). In questo “dynamic context of things that happen” (ibid.), gli aspetti relazionali (suscitare una reazione emotiva) e quelli faticosi (l’uso della lingua per stabilire atmosfera e mantenere il contatto sociale), assumono particolare rilevanza, a discapito degli aspetti referenziali e proposizionali (ibid.; Straniero Sergio 2007: 529; Katan, Straniero Sergio 2001: 214).

2.3.4 “Talk-as-play”

“La forma essenziale della comunicazione nel talk show è il gioco”, scrive Straniero Sergio (2007: 167). Il genere mediale del talk show è caratterizzato da un tipo di interazione che si svolge in una “atmosfera euforica”, nella quale “l’imperativo è quello di essere spiritosi a tutti i costi” (ibid.).

Il discorso del talk show condivide molte delle caratteristiche del “talk-as-play” come inteso da Coates (Straniero Sergio 1999: 308). Questo tipo di discorso è strutturato in modo differente rispetto al “talk-as-serious-business”, e i due principali obiettivi che vengono perseguiti sono a) “the construction and maintenance of good social relations, not the exchange of information” b) “participants should enjoy themselves” (Coates 1995: 85). Il “joking frame” (Goffman 1974: 501), ossia le sequenze riconosciute dai partecipanti come “discorso non serio”, nel talk show non è ai margini della comunicazione come in altri contenuti istituzionali (Straniero Sergio 2007: 155); al contrario, costituisce spesso la sostanza dell’interazione (ibid.) Il divertimento può scaturire tanto dalla forma, quanto dal contenuto

di ciò che viene detto: “The fun of talk arises as much from how things are said as from what is said” (ibid.).

Il talk show, sostiene Straniero Sergio (2007: 155), è un genere del discorso caratterizzato dall’uso creativo della lingua. La lingua del talk show può essere considerata una lingua creativa, nel senso inteso da Carter and McCarthy (2004: 63-64), come della lingua utilizzata, ad esempio, per fare osservazioni umoristiche, sottolineare quello che viene comunicato, giocare con la forma per intrattenere altre persone (ibid.). Elementi come “l’improvvisazione calcolata, la burla, lo sberleffo, i lazzi, l’accostamento e il contrasto degli opposti e l’ironia” sono spesso presenti nel discorso del talk show, e sono riconducibili a una “comunicazione carnevalizzata” (Straniero Sergio 2007: 168).

Una delle più accreditate teorie sull’umorismo è la cosiddetta “Teoria dell’incongruità”, alla cui formulazione contribuirono (ad ~~derirono~~) filosofi e studiosi come I. Kant, A. Schopenhauer, J. Beattie, S. Kierkegaard e molti altri psicologi e filosofi successivi (Morreal 2003: 9). Secondo questa teoria, la risata è provocata dalla percezione di qualcosa di incongruo, dal contrasto tra le aspettative e la realtà, nonché dalla violazione di tali aspettative. Munson (1993: 32) applica questa teoria alle sue osservazioni sull’intervista nei talk show. Presupponendo che il contrasto e l’incongruo siano la fonte dell’umorismo, la reazione emotiva di ilarità del pubblico viene ricercata dal conduttore ponendo domande stravaganti o assurde, che sorprendano gli spettatori. Nella maggior parte dei casi, osserva Munson (ibid.), l’intervistato sta al gioco, aumentando ulteriormente la percezione di incongruità e assurdo nello spettatore e cooperando con il conduttore nel conseguimento dell’effetto umoristico.

2.3.5 Interdiscorsività e intertestualità

Secondo Straniero Sergio (2007: 85), l’“interdiscorsività” è una caratteristica tipica del discorso del talk show. Molti talk show si presentano infatti come una commistione di generi importati da altri campi dell’attività umana, ad esempio l’intervista, il dibattito, la testimonianza, la confessione:

Many talkshows are a mixture of genres imported from other fields such as the interview, discussion/debate, romance, testimony, confession, drama and story-telling.

(Katan, Straniero Sergio 2001: 125)

Questi generi, come osservato in 1.1.5, entrando nel discorso televisivo, non rimangono immutati, ma vengono “ricontestualizzati” e trasformati.

È già stato evidenziato (1.1.5 e 2.1.2) come la commistione di influenze e generi sia una caratteristica propria dell'intero campo del discorso mediale: nel talk show questa tendenza sembra essere particolarmente accentuata rispetto ad altri generi mediali.

Il talk show si presenta il più delle volte come un “multi-activity setting” (Goodwin 1984: 227), all'interno del quale i partecipanti sono spesso impegnati in azioni non conversazionali. È possibile che la conversazione costituisca solo un segmento all'interno di un “contenitore” più ampio e vario, o anche che sia accompagnata, preceduta o seguita da attività di carattere pratico, ad esempio prove di abilità, la dimostrazione del funzionamento di un prodotto o un'invenzione (Straniero Sergio 2007: 85).

Un esempio della mescolanza di discorsi nel discorso televisivo è rappresentato dalla presenza sempre più pervasiva del linguaggio della pubblicità, che non è più limitato agli spot, ma invade anche altri testi (Straniero Sergio 2007: 82) Nel discorso dei talk show il discorso pubblicitario è fortemente presente, soprattutto in virtù della frequente motivazione promozionale per cui vengono invitati ospiti famosi (v. 2.1.4):

Quasi sempre il criterio in base al quale vengono invitati gli ospiti è legato all'attività promozionale. L'intervista di solito ruota intorno all'ultimo film, libro, disco, calendario in uscita, o alla tournée in corso.

(ibid.: 90)

Nel talk show il discorso pubblicitario è presente non solo sotto forma di trailer o clip proiettati all'interno della trasmissione, messaggi pubblicitari in forma di sketch, menzione degli sponsor del programma, ma entra far parte del discorso anche senza formule che introducano esplicitamente il momento pubblicitario, ad esempio tramite un'intervista (ibid.: 91-92).

Oltre a un'accentuata “interdiscorsività” (relazioni tra tipi di discorso), al discorso del talk show viene attribuita anche una spiccata intertestualità (relativa a discorsi specifici), derivante dalla sua dipendenza da testi provenienti da altri media:

The talkshow is especially intertextual in its dependence on other forms of media.
(Livingstone and Lunt 1994: 37 cit. in Straniero Sergio 2007: 83).

La sostanza stessa della comunicazione nel talk show, nota Munson, è fortemente dipendente da altri testi mediatici:

One of the talkshow's most striking attributes is its depth of intertextuality. Although all communication is intertextual, no other form owes more of its fundamental substance to other media texts.

(Munson 1993: 17)

Munson riconduce questo attributo al fatto che la televisione (insieme agli altri media) giochi un ruolo importante nella creazione dell'immagine delle celebrità. In quasi tutte le sue declinazioni, che l'ospite sia il protagonista di un film appena uscito, l'autore di un bestseller o un noto politico intervistato su un tema di attualità, "the talkshow not only engages in but parasitically intensifies image production" (ibid.). Come osserva Straniero Sergio infatti (2007: 93), la televisione non solo produce nuovi divi, ma garantisce anche più spazio e promozione alle celebrità "provenienti da altri media". In questo senso il talk show diventa un anello della "catena mediatica" del divismo come "fenomeno di produzione di senso" che avviene in una condizione di "circolarità tra i media" (ibid.).

2.4 Interpretare per i talk show

In 1.2 sono state riportate le osservazioni di Kurz e Viaggio sulla necessità di un "nuovo profilo professionale" (Kurz 1990: 173) e di una "nuova mentalità" (Kurz 1997: 198) per l'interpretazione in ambito mediatico, che risulta una specializzazione professionale "particolarmente sofisticata" che richiede competenze specifiche (Viaggio 2001: 30). All'interno del vasto panorama televisivo, sostiene Straniero Sergio, l'interpretazione nell'ambito del genere del talk show richiede anch'essa un profilo professionale e competenze specifici:

Talk show interpreting requires a specific job profile and special skills compared not only to conference interpreting but also to other forms of dialogue interpreting.

(Straniero Sergio 1999: 306)

Di seguito vengono presentati alcuni aspetti che caratterizzano l'interpretazione nel talk show, differenziandola dalle altre forme di interpretazione; tali aspetti (legati al genere) devono essere riconosciuti e gestiti dall'interprete – grazie a competenze specifiche – al fine di fornire una performance efficace dal punto di vista pragmatico.

2.4.1 L'etica dell'intrattenimento

Considerando che nel talk show l'interprete viene giudicato sulla base dei canoni dell'intrattenimento (Katan, Straniero Sergio 2001: 218), si può dire, con Katan e Straniero Sergio, che esista un'etica dell'intrattenimento (*ethics of entertainment*) che si fonda sul

cosiddetto “comfort factor”. Quest’ultimo riguarda non solo quanto si divertono i telespettatori, ma anche quanto tutti i partecipanti, incluso l’interprete, “feel comfortable with what they are doing” (ibid.: 217).

Oltre al fattore del “comfort”, l’etica dell’intrattenimento è determinata dal rispetto per la “capacità” dell’interprete. Il termine (*capacity*) viene usato in riferimento “both to the traditional capacity to interpret and also to the capacity to be a primary participant” (ibid.), visto anche l’alto livello di visibilità dell’interprete in molti talk show (cfr. 2.2.4).

Il terzo fattore su cui si basa l’etica dell’intrattenimento (relativo più in generale alla comunicazione televisiva) è il “context of culture” (ibid.: 218), per cui il successo della resa dell’interprete dipende anche da aspetti culturali. Il pubblico televisivo, guardando una trasmissione, si aspetta di restare nella propria “environmental bubble” (ibid.), e di conseguenza che il discorso televisivo sia conforme ai suoi valori culturali. Come osserva Mikhalkovi (1981: 55), a differenza di uno spettacolo o di un concerto, lo spettacolo della tv si svolge “in casa d’altri”. Il telespettatore, in quanto “padrone di casa”, si aspetta che lo spettacolo, per così dire, rispetti le regole della casa e non infranga l’ordine prestabilito delle cose. L’improvvisazione, l’inaspettato, la comicità sono elementi molto apprezzati, purché siano culturalmente vicini al pubblico, così da non sconvolgerne la quotidianità.

2.4.2 Evenemenzialità, prevalenza della forma sul contenuto

Nel talk show, come si è evidenziato in 2.3.3, lo sviluppo della situazione, ossia quello che succede (aspetti evenemenziali), ha più importanza dello sviluppo del contenuto, ossia quello che viene detto; gli aspetti relazionali e faticosi prevalgono su quelli enunciazionali e referenziali. Il pubblico è più interessato agli effetti della performance dell’interprete sull’interazione che alla traduzione in sé (Straniero Sergio 2007: 530). Ne consegue che l’interprete sia “evaluated not for interpreting a speech correctly but convincingly well” (Straniero Sergio 2003: 172).

La comunicazione nel talk show mira non tanto a scambiarsi informazioni, quanto a mantenere il contatto con il pubblico, e a intrattenere gli spettatori. Di conseguenza in questo tipo di programmi il lavoro dell’interprete è caratterizzato da una flessibilità impensabile per altri tipi di interpretazione dialogica. In altri contesti aggiunte, omissioni o modifiche del contenuto proposizionale originale, comportando una perdita di informazioni, possono

facilmente avere notevoli conseguenze sul piano pragmatico (Katan, Straniero Sergio 2001: 220). Nell'interpretazione per il talk show, al contrario, "interpreters are well aware that their expanded ('unfaithful') renditions may be applause-relevant" (ibid.).

Una caratteristica tipica del talk show è il frequente ricorso, da parte dell'interprete, ad "aggiunte spettacolari" o "applause-relevant" (Straniero Sergio 2007: 541): ciò significa che il discorso dell'interprete presenta aggiunte relative non solo al contenuto referenziale e alla gestione dei turni, ma anche all'espressione di valori fatico-affettivi. Per mantenere il contatto con il pubblico, nota Straniero Sergio, l'interprete nel talk show si avvale di aggiunte fatiche ed "espressioni empatiche che di norma non figurano nell'ambito classico dell'interpretazione" (ibid.).

2.4.3 Dialogo e polilogo

Come è stato visto nel Cap.1, l'IT trascende i confini tra le modalità tradizionali di interpretazione. Ciò è particolarmente vero nel talk show, un genere mediale caratterizzato da un formato dialogico o polilogo e da un'interazione faccia-a-faccia (per quanto di tipo particolare), dove però vengono adottate tecniche (interpretazione consecutiva, o IC, e IS) dell'interpretazione di conferenza.

Secondo Straniero Sergio (2007: 16) uno studio sull'interpretazione televisiva non può prescindere, da un lato, dalle specificità del medium che differenziano l'IT dall'interpretazione di conferenza (anche in formato monologico); dall'altro lato, in modo particolare nell'analisi del *talkshow interpreting*, non ci si può astenere da considerazioni sulla "struttura dialogica, sequenziale e partecipativa del discorso" (ibid.). Il discorso prodotto dai partecipanti dev'essere pertanto considerato non solo come flusso di informazioni ma anche come interazione cooperativa, e la comunicazione tra i partecipanti dev'essere analizzata come insieme di attività mirate sia alla "gestione dell'interazione" (livello interazionale), sia all'"elaborazione di un flusso coerente di informazioni" (livello cognitivo) (ibid.: 18).

Sulla base di questi presupposti, quella dell'interprete viene considerata una "attività sociale" (ibid.), in cui le competenze interazionali dell'interprete assumono particolare rilevanza. Si può pertanto dire che l'interpretazione per il talk show condivide alcune caratteristiche con il *Dialogue Interpreting*.

Secondo Wadensjo (1993), l'interprete dialogico svolge un ruolo duplice: riporta gli enunciati dei parlanti (“relaying aspect”) e coordina il flusso tra di loro (“co-ordinating aspect”). Nell'interpretazione per i talk show, come nota anche Straniero Sergio (2007: 248), l'interprete, proprio come nel *Dialogue Interpreting*, svolge un'attività coordinativa e dimostra competenze interazionali, ad esempio riuscendo ad inserire il proprio turno in casi di “affollamento di turno” o “crowded floor” (Auer et al. 1999: 154) e/o decidere a quale partecipante dare la priorità.

Il fatto che il discorso sia articolato in sequenze di domande e risposte può favorire l'adozione, da parte dell'interprete, di strategie specifiche per un testo dialogico, rispetto ad uno monologico (Straniero Sergio 2007: 537). Alcuni esempi di tali strategie sono:

- l'introduzione di un connettivo abbinato all'uso della voce per segnalare il passaggio di turno;
- omissione di una parte della domanda nel turno della risposta;
- ri-utilizzo di un elemento della domanda nella risposta;
- inserimento di segnali di conferma o accordo che esplicitano il valore di risposta del turno dell'ospite (ibid.).

Sempre per quanto riguarda le interviste, le situazioni *multi-party* (Straniero Sergio 2007: 75), dal formato polilogico (ad esempio quando è presente più di un ospite contemporaneamente), rispetto alle interviste faccia a faccia in formato dialogico, sono caratterizzate da una maggiore possibilità anche per gli ospiti di sviluppare il *topic* e cambiare argomento. Quando la conversazione si svolge tra più di due persone, dunque, i ruoli comunicativi e i tipi di turno tendono ad essere sottoposti a meno restrizioni e si verificano più facilmente casi di “affollamento di turno”.

2.4.4 Visibilità e spettacolarizzazione

Secondo Katan e Straniero Sergio (2001), la figura dell'interprete nei talk show è in una posizione di maggiore visibilità rispetto all'interprete di conferenza, al punto che talvolta l'interprete diventa (volente o nolente) un partecipante primario a tutti gli effetti.

(...) the context of the talk show requires the interpreter to abandon any attempts at maintaining a low-profile, behind-the scene footing and assume a different participation status in the management of the interaction.

(Straniero Sergio 1999: 323)

Di conseguenza (cfr. sezione 2.4.1 sull'etica dell'intrattenimento), la competenza professionale di un interprete in questo contesto include sia la capacità di interpretare che quella di essere un partecipante primario. Il fatto che l'interprete sia più visibile e giochi un ruolo più attivo nella gestione dei turni e del *topic*, osserva Straniero Sergio (ibid.), rende necessarie competenze aggiuntive rispetto all'interpretazione in altri contesti istituzionali.

L'interprete non può decidere il suo grado di coinvolgimento (Straniero Sergio 2007: 531), poiché il formato di molti talk show “prevede che tutti i partecipanti (incluso l'interprete) si configurino come *agenti dello spettacolo*” (ibid.: 168-169), e in quanto tali debbano esibire requisiti di “good showmanship”. La performance dell'interprete entra a far parte dello spettacolo, diventa essa stessa interpretazione-spettacolo. La visibilità dell'interprete è legata anche al fatto che il suo discorso non solo viene prodotto nel corso dell'interazione stessa, ma viene anche riprodotto su altri media (ibid.: 530).

La natura particolarmente esposta del ruolo dell'interprete nel talk show rappresenta un potenziale ostacolo per un interprete di conferenza, poiché in quanto partecipante primario la sua performance può essere oggetto di commenti o scherno; può anche succedere che ospiti o conduttore propongano soluzioni traduttive alternative a quelle dell'interprete (Katan, Straniero Sergio 2001: 217). Il fatto che l'interprete diventi oggetto del discorso dei parlanti primari può comportare una valorizzazione della sua “faccia positiva”, come avviene ad esempio con i complimenti per la traduzione, oppure può rappresentare una minaccia, nel caso in cui vengano messe in dubbio le competenze traduttive o il ruolo dell'interprete (Straniero Sergio 2007: 535).

Nel talk show l'interprete si trova dunque a dover trovare un difficile equilibrio tra il mantenimento di una distanza professionale dalla componente emozionale della trasmissione, e allo stesso tempo mostrarsi personalmente coinvolto in quanto partecipante primario competente (Katan, Straniero Sergio 2001: 232).

Concretamente, all'interno di un'interazione mediata, la visibilità dell'interprete si può manifestare attraverso i seguenti comportamenti dell'interprete:

- l'imposizione della modalità interpretativa
- la determinazione della lunghezza dei turni dell'ospite
- etero-riparazioni (correzioni o precisazioni di quanto detto dagli altri partecipanti)

- strategie di cessione, mantenimento e appropriazione del turno quando i partecipanti occupano il turno (“display turn occupancy” Jefferson 2004: 52) (Straniero Sergio 2007 :531).

2.4.5 Interpretare il parlato spontaneo

Il TP su cui interviene un interprete può variare molto in termini di livello di spontaneità, pianificazione, dipendenza da un testo scritto. Kopycki (1982: 256) individua come casi più tipici di TP le seguenti varianti:

- a) monologo o dialogo improvvisato;
- b) monologo semi-improvvisato con note;
- c) lettura di monologo scritto ma pensato per essere esposto oralmente;
- d) lettura di un testo scritto ideato per essere letto.

Come osservato in 4.3.2, il discorso interpretato nel talk show e nelle interviste rientra nella prima categoria, sebbene il discorso del conduttore contenga una certa dose di pianificazione, che viene tuttavia dissimulata ad arte grazie a doti attoriali, necessarie per simulare le attività cognitive ed emotive che hanno luogo durante la produzione di un discorso improvvisato (Seleskovitch 1982: 242).

Interpretare un discorso letto o uno improvvisato sono due attività estremamente diverse tra loro, e questo dipende, sostiene Seleskovitch (ibid.: 241), dalla diversa natura della loro produzione:

words delivered from a prepared text come from the conversion of visual perception to sounds, while word sequences delivered in impromptu speech are generated by the thinking activity that goes on in the speaker’s mind.

(ibid.)

Il fatto che un testo sia prodotto sul momento, ossia la spontaneità del TP, è generalmente riconosciuto come un elemento che facilita la comprensione e di conseguenza anche l’attività di traduzione orale da parte dell’interprete (cfr. Kopycki, Seleskovitch, Le Féal in Enkvist 1982). Le Féal (1982: 221) attribuisce la maggiore immediatezza nella comprensione di testi improvvisati alla concomitanza di ideazione ed espressione che caratterizza questo tipo di testi, e in particolare ai “segni tangibili lasciati sul discorso dall’ideazione” (segmentazione, prosodia, ridondanza), che permettono all’ascoltatore di

accedere al processo di riflessione che avviene nella mente dell'oratore. Dello stesso avviso è Seleskovitch (1982: 244), che riconosce che

“an emission of sounds that reflects the thinking process in the speakers mind, is one of the major reasons why impromptu speech is easier to understand”.

(ibid.)

Una prima traccia dell'ideazione nel discorso individuata da Le Féal, grazie alla quale la comprensione risulta più facile e immediata, è la maggiore segmentazione del testo, ossia la suddivisione in segmenti costituiti da meno parole. Tale proprietà dipende principalmente dal fatto che il processo di selezione sull'asse paradigmatico non è istantaneo, e questo si traduce in interruzioni più frequenti del flusso del discorso e quindi nella produzione di segmenti più brevi. Le pause di esitazione e la brevità dei segmenti, osserva Le Féal (1982: 224), creano nell'ascoltatore l'impressione che un testo sia più lento, pur a parità di velocità oggettiva (numero di parole al minuto).

Anche la prosodia di un discorso improvvisato ne facilita la comprensione in virtù della proprietà caratteristica di tali testi denominata “acoustic relief”. Tale “supporto acustico” alla comprensione scaturisce dal fatto che la forza dinamica di un pensiero mentre viene espresso per la prima volta (maggiore rispetto alla forza dinamica di un testo letto) intensifica l'accento su determinate parole. Tale accento è ulteriormente rafforzato dalla pausa di esitazione come conseguenza del contrasto percepito tra la parola ed il silenzio che la precede (ibid.: 229).

Un terzo elemento tipico del parlato spontaneo che facilita il compito dell'interprete è la ridondanza, sia accidentale che intenzionale. La prima, che consiste in errori nella produzione del discorso (false partenze, ripetizioni, etc.), favorisce la comprensione in quanto “diluisce” il contenuto concettuale del discorso (ibid.: 232). La ridondanza intenzionale consiste invece in un aumento di ciò che viene reso esplicito a discapito di ciò che viene lasciato implicito, ed è maggiormente utilizzata nel parlato spontaneo poiché l'oratore tiene generalmente più in considerazione l'uso da parte dell'ascoltatore delle proprie conoscenze per capire il messaggio (*receptivity*), mentre un testo scritto viene (anche involontariamente) destinato a dei lettori, senza considerare le circostanze in cui viene effettivamente prodotto il discorso (ibid.: 234).

Nella comprensione di un discorso prodotto sul momento, gli aspetti prosodici hanno una maggiore importanza rispetto a un discorso preparato (Seleskovitch 1982: 242). L'andamento acustico, che viene generalmente associato allo sviluppo sintattico del

discorso, spesso non coincide con le aspettative (ibid.), dando luogo a quella che Enkvist (1982: 18) definisce “syntactic deviance”. Tale anomalia (*deviance*), ossia la mancanza di coincidenza tra prosodia e sintassi, spesso non si verifica per caso; al contrario, può essere motivata e legittimata da fattori interazionali o cognitivi. Un andamento acustico che si discosta da quello sintattico può ad esempio aiutare l’interprete a seguire i ragionamenti dell’oratore (Seleskovitch 1982: 242). Inoltre, elementi portatori di significato come la gestualità e la mimica hanno un particolare rilievo nel discorso improvvisato, e talvolta hanno un peso addirittura maggiore delle componenti semantiche nella decodifica del messaggio (ibid.: 241).

È stato inoltre osservato (Kopczy ski 1982: 257-258) come non solo la comprensione, ma anche il processo traduttivo sia più semplice per i testi non basati su un testo scritto. Secondo Kopczy ski questo è legato al fatto che, mentre un TP ideato sul momento viene tradotto in un TA equivalente, un discorso scritto viene “filtrato” attraverso il medium orale e ne risulta irrimediabilmente trasformato, poiché il testo prodotto dall’interprete “reca *sempre* con sé le *marche dell’oralità*” (Straniero Sergio 2007: 303). Ne consegue che un testo letto dall’oratore tenda sempre ad essere “oralizzato” dall’interprete, ossia tradotto con uno stile conversazionale (Straniero Sergio 2007: 302), e la resa dell’interprete comporta solitamente “shifts in formality” (Kopczy ski 1982: 260). Al contrario, un discorso improvvisato e spontaneo richiede da parte dell’interprete interventi di *editing*. I tratti tipici dei testi interpretati in generale, quali la tendenza verso una maggiore strutturazione, esplicitazione e ridondanza del discorso, nonché l’importanza accordata alla coerenza intratestuale, sono particolarmente accentuati nell’interpretazione del discorso spontaneo, e nello specifico “in un particolare *sequential environment* come quello che caratterizza lo scambio dialogico televisivo” (Straniero Sergio 2007: 301).

2.4.6 Interpretare l’umorismo e il “play of wit”

Come illustrato in 2.3.4, l’umorismo e la comicità rappresentano una parte importante del discorso del talk show. L’uso dell’umorismo, il bisogno costante di suscitare divertimento e risate scaturiscono dalla natura spettacolare (conversazione-spettacolo) e ludica (*talk as play*) del discorso del talk show. Si è anche visto in 2.2.3 che la variante “late-night” del genere “celebrity chat show” consiste in “playful encounters” tra ospiti e conduttore, durante

i quali l'arguzia verbale, il "play of wit" (Tolson 2006: 51), costituisce un elemento imprescindibile.

È un fatto generalmente riconosciuto che l'umorismo sia un elemento particolarmente difficile da tradurre (Antonini 2010: 53). Quando poi il difficile compito di tradurre l'umorismo dev'essere portato a termine durante l'interpretazione simultanea, diventa "an almost impossible feat" (ibid.).

La traduzione dell'umorismo verbale (*verbal humour*), seguendo Chiaro (2010: 2), risulta particolarmente complessa sia perché questo sfrutta al massimo l'ambiguità linguistica, sia perché spesso contiene riferimenti culturali molto specifici. Lo humour è strettamente legato a una comunità socio-culturale, pertanto per tradurre l'umorismo è fondamentale creare una connessione tra humour e conoscenze socio-culturali in due comunità linguistiche. La conoscenza di entrambe le culture è una condizione necessaria ma non sufficiente per tradurre l'umorismo, e gioca inoltre un ruolo importante in qualsiasi attività traduttiva, non solo in ambito umoristico (Pavlicek, Pochhacker 2002: 387).

Lo *skopos*, o funzione, dell'umorismo, è quello di far divertire, quindi la traduzione si può considerare riuscita se i riceventi riescono a percepire l'intenzione umoristica nella lingua di arrivo, indipendentemente dal fatto che sia conservata o meno l'equivalenza formale (Chiaro 2010: 2).

Antonini (2010: 57) riporta una serie di strategie traduttive individuate da diversi studi sull'interpretazione dell'umorismo. Queste includono, innanzitutto, le tre strategie di traduzione dell'umorismo verbale (multimediale) identificate da Chiaro (2006: 200):

1) la sostituzione dell'umorismo verbale del TP con un esempio di umorismo verbale nella lingua di arrivo;

2) la sostituzione dell'umorismo verbale con un'espressione idiomatica nella lingua di arrivo

3) la sostituzione dell'umorismo verbale con un elemento umoristico di compensazione collocato altrove nel testo.

A queste si aggiungono, nell'IS, ulteriori opzioni traduttive. In questa modalità, l'interprete può scegliere di:

- tradurre in modo letterale, anche se questo compromette la comprensione da parte del destinatario
- sostituire l'elemento umoristico con un commento equivalente nella lingua di arrivo
- sostituire una battuta o un gioco di parole con un'espressione idiomatica della lingua di arrivo
- omettere la parte umoristica
- spiegare la battuta (rinunciando all'effetto umoristico)
- spiegare al pubblico che l'oratore ha fatto una battuta (o commento spiritoso) che è stata omessa perché non è stata trovata una traduzione (Antonini 2010: 57).

Un altro aspetto importante nell'interpretazione dell'umorismo è il tempismo: la riproduzione nel TA dell'effetto comico suscitato da giochi di parole e commenti ironici del TP dipende anche dalla velocità dell'interprete nella resa di tali elementi. Un'eccessiva lunghezza della formulazione dell'interprete può ripercuotersi negativamente sull'efficacia pragmatica di ironia e giochi di parole (Straniero Sergio 2007: 539). Rapidità e concisione risultano pertanto particolarmente importanti nell'interpretazione di trasmissioni caratterizzate da un uso estensivo dell'umorismo. Questo si somma alla velocità generalmente richiesta nell'IT (cfr. 1.2.1) in virtù del carattere obbligatorio del discorso televisivo e dell'esigenza di sincronizzazione con le immagini sullo schermo.

Ai fini di un'analisi sulle strategie traduttive adoperate dagli interpreti, si ritiene infine opportuno fare riferimento alle diverse tipologie di umorismo individuate da Zadornova e Kobayashova nell'articolo "Pragmatic Approach to Translating Humour" (2013). In questo studio viene mostrato, tramite esempi tratti da romanzi in lingua inglese tradotti in russo, come la scelta di un particolare adattamento pragmatico nella traduzione di un testo dipenda dal tipo di umorismo. Vengono distinti 4 tipi di umorismo:

- a) umorismo situazionale, ovvero una situazione divertente;
- b) umorismo fondato su un'incongruenza di natura concettuale;
- c) umorismo linguistico;
- d) umorismo basato su conoscenze pregresse in comune.

Le suddette categorie saranno impiegate per sistematizzare l'analisi del comportamento traduttivo degli interpreti nei testi del *corpus*, in quanto a ciascuna corrispondono diverse difficoltà e possibili strategie. L'adozione di tale classificazione è

motivata dal suo orientamento pragmatico che caratterizza anche il presente lavoro, in virtù della centralità delle componenti pragmatiche nello studio e nella valutazione dell'interpretazione, e in particolare nei testi ad alto contenuto umoristico, nell'IT e nell'interpretazione per i talk show.

L'aspetto pragmatico della resa dell'interprete è l'elemento centrale per valutarne l'efficacia e anche la qualità. La qualità dell'interpretazione viene intesa come una proprietà pragmatica, che consiste nel modo in cui “the interpreter uses language in order to produce a particular effect in the mind of the listener” (Kopczyński 1994: 87). Come osservato sopra, lo *skopos* dell'interpretazione dell'umorismo è quello di divertire lo spettatore, pertanto l'efficacia traduttiva dipende dalla capacità dell'interprete, con la propria resa, di raggiungere l'effetto desiderato (comico) sul destinatario.

La valutazione della qualità di un'interpretazione è altresì fortemente dipendente dal contesto pragmatico in cui essa ha luogo. Ad esempio, nel contesto mediatico la produzione di “affiliative audience responses” (Atkinson, Heritage 1984: 370), come la risata e gli applausi, è altamente desiderabile (Scannell 1991: 6). Nel *talkshow interpreting* inoltre, il contesto pragmatico privilegia la funzione di intrattenimento rispetto a quella informativa (Pignataro, Velardi: 130; Katan, Straniero Sergio 2001: 224), aumentando ulteriormente la rilevanza del successo pragmatico (mantenimento dell'intenzione e dell'effetto umoristico sull'ascoltatore) rispetto all'aderenza formale al TP.

Lo stesso orientamento pragmatico motiva anche, come si vedrà nel Cap. 4, la scelta di avvalersi dei principi di trascrizione e disamina dell'analisi conversazionale, che consente di mettere in evidenza l'effetto pragmatico del discorso dei parlanti, rendendo osservabile la loro reazione al turno precedente.

CAPITOLO 3

LA TELEVISIONE DI INTRATTENIMENTO IN RUSSIA FINO A VE ERNIJ URGANT

In questo capitolo verrà presentata una panoramica sulle principali tappe dello sviluppo della televisione di intrattenimento nell'Unione Sovietica e in seguito nella Federazione Russa, per dare una profondità storica al contesto televisivo sul quale si innesta la trasmissione *Ve ernij Urgant*. In seguito, verranno illustrate alcune tendenze che caratterizzano la televisione attuale in Russia nel ramo dell'intrattenimento. Dopo aver fornito una prospettiva storica, e aver delineato i fenomeni trasversali che riguardano l'intero macro-genere mediale dell'*entertainment*, si passerà a una descrizione del late-night entertainment talk show *Ve ernij Urgant*. La letteratura utilizzata per la stesura di questo capitolo è costituita quasi esclusivamente da fonti russe, che è stato possibile reperire presso la Biblioteca Statale Russa e la Biblioteca della Russian State University for the Humanities (RSUH); esse hanno consentito di fornire una ricostruzione storica e uno sguardo sul presente della televisione russa di intrattenimento dal punto di vista di studiosi russi.

3.1 Dagli inizi ai primi anni Settanta

Secondo lo studioso Akinfiev (2008a: 27), la storia dei programmi d'intrattenimento dell'Unione Sovietica, e in seguito della Federazione Russa, inizia nel 1957, con la trasmissione VVV, o *Ve er Veselych Voprosov*, creata dal collettivo di giovani autori Muratov, Akselrod e Yakovlev. Durante questo programma, diversi telespettatori potevano presentarsi presso lo studio televisivo, iscriversi come concorrenti, e dovevano rispondere in modo originale e divertente a diverse domande spiritose. La trasmissione fu davvero rivoluzionaria per l'epoca, in quanto rappresentò non solo il primo programma esclusivamente dedicato all'intrattenimento, ma anche il primo programma interattivo (ibid.: 29): per la prima volta gli spettatori entrarono a far parte attivamente della trasmissione.

Ve er Veselych Voprosov fu realizzato in occasione del VI Festival Internazionale della Gioventù. Come nota Akinfiev, negli anni Cinquanta e Sessanta l'intero sistema sovietico dei mass media era assoggettato, indissolubilmente legato, alla propaganda dei traguardi e delle innovazioni del regime socialista, nonché alla dottrina krusceviana relativa alla necessità di "raggiungere e superare" () il mondo occidentale (ibid.: 27). Non faceva eccezione questa trasmissione, che nonostante il suo carattere innovativo, nelle motivazioni stesse della sua esistenza non si sottraeva a questa logica: secondo Akinfiev infatti, si decise, o meglio, si acconsentì a metterla in onda proprio per mostrare al mondo, in occasione del Festival della Gioventù, che l'Unione Sovietica produceva trasmissioni moderne, sui giovani e per i giovani. Il capostipite dei programmi d'intrattenimento ebbe tuttavia vita breve: giunse infatti solo alla terza puntata. In seguito a un incidente in diretta,⁵ la trasmissione venne interrotta ed il programma chiuso definitivamente, su ordine del Comitato Centrale del PCUS.

Tuttavia, l'esperienza di *Ve er Veselych Voprosov* non cadde nel vuoto: si rivelò anzi il presupposto per la nascita, nel 1961, dello storico programma *KVN*, creato dallo stesso collettivo di giovani artisti. In questo programma due squadre di studenti universitari si sfidavano a colpi di battute, dovendo rispondere a diverse domande di natura culturale e scientifica nel modo più spiritoso e arguto possibile. All'inizio il programma si basava esclusivamente sull'improvvisazione: venivano premiate la prontezza di spirito e l'inventiva nel trovare rapidamente repliche cariche di umorismo. Col tempo tuttavia questa componente venne sempre meno, anche per via della preoccupazione da parte del governo di una satira politico-sociale troppo liberale. I partecipanti dovettero così iniziare a comunicare in anticipo le proprie risposte, e il programma si trasformò gradualmente in una raccolta di sketch e discorsi preparati in anticipo. Secondo l'autore della trasmissione Muratov, fu proprio questo ad attirare sempre più critiche nei confronti della trasmissione, e fu forse anche la ragione che portò alla sua chiusura, nel 1972.

I primi anni Sessanta furono caratterizzati dalla progressiva affermazione nella televisione sovietica della tv di intrattenimento, con la nascita di diversi programmi, tra cui *Na ogonëk*, in onda dal 6 aprile 1962 (poi rinominato *Goluboj Ogonëk*), il primo show di

⁵ Nel corso della seconda puntata fu annunciato che chi fosse giunto alla puntata successiva (in settembre) con vestiti invernali avrebbe vinto un premio, ma il presentatore si dimenticò di aggiungere che bisognava presentarsi anche con una copia del giornale "Komsomolka" del 31 dicembre dell'anno precedente. Come conseguenza, nello studio televisivo si presentarono moltissime persone e la situazione precipitò nel caos, al punto che venne interrotta la trasmissione. Questo episodio segnò anche la chiusura del programma stesso.

varietà televisivo di produzione sovietica (Akinfiev 2008a: 31), nel quale venivano invitate diverse celebrità sovietiche soprattutto, ma non solo, del mondo della musica. Nel 1968 fu invece la volta di *Den' Roždenija*, un programma condotto dai due popolari comici Trifonov e Ivanov, i quali raccontavano agli spettatori fatti curiosi e interessanti su diverse celebrità che compivano gli anni nel giorno della messa in onda della puntata.

3.2 Gli anni Settanta e i primi anni Ottanta

All'inizio degli anni Settanta cominciò invece il periodo più nero, a detta di Akinfiev, per la tv di intrattenimento sovietica (2008: 31). Questo periodo fu infatti caratterizzato da una forte censura da parte del potere centrale e da un controllo statale pressoché totale sui contenuti mostrati in tv. Tutti i programmi considerati “sopra le righe” venivano chiusi oppure radicalmente trasformati e adattati: così molte trasmissioni, ancora più che nel periodo precedente, si trasformavano in una pura propaganda dell'ideologia del partito, e questo frenò lo sviluppo dei programmi di intrattenimento. Questo non significa che non venissero create nuove trasmissioni; tuttavia molte ebbero vita breve e vennero costrette a chiudere dopo poche puntate (Akinfiev 2008a: 32), generalmente in seguito a un'ordinanza dell'“onnipotente” Sergej Lapin (Mukusev 2015:171), l'allora direttore di *Gosteleradio*.

Due eccezioni, in termini di longevità, sono rappresentate da *Nu ka devuški e to gde kogda*. Il primo, in onda dal 1970 al 1987, era una trasmissione-competizione in cui diverse ragazze si sfidavano in prove di erudizione, agilità, musica, conversazione, danza, competenze professionali. Questa trasmissione era vista dalla direzione della *Gosteleradio* come una degna risposta alle trasmissioni analoghe americane, dove venivano premiate solo le qualità estetiche, e risultava perciò pienamente conforme alla dottrina del “raggiungere e superare” l'Occidente (Akinfiev 2008a: 34-35); è forse anche per questo, oltre che grazie alla sua popolarità tra gli spettatori, che la trasmissione andò in onda per così tanti anni.

to gde kogda fu il primo vero e proprio quiz a premi di produzione sovietica (ibid.: 34), in onda dal 1975 fino ai giorni nostri. Per i primi due anni il gioco prevedeva una sfida di cultura tra due famiglie, e le riprese venivano effettuate a casa delle famiglie stesse. In seguito però la trasmissione si trasformò in una sfida tra un gruppo di esperti e il pubblico, che proponeva domande, spesso di ragionamento e di logica, ai concorrenti, e guadagnava un punto per ogni risposta errata. In caso di vincita, i concorrenti non ricevevano un premio in denaro, bensì dei libri (ibid.: 36).

Negli anni Settanta e nei primi anni Ottanta la quantità e la varietà delle trasmissioni d'intrattenimento sovietiche non erano paragonabili alla proliferazione che avvenne in tale periodo nella tv dell'Europa occidentale e degli Stati Uniti, dove comparvero molteplici quiz, si sviluppò fortemente il genere del talk show e cominciarono a fare la loro comparsa i primi reality show. Nell'Unione Sovietica, al contrario, in questo periodo la tv d'intrattenimento era solo agli albori del suo processo di differenziazione (ibid.: 36-37), ed erano completamente assenti molti generi già diffusi, come si è visto, nella televisione di altri paesi, ad esempio le soap opera, i film thriller, e il talk show (Goljadkin, 2014: 130).

Lo studioso Il' enko, nella sua opera "Sovremennye audiovisual'nye SMI" (2006), nota un certo ritardo della televisione sovietica nello sviluppo del genere dell'intrattenimento, attribuendone la causa all'ideologia del PCUS, che vedeva come finalità e funzione della televisione quella di educare e informare la popolazione. La funzione di svago, di intrattenimento, della televisione era considerata come nettamente secondaria e si limitava perlopiù a trasmissioni di carattere musicale (Il'cenko 2006: 4-5).

Anche Kuznecova (1981: 58) rileva la scarsa differenziazione dei programmi di intrattenimento nella tv sovietica a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, e la netta prevalenza, in questo ambito, della musica sulla parola. Riferendosi alle trasmissioni di varietà e a carattere umoristico (esclusi pertanto i quiz e le competizioni televisive, come i sopraccitati *to gde kogda* e *Nu ka devuški*), la studiosa sottolinea infatti che i format televisivi di intrattenimento orale erano largamente trascurati (ibid.). Un'eccezione era costituita dalla trasmissione comica *Terem Teremok* (ibid.: 174), basata sull'alternanza di sketch comici eseguiti da diversi attori di varietà. In onda dal 1971, ne fu però ordinata la chiusura, dopo appena un anno, dal direttore di *Gosteleradio* Lapin.

Si può dunque affermare che il periodo tra il 1970 e la prima metà degli anni Ottanta sia stato caratterizzato dalla comparsa di nuovi format e idee interessanti e dalla progressiva affermazione da parte della tv d'intrattenimento del suo "diritto di esistere all'interno dello spazio mediatico sovietico" (Akinfiev 2008a: 36). Tale diritto era però realmente riconosciuto perlopiù a trasmissioni musicali e a quiz e concorsi di erudizione, cioè a format televisivi ai quali fosse possibile attribuire una qualche finalità culturale e divulgativa. La componente umoristica e il concetto di spettacolo basato sulla parola ricoprivano invece ancora un ruolo del tutto secondario nell'intrattenimento televisivo, e il loro sviluppo veniva fortemente scoraggiato dal potere centrale, tramite azioni dirette di censura.

L'ideologia, pertanto, modellò profondamente sia la forma sia il contenuto della produzione televisiva (Il'cenko 2006: 4-5). Di tale avviso è anche Anri Vartanov, che

nell'introduzione alla raccolta di saggi "Televisjonnaja Estrada" (1981), estende questa riflessione all'intero mondo dell'arte sovietica, sostenendo che in esso mancava una solida tradizione di realizzazione di opere con finalità di svago e d'intrattenimento. Per molto tempo, continua Vartanov (1981: 5), i concetti di "genere dell'intrattenimento" e di "intrattenimento nell'arte" sono stati guardati con sospetto, e l'idea prevalente era che arte ed intrattenimento fossero nozioni inconciliabili, o addirittura antitetiche.

Lo studioso nota tuttavia, già nel 1981, una sempre più significativa presenza nel palinsesto dei canali sovietici dei programmi di intrattenimento, i quali godevano di crescente popolarità tra il pubblico. Al contempo però sottolinea che la funzione d'intrattenimento della televisione (e dell'arte in generale) veniva ancora in larga parte sottovalutata dagli studiosi (ibid.: 3), ed esprime pertanto l'opportunità di superare queste barriere ideologiche per aumentare l'interesse e lo studio teorico di questo genere televisivo in crescita (ibid.).

3.3 La perestrojka

A partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, con la *glasnost'*, la *perestrojka*, la caduta della cortina di ferro, si apre una nuova era non solo per la storia, la società e la politica russa, ma anche, conseguentemente, per la televisione (Akinfiev 2008a: 37). Il processo di democratizzazione, la maggiore libertà di espressione, l'apertura al mondo esterno sono tutti fattori che favoriscono la definitiva affermazione della televisione di intrattenimento, nonché la nascita e diffusione di generi televisivi "verbali" (Boretskij 2002: 61).

L'evento per così dire "inaugurale" di questa nuova pagina della televisione è rappresentato, nel 1985, dalla ricomparsa sugli schermi, dopo 15 anni di assenza, della trasmissione *KVN*. Dopo decenni di censura e divieti, il mondo della televisione punta a soddisfare le reali esigenze e richieste dei telespettatori, e questo spinge la programmazione nella direzione dell'intrattenimento. Come nota Novikova nell'articolo "Igry sovremennogo televidenja", i format televisivi che avevano dominato l'epoca sovietica non corrispondevano più alle ambizioni e ai contenuti della vita moderna (Novikova 2008a: 35). Tuttavia, nelle condizioni politiche ed economiche in cui versava il paese in quegli anni, inventare dal nulla forme originali di televisione non era facile. E non risultava nemmeno necessario, in quanto, aggiunge Novikova, tali forme di televisione erano state già da tempo

inventate in Occidente; la televisione russa poteva dunque replicare, “rubare”, oppure acquistare format già affermati della tv occidentale (ibid.).

Sin da subito, dunque, il mutato contesto socio-politico e ideologico e la maggiore apertura all’Occidente si manifestarono prevalentemente con un’operazione di “copia e incolla” acritico e asistemico della tv occidentale che, come rilevato in precedenza, si trovava in una fase molto più avanzata di sviluppo nel ramo dell’intrattenimento (Akinfiev 2008a: 37; Vartanov 2015: 141).

Il’ enko (2006) individua proprio in questo periodo la nascita di un genere completamente nuovo e dapprima praticamente sconosciuto alla tv sovietica, ovvero la televisione ludica. Gli unici programmi contenenti gioco o improvvisazione che venivano tollerati ai tempi della *Gosteleradio* erano progetti di giovani dilettanti (*KVN*), oppure aventi un carattere scientifico-divulgativo (*to Gde Kogda*) (ibid.: 31). L’abolizione della censura, l’aumento vertiginoso della popolarità della diretta, combinati ai vari sconvolgimenti avvenuti in quel periodo, spinsero a ricercare nuove forme e tipi di comunicazione, il che “inevitabilmente portò alla comparsa di un intero nuovo movimento nella pratica televisiva” (ibid.). In questo nuovo genere televisivo Il’ enko fa rientrare i programmi più disparati, ad esempio quiz, competizioni musicali, talk show, sketch show. Essi sono accomunati dalla presenza di una situazione di gioco, una forte ingerenza da parte dei rappresentanti dell’emittente (conduttore, regista, etc.) sullo svolgimento di tale situazione, un contenuto informativo pressoché nullo, l’ampio utilizzo dei mezzi espressivi televisivi per condizionare (o manipolare) la percezione di partecipanti e spettatori (2006: 47).

In un certo senso, si può dire che sia solo a partire dagli anni della *perestrojka* che si assiste in Russia alla comparsa della televisione di intrattenimento «

» (“in senso proprio”) (Akinfiev 2008: 37), cioè come un genere la cui funzione primaria è quella, appunto, di intrattenere e divertire lo spettatore, senza alcuna pretesa di rivestire un ruolo educativo.

Paradigmatica in questo senso è la mutata veste del programma televisivo *KVN*: nonostante il format e il conduttore, A. Maskjakov, rimangano immutati, sono la funzione ed il significato stessi a cambiare. Secondo uno dei fondatori della trasmissione, S.A. Muratov, nella seconda versione di *KVN* è la spettacolarità a fare da padrona, costituendo il valore più importante: si tratta di stabilire chi fa più ridere, chi è più spiritoso, mentre il proposito iniziale era quello di essere, in primo luogo, una gara di intelligenza (Goljadkin 2014: 120).

Vartanov attribuisce la svolta della tv russa verso l'intrattenimento all'affermazione, nel contesto del neonato capitalismo russo, dell'economia di mercato, che investì la televisione in modo ancora più repentino rispetto agli altri ambiti della cultura. Il *rating* divenne così il principale indicatore della qualità dei programmi, e i canali si orientarono verso format e generi del divertimento e dell'intrattenimento in grado di garantire alti indici d'ascolto (2015: 141-142).

3.3.1 Le origini del talk show

La maggiore libertà di espressione da un lato e l'apertura all'Occidente dall'altro, durante la *perestrojka*, furono anche di stimolo alla comparsa di un genere fino ad allora ignoto agli spettatori russi, e di particolare interesse per la presente trattazione: il talk show.

L'eliminazione della censura e i diritti garantiti dalla neonata Costituzione (che si realizzano concretamente nella nuova Legge sui mezzi d'informazione di massa del 1991) determinarono uno spostamento della televisione verso generi basati sulla parola (Boretskij 2002: 61): da un lato, l'intervista diventò onnipresente nel palinsesto di qualsiasi canale, dall'altro nacque il genere del talk show, della "conversazione di massa, mirata a creare (nello spettatore) l'impressione di trovarsi di fronte ad un'interazione spontanea all'interno del triangolo "conduttore – pubblico/ospiti in studio – telespettatori" (ibid.).

Il primo contatto degli spettatori russi con il genere del talk show avvenne alla fine degli anni Ottanta, grazie ai *telemost*⁶ tra gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica, condotti da Phil Donahue (considerato da molti l'inventore del talk show) da parte americana, e da Vladimir Pozner da parte russa. In particolare, nel 1991, venne proposta una selezione dei momenti migliori del popolare talk show americano *The Phil Donahue Show*. Un anno più tardi, nel 1992, nacque quello che può essere considerato, in un certo senso, il primo talk show di produzione russa, ovvero *Tema*, creato da Vladceslav Listjev, che ne fu anche conduttore fino al 1994 (Yakušev 2011: 69).

Vartanov evidenzia, tuttavia, come fossero in realtà già presenti, negli anni immediatamente precedenti, delle trasmissioni durante le quali il pubblico in studio prendeva parte attivamente al dibattito su un tema proposto, ad esempio il celebre programma-simbolo della tv della *perestrojka* *Vzgljad* (Vartanov 2003: 19). Tuttavia, prima del contatto diretto

⁶ Letteralmente "tele-ponte", si tratta di una serie di collegamenti via satellite tra Stati Uniti e Unione Sovietica a partire dal 5 dicembre 1982. Il primo *telemost* tra USA e URSS fu stabilito tra la California e Mosca; privo di conduttori, era costituito da esibizioni musicali. Il primo *telemost* in cui si discusse di temi politici fu quello del dicembre 1985 tra Seattle e Leningrado, condotto da Phil Donahue e Vladimir Pozner.

con le trasmissioni americane, non esisteva in Russia un termine per designare tale tipo di programma televisivo: nel lessico della lingua russa non era ancora stato integrato come prestito dall'inglese il termine "talk show" (ibid.).

Indipendentemente dall'etichetta terminologica che veniva apposta alle varie trasmissioni di questo genere nate all'inizio degli anni Novanta, si trattava di programmi televisivi di carattere analitico e dalla vocazione preminentemente sociale (Vartanov 2003: 19).

Gli albori dello sviluppo del talk show in Russia non possono essere considerati come espressione del genere dell'intrattenimento, risultando più che altro un modo per rendere interattiva la discussione su temi politico-sociali di interesse comune. Manca in questi programmi la componente della spettacolarità, della "parola come spettacolo" che, come si è osservato nel Cap.2, costituisce un tratto distintivo del genere del talk show. In altre parole, c'era il "talk", ma mancava lo "show".

Emblematico in questo senso è il curioso caso presentato dal professore di giornalismo Georgij Kuznecov (1998) nell'articolo "Talk show: un genere sconosciuto?": egli racconta che in occasione del primo Forum Televisivo dei paesi del CSI nell'agosto del 1998, per la categoria "miglior talk show", il premio non fu assegnato poiché nessuna delle trasmissioni in gara rientrava nel genere del talk show. I vari programmi in lizza presentavano alcuni elementi in comune con i talk show, ad esempio la partecipazione di ospiti e del pubblico in studio, ma era del tutto assente l'intrattenimento; il contenuto e le modalità di trattazione, in virtù della loro serietà, facevano sì che i programmi rientrassero nel genere del dibattito televisivo, condotto da un moderatore, e non del talk show, condotto da uno *showman*.

Il termine talk show in Russia, dunque, viene inizialmente utilizzato per designare una forma televisiva "seria", in grado di promuovere la discussione di importanti tematiche socialmente rilevanti (Vartanov 2003: 51). È solo in seguito che il genere assume connotati di spettacolarità e una funzione prevalente di intrattenimento: come nota Vartanov (non senza un certo disappunto), a cavallo tra gli anni Novanta e Duemila il talk show "si è trasformato in mero intrattenimento" (ibid.).

La nuova libertà delle reti televisive porta anche, all'interno del panorama dell'intrattenimento, alla comparsa di diverse trasmissioni di satira politica tra la metà degli anni Novanta e i primi anni Duemila (Novikova 2008b: 20), ad esempio *Kukly*, *Itogo*, *Tušite Svet* e *Krasnaja Strela*. Tra questi, il più innovativo, che sconvolse positivamente pubblico e critica per la satira di alta qualità e il suo umorismo caustico (Vartanov A. 2003: 50,

2010:46), è senz'altro *Kukly* ("Marionette"), trasmissione nella quale dei pupazzi di gomma con le sembianze di personaggi noti, soprattutto esponenti politici, si avvalevano di celebri trame e personaggi di classici della letteratura per farsi beffe delle realtà politico-sociali dell'epoca. Tuttavia, il momento di gloria della satira era destinato ad avere vita breve; infatti già dal 2002-2003 per ragioni di natura sia politica che finanziaria, questi programmi cominciarono gradualmente a scomparire (Novikova 2008b: 21).

La fine degli anni Novanta, precisamente l'inizio del 1997, vide anche la prima apparizione del format del "late-night show" – che come si è visto nel Cap.2, è un programma "contenitore" che in alcune delle sue parti può essere considerato un sottogenere del talk show – in cui si può far rientrare *Vecernij Urgant*. In linea con quanto precedentemente evidenziato in 3.3, anche questo format televisivo viene palesemente mutuato dai modelli americani, che all'epoca fornivano un vastissimo campionario da cui attingere. Il capostipite russo di questo tipo di trasmissioni è *Dobryj Ve er s Igorem Ugol'nikovym* ("Buonasera con Igor Ugol'nikov"), che non solo si ispira ai modelli d'oltreoceano, ma ne acquista i diritti (cfr. 3.5).

3.4 Il Nuovo Millennio

Il processo di differenziazione, espansione e affermazione delle trasmissioni di intrattenimento nella televisione russa è proseguito senza interruzione anche nel corso del XXI secolo.

A livello di differenziazione, ad esempio, all'inizio del nuovo millennio fa il suo debutto sulle emittenti russe un nuovo genere, ovvero il reality show. Il primo reality show compare nel 2001 e si intitola *Za steklom* (trasmesso dal canale TV6) (Akinfiev 2008a: 41). Nel giro di soli due anni il palinsesto russo viene "inondato" da questo nuovo genere televisivo, ed il canale *TNT* diventa leader del settore, lanciando ben otto nuovi format di reality show tra il 2003 e il 2007 (ibid.).

Per quanto riguarda l'espansione e l'affermazione della TV di intrattenimento, essa è divenuta una parte fondamentale, addirittura predominante, nella programmazione quotidiana dei principali canali tv, e nella fruizione televisiva dei telespettatori russi.

Secondo il rapporto “La televisione russa nel 2017” dell’Agenzia Federale della stampa e della comunicazione di massa (*Rospe at*), l’interesse del pubblico, come negli anni precedenti, è orientato prevalentemente verso i contenuti di intrattenimento (2018: 34); sono proprio questi contenuti a costituire la parte predominante del palinsesto delle principali emittenti della Federazione Russa (2018: 37).

Il notevole aumento della presenza delle trasmissioni d’intrattenimento nell’attuale pratica televisiva “è oggi evidente e in netto contrasto con l’esperienza di pratica televisiva del sistema radiotelevisivo sovietico” (Il’ enko 2006: 7). Le logiche di mercato votate al *rating* e la competizione sugli ascolti continuano a spingere il palinsesto delle principali emittenti russe verso programmi con alti livelli di spettacolarità e di facile presa sul pubblico (Vartanov 2015: 139).

Le preferenze e l’atteggiamento del pubblico nei confronti della tv sono anch’essi profondamente cambiati. Il’ enko (2006: 12) nota, con riferimento a un’indagine del 2006 della compagnia “Video International”, una tendenza all’aumento della quantità di trasmissioni di intrattenimento seguite dai telespettatori russi. Le parole tratte da un’intervista dello stesso anno, pronunciate dalla direttrice del reparto di ricerche sociologiche della compagnia Irina Poluektova, e riportate da Il’ enko (ibid.), mettono in luce il totale cambio di paradigmi nella mentalità dei telespettatori nei confronti della televisione e delle sue funzioni:

7

(Intervista a I. Poluektova, Ogonek 2006, 6-12, in Il’ enko 2006: 12)

Dondurej (2007: 34) nota il carattere pervasivo dell’intrattenimento nella tv russa nel nuovo millennio, affermando che

–

[...] ⁸

⁷ Quest’anno abbiamo riscontrato un cambiamento in uno stereotipo presente nella società e nella coscienza di massa: è divenuto socialmente accettabile considerare/vedere la televisione come un istituto di intrattenimento.

⁸ Oggi è evidente il rapido spostamento dei nostri media elettronici verso l’intrattenimento, il quale si è impadronito di/ha invaso praticamente tutti i format televisivi [...]

Dello stesso avviso è Il' enko nei confronti dei sopracitati nuovi format e generi televisivi a sfondo ludico, che a suo parere esercitano oggi una forte influenza, dal punto di vista stilistico, sui generi più “anziani” (Il' enko 2006:48). Non si tratta tuttavia di un naturale processo di ibridazione dei generi televisivi (cf. 1.1.5), bensì di un processo unilaterale, in cui ad essere influenzati sono solamente generi televisivi precedenti e “tradizionali”, mentre i nuovi generi “ludici” sembrano svilupparsi in modo indipendente e autonomo, liberi dall'influenza dei generi precedentemente affermatasi (ibid.).

3.4.1 Commercializzazione, censura, influenza occidentale, convergenza tecnologica

Diversi studiosi e commentatori televisivi rilevano nella tv russa contemporanea, rispetto alla televisione del passato, due tendenze giudicate perlopiù come negative. Da un lato, rispetto alla televisione sovietica e della *perestrojka*, una minore qualità artistica e un impoverimento culturale della proposta televisiva (dovuto soprattutto alla commercializzazione della televisione) (Sal'nikova 2015; Vartanov 2010, 2015). Dall'altro, rispetto al periodo della *perestrojka* e dei primi anni Novanta, un'evidente riduzione della libertà di parola e una ricomparsa della censura (ibid.).

Sal'nikova (2015: 445) racconta come nel corso della *perestrojka*, la televisione divenne sempre più libera, pur non essendo ancora “commercializzata”. Con il passare del tempo tuttavia la componente commerciale della tv crebbe notevolmente, fino ad arrivare ad un periodo di televisione sì completamente “commercializzata”, ma ancora libera. In seguito tuttavia, nota la studiosa, la libertà di parola e di espressione in televisione ricominciarono progressivamente a ridursi.

La commercializzazione della televisione, secondo Sal'nikova (ibid.), ha portato a relegare i programmi di interesse culturale, di discussione socio-politica e le produzioni pensate per un pubblico colto a canali specializzati come *Kul'tura* oppure a fasce orarie notturne, perché non ritenuti idonei da mostrare ad un pubblico ampio. In generale, dunque, sulle principali reti nazionali (*Pervyj Kanal* e *Rossija*) le trasmissioni divulgative sono in calo, mentre viene dedicato sempre più spazio ai programmi d'intrattenimento (Anikina 2010: 130).

Naturalmente il clima di maggiore censura ha un'influenza diretta sul modo di fare satira e umorismo in televisione. Vartanov (2010: 46) critica i nuovi programmi umoristici della tv russa, rilevando che si è passati da una satira di qualità, di elevato valore socio-politico come nel programma *Kukly*, a uno humour inoffensivo, triviale, che a tratti ricorda

quello dei tempi sovietici e talvolta si fa anche volgare. Le sue considerazioni sono rivolte specialmente ai principali canali federali (*Pervyj, Rossija, Tv Tsentr*). A causa di un “tabù su cose più serie”, nota l’autore, si cerca di strappare la risata con scherzi e doppi sensi “che in passato sarebbero stati considerati troppo indecenti per essere pronunciati ad alta voce” (ibid.).

In un’intervista sulla trasmissione *Ve ernij Urgant* il noto commentatore televisivo Aleksandr Melman sostiene che un arduo compito per la trasmissione sia quello di sottrarsi alle limitazioni nella libertà di parola, e paragona la nuova censura a quella sovietica, rilevando come la censura del nuovo millennio sia molto più sfuggente e indiretta rispetto a quella passata e più “interessante” il modo in cui questa viene aggirata.

Una terza tendenza attuale del ramo dell’intrattenimento televisivo russo è il permanere della forte influenza di format americani. Nel Nuovo Millennio lo sviluppo della tv in Russia si è basato sulla globalizzazione e sulla progressiva informatizzazione, che hanno trasformato la tv russa e hanno portato a tendenze legate ai modelli occidentali (Anikina 2010: 127-128).

Secondo Vartanov (2003), i canali russi oggi seguono apertamente gli standard americani. Questo, considera l’autore, si riflette positivamente sulla tv d’informazione e di analisi politica, che si ispira agli ottimi modelli d’oltreoceano in termini di qualità e densità informativa, ma ha ripercussioni negative sulla qualità dei generi d’intrattenimento, in particolare soap opera, serie tv e talk show.

Un ultimo fenomeno, questa volta di portata globale, a cui è opportuno far riferimento, è quello della convergenza tecnologica. La crescente diffusione delle tecnologie digitali ha determinato una sempre maggiore confluenza tra i vari media digitali (tv, web, App, social network), che tendono ad essere utilizzati contemporaneamente e in modo fortemente interconnesso. Come risulterà evidente anche dalle trascrizioni del programma in esame nel presente elaborato, le tecnologie digitali, in particolare i social network, entrano attivamente a far parte della narrazione; essi fungono da sistema che permette una maggiore interazione degli spettatori a casa, oppure vivacizzano e attualizzano la narrazione (ad esempio quando vengono mostrati scatti divertenti e curiosi tratti dai profili social degli ospiti), o infine diventano essi stessi oggetto (*topic*) della conversazione.

3.5 *Ve ernij Urgant*

La prima puntata di *Ve ernij Urgant* è andata in onda il 16 aprile 2012 sul canale federale *Pervyj Kanal*. Il format, o sottogenere, di questa trasmissione è quello del “late-night entertainment show”. Sebbene ufficialmente il format della trasmissione sia originale – a differenza del suo predecessore *Dobryj Ve er s Igorem Ugol’nikovym*, che acquistò i diritti da una trasmissione americana – è evidente l’impronta dei molteplici programmi americani di questo tipo.

Particolarmente numerose sono le somiglianze con lo storico *David Letterman Show*, dal set televisivo all’utilizzo della band dal vivo, e persino il frequente utilizzo, da parte del conduttore, di fotografie cartonate da mostrare agli ospiti (e al pubblico in studio e a casa). Una differenza tra *Ve ernij Urgant* e il programma di Letterman è che in quest’ultimo figuravano spesso personaggi politici di altissimo calibro, per cui nel talk show entrava anche il discorso politico, anche se sotto forma di conversazione-spettacolo e soggetto a processi di personalizzazione e drammatizzazione (Straniero Sergio 2007: 80). Nel “late show” di Urgant, al contrario, è raro che vengano invitati politici, e di conseguenza il discorso politico è praticamente assente nel segmento del programma dedicato all’intervista/chiacchierata con ospiti di spicco (“celebrity interview”); la politica entra invece a far parte del monologo iniziale del conduttore, seppur sottoforma di *show* e in chiave satirica. La satira in questi segmenti del programma non è particolarmente tagliente, bensì in genere molto cauta e moderata.

Le puntate vengono preregistrate e messe in onda tutti i giorni feriali alle 23.30. *Ve ernij Urgant* si può considerare un “programma-contenitore” (Stella 1999), in quanto ogni puntata, della durata di un’ora, è suddivisa in vari segmenti diversi tra loro. Dopo la sigla, lo show si apre con un monologo di Ivan Urgant dove viene proposta una rassegna delle ultime notizie con le modalità caratteristiche della “stand up comedy”. Nel resto della puntata si alternano interviste e rubriche.

Le interviste prevedono la partecipazione di ospiti di spicco russi e stranieri, prevalentemente provenienti dal mondo dello spettacolo. Gli ospiti stranieri che vengono invitati sono soprattutto attori e registi, ma compaiono anche musicisti, modelle, atleti, personaggi televisivi, etc. Molto spesso una componente importante dell’intervista, specialmente ad ospiti dal mondo del cinema, è costituita dall’attività promozionale. In molti

casi la conversazione verte infatti in larga parte sul film di prossima uscita in Russia di un attore o regista (a volte della tournée in Russia di un cantante), e vengono mostrati agli spettatori frammenti o trailer in anteprima nel corso dell'intervista. Spesso, solitamente nella parte finale, vengono inserite delle "mini-rubriche" *ad hoc*, solitamente un gioco, di abilità o altro, in cui viene coinvolto l'ospite.

Oltre all'intervista/chiacchierata, il programma comprende diverse rubriche permanenti, nell'ambito delle quali vengono mostrati ai telespettatori reportage comici girati fuori dallo studio. Tra le più popolari ci sono *Ostrij Reportaž s Alloj Mikheevoj*, una parodia dei reportage giornalistici, e *Vzgljad Snizu*, in cui Ivan Urgant intervista dei bambini: l'ingenuità, a volte l'assurdità, oppure la sorprendente lucidità delle loro risposte suscitano un forte effetto comico.

Nello studio televisivo è sempre presente un gruppo musicale fisso (i *Frukty*) che suona in tutti i momenti di transizione tra i vari segmenti del programma (ad esempio interruzioni pubblicitarie o l'ingresso di un ospite). La band esegue anche brani musicali e suoni *ad hoc* per accompagnare alcuni momenti della trasmissione, ad esempio il siparietto ludico con l'ospite-*celebrity*.

La trasmissione *Ve ernij Urgant* gode di buona popolarità tra il pubblico russo. Secondo i dati della società di ricerca "Mediascope", relativi alla settimana dall'11/2/2018 al 18/2/2019, *Ve ernij Urgant* occupa il 46° posto tra i programmi televisivi più seguiti in Russia, raggiungendo uno *share* dell'11% con la puntata del venerdì, un dato piuttosto elevato se si considera che il programma va in onda in seconda serata. Lo show è stato insignito del prestigioso premio TEFI nella categoria "miglior programma di intrattenimento" nel 2018, mentre nel 2016 aveva vinto il premio come "miglior programma umoristico". Anche il conduttore del *late-show*, Ivan Urgant, ha ricevuto il premio TEFI come "miglior conduttore di un programma di intrattenimento" nel 2014, 2015 e 2016. Urgant è uno tra i volti più noti della TV russa di intrattenimento, ed è una vera e propria celebrità in Russia, entrando a pieno diritto a far parte dello *showbiz*, o del circolo mediatico del divismo, da cui provengono anche le celebrità invitate nella sua trasmissione (cfr. 2.3 e 2.3.5).

CAPITOLO 4

IL METODO DI ANALISI, IL CORPUS E L'ANALISI

Il presente capitolo è dedicato alla presentazione dei risultati dell'analisi del corpus di interviste trascritte, tratte dalla trasmissione *Ve ernij Urgant*. La parte introduttiva del capitolo (4.1) riporta i principi fondamentali dell'analisi conversazionale, metodo utilizzato per la trascrizione e l'analisi delle interviste; seguono una descrizione del corpus e degli aspetti su cui si è incentrata l'analisi. La parte finale del capitolo è dedicata alla vera e propria analisi del corpus, corredata da esempi tratti dalle trascrizioni.

4.1 - L'analisi conversazionale

Come si è visto nei capitoli precedenti, la conversazione nell'ambito del talk show, pur conservando un carattere istituzionale, presenta molti tratti della conversazione ordinaria. Questo, secondo Hutchby (2006: 14), indica che è possibile adottare, nell'analisi di questo tipo di comunicazione televisiva, gli stessi metodi impiegati nell'analizzare la conversazione ordinaria. L'analisi conversazionale (di seguito AC), sostiene lo studioso, è il metodo migliore per analizzare il discorso televisivo poiché permette di utilizzare le strutture e i modelli della conversazione ordinaria come “base comparativa” per lo studio della comunicazione istituzionale (ibid.: 17).

L'AC è un approccio sviluppatosi nella sociologia americana degli anni Sessanta e a partire dagli anni Ottanta è stata applicata con successo all'analisi del discorso dei media, in particolare nell'ambito di “interactional forms of talk” quali l'intervista, il talk show, il dibattito e il *phone-in* (ibid.).

Un principio fondamentale dell'AC è che non si può studiare la conversazione al di fuori del contesto interazionale in cui essa ha luogo. Il contesto, come osservato in 2.1, viene creato cooperativamente dai parlanti durante l'interazione stessa. Oggetto dell'AC è dunque il “language in context”, inteso come la costruzione e il riconoscimento dell'azione (Clift 2016: XV).

L'AC si concentra sulla "co-produzione della comprensione reciproca" dei partecipanti, applicando quella che Hutchby definisce "next turn proof procedure" (2006: 22). Quest'ultima si basa sul fatto che il sistema dei turni impone ai partecipanti di mostrare (e quindi rivela), la loro comprensione di ciò che è stato detto nel turno precedente: il livello di comprensione del turno precedente all'interno di una sequenza viene reso evidente nel turno successivo della sequenza (ibid.: 21).

Nell'AC si tiene in considerazione l'"intersoggettività", o "reciprocità interazionale" della comunicazione, ossia il fatto che parlante e ascoltatore "negozano insieme l'andamento dell'interazione", e che la ricezione del discorso è tanto importante quanto la sua produzione (Straniero Sergio 2007: 18). Viene inoltre privilegiata la dimensione sociale della comunicazione (Straniero Sergio 1999, 2003, 2007): l'AC può essere in questo senso considerata come "approach to the study of human interaction in society" (Clayman, Gill 2012: 120). Il discorso viene visto non solo come "flusso di informazioni", ma anche e soprattutto come interazione (Straniero Sergio 2007: 18). La lingua, all'interno di questa disciplina (al pari di altre discipline come l'analisi del discorso e l'etnometodologia), viene vista come azione e come "strumento di interazione sociale" (Straniero Sergio 1999: 303).

I concetti di "language in context" e "language as social interaction", centrali nell'approccio conversazionale, vengono efficacemente sintetizzati da Hutchby:

CA also emphasizes the fact that utterances do not occur as isolated actions but as actions situated in an ongoing context of social interaction.

(2006: 23)

Come illustrato da Clift (2016: 2), l'AC si fonda essenzialmente su due concetti: l'azione e la sequenza. Le azioni vengono compiute congiuntamente dai partecipanti attraverso le sequenze. L'organizzazione in sequenze, intese come porzioni di discorso "incentrate su un *topic* comune o su un orientamento interazionale comune dei partecipanti" (Straniero Sergio 2007: 27), riguarda sia le azioni compiute tramite l'alternanza dei turni, sia i turni stessi. Si ritiene che tutti gli scambi verbali siano attività organizzate in turni successivi e alternati, e che una proprietà fondamentale della conversazione sia la sua "natura sequenziale" (ibid.: 26). Formulare norme nell'AC significa rendere osservabili i fenomeni che orientano i partecipanti nel corso dell'interazione; questi fenomeni sono individuati sulla base delle procedure effettivamente adottate dai partecipanti (ibid.: 531).

Nello studio dell'interpretazione per i talk show, eliminare il contesto situazionale in cui opera l'interprete, osserva Straniero Sergio (2003: 135), significa fare riferimento a un

concetto di qualità ideale, e non reale e situato. Un'analisi "situata" degli eventi interpretativi consente inoltre di evitare le condizioni controllate "di laboratorio" (Straniero Sergio 2007: 19), in cui la ricerca non si spinge oltre aspetti e variabili corrispondenti a categorie prestabilite. L'approccio conversazionale funziona secondo un principio inverso: le categorie vengono derivate da "situazioni reali di comportamento" (ibid.). Il fatto che una determinata pratica non sia idiosincratca, all'interno del corpus considerato, viene dimostrato tramite esempi rigorosamente basati su dati empirici (Clift 2016: XVI). Nell'ambito degli studi sull'interpretazione, si può dunque affermare che l'AC sia caratterizzata da un approccio descrittivo, il quale prevede che si giunga all'individuazione di norme tramite l'osservazione costante del comportamento traduttivo (Straniero Sergio 2003, 2007). Nell'adottare un approccio di questo tipo non ci si chiede più se l'interpretazione abbia rispettato parametri prestabiliti, ma ci si concentra sull'analisi di come è stata effettivamente eseguita:

adopting a descriptive (and not prescriptive) approach, we ask ourselves how a text 'has been' translated and not how it 'could be', 'could have been' or 'should have been' translated. Paraphrasing the title of Chesterman's article (1993), it is a matter of passing "From 'Ought' to 'Is'.

(Straniero Sergio 2003:135)

Inoltre, in linea con l'ottica interazionale dell'AC, tutti gli enunciati dell'interprete vengono intesi come "azioni di coordinamento" (Straniero Sergio 2007: 523). L'interprete svolge pertanto una costante attività di controllo e/o selezione, la quale può essere svolta in modo implicito, mediante operazioni testuali, oppure in modo esplicito, mediante operazioni metatestuali. Cambiamenti, omissioni e aggiunte rientrano nelle operazioni testuali, mentre richieste di chiarimento, interventi esplicativi, atti regolativi e commenti sono operazioni metatestuali (ibid.).

La partecipazione di un interprete a uno scambio comunicativo influisce inevitabilmente sul suo andamento (Wadensjö 2008: 124). In primo luogo, le competenze interazionali e traduttive dell'interprete, nonché la sua personale interpretazione di ciò che viene detto, influiscono sulla resa e quindi sulla comprensione tra i partecipanti (ibid.). La presenza dell'interprete inoltre altera il formato interazionale di un'intervista faccia a faccia e può "manipolare la relazione tra i parlanti primari" (Straniero Sergio 2007: 536), ad esempio in termini di formalità/informalità, coinvolgimento/distacco, implicito/esplicito, personale/impersonale (ibid.).

4.2 Il corpus

Il corpus di cui è stata effettuata l'analisi è costituito da 10 interviste con ospiti stranieri tratte dalla trasmissione televisiva russa *Ve ernij Urgant*. Il programma nel suo complesso, come si è osservato nei capitoli precedenti, può essere ricondotto al sottogenere del talk show denominato da Timberg (2002) “late-night entertainment show” e da Haarman (1999) “evening celebrity talk show”. *Ve ernij Urgant* può allo stesso tempo essere considerato un programma “contenitore” (Stella 1999), costituito da segmenti appartenenti a diversi generi comunicativi e discorsivi. Il segmento - presente in ogni puntata - dedicato alle interviste di ospiti famosi, dal quale sono tratti i testi del corpus, può invece essere ricondotto al sottogenere della “talk show interview” (Wadensjo 2008), e più nello specifico, della “celebrity interview” (Norrick 2010).

Delle interviste trascritte, 8 sono con ospiti anglofoni (americani e inglesi); gli interpreti lavorano pertanto tra il russo e l'inglese. Nelle restanti 2 interviste l'ospite è italiano e il servizio di interpretazione è tra l'italiano e il russo. Le trascrizioni delle interviste comprendono i turni del conduttore, degli ospiti e i turni dell'interprete in regime di IS verso il russo, mentre non figurano i turni dell'interprete verso l'inglese o l'italiano, udibili sono in cuffia all'ospite. Di seguito (tabella 1) sono riportati i dati relativi alle interviste trascritte: nome dell'ospite (o degli ospiti), data di messa in onda, durata della parte di puntata trascritta.

Ospite/i	Data di messa in onda	Durata
Mark Zuckerberg	1.10.2012	11 min 54 sec
Marilyn Manson	21.12.2012	11 min 33 sec
Aaron Eckhart e Gerard Butler	29.2.2013	18 min 35 sec
Mila Kunis e James Franco	7.3.2013	17 min 28 sec
Gordon Ramsay	29.5.2014	14 min 18 sec
Toto Cutugno	20.11.2014	16 min 41 sec
Xbit	6.4.2015	13 min 20 sec
Eros Ramazzotti	11.12.2015	9 min 12 sec
Tom Holland	21.6.2017	13 min 37 sec
Stephen Colbert	23.6.2017	12 min 33 sec

Tabella 1 Elenco delle puntate trascritte con ospite/i, data di messa in onda e durata.

Il corpus consta di circa 30.000 parole e le interviste trascritte e analizzate hanno una durata complessiva di 2 ore e 19 minuti. Tutte le puntate di *Ve ernij Urgant* sono disponibili online sulla piattaforma YouTube. Le interviste sono state trascritte utilizzando le convenzioni fondamentali dell'AC (Straniero Sergio 2007; Hutchby 2006; Clift 2016). Si è infatti ritenuto che questo tipo di trascrizione – e la successiva applicazione dei principi dell'AC nell'analisi del corpus – fosse il più adeguato per mettere in evidenza i fenomeni a cui si intendeva circoscrivere l'analisi. Come verrà illustrato più nel dettaglio in 4.3, tali fenomeni sono relativi a:

- ruolo dei partecipanti all' interazione (e in particolare dell'interprete);
- interventi dell'interprete che evidenziano il suo ruolo interazionale;
- gestione dell'affollamento dei turni (legata anche alla velocità dell'interprete);
- efficacia traduttiva in termini di mantenimento della funzione comunicativa del discorso originale e di capacità di suscitare nell'ascoltatore la reazione “adeguata” rispetto al contesto interazionalmente costruito.

L'interesse per questi particolari aspetti scaturisce dal proposito di raffrontare i testi del corpus ai parametri individuati da studi precedenti (in parte di natura conversazionale), e considerati tipici sia del discorso televisivo e dell'IT (in virtù del *medium*), sia del discorso e dell'interpretazione nel genere del talk show. Questi parametri sono legati a:

- struttura del contesto interazionale;
- aspettative dei partecipanti;
- organizzazione dei turni;
- effetto che il *medium* o il genere impongono di esercitare sullo spettatore;
- relazioni tra i partecipanti.

Il ricorso a metodi propri dell'AC aiuta a mettere in evidenza i suddetti aspetti grazie alla natura interazionale di questo tipo di approccio, che si concentra sulla costruzione dinamica della conversazione organizzata in sequenze, costituite da turni, e sulle azioni svolte dai partecipanti, tramite le quali si forma il contesto specifico in cui si sviluppa l'interazione.

4.2.1 Criteri di trascrizione

Per la trascrizione delle interviste, ossia per rappresentare il parlato in forma scritta, le convenzioni adottate sono tratte da quelle dell'AC; in particolare, sono state seguite le indicazioni in merito fornite da Straniero Sergio (2007), Clift (2016) e Hutchby (2006).

Questo sistema di trascrizione permette di “riprodurre le caratteristiche sequenziali del discorso, inclusi i fenomeni non verbali” (Straniero Sergio 2007: 22). Il metodo di trascrizione, come quello adottato da Straniero Sergio per la trascrizione dei talk show interpretati, è di tipo semplificato, per combinare al meglio precisione e leggibilità (ibid.; Heritage & Atkinson 1984: 12). Questo significa, ad esempio, che viene preferita la trascrizione ortografica in luogo di quella fonetica, e non viene fornita un'indicazione cronometrica precisa delle pause, poiché la distribuzione delle pause non rientra nei fenomeni analizzati. Come in Straniero Sergio (2007), le pause brevi (inferiori a 3 secondi) vengono indicate in modo approssimativo – tramite il simbolo (.) – mentre di quelle lunghe viene indicata la durata in secondi. Gli aspetti sequenziali del discorso e i fenomeni non verbali invece, oggetto di analisi, vengono registrati dalla trascrizione. Di seguito viene presentato un elenco delle convenzioni adottate nella trascrizione delle interviste del corpus.

C → conduttore

O → ospite

I → interprete

[

[

→ Due parentesi quadre allineate su due linee successive indicano punti di inizio di segmenti di parlato sovrapposto (“overlap onset”, Clift 2016).⁹

=

→ Il segno uguale indica il fenomeno dell'allacciamento (“latching”), ossia due enunciati si susseguono senza nessuna pausa (Straniero Sergio 2007: 23). Come osserva Clift (2016: 55-56), questo segno può indicare tre tipi di casi. Se i due enunciati sono pronunciati dallo stesso autore, significa che si tratta di un singolo enunciato continuo che è stato spezzato per

⁹ In alcuni casi, quando il turno dell'ospite è particolarmente lungo, non viene indicata la sovrapposizione tra il parlato dell'ospite e quello dell'interprete che traduce in simultanea, poiché la segmentazione del testo da parte dell'interprete nei segmenti monologici non è rilevante per la presente analisi. Nei casi in cui non viene rappresentata la sovrapposizione, questo viene esplicitamente indicato (sia negli estratti in questo capitolo che nelle trascrizioni in Appendice).

inserire altri segmenti di parlato sovrapposto (di altri parlanti). Se invece i due enunciati sono pronunciati da parlanti diversi, significa che il secondo ha cominciato a parlare “allacciandosi” al parlante precedente, senza che si frapponesse alcun silenzio. Un singolo segno di uguale all’interno della stessa riga, infine, indica che un parlante sta cercando di impedire una transizione di turno comprimendo i punti di rilevanza transizionale (PRT), ossia punti in cui il parlante successivo di autoselezione perché vengono interpretati come punti di possibile completamento del turno (Straniero Sergio 2007: 27). Tale fenomeno viene definito “rush-through” (Schlegoff 1982 in Clift 2016) o “abrupt join” (Local & Walker 2004 in Clift 2016: 55).

(.)

→ Un punto tra parentesi indica pause non superiori ai 3 secondi. Pause più lunghe vengono indicate dalla durata in secondi tra parentesi tonde.

:

→ I due punti indicano l’allungamento di un suono, dovuto ad esempio a disfluenze ed esitazioni (Clift 2016: 58).

-

→ Il trattino indica una troncatura del suono, ossia l’interruzione di una parola (“cut off”) (Straniero Sergio 2007; Clift 2016). Talvolta le auto-interruzioni sono motivate da autoriparazione del parlante (Clift 2016).

parola

parola

→ La sottolineatura di una lettera, sillaba o parola indica enfasi, di solito ottenuta tramite un volume o un tono più alto (Clift 2016).

PAROLA

→ Il carattere maiuscolo indica parole pronunciate ad alta voce (Straniero Sergio 2007); viene impiegato, rispetto al criterio precedente, in funzione contrastiva, ossia per evidenziare un volume molto alto rispetto alle porzioni di testo circostanti (Clift 2016).

>parola<

→ La combinazione del simbolo “maggiore” seguito da “minore” indica che il segmento di testo tra di essi è compresso, pronunciato con un ritmo di eloquio particolarmente elevato (Clift 2016: 60).

<parola>

→ La combinazione del simbolo “minore” seguito da “maggiore” indica che il segmento di testo tra di essi è marcatamente rallentato e protratto (Clift 2016: 61).

ehm

→ La parola “ehm” segnala la presenza di “esitazioni vocalizzate” (Straniero Sergio 2007).

hhh

→ In Clift (2016), la doppia h viene utilizzata per indicare aspirazioni udibili, dovute alla riespirazione o alla risata. In Hutcbay (2006) si suggerisce di usare, per trascrivere la risata, unità che riproducano il suono prodotto dalla risata di un particolare parlante. Nelle trascrizioni del corpus l’aspirazione senza risata (non inerente all’analisi) non è stata

riportata, mentre la risata è genericamente indicata con un hhh tripla, in quanto anche la riproduzione fonetica accurata del modo di ridere non presenta rilevanza per l'analisi.

((parola))

→ Le doppie parentesi tonde racchiudono commenti relativi al comportamento non verbale, descrizione degli eventi, informazioni sul contesto (Straniero Sergio 2007; Clift 2016).

(parola)

→ Le parentesi tonde indicano dubbi di chi trascrive sull'espressione riportata tra di esse (Straniero Sergio 2007; Clift 2016).

xxx

→ La tripla x indica segmenti di testo inudibili o incomprensibili (Straniero Sergio 2007).

,

→ La virgola indica un'intonazione ascendente, un tono continuativo (Hutchby 2006; Clift 2016).

.

→ Il punto indica un'intonazione discendente, un tono conclusivo (Hutchby 2006; Clift 2016).

?

→ Il punto interrogativo viene utilizzato da Hutchby e Clift per indicare un'intonazione marcatamente ascendente, non necessariamente interrogativa. Per motivi di leggibilità si è deciso di utilizzare in punto interrogativo in casi in cui l'intonazione del parlante segnala l'intenzione di porre una domanda (il russo in effetti l'intonazione finale nelle domande è solitamente discendente).

4.3 Analisi del corpus

Come anticipato in 4.2, l'analisi del corpus è stata svolta avvalendosi dei principi fondamentali dell'AC. Un primo presupposto per lo svolgimento di tale analisi è stato pertanto l'utilizzo di materiali provenienti da una situazione "reale", non creata *ad hoc*: in linea con l'approccio conversazionale, infatti, le norme di comportamento in un determinato tipo di contesto vengono derivate da situazioni reali, ed è importante che i testi analizzati non siano creati appositamente per lo studio in questione (Hutchby 2006: 21). È altresì importante che il comportamento dei partecipanti non venga influenzato dalla consapevolezza di essere registrati, cosicché i fenomeni osservati risultino rappresentativi delle interazioni nella tipologia di situazione che si intende descrivere. In questo senso un corpus sull'IT rappresenta "il terreno ideale per verificare il funzionamento delle norme"

(Straniero Sergio 2007: 20): poiché infatti la consapevolezza di essere registrati è una caratteristica intrinseca al mezzo televisivo, questa non altera in alcun modo il comportamento dei partecipanti e dell'interprete.

Come osservato in 4.1, l'AC consente di applicare i principi utilizzati nello studio della conversazione ordinaria alla conversazione in ambito mediatico. Uno dei principi cardine dell'approccio conversazionale è che

the study of everyday talk cannot properly be undertaken outside of the interactional contexts in which the talk takes place.

(Hutchby 2006: 20)

L'analisi condotta è stata pertanto uno studio "situato", ossia sono state prese in considerazione le caratteristiche dei singoli eventi comunicativi. Le caratteristiche non idiosincratiche relative al programma e le analogie e/o differenze con i tratti tipici dell'IT e del *talkshow interpreting* (evidenziati dalla letteratura precedente) sono state individuate a partire da tali esempi singoli e inevitabilmente "unici" in quanto si ritiene, in linea con i conversazionalisti, che

there is a constitutive order to singular occasions of interaction, and to the organization of action within them.

(Schegloff 1987: 102)

Oltre ad essere "situata" e basata su materiale "reale", l'AC si avvale di un metodo non prescrittivo, bensì descrittivo: l'osservazione del materiale empirico precede l'individuazione di categorie e la formulazione di regole generali (cfr. 4.1). Il metodo adottato nello studio del corpus per *Ve ernij Urgant* è pertanto di carattere descrittivo.

Nel ramo degli studi sulla traduzione e sull'interpretazione tale approccio descrittivo è caratteristico dei cosiddetti *Descriptive Studies*, per i quali "l'osservazione costante (nel tempo) del comportamento traduttivo porta all'individuazione di determinate norme" (Straniero Sergio 2007: 19). Nell'ambito di questo campo di studi, la principale fonte metodologica adottata per la presente analisi dell'IS delle *celebrity interview* in *Ve ernij Urgant* è l'analisi operata da Straniero Sergio in "Talkshow interpreting: la mediazione linguistica nella conversazione spettacolo" (2007): oggetto di tale studio è l'interpretazione (simultanea e consecutiva) nei talk show italiani; il corpus analizzato consta di 440 interpretazioni fornite da 107 interpreti. Si tratta inoltre di uno studio trasversale dal punto di vista linguistico: la maggior parte degli estratti riguarda la lingua inglese, ma sono presenti

più di 200 estratti con altre lingue, in particolare il francese, il russo, lo spagnolo, il tedesco, il portoghese, il serbo, il bosniaco e il giapponese.

Nell'analisi del corpus tratto da *Ve ernij Urgant* ci si è concentrati sull'obiettivo di distinguere le idiosincrasie relative alle singole puntate – perlopiù derivanti dalla personalità e dal “modo di porsi” dei singoli ospiti – dai fenomeni trasversali che accomunano il discorso prodotto durante varie interviste della trasmissione. In linea con gli standard dell'AC, tali ricorsi vengono considerati non idiosincratici se supportati da diversi esempi empirici tratti da varie trascrizioni (Clift 2016: XVI).

L'analisi è stata svolta in un'ottica comparativa: si intendeva cioè verificare quali tratti tipici della conversazione e del comportamento traduttivo in ambito televisivo e nel genere del talk show si manifestano con costanza nelle interviste analizzate, e quali tratti risultano invece atipici rispetto alle norme individuate in altri studi (in parte di stampo conversazionale) sul discorso mediatico (Hutchby 2006, Scannell 1988, 1989, 1991), sul discorso dei talk show (Ilie 1999; Tolson 1991, 2006) e delle *celebrity interview* (Norrick 2010), sull'interpretazione per i media (Mack 2001, Kurz 1990, 1997, Viaggio 2001) e sull'interpretazione per i talk show (Straniero Sergio 1999, 2003, 2007; Katan, Straniero Sergio 2001).

La selezione degli aspetti su cui incentrare l'analisi scaturisce pertanto dai fenomeni messi in evidenza dalla letteratura precedente (e illustrati nei Cap. 1 e 2). Si ritiene opportuno specificare che la scelta di dare un orientamento all'analisi rifacendosi a categorie, norme e generi definiti non implica un allontanamento dall'approccio descrittivo e situato: la base empirica dei dati raccolti rimane il fulcro dell'analisi. In altre parole, la messa in evidenza di come effettivamente viene gestita l'interazione, e dei comportamenti traduttivi concreti adottati dagli interpreti in varie situazioni, precede (temporalmente e logicamente) l'operazione comparativa, volta a mettere in evidenza in che misura il lavoro e le scelte degli interpreti siano influenzate dal mezzo di trasmissione e dal genere discorsivo, comunicativo e mediale.

In linea con le finalità precedentemente esposte, l'analisi del corpus verte sugli aspetti (della conversazione e dell'interpretazione) che nella letteratura sono stati individuati come rilevanti per inquadrare il contesto dei media (in particolare della tv), e del talk show (in particolare del “late-night entertainment talk show” e della “celebrity interview”), e che sono stati presentati nei capitoli 1 e 2 del presente elaborato.

Di seguito vengono riportati i risultati dello studio del corpus (operato seguendo principi e convenzioni dell'AC), corredati da esempi. La sezione 4.3.1 è dedicata ad osservazioni circa il ruolo e l'identità (*footing*) assunta dall'interprete in vari eventi comunicativi (interviste) e situazioni puntuali particolari, seguite da conclusioni circa l'identità e il ruolo che vengono tendenzialmente assunti dall'interprete nelle interviste del corpus. In 4.3.2, analogamente, viene esaminato il grado di spettacolarizzazione, visibilità e coinvolgimento della figura dell'interprete, sia in varie situazioni particolari, sia nel corpus nel suo complesso.

Le sezioni successive costituiscono la parte comparativa dell'analisi: diversi fenomeni dipendenti da *medium* – da 4.3.3 a 4.3.5 – e genere (comunicativo, discorsivo e mediale) – da 4.3.6 a 4.3.12 –, osservati nelle interviste analizzate, vengono illustrati tramite esempi; sono anche evidenziate le strategie adottate dagli interpreti per gestire tali fenomeni e per ovviare al meglio a eventuali difficoltà create da essi.

Più nello specifico, le sezioni dedicate a fenomeni osservati associati a caratteristiche del *medium* riguardano:

- intolleranza verso il silenzio e intensità ritmica (4.3.3)
- *split addressivity* e *audience design* (4.3.4)
- *ethos of broadcasting*: espressioni di “avvicinamento” al pubblico (4.3.5)

Le sezioni sui fenomeni legati a peculiarità del macrogenere o sottogenere mediale, discorsivo e comunicativo trattano invece di:

- umorismo (4.3.6)
- discorso improvvisato, spontaneo (parzialmente pianificato nel caso del conduttore) (4.3.7)
- alternanza dei turni e asimmetria della comunicazione (4.3.8)
- spettacolo, evenemenzialità, *local matter* (4.3.9)
- stile e registro: rese espressive ed empatiche e *shifts in formality* (4.3.10)
- convivialità e orientamento lusinghiero (4.3.11)
- casi di spettacolarizzazione e topicalizzazione di elementi del *frame* della traduzione e di produzione corale della traduzione (4.3.12)

4.3.1 Ruolo e identità (*footing*) dell'interprete

A differenza di quanto spesso osservato da Straniero Sergio e Katan (1999, 2001, 2007) rispetto all'“etica dell'intrattenimento” che caratterizza i talk show, nelle interviste del corpus il *footing* (o identità interazionale) dell'interprete, relativamente al passaggio al ruolo di partecipante primario, rimane pressoché sempre invariato. Nel corso dell'interazione l'interprete può assumere diverse identità o *footing*, in particolare: “speaking for another” o “speaking for herself/himself” (Straniero Sergio 2007: 414). All'interno del primo l'interprete può assumere tre identità distinte, passando dalla prima alla terza persona: “speaking as the original speaker” “reporting the original speaker” e “speaking about the speaker” (Diriker 2004: 154). Nell'ambito dell'interpretazione, il “parlare per conto di un'altra persona”, e nello specifico l'uso della prima persona singolare (“speaking as the original speaker”) viene considerata una norma, cioè un *footing* istituzionale predefinito (Straniero Sergio 2007: 414).

Esistono tuttavia deroghe a questa norma; in base alle situazioni analizzate di interpretazione nei talk show italiani, Straniero Sergio (2007: 534) osserva che le variazioni di *footing* non sono casuali, bensì presentano una certa sistematicità e/o prevedibilità. Il passaggio all'identità di *speaking for herself/himself* avviene in casi in cui l'interprete viene esplicitamente riconosciuto come interlocutore primario, o viene interpellato direttamente o indirettamente. Tale corrispondenza è stata riscontrata anche nelle interviste di *Ve ernij Urgant*: gli unici casi in cui l'interprete assume il ruolo di *speaking for herself/himself*¹⁰ sono motivati dal coinvolgimento dell'interprete quando il conduttore e l'ospite si rivolgono direttamente all'interprete - in (1) - oppure tramite esplicito riferimento all'attività traduttiva - in (2).

1)

I: _____

O: ((si guarda intorno con aria confusa e spiazzata)) ((il pubblico ride))

C: hhh A::

O: I I tho- ehm ehm **is this how I sound in russian?**

C: ha () [

I: [- ?

¹⁰ “ ” in (1); “ ” e “ ” in (2).

C: (.)[ehm - ehm (.) . (.) ehm
=

O: [hhh hhh

C: = _____

, hm
ehm . **Xbit**
,
MTV ()

((viene inquadrato l'interprete in cabina))

O: ha oh there he- there is HEEEEEEY (.) wow Xbit **you ehm looks like**

you need a haircut

I: Xbit (.) . .
(Ospite: Xbit)

2)¹¹

I:

O: **oh ((espressione stupita))**

I:

O: **there's a transla- it's about to be translated=I didn't realize it**

C: ,

O: , (.) ok

C: hhh

I: [

C: [,

(Ospiti: Mila Kunis e James Franco)

Tale legame tra coinvolgimento (visibilità) dell'interprete e cambiamento di *footing* non è tuttavia di carattere biunivoco: nei restanti casi del corpus in cui l'interprete (o il suo operato) diventa oggetto del discorso dei parlanti primari, questo non comporta il passaggio da *speaking for another* a *speaking for herself/himself*. La tendenza da parte degli interpreti ad ignorare le "chiamate in causa", astenendosi dal replicare a titolo personale, si riscontra nei

¹¹ Come anche negli altri estratti tratti dalla stessa intervista, O₁ è Mila Kunis e O₂ è James Franco.

casi (3) e (4), in cui i commenti del conduttore rappresentano una minaccia alla “faccia” dell’interprete, mettendone in dubbio le competenze traduttive.

3)¹²

O: oh ehm the steering wheel

I: . [-

C: ((espressione di disapprovazione)) [

I: ehm

C: mmh

O: no? is tha- isn’t it?

C: - ((tono di rimprovero))

O: hhh

C: Xbit ()

(Ospite: Xbit)

In (4) l’interprete accumula un notevole ritardo (non è noto se per problemi tecnici, di calo dell’attenzione o altro), e deve ricorrere a una riformulazione esitante, stentata ed eccessivamente sintetica (“

”) del turno dell’ospite. L’intoppo genera l’ilarità del pubblico, portando anche ad un certo imbarazzo dell’ospite, che non capisce il motivo delle risate. Il conduttore allevia la tensione con una battuta, *face-threatening* nei confronti dell’interprete, sulla preparazione di quest’ultimo (“ -”).

4)

O: but ehm it looks amazing you know it’s not the most comfortable of

costumes (.) but the privilege to wearing that suit outweighs any

discomfort and it’s a dream of mine to be Spiderman so the fact

that they trusted me enough to: wear that suit and

play [Spiderman is it’s amazing

I: [**ehm ehm : ehm - ((risate)) ehm**

¹² In questo siparietto ludico l’ospite Xbit deve indovinare quale parte di un’automobile viene nominata da Urgant a partire dal termine in russo. In questo caso l’interprete in prima battuta, invece di fornire la traduzione corretta di “steering wheel” (“ / ”), traduce con “ -“. L’interprete si autocorregge dopo essere stato esortato dal conduttore (“ ”), il quale aggiunge anche un commento *face threatening* a posteriori (“ ((tono di rimprovero))”).

[

O: [I didn't say anything funny I don't know why you guys laugh

I: . ((risate e applausi))

O: hhh ((beve dalla tazza))

C: (4s) ((aspetta che sfumino risate e applausi)) -

ehm .

(Ospite: Tom Holland)

Non si riscontrano nel corpus casi come quelli mostrati in Straniero Sergio (2007: 165, 183) in cui l'operazione di *face saving* viene attuata tramite "authority display", in cui l'interprete esibisce la propria identità di esperto linguistico (Straniero Sergio 2007: 535), oppure tramite commenti brillanti e a tono.

Il passaggio, all'interno dello *speaking for another*, dalla prima (*speaking as the original speaker*) alla terza persona (*reporting the original speaker*), è invece generalmente motivato dalla necessità di facilitare l'identificazione degli autori degli enunciati prodotti (Straniero Sergio 2007: 414). Inoltre,

in situazioni di multi-party talk, il passaggio alla terza persona può facilitare il compito dell'interprete che si trova a gestire uno scambio a cui partecipa più di un ospite straniero, con maggiori probabilità di sovrapposizioni e incursioni di turno.

(ibid.)

L'unico caso osservato nel corpus di abbandono del *footing* istituzionale della prima persona, in favore della terza persona, rientra in questa casistica: in (5) l'interprete inserisce un segnale di attribuzione dell'enunciato (" ") per facilitare la comprensione di una situazione potenzialmente confusa a causa di un sovraffollamento del *floor* in una situazione *multi-party*.

5)

O₂: I mean, I can do a lot better than that

I:

O₁: oh. I was impressed

I:

(Ospiti: Mila Kunis e James Franco)

4.3.2 Spettacolarizzazione, visibilità, coinvolgimento dell'interprete

I casi di spettacolarizzazione della figura dell'interprete, nel corpus analizzato, sono isolati. Gli esempi di visibilità data all'interprete sono motivati da ragioni particolari, relative allo sviluppo della situazione (ambiente fisico e interazionale) in cui si svolge ciascun singolo evento comunicativo.

Un primo esempio (il più significativo) di visibilità e coinvolgimento dell'interprete si trova nella puntata in cui l'ospite è Xbit, un rapper americano anche conduttore della trasmissione televisiva *Pimp My Ride*. Questo caso – mostrato negli estratti (1) e (3) in 4.3.1 – è l'unico registrato nel corpus in cui l'interprete viene coinvolto nell'interazione ripetutamente e in modo prolungato, e viene anche presentato e chiamato per nome. Questa visibilità data all'interprete (che viene anche inquadrato in cabina) è tuttavia motivata dal fatto che è stato invitato a tradurre Xbit il doppiatore in russo della sua trasmissione: questo elemento inaspettato e inusuale, e il fatto che l'interprete venga in qualche modo riconosciuto come membro dello *showbiz*, fanno sì che la sua figura venga messa in evidenza.

Gli altri casi (rari) in cui “esce allo scoperto” la figura dell'interprete sono solitamente motivati da osservazioni negative (*face-threatening*) sul malfunzionamento dell'interpretazione (ad es. nell'intervista a Tom Holland, estratto (4) in 4.3.1), oppure dalla sorpresa di un ospite che all'inizio dell'intervista non si aspetta di sentire la voce dell'interprete in *oversound* (intervista a Mila Kunis e James Franco, estratto (2) in 4.3.1; intervista a Xbit, estratto (1) in 4.3.1). Come osservato in precedenza (4.3.1), la reazione dell'interprete alla visibilità è diversa nei vari casi: ignorare la “chiamata in causa, oppure cambiare *footing* da *speaking for another* a *speaking for herself/himself*).

Dall'analisi del corpus risulta che la visibilità dell'interprete nel corso delle interviste è generalmente molto limitata. Mack (2001: 127) nota che ci sono numerosi modi in cui viene gestita la presenza dell'interprete all'interno di una trasmissione televisiva; i due casi estremi e opposti sono:

- 1) ignorare completamente l'interprete, senza mai menzionarne l'esistenza;
- 2) fare esplicito riferimento alla presenza dell'interprete, enfatizzandola (ad esempio come fattore che contribuisce all'autenticità e alla spettacolarità dell'evento televisivo).

Si può dire che nelle interviste esaminate la figura dell'interprete (e la sua attività traduttiva) è perlopiù ignorata, e i casi in cui questa viene menzionata esplicitamente sono isolati e motivati da circostanze particolari (lo stupore di un ospite per la traduzione, l'eccezionalità dell'interprete nella puntata con Xbit, il rimprovero per un errore traduttivo).

4.3.3 Intolleranza verso il silenzio e intensità ritmica

La conversazione nelle interviste del corpus risulta “accelerata” a causa dell'intolleranza verso il silenzio e della necessità di mantenere l'“intensità ritmica” della trasmissione. Una delle caratteristiche della comunicazione televisiva è quella di ridurre al minimo le pause (anche di pochissimi secondi) che si producono tra il turno della domanda e della risposta. Il décalage dell'interprete, soprattutto nell'IS, può essere motivo di ansia per il conduttore, che può decidere di tradurre al posto dell'interprete (Straniero Sergio 2007: 244). Le pause (anche molto brevi) possono rendere vulnerabile il parlante in corso; ciò vale sia per l'IC che per l'IS (ibid.: 273). Nei seguenti casi emersi dal corpus – da (1) a (4) – il conduttore reagisce a una mancanza di “displayed reciprocity” (ibid.: 245) producendo un turno esteso: dopo una pausa più o meno breve, “incalza” la risposta dell'ospite tramite battute, riformulazioni della domanda o altre domande.

In (6) e in (7) il conduttore aggiunge un commento a intento umoristico:

6)

C: ehm
 ? (.)
 ((risate))

O: well I mean

(Ospiti: Gerard Butler e Aaron Eckhart)

7)

C: [__ - ? -
 =
 I: [
 C: = ? (.) _____
 - . ((risate))

(Ospite: Eros Ramazzotti)

In (8) e (9) il conduttore, dopo una breve pausa, aggiunge una riformulazione, una specifica di una parte della domanda.

8)

C: =ehm ehm (.)

O: yeah. (.) I mean I (...)

(Ospite: Gordon Ramsey)

9)

C: -
? (.) _____ .

O: non lo so perché è molto melodica (...)

(Ospite: Eros Ramazzotti)

Nei due estratti successivi, il conduttore “riempie” il tempo di traduzione con domande aggiuntive.

10)

C: (4s) ((aspetta che sfumino risate e applausi)) -
ehm . ((risate)) a
(.) (.)
? -
ehm -
? ((risate)) (.)
(.) ?

O: N (...)

(Ospite: Tom Holland)

11)

C: (.) ? (.)

?

O: ehm mine [ehm (.) I I have a [few

I: [(.)]

(Ospite: Mark Zuckerberg)

4.3.4 *Split addressivity e audience design*

In televisione assume un'importanza fondamentale il concetto di "audience design" (Bell 1984 in Straniero Sergio 2007: 424). In alcuni scambi "triadici" l'interprete traduce "a beneficio esclusivo del pubblico, o meglio dell'immagine stereotipata [...] che i conduttori hanno della sconfinata platea televisiva" (ibid.: 425). Nella comunicazione di massa è possibile basare il proprio comportamento (verbale e non) solo su "presupposizioni" circa i riceventi (*initiative design*), e non grazie al continuo *feedback* presente nell'interazione faccia a faccia (*responsive design, external contexting*) (ibid.)

Se il cambiamento di *footing* da *speaking for another* a *speaking for herself/himself* e da prima a terza persona sono piuttosto rari nel corpus, il passaggio dal *footing* della "prima posizione percettiva" a quello della "terza posizione percettiva" è un caso frequente. In "prima posizione" l'interprete agisce da "animatore" (Goffman 1981), ossia trasmette il contenuto prestando particolare attenzione alle parole usate (forma linguistica) (Straniero Sergio 2007: 426); la "seconda posizione" viene assunta dall'interprete quando traduce per l'ospite, ed è consapevole dell'effetto pragmatico di ogni turno (Katan, Straniero Sergio 2001: 221); quando infine l'interprete assume la "terza posizione", si dissocia dai partecipanti "on screen" e tiene in considerazione l'effetto che la negoziazione dinamica del significato esercita sul pubblico "off screen" (ibid.).

Un esempio di traduzione esclusivamente a favore degli "absent overhearers" (Heritage 1985; cfr. Cap.1) si osserva quando l'interprete traduce i commenti "laterali" rivolti da un ospite all'altro nelle situazioni *multi-party* (nel caso del corpus, tridiadiche). In questi casi – (12) (13) e (14) – è evidente la molteplicità dei destinatari, e quindi delle esigenze e aspettative, legate all'IT. I commenti secondari (tra gli ospiti) vengono tradotti perché l'obiettivo non è tanto quello di favorire la comunicazione tra i partecipanti, quanto di mostrare ai telespettatori quello che avviene tra i partecipanti stessi.

12)¹³

O₁: no I'm joking

I:

¹³ Come anche negli altri estratti tratti dalla stessa puntata, O₁ è Gerard Butler e O₂ è Aaron Eckhart.

O₁: hhh hhh (.) ehm ((si rivolge a O₂, a bassa voce, alza gli occhi))

what am I saying

O₂: hhh ((si protende verso O₁)) xxx

I:

—

(Ospiti: Aaron Eckhart e Gerard Butler)

13)

O₁: **your mum has a Russian accent I would say** ((rivolgendosi a O₂))

C: [=

I: [a

C: = :

(Ospiti: Mila Kunis e James Franco)

Nell'estratto seguente l'interprete passa dalla seconda alla terza persona: la sua è una spiegazione orientata al pubblico, al quale l'interprete riporta l'interazione, assumendo la terza posizione percettiva.

14)

O₂: ehm you know we have a great director doing this movie

and [Jerry (.) produced this movie [so **you were very=**

I: [(.) [=

O₂: [=involved in the film (.) [yeah

I: [= [[

: [A:H

(Ospiti: Gerard Butler e Aaron Eckhart)

In alcuni casi il conduttore fa commenti orientati al pubblico, che non possono che essere spiegati in cuffia all'ospite, poiché contengono riferimenti culturali che non rientrano nelle conoscenze pregresse dell'ospite straniero. In questi casi, difficilmente l'interprete ha il tempo per spiegare all'ospite quanto è stato appena detto, a causa del rapido susseguirsi dei turni.

La selezione da parte dell'interprete del turno da tradurre viene effettuata in base alle aspettative in un determinato tipo di contesto. Nel caso delle interviste del corpus (come in molti talk show), viene spesso privilegiato – ad es. in (15) e (16) – lo sviluppo dinamico della situazione (cambiamento di *topic*/prosecuzione del turno del conduttore) rispetto alla

spiegazione all'ospite del contenuto del turno; questo avviene appunto perché in questo contesto gli aspetti evenemenziali (quello che succede, ossia il turno che "fa andare avanti" l'interazione), vengono anteposti alla spiegazione del contenuto referenziale di ciò che è stato detto.

15)

O: see he has a fake beard

I:

C: - hhh - **ehm**

C (.) ((risate))

(.) ()

(...)

(Ospite: Marilyn Manson)

16)

O: es my brother

I: .

((pubblico ride e acclama))

C:

O: _____

((pubblico ride e acclama))

C:

((risate))

C . (...)

(Ospite: Stephen Colbert)

In (17), viene data la priorità alle esigenze del pubblico (sapere che cosa dice l'ospite nel turno successivo), rispetto a quelle dell'ospite (capire il riferimento/la battuta del conduttore).

17)¹⁴

C: (.) **ehm canzone, (.) ehm italiano**

¹⁴ Questo estratto verrà illustrato più nel dettaglio nell'esempio (8) in 4.3.6 (Umorismo), come esempio di umorismo linguistico che non viene tradotto.

piano

ehm

ehm (.) ehm

O: facciamo una bella cosa Ivan

I: (.)

(Ospite: Toto Cutugno)

4.3.4.1 Attenuazione del linguaggio volgare e conservazione del registro colloquiale/gergale del discorso originale

La molteplicità di aspettative da soddisfare nell'IT, come si è notato nel Cap. 1, comprende non solo quelle del pubblico, ma anche quella dell'emittente (*broadcaster*). Rientra tra gli interessi di quest'ultima far sì che il discorso trasmesso sul canale nazionale sia privo di linguaggio potenzialmente offensivo e, soprattutto, sanzionato dalla legge. Gli interpreti sono consapevoli di questo requisito e in spesso riformulano o omettono tali contenuti.

Tra i testi del corpus, casi di uso di parole volgari si riscontrano nelle interviste a Marilyn Manson, Gordon Ramsay e Gerard Butler (intervistato insieme ad Aaron Eckhart). La strategia adottata dall'interprete nei primi due casi è differente dal terzo, in virtù della diversa intenzione comunicativa degli ospiti.

Nel caso dell'intervista a Marilyn Manson – (18) e (19) – la parola “dick” viene utilizzata con il chiaro intento di dire una volgarità che infranga le regole del discorso nel contesto (istituzionale) della trasmissione televisiva. L'interprete adotta un comportamento “prudenziale” mirato a limitare possibili implicazioni (Straniero Sergio 2007: 508), in questo caso derivanti dal pronunciare parole volgari che non possono essere incluse nella versione della trasmissione proposta ai telespettatori. La tecnica adottata è quella di “parafrasare il linguaggio esplicito” (2007: 509). La natura gratuita del commento di Marilyn Manson in (18) è sottolineata dal conduttore nel turno successivo con un commento ironico, ai limiti del sarcasmo (“”).

18)

C:

O: yeah I don't you know what **my dick [doesn't wear a watch**

I: [(.)
(risate))

C: (Ospite: Marilyn Manson)

19)

C: - ehm
ehm ehm
,
- ,

O: ((rovista in tasca))

I: ?

O: it's like a **tiny dog dick**

I: - (.)
(Ospite: Marilyn Manson)

Gordon Ramsey, chef britannico divenuto famoso grazie a diversi programmi televisivi, utilizza il linguaggio volgare come chiave espressiva distintiva del suo “personaggio” pubblico; lo stesso uso figura nell’intervista del corpus. L’interprete per due volte – in (20) e (21) – rende neutrale e inoffensivo (senza alcuna compensazione lessicale o stilistica) il termine esplicito del TP¹⁵ (“that shit” → “ ”; “shit” → “ ”)

20)

O: an[d you know that **shit** more than I do (.)
[ok?

I: [(.) [
[=

C: [hhh hhh

I: =

(Ospite: Gordon Ramsey)

21)

O: [that is (.) smoking (.) I don't want
that

[**shit** over my food

I: [(.) (.)

¹⁵ In un altro caso tratto dalla stessa intervista – (4) in 4.12.a – un termine esplicito (“fucked”), parzialmente autocensurato dall’ospite, viene invece tradotto dall’interprete (seppur con linguaggio moderatamente volgare).

(Ospite: Gordon Ramsey)

Nel terzo caso, ossia l'intervista a Gerard Butler – in (22) e (23) – la natura volgare delle espressioni “getting the shit beat out of.” e “shit” viene – a ragione – ignorata perché si suppone che l'intenzione non sia quella di scandalizzare, come nel caso precedente, bensì di vivacizzare lo scambio comunicativo e aumentare l'espressività tramite l'utilizzo di espressioni colorite e decisamente colloquiali. In (22) la resa in russo (“ ”) è più neutra rispetto all'espressione originale, tuttavia l'effetto umoristico viene comunque suscitato dall'immagine (forte e incongrua) del Presidente americano che “le prende di santa ragione”, e dall'implicito riferimento allo storico antagonismo russo-americano, per cui ci si aspetta che il pubblico russo apprezzi un film che contiene una scena del genere. Ciò che suscita ilarità è in questo caso una commistione tra un umorismo di tipo situazionale e basato su conoscenze pregresse condivise (cfr. 2.4.6), e non di natura linguistica; la resa nella lingua di arrivo (LA) risulta perciò efficace grazie al mantenimento di queste due tipologie di umorismo, anche senza mantenere l'espressione e lo stile del TP. Come verrà evidenziato anche dall'esempio (33) in 4.3.6, la guerra fredda e il passato scontro ideologico e politico tra l'Unione Sovietica e gli Stati Uniti rappresentano un tema ricorrente in qualità di oggetto di sequenze umoristiche e battute di spirito.

22)

O₂: I mean you know **if you wanna see the President you**[know of the=

I: [=

O₂: [=United States getting ehm the shit beat out of him=

I: [= ehm

O₂: then this [is the movie for you

I: [() ()

(Ospiti: Aaron Eckhart e Gerard Butler)

In (23), l'esclamazione del TP (“shit I'll drink”) viene attenuata in termini di potenziale offensivo e viene resa più accettabile per il contesto televisivo; è anche vero che l'espressione russa non eufemistica (“ ”) corrispondente a “ ” sarebbe stata molto più forte, dal punto di vista del potenziale offensivo, rispetto all'inglese “shit”.

23)

I: . ehm

ehm

O₁: **shit I'll drink**

I: . ((risate))

O₁: hhh hhh

(Ospiti: Aaron Eckhart e Gerard Butler)

4.3.5 Ethos of broadcasting: espressioni di “avvicinamento” al pubblico

L'orientamento al pubblico è testimoniato anche dal frequente uso da parte degli interpreti di “empathizers” (Stenstrom 1994: 127 in Straniero Sergio 2007: 412), ossia “dimostrazioni empatiche che intensificano il rapporto con l'interlocutore”. L'eliminazione di queste espressioni non altera il contenuto proposizionale del discorso, ma lo priva del suo valore emotivo e interattivo (ibid.). Uno degli interpreti (che traduce tutte le interviste del corpus con ospiti anglofoni eccetto quelle con Xbit e Tom Holland) fa un ricorso particolarmente frequente a questo tipo di espressioni (ad es. “ ?”, “ ”, “ ”).

24)

O: you didn't know I speak russian

I: - ?

(Ospiti: Mila Kunis e James Franco)

25)

C: ehm (.)

[

O: [alright (.) ehm: (I'm) gonna go with that one

I:

(Ospite: Mark Zuckerberg)

26)

O: [we: what's the word for it we: colluded

I: [:

O: th[at I would be on your show so I look forward to [going back to

I: [[

(Ospite: Stephen Colbert)

27)

O: it's like my russian sca:[rf xxx

I: [?

(Ospiti: Gerard Butler e Aaron Eckhart)

28)

O₂: that's how Hollywood [goes ehm look ehm

I: [

(Ospiti: Gerard Butler e Aaron Eckhart)

29)

O₁: we- ehm I- I [wanted to actually (.) but ehm I gotta say=

I: [

(Ospiti: Gerard Butler e Aaron Eckhart)

4.3.6 Umorismo

Nelle interviste tratte da *Ve ernij Urgant*, come generalmente riscontrato nei programmi dei sottogeneri “celebrity chat show” e “late-night entertainment show” (e più in generale nel genere discorsivo, comunicativo e mediale del talk show), essere spiritosi può essere considerato alla stregua di un imperativo della comunicazione. L’obiettivo centrale è quello di intrattenere e divertire il pubblico. La comunicazione si può considerare “carnevalizzata” (Straniero Sergio 2007: 168), rifacendosi al concetto di “carnevale” di Bachtin, inteso come “spettacolo senza ribalta e senza divisione in esecutori e spettatori”, nel quale “tutti sono attivi partecipanti, tutti prendono parte all’azione carnevalesca” (Bachtin 1968: 160 cit. in Straniero Sergio 2007: 167). Di conseguenza ci si aspetta che anche la resa dell’interprete susciti la risata e diverta gli spettatori.

Sebbene nelle interviste del corpus l’interprete non sia generalmente chiamato a intrattenere il pubblico come partecipante primario, ci si aspetta che la sua resa di battute e situazioni comiche susciti l’ilarità dello spettatore. Rendere in modo efficace l’umorismo in modalità di IS, come osservato in 2.4.5, è un’impresa estremamente ardua. I testi analizzati evidenziano un frequente ricorso all’umorismo sia da parte dell’intervistatore che degli intervistati. Le due tipologie di *humour* utilizzate più di frequente sono quello situazionale – (30), (31), (32) e (33) – e quello linguistico – (36), (37), (38) e (39) – ma sono presenti anche alcuni esempi di umorismo basato su conoscenze pregresse condivise – (34) e (35). La traduzione dell’umorismo situazionale e di quello basato su conoscenze condivise risulta

più semplice poiché non ci si scontra con problemi di intraducibilità. L'umorismo linguistico viene affrontato dagli interpreti in modi differenti in vari segmenti delle interviste analizzate, soprattutto in base alla possibilità o meno di proporre una traduzione letterale che sortisca lo stesso effetto comico dell'originale. In (1) l'umorismo situazionale, suscitato dalla situazione improbabile descritta dall'ospite, viene reso efficacemente con una traduzione molto vicina all'originale.

30)

O: (...) if I get around to [a friend's house for dinner(.)

I: [, -

O: [the first question I ask is [do you have a dog

I: []

O: [becau
se

if the food's that [bad I want to make sure to [pass it under
the=

I: [] -

O: =table to the [dog

I: [

(Ospite: Gordon Ramsey)

In (31) l'umorismo situazionale dell'ospite viene reso dall'interprete in modo letterale, seppur dopo marcate esitazioni; la sua difficoltà deriva della piega inaspettata e imprevedibile che prende il discorso dell'ospite, dalla quale scaturisce l'umorismo situazionale. All'interprete viene tuttavia "consentito" di concludere il turno senza interruzioni poiché nemmeno il conduttore ha capito le parole di Stephen Colbert e ha bisogno della traduzione per ribattere.

31)

C: c (...))

O: ehm it takes me about [ehm two hours: on monday

I: []

C: [hhh

O: bec[ause they have to apply the prostatic chin

I: [ehm ehm
 ehm:

C:

(Ospite: Stephen Colbert)

In (32) l'umorismo situazionale, che rimane implicito nel turno dell'ospite, viene accentuato e reso più esplicito nel TA.¹⁶

32)

I: [-
 O₂: [all he does is rea:d you know when he's at home [and he=
 I: [
 O₂: [=gets to bed (.) real- real early,
 O₁: mo- **more loo[king at pictures**
 I: [
 O₂: yeah hhh [more looking at [pictures hhh
 I: [((risate))

(Ospiti: Gerard Butler e Aaron Eckhart)

In (33) viene presentato un caso di umorismo basato su conoscenze pregresse condivise: in questo caso – come anche nell'estratto (22) in 4.3.4.1 – viene rievocato il passato di guerra fredda e spionaggio tra gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica. Nei casi di ospiti americani questo tema è quello che viene usato più di frequente come base per la comprensione dell'umorismo. In questo caso l'interprete rende la battuta in modo letterale (“I'd like a lawyer present before I answer that” → “

”); tuttavia, l'incursione del conduttore (che capisce la battuta perché conosce l'inglese) copre la traduzione dell'interprete, il quale aumenta anche il ritmo di eloquio: come conseguenza, la battuta dell'ospite (benchè tradotta) non viene capita e non suscita la risata del pubblico.

33)

C: = C C ?
 (...) ((pubblico ride))

¹⁶ In questo momento dell'intervista Aaron Eckhart (O₂) sta descrivendo scherzosamente il compagno di riprese Gerard Butler (O₁) come un “santo”, un tipico “ragazzo del coro della chiesa”, che va a letto presto e legge molto. A questo punto Gerard Butler si inserisce con un commento (“more looking at pictures”) che rimanda a un sottotesto malizioso. L'interprete esplicita la componente “trasgressiva” (“ ”), che veniva solo lasciata intuire dal turno dell'ospite.

O: I'd like a lawyer present before I answer [that.

C: [hhh

I: , [

C: [

>

<

((risate))

(Ospite: Stephen Colbert)

Il seguente esempio di umorismo basato su conoscenze pregresse condivise, tratto dalla stessa intervista del precedente, riguarda anch'esso le relazioni politiche e diplomatiche tra Stati Uniti e Russia, ma fa riferimento a eventi decisamente più recenti, in particolare allo scandalo legato alla presunta ingerenza russa nelle elezioni presidenziali americane del 2016. Il conduttore ha proposto all'ospite di pronunciare un brindisi a testa, ognuno in elogio del paese di origine altrui. Questa proposta, apparentemente seria, è naturalmente un pretesto per uno scambio di battute umoristiche, in un "play of wit" tra i partecipanti. Stephen Colbert nel suo brindisi fa riferimento al recente caso elettorale, che viene ripreso anche nella replica a tono del conduttore. Questo esempio rappresenta anche uno dei pochissimi momenti delle interviste in cui si osservano commenti e battute a sfondo politico. L'interprete produce una resa molto fedele al TP e l'effetto comico viene riprodotto in quando l'intenzione comica dell'originale viene riconosciuta dal pubblico, che scoppia a ridere.

34)

O: to: (.) the beautiful a[nd friendly russian people,

I: [:

O: I don't understand [why:ehm no members of the Trump administration

I: [

[

O: [ca:n remember [meeting you-

I: [_____

((O beve tutto d'un sorso)) ((risate e applausi))

(...)

C: , ehm A , (.)
 (.) >
 < ((beve, annusa il cetriolino))
 (Ospite: Stephen Colbert)

Nell’estratto (35) figura un esempio di umorismo linguistico traducibile grazie alla doppia accezione condivisa dai verbi “play” e “ ”; la battuta dell’ospite viene resa dall’interprete in modo letterale, riproducendo anche l’accento prosodico sulla parola ambigua.

35)
 C: _____ . ((pubblico ride))
 (...)
 O₁: oh **I thought we just played** with Jennifer A[niston
 O₂: [hhh
 I: [: -
 _____ [:
 C: _____ [:
 (Ospiti: Gerard Butler e Aaron Eckhart)

L’intervista a Marilyn Manson presenta invece diversi casi di umorismo linguistico non interamente traducibile perché legato a sfumature di significato, espressioni idiomatiche o ambiguità linguistiche non comuni all’inglese e al russo. In (36) e (37) l’interprete decide di tradurre letteralmente, perdendo una parte dell’ambiguità (ma trasferendo il senso generale). In (38), tratto dalla medesima intervista, si osserva un caso in cui un gioco di parole non viene tradotto letteralmente dall’interprete e si perde l’effetto umoristico; l’espressione “Montezuma’s revenge” viene spiegata – in modo non del tutto preciso – e si perde il nesso con i Maya e quindi il senso della battuta.

36)
 I:

O: and ehm and **it's a gift that keeps on givin[g**¹⁷ but it's not a=
I: [

[

O: [=present

(Ospite: Marilyn Manson)

L'umorismo criptico e imprevedibile di Marilyn Manson mette a dura prova le capacità dell'interprete.

37)

O: I picked up a reception [from the future=

I: [

O: =like [that show Lost

I: [[

O: [but it was not lost it was

[found

I: [,

(Ospite: Marilyn Manson)

38)

O: DO NOT eat mexican food do not eat mexican food

I:

O: **and you won't have Montezuma's revenge**¹⁸ on the twenty first

I: hhh

O: and you will survive

C: [

I: [

(Ospite: Marilyn Manson)

L'estratto (39) presenta un caso di umorismo linguistico da parte del conduttore, basato sull'assonanza tra la parola italiana "piano" e quella russa " " ("da ubriaco");

¹⁷ "A gift that keeps on giving" è un'espressione idiomatica inglese che nell'uso viene spesso associata alle malattie veneree; in russo la traduzione letterale, seppur mantenendo l'intento comico, non ha l'idiomaticità del TP né un legame, in termini di frequenza d'uso, con le malattie veneree.

¹⁸ L'espressione inglese "Montezuma's revenge" ("vendetta di Montezuma") fa riferimento al cosiddetto "mal di pancia del viaggiatore". Allo stesso tempo, l'intenzione dell'ospite, tramite il riferimento all'imperatore Montezuma (sebbene Montezuma fosse azteco e non maya) è quella di alludere alla profezia dei Maya secondo cui la fine del mondo avrebbe dovuto verificarsi il 21 dicembre 2012 (data di messa in onda della puntata in questione). Sebbene anche in russo sia presente l'espressione " ", che avrebbe permesso di mantenere il senso della battuta, l'interprete in questo caso (probabilmente colto alla sprovvista) riformula l'espressione con una resa meno efficace dal punto di vista pragmatico.

l'interprete non ha tempo per spiegare la battuta in cuffia all'ospite, poiché l'ospite interviene subito dopo. In questo caso la resa dell'interprete non sarebbe comunque stata udibile nella registrazione (poiché solo nell'auricolare dell'ospite); in ogni caso le tempistiche dell'interazione permettono di capire che la frase del conduttore non è stata trasmessa all'ospite. La battuta del conduttore ("italiano piano (...)

"), rivolta naturalmente al pubblico (in studio ma soprattutto a casa), potrebbe in questo caso solamente essere spiegata all'ospite per trasmettergli l'intenzione umoristica. L'intervento dell'ospite, subito dopo il turno del conduttore, non lascia abbastanza tempo all'interprete per tradurre, poiché si deve affrettare a tradurre per il pubblico il turno dell'ospite ("facciamo una bella cosa Ivan" → "

"). In questo caso avviene una selezione del parlante da parte dell'interprete, che dà la priorità allo sviluppo dinamico della situazione in studio, rispetto alla comprensione reciproca tra i due partecipanti all'interazione sul piano del discorso secondario (cfr. 1.1.1).

39)

C: (.) ehm canzone, (.) ehm italiano

piano

ehm

ehm (.) ehm

O: facciamo una bella cosa Ivan

I: [(.)

C: [io scrivo la canzone

(Ospite: Toto Cutugno)

4.3.7 Discorso improvvisato, spontaneo (parzialmente pianificato nel caso del conduttore)

Come è stato evidenziato nel Cap. 2, nella comprensione (e quindi nell'interpretazione) del parlato spontaneo un'importanza particolare è rivestita dalla prosodia e dagli elementi extralinguistici. In questa sezione vengono proposti diversi esempi della tendenza degli interpreti a verbalizzare tratti soprasegmentali (tono, volume) e il linguaggio non verbale (gesti, espressioni facciali) tramite ripetizione – (40) – o aggiunte – (41) (42) (43) (44).

In (40) si osserva la verbalizzazione del tono, dell'aumento di volume e della mimica tramite ripetizione:

40)

O: ((sputa mentre sta bevendo)) **this is VODKA**

I:

C:

((bevono entrambi))

C: (4s) (...)

(ospite: Stephen Colbert)

In (41) oggetto di verbalizzazione da parte dell'interprete è invece un gesto dell'ospite.

41)

O: and I di- I didn't go to geography cl[ass

I: [

O: sssm- ((mima il fumare uno spinello))

C: - [

I: [

(Ospite: Marilyn Manson)

In e (42) e (43) l'interprete verbalizza il tono marcato impiegato dall'ospite nel turno precedente. Nel primo caso l'interprete aggiunge l'imperativo “ ” per enfatizzare il tono accusatorio nel turno di Mila Kunis.¹⁹ Nel secondo caso (tratto dalla stessa intervista) l'interprete verbalizza il tono particolarmente enfatico della risposta dell'ospite, anticipando così anche il turno successivo.

42)

C: hhh ((applausi)) ehm

(.)

-

[

O₁:

[**yeah James ((tono accusatorio))**

¹⁹ Nel film “Oz”, presentato da Mila Kunis e James Franco durante l'intervista, il personaggio interpretato da Mila Kunis, la strega Teodora, subisce una drastica trasformazione fisica nel corso del film, trasformandosi da attraente strega vestita di rosso a inquietante strega verde con un naso sproporzionato. Alla domanda rivolta a James Franco dal conduttore – il quale chiede all'attore se preferisca avere a che fare con la prima o la seconda versione della strega Teodora – Mila Kunis si inserisce con un'esortazione provocatoria al collega (ma comunque scherzosa).

I:

C: ()

(Ospiti: Mila Kunis e James Franco)

43)

C: (...) ehm (.)

O₁: James Franco:

C: [.

I: [[

O₁: [there's no question about it

(Ospiti: Mila Kunis e James Franco)

In (44) si osserva una falsa partenza dell'ospite, effetto del discorso spontaneo, improvvisato: la falsa partenza viene riprodotta dall'interprete a causa del ridotto décalage.

44)

O: **ho scritt**[o: ho iniziato a scrivere [già da molto piccolo molto=

I: [[

O: [=giovane

I: [

(Ospite: Eros Ramazzotti)

Al contrario, in (45) la falsa partenza dell'ospite non viene riprodotta nel turno dell'interprete grazie al décalage più lungo, probabilmente dovuto alla breve riflessione necessaria all'interprete per formulare la traduzione (“ ”) del termine “backflips”, poco comune e quindi non automatizzato.

45)

O: I: just did loads of backflips **that was** [my (.)

I: [: **ehm**

O: in every audition I[sai- I just did as many backflips as possible

I: [

(Ospite: Tom Holland)

4.3.8 Alternanza dei turni

Questa sezione è dedicata all'analisi di diversi estratti del corpus dal punto di vista delle caratteristiche dell'alternanza dei turni, della presa del turno da parte dei partecipanti e della dominanza del conduttore sull'interazione. In particolare, vengono presentati diversi casi di trasgressione, nella presa del turno, rispetto ai canoni della conversazione istituzionale; viene tuttavia anche mostrato come tali casi si inseriscano all'interno di una più generale e diffusa asimmetria interazionale caratteristica della conversazione istituzionale.

4.3.8.1 Esempi di libertà dell'ospite nella presa del turno

Oltre al carattere obbligatorio tipico del discorso televisivo (cfr. 4.3.3), un ulteriore fattore che mette alla prova la velocità degli interpreti è la frequente trasgressione dei turni pre-allocati tipici dell'intervista – in (46), (47), (48) – che genera casi di “affollamento di turno” (“crowded floor”, Auer et al. 1999: 154), caratterizzati da una maggiore sovrapposizione dei turni. Le sequenze di “parlato conflittuale”, nel corso delle quali “il *floor* passa da “one at a time” a “an apparent free-for-all (Eldesky 1981: 39)”, sono particolarmente impegnative da interpretare (Straniero Sergio 2007: 235).

La gestione dei suddetti casi mette inoltre in risalto (come osservato in 2.4.3) le “competenze interazionali dell'interprete” (ibid.: 248), che si trova talvolta a dover selezionare il parlante a cui dare la priorità.

In (46) Stephen Colbert prende la parola per porre una domanda al conduttore; Urgant dapprima prosegue con il *topic* pianificato, per poi invece rispondere alla presa di parola dell'ospite.

46)

C: : (4s) (.) : (.)
(.)(risate))
(pubblico ride)) (.)
(risate)) > < _____ :
() ehm
O: **can I ask you a question?**
C: ehm
I: ?

C: =
 ehm ()
 (ospite: Stephen Colbert)

In altri due casi – (47) e (48) – nel corso della stessa intervista l'ospite prende il turno di propria iniziativa per fare un annuncio che si traduce in una sequenza umoristica di diversi turni:

47)
 O: I wanna tell you [I-I'm so honoured to be here [right now
 I: []
 O: [cause you are the number one show here and this is the: state tv
 I: [
 O: [so you are officially an
 employ[ee of the state
 I: [
 (...)
 S: and we agreed that I would be on the show we: what's the word for
 it we: colluded

(ospite: Stephen Colbert)

48)
 O: by the way
 I:
 O: can I take a m- can I announce something?
 I: [-
 C: [

(ospite: Stephen Colbert)

In (49) avviene una presa del turno interruttiva da parte dell'ospite, ratificata dall'interprete che traduce prontamente il suo turno.

49)
 C: hhh . ((risate e applausi)) (...) =

O₂: =who's gonna turn away from Jerry Butler

I: [

O₂: [in an action movie saving the President of the United States

(Ospiti: Gerard Butler e Aaron Eckhart)

In (50) si verifica un'autoselezione contemporanea del turno da parte di conduttore e ospite; l'interprete traduce prontamente le parole di Gordon Ramsey, che ha "perseverato" nel proprio turno, fornendo in minor tempo un'unità di materiale sufficiente per tradurre il primo segmento ("if you cook me a dinner" → " "). Il conduttore accetta la presa del turno da parte dell'ospite e rimanda il proprio intervento alla fine dell'episodio.

50)

C: [-

O: [if you cook me a dinner

I: [(.) _____

O: [and we're around at your house and you cook because

I: [

O: [you love cooking,

I: [

C: [

(Ospite: Gordon Ramsey)

4.3.8.2 Situazioni multi-party e affollamento del floor

La relativa flessibilità nell'organizzazione dei turni e il conseguente affollamento del *floor* risultano particolarmente evidenti nelle situazioni *multi-party* caratterizzate da discorso polilogico. Gli interpreti da un lato utilizzano come "coping strategy" la sintesi e un aumento della velocità dell'eloquio. Dall'altro gestiscono la situazione intervenendo pesantemente sul piano interazionale, selezionando il parlante di cui tradurre il turno.

Nell'estratto (51) il commento di Mila Kunis ("the dove thing did") sopravviene prima che l'interprete abbia avuto il tempo di tradurre e il segmento del turno precedente pronunciato da James Franco ("but I didn't make any of them in the movie") a cui fanno riferimento le parole dell'attrice; l'interprete in questo caso giustappone i turni dei due ospiti,

separati solo da una pausa breve e senza alcun segnale di attribuzione degli enunciati, lasciando così spazio a una certa ambiguità.

51)

O₂: (...) he taught me other things too=how to make doves
materialize

(.) but I didn't make any of them in the movie

I: , [

O₁: [**the dove**
thing

di:d

I: (.)

(Ospiti: Mila Kunis e James Franco)

Nelle interviste del corpus in situazioni *multy-party* si riscontrano frequenti “interruzioni cooperative/supportive” (Straniero Sergio 2007: 223) – *backchannels, third-turn receipts objects*, commenti-valutazioni di allineamento – che non segnalano la volontà di prendere il turno: si tratta infatti di “parenthetical remarks” (Goffman 1976: 275). Talvolta tuttavia, come conseguenza di tali espressioni parentetiche, avviene comunque una posposizione del turno traduttivo. In generale, il loro utilizzo tende a creare più disordine delle prese di turno e a rendere la situazione interazionale più confusa.

Nel caso (52) – mostrato anche in 4.3 in relazione al cambiamento di *footing* dell'interprete – il commento valutativo di Mila Kunis dà origine a una situazione interazionale più complessa (ma senza sovrapposizioni). L'interprete in questo caso decide di chiarire, tramite l'uso della terza persona in inciso, una situazione potenzialmente confusa:

52)

O₂: I mean, I can do a lot better than that

I:

O₁: **oh. I was impressed**

I:

(Ospiti: Mila Kunis e James Franco)

In (53) l'intervento laterale di Gerard Butler (O₁), ossia la domanda “yeah why” rivolta al collega Aaron Eckhart (O₂) e la ripetizione da parte di questo (“why?”), sono sovrapposti al turno del conduttore. L'interprete non fa in tempo a tradurre, ma la traduzione è fornita dal conduttore, che ripete la domanda di O₁. I turni successivi costituiscono uno

scambio tra i due ospiti, che viene tradotto dall'interprete per il pubblico. Nonostante la situazione interazionale complessa (più conversazionale che istituzionale), non ci sono ambiguità nell'attribuzione degli enunciati dell'interprete perché viene cronologicamente mantenuta l'alternanza O₁ – I – O₂ – I.

53)

C: [] =

O₁: [**YEAH WHY**

C: [

O₂: [**why?**

: [] ? (.) [

O₁: [**why did you need my help**

I: [] _ **ah?**

O₂: **I asked the same question**

O₁: [hhh

I: [

(Ospiti: Gerard Butler e Aaron Eckhart)

Un altro esempio di commenti “laterali” in una situazione *multy-party* è già stato presentato nell'estratto (12) di 4.3.4, sezione dedicata a *split addressivity* e *audience design*. In questo caso – riproposto qui di seguito in (54) – il commento di O₂ viene omesso dall'interprete perché praticamente inaudibile. Il commento di O₁ viene invece tradotto per il pubblico (what am I saying →), nonostante fosse rivolto all'ospite americano e quindi il destinatario fisicamente presente non avesse bisogno di traduzione.

54)

O₁: no I'm joking

I:

O₁: hhh hhh (...) ehm ((si rivolge a O₂, a bassa voce, alza gli occhi)) **what am I saying**

O₂: hhh ((si protende verso O₁)) **xxx**

I: [] _

(Ospiti: Gerard Butler e Aaron Eckhart)

4.3.8.3 *Asimmetria della comunicazione: interruzioni, sovrapposizioni, postposizioni e sottrazioni del turno dell'interprete da parte di Ivan Urgant*

D'altro canto, al sovraffollamento del *floor* possono contribuire non solo la struttura dell'interazione e la libertà dell'ospite nella presa del turno, ma anche interruzioni competitive del conduttore che rientrano nell'uso istituzionale dell'interruzione. Questo tipo di interruzione (o anche di sovrapposizioni non interrutive) è molto frequente nel corpus ed è sintomo della dominanza semantica del conduttore, oltre che della generale asimmetria interazionale. L'uso istituzionale dell'interruzione è legato al controllo dello scambio comunicativo, ossia segnala azioni e progetti del conduttore quali la scansione dei tempi della narrazione, l'intenzione di cambiare argomento, interventi ricapitolativi e richieste emergenziali (Straniero Sergio 2007: 229).

In (55) l'interruzione da parte del conduttore è motivata da ragioni istituzionali, nel senso che, indipendentemente dalla risposta dell'ospite, la situazione creatasi funge da pretesto per ravvivare la comunicazione con un commento scherzoso (“

”).²⁰ Le esigenze “istituzionali”, relative alla riuscita dello spettacolo per i telespettatori, prevalgono sulla comunicazione tra i partecipanti sullo schermo. L'interprete si trova così a dover tradurre in due direzioni nell'arco di pochissimi secondi. In (55), (56) e (57) l'interruzione è legata alla scansione dei tempi della narrazione e all'aggiornamento del “joking frame” (Goffman 1974: 501; Straniero Sergio 2007: 155; cfr. 2.3.4 e 4.3.9).

55)

C: ehm: ehm ,
 ehm ,
 ,
 ,
 O: ((fa un sorso)) i[t's no- it's not bad
 C: [
 I:

²⁰ L'effetto umoristico di questo commento scaturisce dalla conoscenza (pregressa e condivisa) del personaggio mediatico, o *stage persona* (Norrick 2010: 540), di Gordon Ramsey, considerato uno spietato critico culinario. Le parole di Urgant (“”) vengono interpretate, in una cornice scherzosa, come una richiesta motivata dal “timore” (simulato) di una valutazione sicuramente negativa e probabilmente offensiva da parte dello chef nei confronti della qualità del caffè. Un'altra allusione alla personalità mediatica dello chef si trova nel turno precedente del conduttore, nella richiesta – apparentemente incongrua – rivolta all'ospite (“”).

(Ospite: Gordon Ramsey)

56)

C: hhh

O: so th[erefore I am [xxx

I: []

C: [,

. (.) .

(Ospite: Marilyn Manson)

In (57) una breve esitazione dell'ospite fa sì che il conduttore si inserisca, interrompendolo, con un commento ironico e mantenga poi il turno per passare al *topic* successivo. L'interprete, a differenza dell'ospite, completa la frase.

57)

O₁: that's why I think [this is a universal story **it could be about**

I: [

[

O₁: [could be about

C: [(.) -

() ((risate))

. (...)

(Ospiti: Gerard Butler e Aaron Eckhart)

In (58), (59) e (60) le sovrapposizioni al turno dell'interprete da parte del conduttore rientrano nelle operazioni di gestione e controllo istituzionale del *topic*.

58)

O: served chilled tomato consomme he loved it I mean

he told [me he loved it so: [yeah it was great news

I: [= [

[

C: [

((risate))

(Ospite: Gordon Ramsey)

59)

I:

O: =importante

I: [

C: [(.) ehm

?

(Ospite: Eros Ramazzotti)

60)

O: ehm come on I mean [ehm (.) it makes it=

I: [

O: =feel a little bit more authentic

I: [(.) -

C: [

(.) ehm - ?

O: that's right

(Ospite: Xbit)

Anche in (61) l'interruzione dell'ospite da parte del conduttore è legata al controllo e alla gestione del *topic*. L'interruzione viene ratificata dall'interprete, il quale seleziona il conduttore come "avente diritto" al turno, scegliendo di tradurre il suo turno (seguito dalla risposta dell'ospite, che accetta a sua volta il cambiamento di *topic*) invece di quello di Manson, che andava in un'altra direzione. Questo estratto costituisce anche un ulteriore esempio dell'irrelevanza della testimonianza veritiera nelle interviste di *Ve ernij Urgant*: la dichiarazione dell'ospite ha naturalmente un carattere esclusivamente spettacolare, è un'azione volta a mostrare che l'ospite sa "stare al gioco" del conduttore.

61)

O: I got a small statue [of you

C: [_____

- . (.)

O: yes I did

I:

(Ospite: Marilyn Manson)

In (62) il conduttore anticipa la produzione del turno traduttivo, creando una sovrapposizione di parlato con l'interprete e imponendo una resa molto rapida da parte di quest'ultimo, il quale deve riferire immediatamente all'ospite la domanda del conduttore.

62)

O:(...) that's appropriate

C: [_____, -

I: [

C: _____,

?

(Ospite: Marilyn Manson)

In (63) la sovrapposizione tra i parlanti e l'affollamento del turno sono invece legati a una "richiesta emergenziale" da parte del conduttore (Straniero Sergio 2007: 229).

63)

C: _____, **ehm** [-

O: [alright, that works.

C: [_____ =

I: [

C: =

(Ospite: Mark Zuckerberg)

Anche in (64) la sovrapposizione del turno del conduttore a quello dell'interprete è di carattere istituzionale, ed è volta al controllo e alla scansione dei tempi della narrazione.

64)

O: (...) and ehm I really look

[forward to work with him again in the future.

I: [= _____ (.) _____ (.)

[_____ .

: [_____ ehm

(.) _____ Junior

(Ospite: Tom Holland)

Un altro fattore che favorisce le frequenti sovrapposizioni del turno del conduttore a quello dell'interprete è il fatto che Ivan Urgant conosca l'inglese. Accade infatti in diversi casi che il conduttore ribatta al turno dell'ospite prima della traduzione dell'interprete per il pubblico, lasciando all'interprete pochissimo tempo per tradurre e incidendo sulla rilevanza del turno precedente (e della sua resa).

65)

C: [[, (.)
I: []
O: no n- oh that's a good idea, [I like that you can=
I: []
O: =get hobos off the str[eeet
I: [[()] =
C: [-]
[- (.) : ,
I: [=

(Ospite: Marilyn Manson)

66)

O: then why do we then why do we spin it?
C: [_____]
I: [()?]
O: so hhh so every single one of them is a bullet?

(Ospite: Stephen Colbert)

All'interno del corpus, il grado di libertà nella presa di turno da parte dell'ospite è fortemente dipendente dal "modus" interazionale dei singoli ospiti (Kunis, Colbert) e/o dalla struttura dell'interazione (situazioni *multi-party*).

Un esempio del primo caso è quello di Stephen Colbert. L'ospite americano è anch'egli il conduttore di un *late-night show*; ha sostituito David Letterman nella trasmissione del canale CBS che adesso si chiama "The Late Show with Stephen Colbert". In questa puntata Colbert si trasforma in *co-host* (co-conduttore), mostrando una maggiore dose di iniziativa nella presa del turno e nel controllo del *topic* rispetto agli altri ospiti. Si riscontra in questo caso quella che Norrick (2010) definisce performance di squadra, "team

performance”, mutuando questo termine da Goffman²¹ (1969). Questo tipo di interazione, in cui i partecipanti “subordinate their own personalities and goals to the success of the joint enterprise” (Norrick 2010: 538), viene osservato da Norrick nel late-night talk show americano “The Tonight Show with Jay Leno”. Nelle puntate in cui Jay Leno intervista altri comici professionisti, il conduttore subordina il suo abituale personaggio (*stage persona*) al successo della specifica performance comica. D’altro canto, l’ospite non figura come “persona reale”, bensì come “personaggio”, dal quale il pubblico si aspetta battute e umorismo, piuttosto che risposte autentiche e aderenti alla realtà (ibid.: 540).

Un esempio del secondo caso – cioè dell’impatto della struttura interazionale sulla libertà nella presa del turno – come è stato evidenziato in questo capitolo, è costituito dalle situazioni *multi-party*. Nella puntata con Mila Kunis e James Franco, la struttura interazionale triadica si combina con una forte propensione dell’attrice ad appropriarsi del turno e a fare interventi fortemente incursivi; questo rende la situazione particolarmente complicata da gestire per l’interprete.

Al di là della personalità dei singoli ospiti, l’asimmetria della comunicazione e la dominanza del conduttore sembrano essere una caratteristica di tutte le interviste del corpus. Particolarmente evidenti sono la dominanza quantitativa (numero di parole) e semantica (controllo del *topic*). Quest’ultima si ripercuote particolarmente sul lavoro dell’interprete, in quanto il repentino cambiamento di *topic*, da parte del conduttore, porta a sovrapposizioni (spesso interrutive) al turno dell’ospite, causando un sovraffollamento del *floor*. Tali sovrapposizioni spesso impongono all’interprete di accelerare il ritmo di eloquio e/o a produrre rese sintetiche, per poter subito tradurre le parole di Urgant all’ospite. La dominanza semantica nel controllo dello sviluppo del *topic* (combinata all’esigenza di mantenere l’intensità ritmica della trasmissione) porta altresì il conduttore a sovrapporre i propri turni a quelli dell’interprete; talvolta questo si traduce in sottrazioni del turno dell’interprete, costringendo quest’ultimo a posticipare o omettere la resa.

67)

²¹ Il termine di Goffman viene tradotto nell’edizione italiana (1959, Il Mulino) come “équipe di rappresentazione”, definita come “un qualsiasi complesso di individui che collaborano nell’inscenare una singola *routine*” (Goffman 1969: 97). Nella sua opera “La vita quotidiana come rappresentazione” (“The Presentation of Self in Everyday Life”), pubblicata nel 1956 in Scozia e nel 1959 negli Stati Uniti, Goffman esamina la vita sociale come tessuto di relazioni, automatismi, comportamenti e frammenti di conversazione che costituiscono un teatro quotidiano, dove gli attori sono gruppi di persone che formano “équipe” teatrali e si muovono in uno spazio scenico a metà tra ribalta e retroscena.

O: =then this [is the movie for you

I: [() [

C: [_____

I: [

C: [: (...)

(Ospiti: Gerard Butler e Aaron Eckhart)

68)

:

. ehm (.) ((risate e applausi)) -

O: è vero

C: [- - ___ - ? x =

I: [

C: = - ?

(.)

_____ - . [DM2] ((risate))

(Ospite: Eros Ramazzotti)

69)

O: eh vedi (.) in qualche ma[nie:ra siamo simili

C: [: . [=

I: [- .

C: = . e -

_____ ehm ehm: -

.

(Ospite: Eros Ramazzotti)

Nel caso seguente, la sottrazione del turno dell'interprete da parte del conduttore, che si inserisce con l'inizio di una battuta ("..."), rende ancora più urgente la traduzione del turno dell'ospite ("the way you said it"), riferito ai turni immediatamente precedenti, poiché questo rischia di perdere la sua rilevanza. Allo stesso tempo, l'incursione del conduttore e il conseguente affollamento del turno rendono più difficile produrre una traduzione rapida e concisa. L'interprete riesce a farlo, esplicitando con un'aggiunta quello che Mila Kunis aveva lasciato implicito ("the way you said it" → "_____").

70)

O₁: the way you[said it

C: [[-

I: [[

C: [

_____ [

O₁: [hhh hhh

(Ospiti: Mila Kunis e James Franco)

In (71) si osserva una doppia incursione durante il turno dell'interprete, sia da parte del conduttore (" ") che dell'ospite ("sì"), i quali alzano entrambi il volume della voce. Per effetto di questi interventi il turno dell'interprete viene rallentato, vi compaiono disfluenze e ne viene posticipata la fine.

71)

O: [e poi ti porto a Sanremo

I: [= (.) [(.) [

C: [

O: [SI

I: = _____

((applausi))

(Ospite: Toto Cutugno)

In (72) il turno dell'interprete viene posticipato a causa dell'interruzione insistente del conduttore.

72)

O: ((tira fuori un altro paio di occhiali))²²

I always [keep another pair

C: [C C C C C

²² In uno dei numerosi siparietti comici di quest'intervista, conduttore e ospite fanno finta di litigare e picchiarsi, poiché Urgant (sempre in un frame "non serio") ha appena affermato che in Russia non ci si può considerare veramente amici se prima non si litiga almeno una volta.

O: yes

I:

(Ospite: Stephen Colbert)

In (73) a causa dell'incursione del conduttore l'interprete è costretto a omettere l'ultima parte del turno dell'ospite ("chefs never eat dinner before cooking dinner").

73)

O: you know one must (take to) the bed for the three or four days

after (.)[so (.) [staying light (.) chefs never

eat=

I: [[-

[: [

O: [=dinner before cooking dinner

C: [

ehm

ehm

(...)

(Ospite: Gordon Ramsey)

In generale, se il livello di libertà di presa del turno dell'ospite e la tendenza al sovraffollamento del *floor* sembrano essere tratti che dipendono fortemente dal comportamento e dall'identità interazionale dei singoli ospiti e/o dalla struttura dell'interazione, in tutte le interviste si riscontra un'accentuata asimmetria interazionale, una dominanza da parte del conduttore, e l'uso istituzionale dell'interruzione.

4.3.9 Spettacolo, evenemenzialità, local matter

Nell'ambito dell'etica dell'intrattenimento, come è stato visto nel Cap.2, l'interprete viene valutato non tanto sulla base dell'aderenza al contenuto dell'originale, quanto della capacità di risultare convincente (Straniero Sergio 2003: 172). L'obiettivo della comunicazione non è tanto scambiarsi informazioni, quanto intrattenere e mantenere il contatto con il pubblico. Da questo risulta una maggiore flessibilità nella resa del contenuto proposizionale rispetto ad altri ambiti di interpretazione nei quali aggiunte, omissioni o modifiche hanno maggiori

conseguenze sul piano pragmatico (Katan, Straniero Sergio 2001: 220). L'interprete in un talk show invece può aggiungere (o eliminare) segmenti testuali sulla base del loro valore spettacolare.

Nell'interpretazione per i talk show

the interpreter's awareness of the host's optimal relevance needs would also suggest that if the guest were not cooperating fully in providing novelty or selecting actions that could act as a cue for the host to respond to or close the topic – a key element in entertainment – then the interpreter may provide the necessary features

(Katan, Straniero Sergio 2001: 221-222)

Nel corpus sono stati individuati numerosi esempi di comportamenti dell'interprete che rispecchiano la predominanza degli aspetti relazionali e fatico-affettivi su quelli enunciazionali e referenziali. Negli estratti seguenti sono presentati casi di modifiche del contenuto proposizionale che mantengono l'effetto pragmatico, di "aggiunte spettacolari" o "applause-relevant" e di espressioni empatiche che "di norma non figurano nell'ambito classico dell'interpretazione" (Straniero Sergio 2007: 541).

I due estratti seguenti evidenziano come nell'ambito delle interviste analizzate – come osservato da Tolson (2006: 151; cfr. Cap.2) in relazione al sottogenere del *late-night entertainment show* – la veridicità di quanto viene detto passa in secondo piano rispetto alla creazione di un'atmosfera di giocosa convivialità: in questo tipo di format dunque "what might be an authentic statement might also be a playful gesture" (ibid.).

In (74), ad esempio, l'annuncio dell'ospite è ad esclusivo scopo spettacolare; l'ospite non intende affatto essere preso sul serio.

74)

O: I'm here to a[nnounce that <I:am considering a run> for President

I: [

[

O: [in two thousand twenty=

I: = .

(Ospite: Stephen Colbert)

Le stesse considerazioni possono essere estese anche all'azione conviviale dell'invito:

75)

O: allora ti faccio un invito (.) ufficiale
I: (.) [
O: [la prossima estate=
C:= _____
O: la prossima estate (.) ti in[vito (.) nella mia casa
I: [
O: [a Portofino
I: [(.) [
(...)
C: ooh: ((applausi)) ((O dà una piccola spint a C)) (.)
? (.) . (.) ehm -
> <

(Ospite: Toto Cutugno)

Gli estratti da (76) a (82) mostrano invece come la libertà nella gestione del contenuto proposizionale (derivante dalla prevalenza degli aspetti fatico-relazionali su quelli referenziali) si manifesta nei turni prodotti dall'interprete. L'interprete ricorre ad aggiunte "applause-relevant" (creative o enfatiche) o ad aggiunte di esplicitazione, oppure cambia i contenuti. Tutti questi casi sono accomunati dall'appartenenza a un "joking frame" (Straniero Sergio 2007: 155), ossia una situazione in cui non si "parla seriamente", o in altre parole non si intende davvero ciò che si dice. Questo fa sì che la scelta dell'interprete di distaccarsi dall'originale non infici l'efficacia della traduzione, che anzi talvolta risulta addirittura rafforzata.

In (76), l'aggiunta creativa dell'interprete rafforza la colloquialità della narrazione.

76)

O: hhh no this was my birth [picture
I: = [
O: [yeah
this=
I: [=

O: [=is what I (looked like) when I came out of the [world
 I: [

(Ospiti: Aaron Eckhart e Gerard Butler)

In (77) l'interprete si distacca dall'originale, utilizzando il verbo “ ” – anziché il più generico “go big” del TP – il quale rimanda al nome russo della trasmissione “Pimp my ride”, ossia “ ”. Questa resa risulta particolarmente efficace in quanto si lega perfettamente alle parole di Ivan Urgant qualche turno dopo.

77)

O: we can do better that this though we c-[we can go big **we can go**

I: [

[

O: [**big**

(...)

C: _____ - (.)

- ehm _____

ehm

(...)

(Ospite: Xbit)

Nell'esempio seguente l'interprete inserisce alla fine del turno un'aggiunta enfatica, per una maggiore drammatizzazione. Come si è osservato in 2.3.3, una continua drammatizzazione volta a generare aspettative, suscitare emozioni e passioni (Straniero Sergio 2007: 92) è uno dei fenomeni che rendono un testo “spettacolare”, insieme all'attivazione di processi di coinvolgimento e identificazione nello spettatore.

78)

: [_____? (.) [

O₂: [why did you need my help

I: [_____ **ah?**

(Ospiti: Aaron Eckhart e Gerard Butler)

In (79) – già citato in 4.3.6 in relazione all'umorismo situazionale – l'interprete aggiunge materiale inferito dal turno dell'ospite (O₁); ciò che è implicito nel TP viene reso esplicito nel TA per una maggiore garanzia che l'intento umoristico della battuta venga compreso dal pubblico.

79)

O₂: (...)all he does is rea:d you know when he's at home and he=

I: [

O₂: [=gets to bed (.) real- real early,

O₁: mo- **more loo[king at pictures**

I: [

O₂: yeah hhh [more looking at [pictures hhh

I: [((risate))

(Ospiti: Gerard Butler e Aaron Eckhart)

L'esempio (80) presenta invece un'aggiunta parzialmente inferibile dal turno dell'ospite. Anche in questo caso l'aggiunta è necessaria perché al pubblico arrivi l'intento dubitativo (e quindi umoristico poiché incongruo) dell'originale, che l'ospite non verbalizza.

80)

O: that's well that's what you say here.(.)

I: [

O: [but in America

I: A

(Ospite: Marilyn Manson)

In (81) l'interprete cambia il contenuto del TP e l'effetto risulta più divertente dell'originale: si tratta di una aggiunta "applause relevant" (" ") inserita a totale discrezione dell'interprete.

81)

O: labavuka

C:

O: ehm xxx

I:

(...)

O: wind (.) shield

C: windshield ((con accento inglese))

O: **there you go hhh hhh there you go hhh**

I:

(Ospite: Xbit)

Lo stesso interprete dell'estratto precedente, in (82) tramite un'aggiunta creativa "abbellisce" l'osservazione dell'ospite e tramite uno stile più colloquiale rende l'atmosfera più informale.

82)

O: look you'd better ehm patent [it cause **with something like that**

I: [

[

C: [ehm

O: hhh hhh

((risate e applausi))

(Ospite: Xbit)

Quando si verificano cambiamenti o "rotture" nel discorso, il flusso viene articolato in strutture sequenziali dette episodi, composti da tre turni, di cui almeno due turni sostanziali di parlanti diversi (Linell & Korolja 1997: 176). Questi cambiamenti di *topic* improvvisi possono essere innescati da diverse risorse (ciò che è accessibile al parlante nel co-testo, nel contesto, nella situazione concreta, nelle conoscenze di sfondo) (Straniero Sergio 2007: 50). Un repentino cambiamento di *topic* può essere innescato, tra le altre cose, dalla cosiddetta "local matter", ossia

l'ambiente immediato e percettivamente accessibile: spazio fisico, persone, oggetti, eventi extra-discorsivi, ecc.

(ibid.: 51)

Nel talk show, osserva (Straniero Sergio 2007: 75) la *local matter* assume grande importanza. Nel corpus tratto da Ve ernij Urgant sono presenti numerosi casi in cui momentanei cambiamenti di *topic* danno origine ad episodi che scaturiscono dalla *local matter*.

83)

O: ((si alza e si sistema il fondo dei pantaloni))

: hhh -

[xxx

O: [no ma è molto co- è molto comoda [questa cosa qui

I: [(.)

[

: [,

. ehm (.)) ((risate e

applausi))

-

O: è vero

(Ospite: Eros Ramazzotti)

84)

C: - (.) _____ ((risate))

O: can I take my scarf off (comincia a srotolare la sciarpa))

[(no matter what)

I: [

C:

O: ((continuando a srotolare la sciarpa)) it's a scarf yeah

I: [=

C: = [:

O: [it's like my russian sca:[rf (...)

(Ospiti: Gerard Butler e Aaron Eckhart)

Episodi innescati dalla *local matter* scaturiscono talvolta da piccoli incidenti e imprevisti in studio: in questo caso – (85) – l'interprete "verbalizza" la gestualità concitata del cantante, che si protende verso la fotografia, e il suo tono drammatico; aggiungendo la richiesta esplicita conferisce anche una nota di conflittualità nello sviluppo dell'episodio.

85)

O: ((prendendo la fotografia dalla scrivania la fa cadere per terra))

C: - [

O₂: Jerry very **handsome**

I: -

(Ospiti: Gerard Butler e Aaron Eckhart)

92)

O: me lo devi dare sto video e lo passo in Italia.

I: [: =

O: [è troppo bello troppo simpatico

I: = (.) - [- . ()

O: [hhh (.) hhh

(...)

(Ospite: Toto Cutugno)

In (93) avviene uno “shift in formality” derivante da una licenza stilistica dell’interprete, il quale riproduce lo stile in altri tratti molto colloquiale, quasi gergale, dell’attore Gerard Butler.

93)

O₁: I mean people are **screaming and** [shouting in the audience you=

I: [

O₂: =know it’s [a very xxx

I: [.

(Ospiti: Aaron Eckhart e Gerard Butler)

4.3.11 - Convivialità e orientamento lusinghiero

L’“orientamento ritualizzante” del talk show, nell’ambito delle interviste analizzate, è prevalentemente “non agonale” e prevalgono le “azioni conviviali” (ad es. offrire, invitare, ringraziare, fare i complimenti). I generi discorsivi della lode e del complimento vengono ampiamente utilizzati per creare un’atmosfera, appunto, “conviviale”. Nella maggior parte dei casi l’orientamento si può di conseguenza considerare, oltre che “non agonale”, caratterizzato cioè dall’assenza pressoché totale di conflittualità, anche di tipo “lusinghiero”²³ (Straniero Sergio 2007: 78).

²³ L’orientamento ritualizzante di un talk show si può considerare lusinghiero se “la persona viene invitata perché ha fatto, detto o scritto qualcosa di notevole che viene valutato positivamente o negativamente dall’opinione pubblica” (Straniero Sergio 2007: 78). Straniero Sergio (ibid.) osserva come questo tipo di

I partecipanti, come previsto dall'*ethos of broadcasting*, si scambiano “segnali di sociabilità” al fine di mettere in scena “relazioni di prossimità e intimità” (Straniero Sergio 2007: 145). Sulla base di un esteso corpus (440 interpretazioni tratte da 104 programmi) dell’interpretazione nei talk show italiani, Straniero Sergio (2007: 147) espone numerosi casi in cui viene costruito un “rapporto di familiarità o pseudo-amicalità” anche tra conduttore e interprete, che viene riconosciuto come partecipante “co-primario” del conduttore (2007: 146). Gli “scambi faticosi” tra conduttore e interprete possono spingersi oltre la semplice verifica del canale, e trasformarsi in uno scambio di saluti, veri e propri “siparietti”, oppure nella formulazione di complimenti per la traduzione (2007: 152).

Nel caso di *Ve ernj Urgant* tali “segnali di sociabilità” tra conduttore e interprete sono praticamente assenti. L’unico caso in cui risulta visibile una certa familiarità è quello precedentemente descritto della puntata di Xbit. Tuttavia, anche in questo caso sono assenti i complimenti all’interprete, mentre figurano dei commenti *face threatening*. Si può pertanto rilevare come, nel caso specifico del programma in esame, la convivialità e l’instaurazione di un rapporto di prossimità e intimità, come anche complimenti e lodi, riguardino la relazione tra il conduttore e l’ospite – (94), (95) e (96) – ma non investano il rapporto tra conduttore e interprete.

94)

O: mi tengo tutto il passato

I: [] :

O: [per affrontare bene il futuro.

C: ((annuisce)) .

(Ospite: Eros Ramazzotti)

95)

O: (...) e lei ha voluto quella [canzone sul suo vestito

I: []

[] .

C: [] .

O: molto [bello. (.) romantico

C: [_____ **ehm** . ((applausi)) (.)

(...)

orientamento sia il più diffuso nei talk show e preveda prevalentemente lo svolgimento di atti conviviali e l’adozione di una cortesia positiva.

(Ospite: Eros Ramazzotti)

96)

C: (...) ehm

(.)

— , ——— (…)

(Ospite: Toto Cutugno)

Spesso le azioni di convivialità si trasformano in un ennesimo pretesto per una battuta scherzosa, in un “joking frame” (Straniero Sergio 2007: 155) praticamente ininterrotto.

Nella conversazione ordinaria le parentesi scherzose, “non serie”, sono solitamente relegate agli “interstizi” dell’interazione (Goffman 1974: 501); nella trasmissione *Ve ernij Urgant* costituiscono invece la sostanza dell’interazione. Il contesto, il co-testo, la situazione, le conoscenze pregresse vengono utilizzati come pretesto per lo scherzo, la battuta, il gioco. Anche le azioni di cortesia e convivialità tra i partecipanti “on screen” diventano uno strumento per suscitare la risata del pubblico “off screen”.

97)²⁴

O: **I wanna tell you I- I’m so honoured to be here [right now cause you**

are the number one show here and this is the: state tv so you are ehm officially an employee of the state and we agreed that I

would be on the show we: **what’s the word for it we: colluded**

(ospite: Stephen Colbert)

98)

C:

((applausi))

(.) (.)

- ehm ehm ,

(.)

. ((risate))

²⁴ I turni di IS sono omessi.

(Ospite: Mark Zuckerberg)

99)

C: ehm

- .

((applausi))

(...)

ehm

²⁵ ((risate))

O: hhh

C: :

(...)

(Ospite: Mark Zuckerberg)

Nell'estratto (100) i complimenti dell'ospite alla band vengono tramutati dal conduttore in una battuta sull'assonanza tra "preparati" e la parola russa " " (medicinali). Ancora una volta, il gioco di parole del conduttore viene innescato dall'azione di cortesia (fare i complimenti) compiuta dall'ospite dei confronti dei musicisti in studio. Come accade nell'altro caso analogo del gioco di parole tra "piano" e " " – tratto dalla stessa intervista – l'interprete sceglie di tradurre il turno successivo dell'ospite, anziché spiegare questo commento (tra l'altro poco chiaro) all'ospite. Quest'ultimo risponde in modo slegato rispetto alla battuta precedente del conduttore; l'umorismo linguistico del conduttore (o la sua spiegazione) viene omissa. La mancata comprensione da parte dell'ospite non toglie efficacia alla battuta, rivolta al pubblico russo.

100)

O: voglio fare (...) ((applausi)) **voglio fare i complimenti**

all'orchestra perché sono molto bravi e preparati [bravi

I: [

ehm [.

C: [-

ehm preparati

²⁵ Pavel Durov è il fondatore del social network russo VK e del servizio di messaggistica istantanea Telegram. In questo caso la battuta del conduttore fa riferimento alla presupposizione condivisa circa il rapporto di concorrenza, o addirittura di ostilità, tra i due celebri imprenditori.

preparati (.) (.)

((rivolto a O))

O: ehm **meritano l'aumento**

I: : (.) _____

(Ospite: Toto Cutugno)

4.3.12 Casi di spettacolarizzazione e topicalizzazione di elementi del frame della traduzione

Nell'interpretazione per i talk show, caratterizzati dal "talk-as-play" (cfr. 2.1.6), qualsiasi elemento legato al *frame* della traduzione può essere "topicalizzato" e utilizzato come spunto per battute, giochi di parole, sequenze metacomunicative (Straniero Sergio 2007: 155-156).

Nel caso seguente, sulla base della scelta lessicale dell'interprete si costruisce una "sequenza conversazionale localmente coerente" (ibid.: 166) attraverso il "topical linkage" (Hellspong 1988 cit. in ibid.). La traduzione fornita dall'interprete, a differenza dell'originale "colluded", si presta ad essere trasformata da Ivan Urgant in una nuova sequenza. Essa diventa lo spunto per un gioco di parole basato sull'ambiguità semantica del termine " ", inteso nella battuta del conduttore con l'accezione (di uso estremamente limitato nella lingua russa) di entrare in contatto fisicamente. Il gioco di parole viene a sua volta utilizzato come pretesto per avviare un siparietto comico basato sull'interazione fisica (non più verbale) tra conduttore e ospite. La traduzione fornita dall'interprete viene spettacolarizzata a fini umoristici.

101)

O: (...)and we agreed that I would [be on the show

I: [

O: [we: what's the word for it [we: colluded

I: [[:

O: th[at I would be on your show so I look forward to[going back to=

I: [[

O: =Am[erica and testify before the Sena[te and tell it's true that=

I: [[:

O: =we: (.) about[collusion with[russians [thank you for
that=

I: [[]
> <=

O: [=opportunity

I: [=c

(...)

C: > <

O: yes

C: ehm _____ ehm - ()

((pubblico ride))

((O tocca la mano di C))

((risate più forti))

(ospite: Stephen Colbert)

Nell'esempio seguente, la traduzione dell'interprete suscita la risata del pubblico; ciò che fa ridere il pubblico è il senso di incongruità dato dal fatto di percepire l'appellativo “ ”, così culturalmente connotato, come se fosse pronunciato da Stephen Colbert. Tale identificazione tra il discorso dell'interprete e quello dell'ospite è consentita dal *footing* interazionale assunto dall'interprete, di “speaking for the original speaker” e di “prima posizione percettiva” (“animator”). L'ospite si rende conto dell'effetto comico della traduzione dell'interprete e la ripete, replicando e amplificando in modo deliberato tale comicità.

102)

O: es my brother

I: .

((pubblico ride e acclama))

C:

O:

((pubblico ride e acclama))

(ospite: Stephen Colbert)

In (103), l'interprete traduce per due volte il verbo “hang out” con “ ”. Il conduttore gioca con il termine scelto dall'interprete, utilizzandolo per una battuta “ammiccante”. La battuta è resa possibile dalla sfumatura semantica del verbo russo, che

evoca una festa tra amici, più che il significato marcatamente “romantico” del verbo “hang out” usato in questo contesto (riferito a una ragazza).

103)

O₁: but if I had to **hang out** with one [I'd choose the first one

I: [()
c [, =

O₂: [hhh

I: =

O₂: you don't wanna go and **hang out** with me as the green wicked witch?

I: (.)

?

C:

[=

[((pubblico ride))

C: = **ehm** =

(Ospiti: Mila Kunis e James Franco)

In (104) la parola scelta dall'interprete (“ ”), diversamente da quella del TP (“smaltire”), può fungere da appiglio per un gioco di parole del conduttore, grazie alla sua ambiguità semantica; il gioco di parole fa riferimento al co-testo, ossia a ciò che è stato detto in precedenza.²⁶

104)

O: (...) tutto il giorno in palestra per **smaltire** quello che=

I: [= [[=

O: [=abbiamo mangiato (.) [siamo un po' così noi
[italiani

I: = . =

: = , .

(Ospite: Eros Ramazzotti)

²⁶ Il conduttore aveva spiegato all'ospite la tradizione russa di Capodanno che consiste nel bruciare pezzi di carta con scritto sopra un desiderio, far cadere la cenere in un calice di spumante, e berlo. Eros Ramazzotti aveva invece raccontato che in Italia la principale tradizione natalizia è mangiare, e che poi dopo le feste tutti vanno in palestra per smaltire.

In (105) si verifica un fraintendimento da parte dell'interprete, in fin dei conti giustificato, visto che Ekaterinburg – chiamata da Marilyn Manson “another country city” – non è considerabile una cittadina in mezzo alla campagna. È anche possibile che l'espressione dubbia nel TP (“country city”) sia solo un *lapsus* dell'ospite seguito da un'autocorrezione (country → city). In tal caso sarebbe stato opportuno che la parola “country” venisse omessa nel TA. In ogni caso, il conduttore ne approfitta per fare un appunto scherzoso (“
 ”) sull'incongruità della traduzione (“
 ”).

105)

O: another **country ci[ty]**: that I could not ehm pronounce.

I: [

[[

O: [it sou[nd(s) like E: kat'rinenburg Ekatri-

(...)

C: — .

((pubblico ride))

(Ospite: Marilyn Manson)

4.3.12.1 Produzione corale della traduzione

In alcuni casi del corpus, come osservato da Straniero Sergio nella sua analisi dei talk show italiani, si osserva una “condivisione del compito traduttivo” (Straniero Sergio 2007: 257): la traduzione di un termine o di un'espressione viene negoziata congiuntamente e prodotta in modo corale da diversi partecipanti all'interazione e non solo dall'interprete, spettacolarizzando al contempo il processo traduttivo.

Il seguente esempio di “topicalizzazione” di un elemento del *frame* della traduzione non prevede la partecipazione dell'interprete nemmeno come “animator” (prima posizione percettiva). In questo estratto il termine “culturally-bounded” “
 ” viene usato dall'attrice Mila Kunis, che parla un po' di russo per via della sua origine ucraina. A questo punto si innesta una sequenza metacomunicativa in cui viene negoziata la traduzione, appunto, di “
 ” (“traduzione italiana”). Mila Kunis chiede a James Franco di ripetere la traduzione che ha sentito in cuffia; l'interprete ha appena il tempo di tradurre questa richiesta (per il pubblico), e improvvisamente il conduttore rivolge la stessa richiesta di traduzione all'attrice, la quale fornisce il termine in inglese. La traduzione di Mila suscita la reazione sbigottita dell'ospite non russofono, la quale a sua volta provoca le risate del

pubblico e del conduttore. In questo caso l'ospite si assume il compito di traduttore, e anche di mediatore, spiegando in seguito in che cosa consiste questa pietanza.

106)

O₁: **translate that** (.) what is [that tran[slated in you ear

C: [[

I: [

C:

O₁: ehm a **herring in a coat**? which just sounds disgusting

: xxx

O₂: herring in [a coat? ((espressione sbigottita))

: [hhh

(Ospiti: Mila Kunis e James Franco)

Nel corso di questa particolare intervista, l'ospite Mila Kunis interviene più volte per tradurre al suo compagno di riprese James Franco, ovviando a ritardi nella traduzione in cuffia che lasciano l'ospite americano spiazzato di fronte allo sviluppo della situazione.

107)

C:

, ((pubblico ride))

O₁: aah ((pubblico ride))

O₂: what what

I: ?

O₁: **Regina wants to know when you're planning on marry[ing her**

O₂: [oh ehm

(Ospiti: Mila Kunis e James Franco)

In (108) il conduttore dapprima ripete la traduzione fornita dall'interprete (“ ”) e in seguito lo anticipa con la propria traduzione rivolta alla band (“ ”).

108)

O: senti facciamo una bella cosa (.) mi [dai un la mi dai un la minore=

I: [

O: =per favore?

I:

C: [

I: [

((la band esegue))

O: ancora

C: =

I: =

((la band esegue))

(Ospite: Toto Cutugno)

Negli ultimi due estratti presentati, all'interprete viene rivolta un'esplicita richiesta di non tradurre. Nel primo – (109) – il conduttore rivolge questa richiesta all'interprete perché sostiene di aver capito il significato delle parole dell'ospite. L'"intuizione" di Urgant si rivela però errata, in parte intenzionalmente e in parte no. La traduzione fornita dal conduttore per "ragazzo simpaticissimo" è " ". Se il primo aggettivo è chiaramente una battuta basata sull'assonanza di " " ("cornuto") con la parola "ragazzo", la differenza tra i "falsi amici" "simpaticissimo" (che indica una qualità caratteriale) e " " (che indica una qualità fisica) è più sottile. Questa viene sottolineata dall'interprete, che nonostante la richiesta del conduttore interviene per affiancare la propria traduzione "seria" e corretta (" ") a quella ludica e scherzosa del conduttore.

109)

O: (...) sei ((scrivendo)) (.) un ragazzo

I:

O: simpaticissimo

I: : [:

C: [((alzando
la voce))

O: ((scandisce a bassa voce mentre scrive)) <simpaticissimo>

C: (.)

I: (.) (...)

(Ospite: Toto Cutugno)

In (110), infine, il conduttore chiede all'interprete di non tradurre il turpiloquio contenuto nel turno dell'ospite Gordon Ramsay che, come si è visto in 4.3.4.1, fa di questo linguaggio la propria marca stilistica. L'ospite, a differenza dell'interprete, si autocensura, pronunciando solo la prima lettera e producendo il resto della parola con il labiale. La richiesta di non tradurre arriva tuttavia troppo tardi, quando l'interprete ha ormai praticamente completato il turno.

110)

O: ehm it's a very good question (.) [if I (.) couldn't=

I: [

O: =swear [whilst cooking (.) [I'm totally
f((muto)u)cked

I: [(.) [(.)

(((si schiarisce la gola)) [

C: [hhh [

((risate))

(Intervista: Gordon Ramsay)

In conclusione, si può dunque notare come generalmente nel corpus non vengano spettacolarizzati la figura e il ruolo dell'interprete; questo non significa tuttavia che vari elementi del *frame* traduttivo non vengano spettacolarizzati e sfruttati per aggiornare il “joking frame” e intrattenere il pubblico. La resa fornita dall'interprete e la negoziazione corale della traduzione, in particolare, sono due elementi di frequente soggetti a topicalizzazione. In questo senso l'interprete, anche se non viene quasi mai riconosciuto come partecipante primario, è comunque un partecipante attivo dell’“azione carnevalesca” (Bachtin 1968: 160 cit. in Straniero Sergio 2007: 167) e della messa in scena dell'interazione come spettacolo, mirata cioè a intrattenere e divertire il pubblico.

CAPITOLO 5

ESPERIENZE DIRETTE DEL CONTESTO LAVORATIVO: LE INTERVISTE AGLI INTERPRETI

Per comprendere appieno il contesto in cui si svolgono le interviste del corpus è fondamentale non solo analizzare la resa dell'interprete in risposta a determinate situazioni/difficoltà; è altrettanto importante conoscere le condizioni lavorative in cui viene prodotto un dato TA.

Le condizioni in cui si svolge l'interpretazione, come osservato in Kalina (2002), hanno un impatto sulla qualità della performance:

[...] interpreting quality is subject to appropriate standards in interpreters' working conditions.

(Kalina 2002: 124)

Lo stesso concetto viene evidenziato anche in Gummerus e Paro (2001):

Other factors affecting the translation quality are naturally the general working conditions (fees, tools, schedules, professional status etc.) [...]

(Gummerus & Paro 2001: 133)

Numerosi autori sottolineano difficoltà di diversa natura che derivano dalle condizioni lavorative in televisione (Strolz, Mack, Kurz, Viaggio et al.).

Le difficoltà legate al *media interpreting* evidenziate nella letteratura possono essere raggruppate, secondo Mack (2001: 127), in tre categorie principali:

- 1) i problemi logistici (orari di lavoro inconsueti, breve preavviso, malfunzionamenti tecnici);
- 2) circostanze ed esigenze legate al *medium*, che possono avere in impatto psicologico sull'interprete;
- 3) l'eventuale necessità di mettere in atto strategie ulteriori per soddisfare richieste particolari.

I problemi relativi alle condizioni lavorative rientrano in quelli di carattere logistico. Ad esempio, il fatto che gli interpreti ricevano l'ingaggio tramite un'agenzia può far sì che vengano chiamati con brevissimo anticipo, non lasciando tempo sufficiente per un'adeguata preparazione, oppure che non ricevano in anticipo del materiale utile che avrebbe potuto essere fornito. Tali circostanze hanno inevitabili ripercussioni sulla qualità

dell'interpretazione (Kalina 2002: 124-125). Seguendo la classificazione proposta da Kalina (2002) dei fattori che influenzano la qualità, si può affermare che diversi elementi della categoria dei “pre-process prerequisites” e soprattutto delle “peri-process conditions” sono attinenti alle condizioni lavorative, o in altre parole, agli aspetti logistici. In particolare:

- preparazione;
- dotazione tecnica;
- posizione della cabina;
- orario di lavoro;
- durata dell'evento;
- disponibilità di documentazione;
- informazioni sullo svolgimento dell'evento.

I suddetti fattori sono stati inclusi nelle interviste rivolte a tre interpreti che hanno lavorato per il programma *Ve ernij Urgant*: due interpreti (due russi e uno italiano) hanno lavorato per la trasmissione in una singola occasione (uno tra russo e italiano, l'altro tra russo e coreano), la terza in svariate occasioni (tra il russo e l'italiano e tra il russo e il francese). Le interviste hanno messo in luce una discrepanza, in alcuni aspetti delle condizioni lavorative, tra gli interpreti “occasional” e quella “regolare”.

Oltre che sui fattori relativi alle condizioni lavorative, le interviste si sono concentrate anche su alcune domande soggettive, in particolare sulle principali peculiarità notate, sulle difficoltà incontrate (a livello linguistico e non) e sul livello di stress percepito. Queste domande erano volte a cogliere la percezione degli interpreti rispetto al lavoro per il programma in questione, per poi raffrontarla ai risultati ottenuti a partire dall'analisi del corpus.

In riferimento alla possibilità di prepararsi adeguatamente e alla disponibilità di informazioni sull'ospite e sulla puntata, le esperienze riferite dagli interpreti occasionali e dall'interprete regolare si differenziano notevolmente. L'interprete regolare ha infatti dichiarato di aver ricevuto informazioni sui contenuti dell'intervista e anche un canovaccio (da cui il conduttore si distacca notevolmente durante la puntata). I due interpreti occasionali hanno invece risposto di non aver ricevuto informazioni in anticipo. Tuttavia in entrambi i casi gli interpreti conoscevano già l'ospite, in quanto erano stati contattati dalla trasmissione proprio in relazione ad esperienze lavorative precedenti con lo stesso personaggio.

I₁)

I₁: Non mi era stato spiegato, non mi era stato detto né di che trasmissione si trattasse, né la tematica. Mi è semplicemente stato detto “dobbiamo andare a fare un’intervista in una trasmissione”, ma io pensavo che la mia figura, cioè che la figura dell’interprete fosse necessaria, come di solito avevamo fatto in precedenza, non so durante trucco o durante il sound check o qualcosa del genere, e che si dovesse trattare di una simultanea, ero proprio all’oscuro, non ero stato informato.

D: *Quindi non ha ricevuto alcuna informazione o materiale preliminare?*

I₁: Assolutamente no, zero.

I₂)

D: _____ , _____ ?

I₂: _____ , _____ , _____ .

_____ , _____ , _____ , _____ , _____ .
_____ , _____ , _____ , _____ , _____ .
_____ .

Trad.

D: Ha ricevuto in anticipo qualche materiale, oppure le è stata fornita in anticipo qualche informazione sull’ospite?

I₂: Come ho già detto, fortunatamente conoscevo già l’ospite. D’altra parte, se non l’avessi conosciuto probabilmente non sarebbe cambiato nulla, poiché naturalmente nessuno fornisce materiale in anticipo. Non mi è stato dato nemmeno un elenco delle domande. Suppongo che Ivan abbia alcune domande preparate, la sceneggiatura viene perlopiù scritta in anticipo; è tuttavia probabile, anzi certo, che ci siano elementi di improvvisazione, cosa che da un lato complica il lavoro dell’interprete, ma dall’altro rende tutto più interessante.

I₃)

D: _____ e _____ , / _____ ?

I₃: _____ , _____ .

_____ , _____ , _____ .
_____ .

(...)

I₃: _____ , _____ , _____ .
(_____) . _____ , _____ (_____ .) _____ .
_____ .

Trad.

D: *Ha ricevuto in anticipo del materiale per prepararsi al lavoro, e/o le è stata fornita qualche informazione su come si sarebbe svolta la trasmissione?*

I₃: Sì, ricevo la sceneggiatura che viene data a Urgant, che di solito però dice solo la prima frase, dopodiché la conversazione si svolge liberamente, perciò la sceneggiatura non è di grande aiuto. C’è

I₃)

D: () ?

I₃: , « » .

Trad.

D: *Ha tradotto bidirezionalmente (dal russo e verso il russo) nel corso della stessa puntata?*

I₃: Sì, nel programma Ve ernij Urgant non è previsto un secondo interprete.

Le registrazioni di una puntata durano all'incirca un'ora e mezza e si svolgono in vari momenti della giornata, poiché in uno stesso giorno vengono registrate diverse puntate. La durata delle registrazioni è di circa un'ora e mezza, di cui circa 40 minuti di lavoro effettivo di IS. Oltre all'interpretazione dell'intervista, l'interprete si occupa anche di fornire la traduzione del "teaser", un breve filmato con il conduttore insieme all'ospite che viene mostrato all'inizio della puntata. Prima dell'inizio delle registrazioni è prevista circa mezz'ora durante la quale l'interprete conosce l'ospite e vengono controllate l'attrezzatura e il suono. In realtà, osserva I₃, le registrazioni iniziano sempre con un certo ritardo.

I₁)

D: *E come si è svolto il lavoro a livello di tempistiche? Cioè voi siete arrivati allo studio, più o meno verso che ora?*

I₁: Siamo arrivati penso intorno alle 18, 18 e qualcosa.

D: *E poi c'è stato un lungo lasso di tempo prima della registrazione?*

I₁: Un'ora e un quarto più o meno, il tempo di andare al trucco, fare qualche prova.

I₂)

D: , , ?

I₂: , 2015 .
- , .
, , .
, , .
, - ,
, - .
, .

Trad.

D: *Potrebbe raccontare in breve come si è svolto il lavoro, ad esempio a che ora è arrivato in studio, a che ora è iniziato il lavoro, quanto è durato, se ci sono state pause, etc.?*

I₂: Penso che le difficoltà risiedano perlopiù nel fatto che la maggior parte delle repliche sono molto brevi, e nel caso dell'interpretazione simultanea c'è sempre un certo ritardo. Con il coreano il ritardo nella traduzione è maggiore e più accentuato rispetto alla traduzione, ad esempio, dall'inglese al russo. Ciò dipende dal fatto che la grammatica della lingua coreana ha le proprie particolarità; in essa il predicato è sempre in ultima posizione, in qualsiasi proposizione. La negazione viene ancora dopo il predicato. Perciò finché l'oratore non ha finito di parlare è impossibile capire che cosa viene detto.

(...)

In questa trasmissione si basa tutto sui giochi di parole, sull'intonazione, sul non detto. Le repliche sono molto brevi e spesso il significato non viene trasmesso attraverso il contenuto, bensì tramite altri mezzi espressivi, attraverso il tono della voce, l'intonazione, lo sguardo. E in questo sta la difficoltà principale, perché inevitabilmente si accumula un certo ritardo.

Per quanto riguarda i livelli di stress percepiti, il lavoro per *Ve ernij Urgant* non è stato indicato come più stressante di altri lavori di IS; una degli interpreti (I₃, che lavora regolarmente per il programma) ha risposto che il suo livello di stress, sempre abbastanza elevato nel corso dell'IS, è paragonabile a quello di altri impieghi in altri contesti. Un altro interprete (I₁) ha descritto la sua esperienza di lavoro in questo programma come particolarmente poco stressante e molto divertente. Secondo I₂, "rilassarsi" e "godersi la situazione" (a differenza del *setting* di conferenza) sono condizioni propedeutiche a una buona performance, poiché permettono di "entrare" nel *frame* rilassato e conviviale della trasmissione e trasmetterne le sfumature. Lo stesso interprete ha identificato come principale fonte di stress nel contesto particolare la consapevolezza che la puntata viene trasmessa in tutto il paese e la sua performance sottoposta allo scrutinio e al giudizio di tutti, inclusi amici e parenti.

I₁)

D: Personalmente ha trovato il lavoro in questo contesto più stressante, rispetto ad altre esperienze, ad esempio nell'interpretazione di conferenza?

I₁: No, a dir la verità non è stato per niente stressante, è stato molto piacevole, a parte ripeto il panico iniziale, dovuto al fatto che sono stato messo al corrente di questa cosa proprio una volta arrivato lì, e mi preoccupava l'idea di non avere un collega a fianco, che potesse tradurre verso il russo. Ma poi dopo i primi 5 minuti mi sono tranquillizzato, non ho avuto assolutamente nessun tipo né di tensione, né di paura, anzi ripeto...

D: Si è divertito.

I₁: È stato divertente, molto divertente, assolutamente non noioso, perché il conduttore è un tipo abbastanza ironico, simpatico, e poi anche Toto Cutugno insomma racconta delle chicche abbastanza interessanti. Per cui è andata così. Niente stress in cabina.

I₂)

D: , , ?
?

Trad.

D: Il suo livello di stress durante l'interpretazione per questa trasmissione era più alto, più basso o uguale rispetto allo stress legato a lavori in altri contesti? Come mai?

I₃: Sono sempre nervosa quando interpreto in simultanea, perché ho paura di deludere il conduttore o l'ospite e di non essere all'altezza della situazione. Fortunatamente, finora non mi è mai capitato.

Dalle interviste è anche emerso che nel corso della trasmissione, l'interprete non ha un contatto visivo diretto con la situazione in svolgimento, bensì attraverso un monitor. Questa particolarità del contesto lavorativo potrebbe potenzialmente suscitare qualche complicazione, vista l'importanza della *local matter* nelle interviste del corpus (cfr. 4.3.9), soprattutto qualora il cambiamento di *topic* sia legato a oggetti piccoli/elementi poco visibili sul monitor. La mancanza di contatto visivo diretto non è stata tuttavia associata a maggiori difficoltà da nessuno degli interpreti intervistati, né sono stati riscontrati casi nel corpus in cui l'interpretazione è ostacolata da una scarsa visibilità di “spazio fisico, persone, oggetti, eventi extra-discorsivi” (Straniero Sergio 2007: 51). Uno degli interpreti ha anche notato che la dotazione tecnica era molto antiquata.

I₁)

I₁ :(...) mentre io traducevo, dal monitor vedevo inquadrati l'artista e il conduttore, e con l'altro orecchio sentivo il pubblico che rideva e applaudiva. Per cui questo mi dava maggiore sicurezza e io continuavo a tradurre tranquillamente.

D: Quindi non poteva vedere l'intervista direttamente, ma solo su un monitor?

I₁: Su un monitor, sì.

I₂)

I₂: (..), - , - ,
- , . ,
, , , ,
.

Trad.

I₂: (...) la registrazione si è svolta in studio, mi pare con attrezzature tecniche antidiluviane, i microfoni erano di epoca sovietica, e anche le cuffie. Quindi dal punto di vista del comfort in cabina, direi che non è stato molto comodo; non mi ricordo bene se ci fosse un monitor o se fosse disponibile solo l'audio.

5.1 - Confronto con la tv italiana

Dal un punto di vista del genere mediale, il programma nel panorama televisivo italiano che più si avvicina al format di *Vecernij Urgant* è il late show “E Poi C’è Cattelan” (o “EPCC”), condotto da Alessandro Cattelan e in onda in seconda serata dal 2014 su Sky Uno. Sebbene il genere mediale, le caratteristiche del discorso e della comunicazione, nonché la chiara ispirazione ai late show americani, siano elementi comuni tra questo programma e *Vecernij Urgant*, la modalità di trasferimento interlinguistico adottata nelle interviste ad ospiti stranieri è differente. EPCC si avvale infatti del sottotitolaggio verso l’italiano, non ricorrendo ad alcun servizio di interpretazione.

La modalità scelta per la traduzione in *Vecernij Urgant* è molto simile ad un'altra trasmissione italiana, che non rientra nel sottogenere del late-show, ma ricade nella più ampia categoria del talk show: “Che Tempo Che Fa”, condotto da Fabio Fazio, che da molti anni ormai si avvale dell’IS del famoso interprete Paolo Nosedà. Le interviste di Fazio agli ospiti stranieri rientrano, come quelle di Urgant, nel genere della *talk show interview* e della *celebrity interview*; l’umorismo, la spettacolarità e l’intrattenimento sono elementi portanti di entrambe le trasmissioni, nelle quali il comportamento dell’interprete è fortemente influenzato dalle esigenze dell’etica dell’intrattenimento. In entrambe le trasmissioni, in controtendenza rispetto a quanto osservato in *Straniero Sergio* (1999, 2007) e *Katan e Straniero Sergio* (2001) riguardo al *talkshow interpreting*, la visibilità e il coinvolgimento della figura dell’interprete in quanto partecipante primario sono molto ridotti, soprattutto in virtù della modalità di interpretazione (IS) adottata. “Che Tempo che fa” si differenzia tuttavia da *Vecernij Urgant* per il minore uso da parte dei partecipanti (soprattutto del conduttore) di battute e giochi di parole; il “playing frame” non è pervasivo e pressochè ininterrotto come nel late show russo, il “play of wit” tra i partecipanti – tipico dei *late-night entertainment show* come *Vecernij Urgant* – è più contenuto nel talk show italiano. In altre parole, sebbene anche anche “Che tempo che fa” miri a divertire lo spettatore, e anche a farlo ridere, non vi si rileva un’incessante ricerca della risata del pubblico e un uso dell’umorismo (soprattutto linguistico) tanto frequente quanto nelle interviste di *Vecernij Urgant*.

CONCLUSIONI

Dall'analisi del corpus costituito dalle interviste di Ivan Urgant è emerso che alcuni fenomeni e caratteristiche del discorso e dell'interpretazione sono presenti trasversalmente in tutte (o quasi) le interviste, mentre altri aspetti sono fortemente dipendenti dalla personalità dei singoli ospiti e dalla struttura interazionale (diadica o triadica) e sono perciò presenti in modo meno omogeneo.

L'asimmetria della comunicazione, la presenza pressochè costante dell'umorismo e il frequente aggiornamento del *joking frame*, l'orientamento conviviale nel rapporto conduttore-ospite, l'importanza della *local matter* e l'assunzione della terza posizione percettiva da parte dell'interprete sono elementi che caratterizzano la maggior parte delle interviste analizzate.

La libertà dell'ospite nella presa del turno, lo stile e il registro adottati (dall'ospite e di conseguenza dall'interprete) paiono invece essere caratteristiche che variano notevolmente da una puntata all'altra, come conseguenza della personalità interazionale e dei mezzi espressivi dei singoli ospiti. Ad esempio, il conduttore e comico professionista Steven Colbert gode di maggior libertà nella presa del turno e nel controllo del *topic*, poiché riveste il ruolo di co-conduttore e coopera attivamente alla riuscita della performance comica. Nel caso di Mila Kunis, il suo carattere estroverso e la sua (seppur limitata) conoscenza della lingua russa fanno sì che l'attrice mostri un'accentuata propensione ad appropriarsi del turno e/o fare commenti di carattere supportivo o interrottivo/incursivo. Allo stesso modo, lo stile e il registro di alcuni ospiti (in particolare di Gerard Butler e di Xbit), si distinguono rispetto alle altre interviste, poiché sono più frequenti termini ed espressioni colloquiali, talvolta gergali. Nella maggior parte dei casi l'interprete cerca di riprodurre nel TA anche le scelte stilistiche (non solo quelle semantiche) dell'ospite. In alcuni casi, come si è visto, l'interprete si immedesima con il modo di parlare dell'ospite e utilizza termini colloquiali anche in luogo di termini stilisticamente neutri nel TP. Alcuni ospiti (Gordon Ramsey e Marilyn Manson) si distinguono infine per l'ampio utilizzo del torpiloquio, che viene nella maggior parte dei casi attenuato o riformulato dall'interprete.

Dall'analisi del corpus è inoltre stato possibile notare come alcuni elementi, riscontrati ripetutamente nei testi tratti da varie interviste, siano analoghi a fenomeni evidenziati in studi

precedenti sul discorso televisivo, sull'IT, sul discorso nel talk show e sull'interpretazione nel talk show. Si tratta, in particolare:

- delle ripercussioni della molteplicità di destinatari e aspettative (*audience e broadcaster design*), della ricerca dell'intensità ritmica e della "paura del silenzio" tipici del *medium* televisivo
- dell'uso estensivo dell'umorismo, dell'importanza della *local matter* e della ricerca della spettacolarità tipici del genere del talk show e del sottogenere del *late-night entertainment show*.

Un aspetto che si distacca dalle osservazioni di Katan e Straniero Sergio (2001) e di Straniero Sergio (1999, 2003, 2007) sul ruolo dell'interprete nell'ambito dei talk show è il riconoscimento dell'interprete come partecipante primario e il suo coinvolgimento in quanto tale nell'interazione. Come è stato osservato in 4.3.1 e 4.3.2, infatti, i casi in cui la figura dell'interprete viene messa in evidenza, e in cui l'interprete assume il *footing* di "speaking for herself/himself" sono estremamente rari, mentre prevale il *footing* di *speaking for another* e l'interprete non viene solitamente coinvolto nell'interazione.

Grazie alle interviste agli interpreti (Cap. 5) è stato infine possibile ottenere informazioni sugli aspetti logistici e sulle condizioni lavorative degli interpreti nella trasmissione *Ve ernij Urgant*, nonché sulla loro percezione degli elementi di difficoltà e dei fattori e livelli di stress. Relativamente agli aspetti logistici, è risultata una discrepanza, relativamente alla possibilità di prepararsi e alle informazioni fornite in anticipo, tra interpreti occasionali e interprete regolare. La posizione della cabina (non affacciata sullo studio, che risulta visibile solo tramite un monitor) e la presenza di un unico interprete sono invece elementi comuni alle esperienze di tutti e tre gli interpreti. Per quanto riguarda le impressioni e i commenti soggettivi, la difficoltà principale riscontrata dagli interpreti è senz'altro la traduzione dell'umorismo e l'imperativo di far ridere il pubblico; il livello di stress percepito non è stato indicato come maggiore nel caso della trasmissione in esame rispetto ad altri lavori di IS, anzi in alcuni casi il lavoro in questo contesto è stato percepito come più rilassante rispetto ad altri *setting*.

Il corpus relativo all'interpretazione nelle *celebrity interview* del *late show Ve ernij Urgant* risulta alquanto limitato; l'analisi – operata avvalendosi degli strumenti dell'AC – è fortemente focalizzata su una singola trasmissione, esaminata da varie angolazioni. Ulteriori studi, di stampo descrittivo e conversazionale, riguardanti l'interpretazione in altri

programmi televisivi russi (di intrattenimento e non), potrebbero essere affiancati al corpus su *Ve ernij Urgant*; un campionario più vasto e più vario di materiale empirico potrebbe fornire lo spunto per studi più ampi e trasversali dell'interpretazione per la tv russa. Come negli esempi italiani dell'opera sul *Talkshow Interpreting* di Straniero Sergio, e del monumentale progetto CorIT (Corpus di Interpretazione Televisiva), la raccolta di una consistente mole di dati sull'interpretazione in Russia (televisiva e/o nel talk show) permetterebbe di elaborare considerazioni generali rispetto alle tendenze del discorso e dell'interpretazione nel panorama televisivo di questo paese.

BIBLIOGRAFIA

- Akinfiev, S. N. (2008a) *Žanrovaja struktura rossijskogo razvlekatel'no go televidenija*, Tesi di laurea in Giornalismo, Mosca, Università Statale di Mosca Lomonosov.
- Akinfiev, S. N. (2008b) "Razvlekatel'noe televidenje: klassifikacija, opredelenje, žanry", *Vestnik Moskovskogo Universiteta*, 6(10) Žurnalistika, pp. 110-124.
- Amato, A. (2002). "Interpreting legal discourse on TV: Clinton's deposition with the Grand Jury", in G. Garzone, P. Mead, M. Viezzi (a cura di), *Perspectives on interpreting*, Bologna: Clueb, pp. 269-290.
- Anikina, M. E. (2010) "Kuda idët TV: ot žurnalistiki k ravle eniju", in E . L. Vartanova (a cura di), *SMI v menjajuš ejsja Rossii: kollektivnaja monografija*, Mosca: AspektPress, pp. 127-138.
- Antonini, R. (2010) "And the Oscar Goes to...: A Study of the Simultaneous Interpretation of Humour at the Academy Awards Ceremony", in D. Chiaro (a cura di), *Translation, Humour and the Media*, London/New York: Continuum International, pp. 53-69.
- Atkinson, J.M., Heritage, J. (1984) *Structures of Social Action. Studies in Conversation Analysis*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Auer, P., Couper-Kuhlen, E., Müller, F. (1999) *Language in Time. The Rhythm and Tempo of Spoken Interaction*, Oxford: Oxford University Press.
- Bachtin, M. (1968) Dostoevskij. Poetica e Stilistica, Torino: Einaudi (Trad. di *Problemy poetiki Dostoevkogo*, 1963).
- Bachtin, M. (2000) *L'autore e l'eroe: teoria letteraria e scienze umane*, C. Strada Janovi (a cura di), Torino: Einaudi (Trad. di *Estetika slovesnogo tvor estva*, Mosca, Iskusstvo, 1979).
- Bondi Paganelli, M. (1990) "Off-air recordings: what interaction? The case of news and current affairs", in R. Rossini-Favretti (a cura di), *The Televised Text*, Bologna: Patron, pp. 37-68.
- Bonner, F. (2003) *Ordinary Television*, London: Sage Publications.
- Boretskij, R. A. (2002) *Ostorožno, Televidenje!*, Mosca: IKAR.

- Bogomolov J., Vartanov A. (1981) (a cura di) *Televisionnaja strada*, Mosca: Iskusstvo.
- Carbaugh, D. (1988) *Talking American: Cultural discourse on Donahue*, Norwood: Ablex.
- Carter, R., McCarthy, M. (2004) "Talking, creating. Interactional language, creativity and context", *Applied Linguistics*, 25(1), pp. 62-88.
- Chiaro, D. (2006) "Verbally expressed humour on screen: Reflections on translation and reception", *The Journal of Specialized Translation*, 6, pp. 198-208.
- Chiaro, D. (2010) "Translating Humour in the Media", in D. Chiaro (a cura di), *Translation, Humour and the Media*, London/New York: Continuum International, pp. 1-16.
- Clift, R. (2016) *Conversation analysis*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Coates, J. (1995) "The construction of collaborative floor in women's friendly talk", in T. Givon (a cura di), *Conversation: Cognitive, Communicative and Social Perspectives*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 55-89.
- Dahlgren, P. (1995) *Television and the Public Sphere*, London: Sage Publications.
- Dondurej, D. B. (2007) "Razvlekatel'noe TV: šutki v storonu" in D. B. Dondurej (a cura di), *Televidenie: režissura real'nosti*, Mosca: Iskusstvo Kino, pp. 34-43.
- Enkvist, N. L. (1982) "Impromptu Speech, Structure, and Process", in N. E. Enkvist (a cura di), *Impromptu Speech: a Symposium*, Abo Akademi, pp. 11-32.
- Eggins, S., Slade, D. (1997) *Analysing casual conversation*, London: Cassell.
- Fairclough, N. (1995) *Media Discourse*, London: Arnold.
- Goffman, E. (1969) *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna: Il Mulino (Trad. di: *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Doubleday, 1959).
- Goffman, E. (1974) *Frame Analysis*, New York: Harper and Row.
- Goffman, E. (1976) "Replies and responses", *Language in Society* 5, pp. 257-313.
- Goffman, E. (1981) *Forms of Talk*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Goljadkin, N. A. (2014) *Istorija ote estvennogo i zarubežnogo televidenija*, Mosca: AspektPress.
- Gregory, M. J. (1980) "Perspectives on translation from the Firthian tradition", *Meta*, 25(4), pp. 455-466.

- Gummerus, E., Paro, C. (2001) "Translation Quality. An Organizational Viewpoint", in Y. Gambier, H. Gottlieb (a cura di), *(Multi)media translation: concepts, practices, and research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 133-142.
- Haarman, L. (1999) (a cura di) *Talk about shows: la parola e lo spettacolo*, Bologna: Clueb.
- Halliday, M. A. K. (1978) *Language as Social Semiotic*, London: Edward Arnold.
- Heritage, J., Greatbatch, D. (1991) "On the institutional character of institutional talk: the case of news interviews" in D. Boden, D. H. Zimmerman (a cura di), *Talk and Social Structure: Studies in Ethnomethodology and Conversational analysis*, Cambridge: Blackwell, pp. 93-137.
- Heritage, J. (1985) "Analysing news interviews: Aspects of the production of talk for an overhearing audience", in T. van Dijk (a cura di), *Handbook of Discourse Analysis, Vol. 3: Discourse and Dialogue*, London: Academic Press, pp. 95-117.
- Heritage, J., Clayman, S., Zimmerman, D. (1988) "Discourse and message analysis: The microstructure of mass media messages", in R.P. Hawkins, J. M. Wiemann, S. Pingree (a cura di), *Advancing Communication Science: Merging Mass and Interpersonal Processes*, London: Sage.
- Horton, D., Wohl, R.R. (1956) Mass communication and para-social interaction: Observations on intimacy at a distance, *Psychiatry*, 19: pp. 215–229.
- Hutchby, I. (2006) *Media Talk. Conversation analysis and the study of broadcasting*, Maidenhead: Open University Press.
- Il' enko, S. N. (2006) *Sovremennye audiovizual'nye SMI: novye žanry i formy veš anija*, San Pietroburgo: Università Statale di San Pietroburgo.
- Ilie, C. (2001) "Semi-institutional discourse: The case of talk shows", *Journal of Pragmatics*, 33, pp. 209-254.
- Jakušev, A. V. (2011) (a cura di) *Žurnalistika: konspekt lekcij*, Mosca: A-Prior.
- Jefferson, G. (2004) "A sketch of some orderly aspects of overlap in natural conversation", in G. H. Lerner (a cura di), *Conversation Analysis. Studies from the first generation*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 43-59.

- Kalina, S. (2002) "Quality in interpreting and its prerequisites. A framework for a comprehensive view", in G. Garzone, M. Viezzi (a cura di), *Interpreting the 21st Century. Challenges and Opportunities*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 121-130.
- Katan, D., Straniero Sergio, F. (2001) "Look Who's Talking", *The Translator*, 7(2), pp. 213-237.
- Katan, D., Straniero Sergio, F. (2003) "Submerged ideologies in media interpreting", in M. Calzada Pérez (a cura di), *Apropos of Ideology*, Manchester: St. Jerome Publishing, pp. 131-144.
- Kopczy ski, A. (1982) "Effects of some characteristic of impromptu speech on conference interpreting", in N. E. Enkvist (a cura di), *Impromptu Speech: a Symposium*, Abo Akademi, pp. 255-266.
- Kopczy ski, A. (1994) "Quality in conference interpreting: Some pragmatic problems", in S. Lambert, B. Moser-Mercer (a cura di), *Bridging the Gap: Empirical research in simultaneous interpretation*, pp. 87-99.
- Kurz, I. (1990) "Overcoming Language Barriers in European Television", in D. Bowen, M. Bowen (a cura di), *Interpreting-Yesterday, Today and Tomorrow.*, Birminghamton/NY: Suny, Vol. IV, pp. 168-175.
- Kurz, I. (1996) "Special features of media interpreting as seen by interpreters and users" in *New Horizons. Horizons nouveaux. Proceedings of the XIVth FIT World Congress, Melbourne 12-16. February 1996*, Melbourne, The Australian Institute of Interpreters and Translators, II, pp. 957-965.
- Kurz, I. (1997) "Getting the message across. Simultaneous interpreting for the media", in M. Snell-Horby, Z. Jettmarova, K. Kaindl (a cura di), *Translation as Intercultural Communication*, Amsterdam: John Benjamins, pp. 195-202.
- Kurz, I. (2002) "Physiological stress responses during media and conference interpreting" in *Interpreting the 21st Century. Challenges and Opportunities*, G. Garzone, M. Viezzi, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 195-202.
- Kuznecov, G. (1998) "Tok-šou: neizvesnyj žanr?", *Žurnalist*, 11-12, pp. 58-59.
- Kuznecova, O. A. (1981) "O pazgovornom žanre na tele krane", in J. Bogomolov e A. Vartanov (a cura di), *Televizionnaja strada*, Mosca: Iskusstvo, pp. 152-177.

- Lapteva, O. A. (2007) *Živaja russkaja reč' c telekrana: pazgovornyj plast televizionnoj reči v normativnom aspekte*, Mosca: LKI.
- Leech, G. N. (1998) "The tact maxim", in A. Kasher (a cura di), *Pragmatics. Critical Concepts*, London: Routledge, Vol. VI, pp. 462-487.
- Levinson, S. (1983) *Pragmatics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Linell, P. (1998) *Approaching Dialogue: Talk, Interaction and Contexts in Dialogical Perspectives*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Linell, P., Korolija, N. (1997) "Coherence in Multi-Party Conversation. Episodes and Contexts in Interaction", in T. Givón (a cura di), *Conversation: cognitive, communicative, and social perspectives*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 167-205.
- Livingstone, S., Lunt, P. (1994) *Talk on Television. Audience Participation and Public Debate*, London: Routledge.
- Mack, G. (2002) "New perspectives and challenges for interpretation: the example of television" in G. Garzone, M. Viezzi (a cura di), *Interpreting the 21st Century. Challenges and Opportunities*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 203-213.
- Mancini, P. (1998) *La principessa Diana nel paese dei mass media*, Roma: Editori Riuniti.
- McLuhan, M. (1986) *Gli strumenti del comunicare*, Milano: Garzanti Editore.
- Michalkovi, V. I. (1981) "Razvlekatel'nye peredači i TV i efekt kcentri nosti", in J. Bogomolov, A. Vartanov (a cura di), *Televizionnaja strada*, Mosca: Iskusstvo, pp. 53-70.
- Morreall, J. (2009) *Comic relief: a comprehensive philosophy of humor*, Chichester: Wiley-Blackwell.
- Mukusev, V. (2015) "Televidenie perestrojki: vospominanija o budušem", in A. Vartanov (a cura di), *Televidenie meždu iskusstvom i massmedia*, Mosca: Gosudarstvennyj Institut Iskusstvoznanija, pp. 144-179.
- Munson, W. (1993) *All talk: the talkshow in media culture*, Philadelphia: Temple University Press.
- Norrick, N. R. (2010) "Listening practices in television celebrity interviews", *Journal of Pragmatics* 42, pp. 525-543.

- Novikova, A. A. (2008a) "Igrы sovremennogo televidenija kak sociokul'turnyj fenomen", *Observatorija kul'tury*, 1, pp. 41-47.
- Novikova, A. A. (2008b) *Sovremennye televizionnye zreliš a: istoki, formy i metody vozdejstvija*, San Pietroburgo: Aleteija.
- Odoeva, A. A. (2018) "Osobennosti no nych televizionnyh šou v Rossii i za rubežom (na primere Ve ernij Urgant', 'The Late Late Show with James Corden', 'The Ellen DeGeneres Show')", in I. A. Aleškovskij, A. V. Andrijanov, E. A. Antipov (a cura di), *Materiali del Meždunarodnyi molod žnyj nau nyj forum "LOMONOSOV-2018"*, Mosca: Maks Press.
- Orletti, F. (2000) *La conversazione diseguale: potere e interazione*, Roma: Carocci.
- Pavli ek, M., Pöchhacker, F. (2002) "Humour in simultaneous conference interpreting", *The Translator*, 8(2), pp. 385-400.
- Pezzini, I. (1999) *La Tv delle parole. Grammatica del talk show*, Roma: Rai-Vqpt.
- Pignataro, C., Velardi, S. (2013) "The quest for quality assessment criteria in media interpreting" in O. García Becerra, E. Macarena Pradas Macías, R. Barranco-Droege (a cura di), *Quality in interpreting: widening the scope*, Granada: Editorial Comares, Vol. I, pp. 129-147.
- Pöchhacker, F. (2007) Coping with Culture in Media Interpreting, *Perspectives*, 15(2), pp. 123-142.
- Sal'nikova, E. (2015) "Televidenie dlja nas: tri pochi. Kartina mira i organizacija krannož real'nosti" in A. S. Vartanov (a cura di), *Televidenie meždju iskusstvom i massmedia*, Mosca: Gosudarstvennyj Institut Iskusstvoznanija, pp. 402-451.
- Scannell, P. (1988) *The communicative ethos of broadcasting* (relazione alla International Television Studies Conference), London: BFI.
- Scannell, P. (1989) Public service broadcasting and modern public life. *Media, Culture and Society*, 11(2), pp. 135-66.
- Scannell, P. (1991) "Introduction: the relevance of talk" in P. Scannell (a cura di), *Broadcast Talk*, London: Sage Publications, pp.1-13.
- Scannell, P. (1996) *Radio, Television and Modern Life*, Oxford: Blackwell.
- Schegloff, E. A. (1987) "Analyzing single episodes of interaction: An exercise in conversation analysis", *Social Psychology Quarterly* 50(2), pp. 101-114.

- Seleskovitch, D. (1982) "Impromptu Speech and Oral Translation" in N. E. Enkvist, *Impromptu Speech: a Symposium*, Abo Akademi, pp. 241-254.
- Straniero Sergio, F. (1999) The Interpreter on the (Talk) Show, *The Translator*, 5(2), pp. 303-26.
- Straniero Sergio, F. (2007) *Talkshow interpreting. La mediazione linguistica nella conversazione spettacolo*, Trieste: Università di Trieste.
- Stolz, B. (1997) "Quality of media interpreting - a case study", in Y. Gambier et al., *Conference Interpreting: Current trends in research. Proceedings of the International Conference on Interpreting: What do we know and how*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 194-199.
- Swales, J. (1990) *Genre Analysis: English in academic and research settings*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Timberg, B. M. (2002) *Television Talk : A History of the TV Talk Show*, Austin: University of Texas Press.
- Tolson, A. (1991) "Televised chat and the synthetic personality", in P.Scannell (a cura di), *Broadcast Talk*, London: Sage Publications, pp. 178-200.
- Tolson, A. (2006) *Media Talk. Spoken Discourse on TV and Radio*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Vartanov, A. (2003) *Aktual'nye problem televisionnogo tvor estva: na televizionnykh podmostkach*, Mosca: Iskusstvo.
- Vartanov, A. (2010) "Nad m sme tes'?", *Žurnalist*, 2, pp. 46-47.
- Vartanov, A. (2015) "Novosel'e na Parnase" in A. Vartanov (a cura di), *Televidenie meždu iskusstvom i massmedia*, Mosca: Gosudarstvennyj Institut Iskusstvoznanija, pp. 87-143.
- Viaggio, S. (2001) "Simultaneous Interpreting for Television and Other Media: Translation Doubly Constrained", in Y. Gambier, H. Gottlieb (a cura di), *(Multi)media translation: concepts, practices, and research*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 23-33.
- Wadensjo, C. (1993) "The double role of a dialogue interpreter", *Perspectives: Studies on Translatology*, 1, pp. 105-121.

Wadensjo, C. (2008) "The shaping of Gorbachev: On framing in an interpreter-mediated talk-show interview", *Text & Talk*, 28(1), pp. 119-46.

Zadornova, V. J., Kobjashjova, A. S. (2013) "Pragmatičeskij podchod k perevodu jumora", *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Teorija Perevoda*, 22(4), pp. 66-83.

SITOGRAFIA

KVN, *S ego vs na inalos*, <https://bit.ly/2TxWBME>, consultato il 30/12/2018.

Mediascope, Rating dgli ascolti delle 100 trasmissioni TV più popolari in Russia (11/2/2019-18/2/2019), https://mediascope.net/data/?FILTER_TYPE=tv , consultato il 26/2/2019.

Novaja Nedelja, *Ve ernij Urgant. Spornoe Šou*. Intervista a A. Mel'man (2013), <https://bit.ly/2UjbQpR>, consultato il 6/2/2019.

TASS, *Pervyj Telemost meždu SSSR i SŠA. Dosje* (2017), <https://tass.ru/info/4531528>, consultato il 3/2/2019.

Rospe at', *Televidenie v Rossii: sostojanie, tendencii i perspektivy razvitija. Otrasevoj Doklad*, Vartanova E. L. (a cura di) (2018), <https://bit.ly/2AOmAHw>, consultato il 2/1/2019.

RINGRAZIAMENTI

Desidero innanzitutto ringraziare la mia relatrice, la professoressa Francesca Biagini, per aver mostrato interesse per la mia idea e avermi aiutato a svilupparla.

La mia correlatrice Sara Polidoro per avere accettato, anche in tempi molto stretti, di assistermi e consigliarmi nell'ultima fase della scrittura.

I miei genitori, Noemi, Donatella e Franco per essere la famiglia migliore del mondo e per avermi sempre sostenuta e aiutata nei momenti difficili, e festeggiata nei momenti di soddisfazione di questo lungo percorso di studi.

Francesco, per essere rimasto sempre al mio fianco e per avermi supportata e sopportata in ogni mio momento di crisi, accademica e non.

Infine i miei amici e i miei compagni di corso, che hanno condiviso con me gioie e dolori di questi intensi cinque anni di studio, che volgono ora al termine.

APPENDICI

Appendice 1: Elenco estratti del Cap.4 divisi per puntata

Puntata 1) Mark Zuckerberg

- (11) in 4.3.3
- (25) in 4.3.5
- (63) in 4.3.8.3
- (98) e (99) in 4.3.11

Puntata 2) Marilyn Manson

- (15) in 4.3.4
- (18) e (19) in 4.3.4.1
- (36), (37) e (38) in 4.3.6
- (41) in 4.3.7
- (56) in 4.3.8.3
- (61) e (62) in 4.3.8.3
- (65) in 4.3.8.3
- (80) in 4.3.9
- (105) in 4.3.12

Puntata 3) Gerard Butler e Aaron Eckhart

- (6) in 4.3.3
- (12) in 4.3.4
- (14) in 4.3.4
- (22) e (23) in 4.3.4.1
- (27), (28) e (29) in 4.3.5
- (32) in 4.3.6
- (35) in 4.3.6
- (49) in 4.3.8.1
- (53) e (54) in 4.3.8.2
- (57) in 4.3.8.3
- (67) in 4.3.8.3
- (76) in 4.3.9
- (78) e (79) in 4.3.9
- (84) in 4.3.9
- (86) e (87) in 4.3.10
- (90) e (91) in 4.3.10
- (93) in 4.3.10

Puntata 4) Mila Kunis e James Franco

- (2) in 4.3.1

- (5) in 4.3.1
- (13) in 4.3.4
- (24) in 4.3.5
- (42) e (43) in 4.3.7
- (51) e (52) in 4.3.8.2
- (70) in 4.3.8.3
- (89) in 4.3.10
- (103) in 4.3.12
- (106) e (107) in 4.3.12.1

Puntata 5) Gordon Ramsay

- (8) in 4.3.3
- (20) e (21) in 4.3.4.1
- (30) in 4.3.6
- (50) in 4.3.8.1
- (55) in 4.3.8.3
- (58) in 4.3.8.3
- (73) in 4.3.8.3
- (110) in 4.3.12.1

Puntata 6) Toto Cutugno

- (17) in 4.3.4
- (39) in 4.3.6
- (71) in 4.3.8.3
- (75) in 4.3.9
- (85) in 4.3.9
- (92) in 4.3.10
- (96) in 4.3.11
- (100) in 4.3.11
- (108) e (109) in 4.3.12.1

Puntata 7) Xbit

- (1) in 4.3.1
- (3) in 4.3.1
- (60) in 4.3.8.3
- (77) in 4.3.9
- (81) e (82) in 4.3.9
- (88) in 4.3.10

Puntata 8) Eros Ramazzotti

- (7) in 4.3.3
- (9) in 4.3.3
- (44) in 4.3.7
- (59) in 4.3.8.3
- (68) e (69) in 4.3.8.3
- (83) in 4.3.9

- (94) e (95) in 4.3.11
- (104) in 4.3.12

Puntata 9) Tom Holland

- (4) in 4.3.1
- (10) in 4.3.3
- (45) in 4.3.7
- (64) in 4.3.8.3

Puntata 10) Stephen Colbert

- (16) in 4.3.4
- (26) in 4.3.5
- (31) in 4.3.6
- (33) e (34) in 4.3.6
- (40) in 4.3.7
- (46), (47) e (48) in 4.3.8.1
- (66) in 4.3.8.3
- (72) in 4.3.8.3
- (74) in 4.3.9
- (97) in 4.3.11
- (101) e (102) in 4.3.12

Tot: 110 estratti

Appendice 2: Trascrizioni del corpus

Puntata 1 dell'1.10.2012

Ospite: Mark Zuckerberg

Durata: 11 min 54 sec

C:

((applausi))

(.)

ehm ehm

(.)

(.)

((risate))

c (.)ehm ehm
(.) , , =

O: =it's awesome

I:

O: (I) just got in yesterday (.) ehm I got to walk around, I went to the Red Square and saw a bunch of stuff there (.) stopped by Mcdonald's, it was good, hhh²⁹

I:

C:

O: HHH

((risate e applausi))

C: (.). ehm

=

-

O: eah

I: [

C: [: ehm , (.)

((risate))

O: oh I mean it was- it was a lot of fun I mean, we had an interesting conversation he's very ehm supportive of developing the technology industry here in Russia, and (.) ehm you know we're really excited about this too= a lot of what I'm here to do is talk to: developers and hum- engineers entrepreneurs (.) who're gonna build stuff using Facebook ehm and build a lot of new russian companies, so (.) it wa- it was an interesting conversation. ³⁰

²⁹ Non sono indicate le sovrapposizioni tra il parlato di O e l'IS

³⁰ Non sono indicate le sovrapposizioni tra il parlato di O e l'IS.

I: , : . (.) ,
(.) . (.)

- (.)

> <

C: [=

O: [hhh

C: = ,=

((applausi e acclamazioni))

ehm - . (.)

?

O: hhh you know I I actually went to a boarding school and I had to wear
(.) a jacket and tie every day.

I: , - ,

[.

O: [so when I was done with that I just decided: I'm
gonna wear t-shirts for the rest of my life.

I:

> <

C: . =

? =

O: ehm I- I actually brought a t-shirt [with his Facebook page.

I: [. c

C: , . (.)

. (.) ehm -

. :

ehm

. ehm

ehm ehm

. ((risate))

O: ehm well a lot of my work here is just to talk to engineers and folks here (.) you know, one of the things that we've done in a lot of countries of the world=we have this platform so people can build apps that are local to different countries and ehm you know so in all the different countries around the world people have built stuff and ehm one of the things that I want to encourage folks to do here is to build russian companies that can plug in Facebook and make ehm- it just a better platform for: for folks here³¹

I: ()
, (.) ,
(.)
(.) :
, (.) -
(-) , (.)
.(.)

C: mhh ((annuisce))

((applausi))

O: yeah.

C: ehm > <
ehm -
() _____ ,
.
, , - , -
ehm , - _____
- -
(.)

((risate))

O: hhh (alright)

I:

³¹ Non sono indicate le sovrapposizioni tra il parlato di O e l'IS.

: can you do it for me?

O: yeah good.

C: ehm (.) - (.)

((sistema un'altra sedia per O dietro alla scrivania di fianco alla sua e di fronte al computer)) .

((pubblico applaude e acclama))

- - (.)

. >

< (.) ehm - ehm

. - .

ehm . ? ?

O: ok

C: ,

I: .

: ()

O: alright, we can do that.

C: , [.

I: [.

C: ?

O: ehm mine says [ehm founder of- of

I: [(.) , (.)

((risate)) . ((applausi))

O: hhh

C: .

((applausi))

[ehm

O: [maybe host

C:

(.) :

.

O: (so what) founder?

I: ? c [?

C: [

O: no?

C: . (.) ((risate))ehm

(.) , one tv.

O: one ehm alright ((digita l tv))

C: aha [, , .

O: [yeah?

C: , ehm [=

O: [alright, that works.

C: = [=

I: [

C: =

. () ,

()

(19 s)

: , (.) _____

(.) ehm , , ehm

ehm ehm

ehm (.) .

, ()

O: ehm I think I just put something about what Facebook is trying to do ehm helping making the world more connected I mean that's both the company's mission and that's also wha- what I personally really care about so I put that on my profile (.) yeah

I: -

(.) (.)

C: ehm

ehm (.)

ehm .

O: hhh I know hhh I

I:

O: ehm ((continua a scrivere al computer)) (.) ((applausi)) that works

C: [(.) [ehm ehm - (.)

O: [that works [right

I: [[

C: (.) ? (.)

?

O: ehm mine [ehm (.) I I have a few

I: [(.)

C: ? (.) :

O: ehm my favourite is this Picasso [quote (.) all children are= =

I: [,

O: =artists (.) and the challenge is how to remain one when you grow up

I: (.)

:

C: ah ((applausi)) ehm (.) ?

((risate))

O: ehm [no

I: [ehm [() ,

C: [(.)

((risate, applausi))

O: alright here we go (.) [hhh

C: [

((risate))

O: hhh alright hhh

C: ehm

,

(.) ?

O: why is it blue?

C: [

I: [?

O: ehm ehm I'm color blind

I: :

O: blue is the color I see best=

I: =

O: hhh

((applausi))

C: (.) (.) ehm

ehm -

((risate)) (.) ehm (.)

ehm [[

O: [ehm I have I [have (.)

I: [

[

O: [yeah

C: ?

((risate))

O: HHH

((applausi))

C: (.) (.) ,

(.) (.) ehm :

: ((risate))

O: oh you want to have it there?

C:

I: ?

O: ehm I can't read this ((compare una scritta in russo sul monitor
inquadrato))(.) [hhh

I: [[

C: [ehm (.)

[

O: [alright (.) ehm: (I'm) gonna go with that one

I: ,

C: it's ehm yeah here it is no no no

O: this?

I: [?

C: [yeah

O: [alright (there it is)

I: [(.)

O: this one?

C: yeah

I: [?

O: [alright (.) ((clicca))

C: (.) (.)

((risate))

O: hhh

C: [

O: [alright there you go

((applausi))

I:

: ehm (.) ehm

ehm ehm: - -

____ , ehm (.) [____ =

O: [alright

C: = . (.) ehm ehm (.) ((compare il post
sullo schermo, C legge))

?

O: hhh wha- what [sites I visit? ehm I spend a lot of time on [Facebook

I: [_ ? (.) [

[

C: [(.) (.)

((applausi)) ehm (.) ehm

(.) ((legge)) _____

mycalendar ehm birthdays?

((risate))

O: hhh hhh

C:

O: I I think I blocked [that app

I: [- [

C: [

(.) ? (.) ((risate))

ehm ? (.)

O: yeah it [does

I: [[

C: [a ?

O: yeah yeah sure

I: [(.)

O: [it's ehm yeah

C: (.) ((si apre il profilo)) aha ((applausi))

O: hhh

C: - ?

O: hhh ehm it's a Puli it's a hun[garian sheep dog

I: [(.)

[

O: [yeah so (.) he he's ehm (.) he's one of those types of dogs that
(.) he [ehm he has the dreadlocks (.) so yeah let me hold=

I: [((risate))

O: =a sec there's [there's a

C: [?

O: ((scorrendo la pagina Facebook)) ehm where's that

C: (.) [

O: [ehm hhh ehm he'd listen to whatever [I (put him on)

I: [

[

C: [-

[

O: [xxx yeah ehm I [I (.) I write most of that [page xxx

I: [[

C: (.) ((risate))

(.) ((risate))

(.) ?

ehm ?

O: oh where I'm planning goin[g? (.) ehm we're going to this hack event

I: [? (.)

[(.)

O: [ehm so I'm gonna talk to a bunch of developers, well while=

[here I'm gonna visit Moscow State Uni[versity and talk to the students

I: [= (.) [:

[

O: [yeah

((applausi))

C: ehm

-

.

((applausi))

C: ((stringe la mano a O)) (.) ehm

ehm

ehm ehm

-

. (.) _____

ehm

((risate))

O: hhh

C: :

=

Puntata 2 del 21.12.2012

Ospite: Marilyn Manson

Durata: 11 min 33 sec

((applausi))

C: ehm

,

.

(.)

O: another country ci[ty: that I could not ehm pronounce.

I: [

[

O: [it sou[nd(s) like E: kat'rinenburg Ekatri-

C: [E , -

I: [-

O: [Ekatrinen[burg

I: [[

C: [— .

((pubblico ride))

O: yeah yeah

I: [

O: [well you [know

C: [.

[,

O: [that's well that's what you say here.(.)

I: [

O: [but in America

I: A [

O: [they have a ma:p and th[ey xxx things

I: [, [=

C: [hhh

I: = - .

C:

O: and I di- I didn't go to geography cl[ass

I: [

O: sssm- ((mima il fumare uno spinello))

C: - [

I: [

C: (.)

. (.) ehm

: (.)

O: no I went to (a) chri[stian school

I: [: ,

C: =

O: =obviously ((indica con le mani il suo look))

I: _

O: worked out

C: hh [

O: so th[erefore I am [xxx

I: [[

C: [,

. (.) .

O: you might (.) xxx obviously I am an expert on the end of the [world

I: [-

(.) [,

C: [, [,

O: [I sch-

I sch- I scheduled an appointment with my [ehm personal pharmacist,

I: [

: [,

O: [or d- or drug dealer [which I make you call them here

I: [

_____ [

O: [fo:r ehm the day after [the end of the world,

C: [hhh

O: so ehm [there's not gonna it's not gonna happen be[cause

I: [[

O: it took me a week to get [that pointment so:

I: [

[

O: [so no

I: [

O: [the world may not come to an end because I need to:

I: [=

O: [see my: ehm medicines

I: =

O: and that is in the BIBLE

I: [

O: [that's in the BIBLE

I:

C:

O: I read it

I:

C: ((pubblico ride))

ehm

ehm

ehm

O: if you mean venereal diseases, [no

I: [

-

O: cause that's not a present

I:

O: and ehm and it's a gift that keeps on givin[g but it's not a present

I: [

C: oho:

O: ohohoh

C: :: :

O: I got a small statue of [you

C: [

- . (.)

O: yes I did

I:

C: ehm:

O: ((porge la tazza))

C: :

O: yes see y- [see that al- I told you that all ame[rican-russian thing

I: [-]

- [

O: [it's it's s- still

I:

O: I know your che[mical warfares, cosmonauts, technologies,

I: [(.) (.) : ,

, [,

O: [snow globes

C: [

I: [[,

O: [computers

C: hhh

O: christmas trees,

I: [

C: [

O: beautiful hair-do:s,

C: [:

I: [:[

C: [-

. (.) ((pubblico ride)) , ,

(.) : (.)

- .

= ,

O: ah

C: . (.)

((pubblico ride)) . (.)

O: your country made it

I: ()

C: hhh -

O: well this is this is [when this ehm

I: [

O: this is what is called the last day on earth=

I: = [.

O: [that's appropriate

C: [_____, -

I: [

C:

?

O: that was in nine[teen ninety six

I: [

C:

_____ (.)((risate)) :

(.)

ehm

O: because (.) be[cause my ehm my head piece [that you gave me

I: [

[

O: [cosmonaut time travel

I: [____:

O: [I picked up a reception [from the future=

I: [

O: =like [that show Lost

I: [

O: [but it was not lost it was [found

I: [

, [

C: [ehm

_____ ehm (.) -

= (.) . ehm -

?

O: well, I don't see [why, if the world's gonna come to an end [but ehm

I: [- [

, .

O: you know I I usually have a traditional black christmas tree

I: [(.) ,

O: [I don't mean ehm ((porta le mani davanti

al viso)) [black

C: [C [, (.)

I: [

O: no n- oh that's a good idea, [I like that (.) you can=

I: [

O: =get hobos off the str[eeet

I: [[()

C: [- (.)

- (.) : , =

O: hhh hhh

C: =

((risate))

O: hhh ((applaud))

C: :

:

xxx

(16 s)

C: ehm

: () Tgi ((risate))

C2: , ((si volta di schiena))

C: (.) ()

[

O: [that is: that is the end of the [world

I: [:

()

C2: hhh hhh [

C: [- hhh

ehm :

_____ ehm

O: well while 2k was supposed to be the [end of the world

C: [

[,

O: [then I don't know if they (caught the) y2k here
 c[ause I know that the russian organised it (.) to (cru[sh) a bit hhh

I: [_____ [__

C: [==

I: (.) -

C: =

O: yeah i don't you know what my dick [doesn't wear a watch

I: [(.)

((risate))

C: [

O: [so xxx Johnny Depp

I:

C: xxx

c

O: you just ask

C: [

I: [

O: you just do like this ((passa la mano sulla palla di neve con vetro))

I:

O: ehm so: y2k [yes the world did not end

C: [

I: [

O: [the world did not end

C:

O: and i- it shall not end again

I: :

O: but ehm it's always ended from the be[ginning (.) every day

I: [(.)

O: Bible is a very old book I don't know if you've read it

I: , [

O: [the Mayans the Mayans ar- (.)
why would they even care they're dead

I: [, =

O: [and they're mexican

I: =

O: I mean no offence to you [guys but you're russian so: it's different

I: [

O: I mean their culture dies, [cause you guys are ea[ting mexican

C: [=

I: [()

[

[= ?

O: DO NOT eat mexican food [do not eat mexican food

I: [

O: and you won't have on[tezuma's revenge on the twenty first

I: [: (.)

O: and you will survive

C: [

I: [

O: russian science

C: [

I: [

C: (.) ((applausi)) (6 s)

()

o: hhh

C: - ehm

ehm ,

- , ((risate))

O: ((rovista in tasca))

C: ?

O: ((estrae il rossetto dalla tasca)) it's like a tiny dog dick
I: - (.) . ((risate e applausi))
C: uh
O: ((porge il rossetto a C)) you must
I:
O: this no ((mima sesso orale)) no no no no no
I: -
O: ((mima il gesto di darsi il rossetto intorno alla bocca))
I:
O: like a clown [not like a prostitute [clown
((mima sesso orale))((mima il truccarsi c.s.))
I: []
O: hhh
C: hhh : ((comincia ad applicare il
rossetto))
O: yes
I: [
O: [yes red nose
I:
O: yeah there you go look at that look at that
I: :
O: look at that ((applausi))
(9 s)
C: (.) (.)((risate))
(.) ____ ((risate e
applausi))
(4 s)
O: I was not allowed to go anywhere in [that
C: []
I: []
O: ((applica l'ombretto creando dei finti baffi))((applausi))
I: ?

O: (charm)

C:

I:

C: :

O: do i look like [you?

C: [[

I: [?

C: :

O: this is it, his beard is really [fake

C: [

I: =

O: see he has a fake beard

I:

C: - (.) ((applausi)) hhh -

ehm C (.) ((risate))

(.) () (.)

. ((pubblico ride))

C₂: ?

C: . _____

O: you: go [take

C: [__:

O: (time you go) take orders [fr- for jalapeno peppers

I: [

C: ehm ehm

, (.) ehm -

.

((applausi))

O: yeah you're right

I: (.)

((la band comincia a suonare))

O: is this our song?

I: ?

C:
O: jingle bells?
C: jingle bells
I:
O: ((cantando)) jingle bells jingle bells the world's gonna end
I:
((finisce la musica))
O: the: (match) [end
I: []
C:
O: I could see that you [have ((porge microfono a urgent))
C: [c-
- () (.) _____
, (.)

O: I look like a hobo
C: []
I: []
C: - hhh , .
O: ((prende in mano la lepre di cioccolato e la guarda)) genuine
chocolate
I:
C: - _____
O: it looks like it's getting a breast implant
I:
:

((applausi; musica))

Puntata 3 del 29.2.2013

Ospiti: Aaron Eckhart e Gerard Butler

Durata: 18 min 35 sec

O₂: ((urta la tazza sul tavolino)) Oh excuse me

I:

C: (.) ((risate))

O₁: oh cold

I: ___

C: - (.) _____ (.) ((risate))

O₁: can I take my scarf off [(no matter what) ((comincia a srotolare la sciarpa))

I: [

C:

O₁: ((continuando a srotolare la sciarpa)) it's a scar[f yeah

I: [=

C: = [:

O₁: [it's like my russian sca:[rf xxx

I: [

?

C: : (.)

. ((risate))

. ehm

O₁: yes

C:

I:

C: - _____

. _____ (.) hhh

_____ ((si avvolge la sciarpa pelosa intorno alla testa))((risate e applausi)) (.)

(.) . ((risate))

O₁: that's how I bought it, but it [ripped

I: [

C: hhh

O₁: I bought it as a hat, but [it became a scarf.

I: [,

C: . ehm

ehm — , ,

O₁: yeah yeah thank you ((applausi))

I:

O₂: ((si rivolge a O₁)) just (stop) talking

O₁: wh[at

I: [

O₁: yeah

I: ? ?

C: . (.) ((risate))

hm — =

O₁ e O₂: ((espressione perplessa))

C: . (.) ((risate)) > <

> < — .
((risate))

O₁: oh I thought we just played with Jennifer A[niston

O₂: [hhh

I: [: -

: [

C: [[((risate))

O₁: [no I'm joking

I:

O₁: hhh hhh ehm (.) ((si rivolge a O₂, a bassa voce, alza gli occhi))
what am I saying

O₂: hhh ((si protende verso O₁)) xxx

I: —

O₁: ((porta due dita alla tempia come se fosse una pistola)) pf::

C: - , .

(.) ((risate)) _____ ehm ehm
ehm ? ((mostra le fotografie))

O₁: yeah

: () : ,
: ((mostra un fotomontaggio con se stesso
insieme al cast di Friends))

((risate e applausi))

O₂: she('d) do a movie with anybody

I:

C: hhh : () - . _____
. ((estrae le
fotografie))(.) ((tira fuori due fotografie di
personaggi "cattivi" recitati dai due attori)) ((risate))

O₂: oh my goodness

I:

O₂: Jerry very handsome

I: C

C: (.) ehm -
?

O₁: yes

I: [

C: [: _____

O₁: h[hh hhh hhh

O₂: [hhh no this was my birth[picture

I: [[=

O₂: [yeah this=

I: [=

O₂: [=is what I (looked like) when I came out of the [world

I: [

[

O₂: [and my mother

I: [

O₂: [my mother was very happy

I: [

C: [

(.) :

_____ . , ehm .
- . _____
____. (.) ehm [.

O₁: [other than

I mean Aaron really

I: : [

O₁: [other than ehm [gambling

I: [,

O₁: drugs

I: -

O₁: alcohol

I: [

O₁: and women

I:

O₁: I don't think Aaron has a dark side whatso[ever

O₁: [no:

I: [

O₂: [y- know I just like that

C: _____ ,
, (.) ((risate)) -

O₂: well everybody know that Jerry is a saint, [got no dark sides you know

I: [_____

O₂: Jerry is a little perfect choir boy

I: [_____

O₂: [all he does is rea:d you know when he's at home [and he gets=
I: [=
O₂: [=to bed rea- real early
I: [=
O₁: mor- mo[re looking at pictures
I: [
O₂: hhh yeah more [looking at pictures
I: [((risate))

C: - ehm
((risate)) . ehm ehm _____
: ehm
. (.) [
O₂: [yeah
I:
C: . (.) ((risate)) ehm
. (.) , (.)
(.) ehm
(.)((risate))
O₁: shit I'll drink
I: . ((risate))
O₁: hhh hhh ((applausi))
C: . (.)
O₂: who's gonna turn away from Jerry Butler
I: [
O₂: [in an action movie saving [the president of the United States
I: [(.)
[
O₂: [you know he he he's killing the bad [guys
I: [
[_____
O₂: he's acting like a stud, [who's not gonna see that
I: [,

C:

O₁: seriously I mean [an actual fact

I: [

O₁: I don't think it would have been (to do)[with us drinkin or=

I: [

O₁: =what[ever we do (.) honestly we made

I: [

O₁: I think we made a pretty kickass movie

I: _____ [

O₁: [I mean we just opened it up in the states

I: ,

O₁: I mean people are screaming and [shouting in the audience you know=

I: [

O₁: =it's [a very xxx

I: [. [

C: [-

, ehm , C ehm
ehm

O₂: I play the Pre[sident of the United States ehm

I: [,

O₂: the White House gets attacked,[and

I: [,

O₂: Jerry is the star [of the film and he plays this secret=

I: [

O₂: =my secret [service agent who comes in

I: [-

O₂: he saves the day for everybody and [he does it brilliantly and ehm

I: [, (.)

[

O₂: [like everybody said it's ehm it's [just a great=

I: [

O₂: =entertaining movie

I:

C: mmh

O₂: so I mean you know if you wanna see the president you [know of the=

I: [=

O₂: [=United States getting ehm the shit beat out of him=

I: [= (.) ehm

O₂: then this [is the movie for you

I: [() () [

C: [

((risate))

I: [

C: [-

((risate e applausi))

O₂: hhh they('ll) love it

I: -

O₁: wooow

C:

I: : —

C: ,

, ehm ehm

- . (.)

.

O₁: well we n[o we talked about [JFK you know because=

I: [(.)

O₁: =he was young [and he was active and athle[tic

I: [, (.) [- > -<

[(.) [=

O₂: [but mostly I just thought about ehm you know how I [woul[d b- (.)

[like to be President you know (.) [how I would like what kind of=

I: [= [

O₂: =leader I would [like to be

I: [.

C:

O₂: ehm I would be a sex addict

I: [(.) [((risate))

O₁: [hhh

C: [((batte il cinque a O₂)) (.)
 ((applausi))
 (..)

C: [

O₂: [(but that's)that's just like saying I would be the President

C: hhh

I:

C: (.) : >
 < —
 ehm ehm
 ehm
 ? (.) ((risate))

O₂: well I [mean

I: [

C: [[

O₁: [YEAH WHY

O₂: [why?
 : [____? (.) [

O₁: [why did you need my help

I: [— ah?
 ((risate e applausi))

O₂: I asked the same question

O₁: [hhh

I: [

O₂: that's how Hollywood [goes ehm look ehm

I: [

O₂: bec- you know the President is the the prize it's the [world's=
 I: [=

O₂: [=prize is the biggest prize there is and ehm [and so the White=
 I: [(.) [

O₂: =house makes a great target and a great movie

I: [a -

O₂: [ehm you know we have a great director doing this movie
and [Jerry (.) produced this movie [so you were very involved=

I: [(.) [=

O₂: [=in the film [yeah

I: [= [[

: [A:H

_____ (.) ?

O₁: yeah ((applausi))(5 s) thank you

I:

O₁: [xxx

C: [-

_____ ((risate))

O₁: we- ehm I- I [wanted to actually (.) but ehm I gotta say=

I: [

O₁: =y- you [know (.) when ehm when cause when I when I got the=

I: [

O₁: =script I w- [the script was always a great script [but it was kinda=

I: [(.) [=

O₁: [=sci-fi (and we thought) here's an opportunity to: [actually

I: [= (.) [

O₁: delve into what [a real terrorist attack would look like and ehm

I: [>

[< [

O₁: [ma- as you say [make it as re:alistic and as
hap[pening as possible and that's what's really powerful a[bout the=

I: [(.) [=

O₁: [=movie (.) [and the first guy=

I: [= () [.

O₁: =we got on board wa Aa[ron which I gotta tell you big day for us

I: [

O₁: cause we [were like no: you would be such a great [President for the=

I: [(.) [

O₁: [=reasons that he said cause you (.) you know you don't want a sappy=
I: [=

O₁: =President [you want somebody who could [you actually feel kick=
I: [(.)]

O₁: =some ass you [know who's tough who's who's fit who's
I: [=

O₁: [who has the attitude ehm y- know because at the end of the day the=
I: [=

O₁: =rea[son (.) you know they take us (.) they take us down because=
I: [() ,

O₁: =they outsmarted us you [know and this is a- this is not a win for=
I: [-

O₁: [=the US today. it isn't the end (.) [but it's (.) you know a- as=
I: [= (.) [- _____ =

O₁: =far [as the secret service go as far as the secret intelligence go
I: [= (.)

O₁: it's a hun[dred percent failure (.) or a hundred percent (.)][success
I: [(.)]

O₁: and this is the day whe(re) it went wrong this is [a nine eleven
I: [

[- (.)] =

O₁: [you know and [ehm (.) so you ta- you xxx to what is that like
I: [= -

O₁: how [does that feel (.) (but) really (.) the movie is about heroism
I: [

O₁: I mean in Aaron's a [hero you know the the female characters are=
I: [

O₁: =heroes and [this kind of show you that (.) wha- you know in your=
I: [() ()

[_____ c (.) [() _____ =

O₁: [=darkest hour (.) [how it really bring people together
I: = [

O₁: [you know and it brings (heroes out of all that)

O₁: that's why I think [this is a universal story it could be about

I: [

[

O₁: [could be about

C: [(.) -

() (.) ((risate))

. (.) ehm -

_____ ((si gira verso il pubblico))

ehm

(27 s) ((frammento del film))

((applausi))

O₂: (sounds good)

C:

O₂: (sounds good)

C:

I:

C: ___: (.) ((indica il pubblico in studio))

(.)

(.)

(.)

((applausi))

(35 s)

C: : (.) ehm

-

-

O₁: yeah (.) yeah [we: ehm we [worked

I: [

C: [

(.) ((risate))

. ((risate))

O₁: absolutely ehm [I (.) listen to be [honest

I: [(.) [

O₁: I don't really enjoy acting (.) [I just you know I use it as=

I: > < [

[(.) > < _____

O₁: [=a vehicle to find out other things (rather than to) learn surf or

to sing (.) [and I realised in making this movie (.) that I=

I: [> [< (-) :

C: [hhh

O₁: =would have [access (.) to a lot of secrets

I: [-
[(.) =

O₁: [and that's kind of the main reason why I'm here so if anybody is=

I: = [_____ => - [()

O₁: [=watching (.) [I know stuff. ((fa un gesto con la mano congiungendo il pollice con le altre dita))

C: hhh

I: . ((risate e applausi))

C: (.) (.)

, (.) ((risate)) ehm

_____ (.) (.) ehm

(.) ehm ehm

ehm ehm ehm

, > <

_____ , (.)

.

(5 s) ((sigla della rubrica))

((O₁ e O₂ si trovano al centro dello studio in piedi dentro a due cabine di vetro contenenti molte banconote americane))

C: ehm (.) (.)

, (.) ((risate))

(.) (6 s)((risate e applausi))

(.) [. (.) -

O₁: ((si slaccia la cintura))((risate)) [I'm trying to find out where to shove my money

C: [(.) () (.) (.) =

I: [

C: = ehm [_____

O₂: [actor's xxx

I: [

C: (.) ((risate))

O₂: yeah

C: [(.) ((risate))

I: [

O₁: ((si mette in punta di piedi e piega la testa contro al soffitto))

I like this [(right now)

I: [((risate))

O₁: you could have made it [a little taller for me

: [_____

I: [_____ -

- ?

C: - > < [((risate e applausi))

O₁: [Aaron

C: . (.) ehm
 (.) ehm , (.)

 (.)

ehm: (.)
 , (.) . (.)

O₁: hhh (.) ((risate)) I have [hundreds

C: [(.) =

I: [_____

C: = (.) :

() (.)

(((risate e acclamazioni)))

O₁: ((si afferra la cintura))

C: ehm (.)

: ((risate)) (.) hhh

O₂: I already have a sock [there hhh

I: [((risate))

C: hhh

O₂: (I mean no room)

C: A [(.) [- =

I: [[(.) [=

O₂: [(I'm in) my [sock already

C [= _____ (.) ?

I: [=

: are you ready guys?

O₁: COME O:N MAN LET'S GO: [IT'S PRETTY COLD

I: [_____ (.) [

: [:: :

((musica; le banconote cominciano a svolazzare nelle cabine

(20 s)

C: a:: (.) _____

((le banconote di fermano)) ((risate e applausi))

C: ((apre le cabine e fa uscire O₁ e O₂)) ((applausi)) (10 s)

(.)

(.) ((risate))

? (.) ((risate e applausi))

(.) , (.)

O₁: ((si toglie una manciata di banconote dall bocca)) ((risate)) ehm r
really?

I: ?

C: ((toglie una banconota dalla testa di
O₁)) ((applausi))

O₁: o:h

C: ?

O₂: si sfilava una banconota da sotto la scarpa

C: hhh

((applausi e acclamazioni))

O₂: one

C: (.)

O₁: I'm still pulling (out)

I:

O₁: I know this for working at a strip club [many years

I: [

[

O₁: [ba:nd on

I: [(.)]

O₁: [can I have some music?

C: [xxx xxxx

((la band comincia a suonare e O₁ a ballare))

O₂: go Jerry (7 s) go Jerry HHH

(8 s) ((sfuma la musica))

C: ehm

O₁: I'm sure I'm still gonna be ehm

I: [

: [(.)

(.) . ehm

ehm (.)

(.) ((mostra la banconota verso le telecamere)) A

(8 s) ((risate))

< >(.) ((risate))

, < >

O₂: are this real?

I: - ?

C: ((indica a O₂ un punto sulla sua banconota))

O₂: oh

I: [(.) [-

O₁: [I gotta show this thing

O₂: [you want me to sign that?

I [-

C: [-

? ((risate)) .

O₁: ok

I:

O₁: if you look at this this is how you can tell by [the way if this is

I: [

[(.) c

O₁: [like actually a fake or real so you look at the hair
there ok? [I don't know if you can see that on camera but look

I: = [?

: -

O₁: look at it

: [

I: [

O₁: look closely at his hair ok? (.) now watch [this

I: [

O₁: ((scuote energicamente la banconota)) ((risate)) ok now see if it was
fake

I: (.) [,

O₁: [the hair would be a mess=

C: = [

O₁: [yeah so this is ok no this one was good

I: [

C: [_____ 

—

C: _____

((applausi))

((musica))

Puntata 4 del 7.3.2013

Ospiti: Mila Kunis e James Franco

Durata: 17 min 28 sec

O₂: It's a nice big audience!

I: ()

O₁: hhh

C: c , (.) , , , .

O₁: c

((risate del pubblico))

O₂: thank you

I: .

((pubblico applaude e acclama))

C: : , (-) _ ((allarga braccia)) :: O , (.) ehm , (.) (.) mmm - _ (.) :

O₁: yeah, , it's ok

(.) mmm it's the origin story or the origin [tale of

I: [

O₁: oh

I:

O₁: There's a transla- it's about to be translated=I didn't realize it

C: , _

O₁: , , [ok

C: [hhh

I: [

C: [,

O₁: ((appoggia la mano sul bancone)) ((pubblico
ridacchia)) it's an origin tale about ehm the wizard of Oz, so it's
based on actual books (.) instead of- instead of a retelling of the
film that everybody (.) you know came to love (.) so ehm as was
previously ehm discussed it's kinda like the story of the man behind
the curtain which will be James's character Oz (.) so it's the first
(.) of many books³²

I: - , (xxx)
(.) -
(.) -
:

C: ehm _____ : ehm ehm
ehm ?

O₂: ehm they: ehm they hired a magician to train me ehm this great
magician from Las Vegas named Lance Burton=he came out (.) to the set
and worked with me for weeks: ehm taught me different magic tricks (.)
(to) make it look like ehm I make someone levitate ehm make something
disappear (.) he taught me other things too=how to make doves
materialize (.) but I didn't make any of them in the movie³³

I: , ,
xxx ,
, ,
(.)
, ,
[.

O₁: [the dove thing di:d

³² Non sono indicate le sovrapposizioni tra il parlato di O e l'IS.

³³ Non sono indicate le sovrapposizioni tra il parlato di O e l'IS.

I: [(.)

O₁: [it's in the: ehm waterfall

O₂: sort of ((mima "un po" avvicinando pollice e indice; sorride))

O₁: xxx

I: () (.) xxx

O₂: I mean, I can do a lot better than that

I:

O₁: oh. I was impressed

I:

C: (.), [ehm=

O₂: [thank[s hhh

I: [((risate))

C: = ehm ehm

, ehm:

(.)

(.) [

O₁: [really?

C: , [

I: [?

O₁: [hhh

C: [ehm ehm [:

O₁: [

C: ___?

O₁: (.) ehm a lot of the ehm [I brought

C: [-

O₁: I'm actually very nervous speaking russian in front of
so many people

I: [-

C: [=

O₁: = [

C: [((indica il pubblico))

O₁: ok I xxx

C:

[((risate e applausi))
 O₂ : [((ridacchia e applaude))
 O₁ : [(.)
 -
 C: ?
 O₁: ((risate))
 C:
 O₁: -
 ehm network? or[:
 I: [
 O₁: [
 C: [xxx ?
 O₁: (.) soap operas, [
 I: []
 O₁: [
 . but ehm to answer your question [we had eight stages
 I: [,
 O₁: and each stage had ehm
 I:
 O₁: like Glinda's castle and (.) was built and the (yellow brick) road
 was built,
 I: ,
 O₁: so [ehm a lot of things are actually very tangible
 I: [xxx
 O₁ : [and anything in the background was behind a blue curtain
 I: [
 () ()
 C: ehm (.)
 O₁:
 C: , .
 ehm _ ?

O₁: [hhh
 [((pubblico ride))

O₂: what what?

I: ?

O₁: do your parents watch russian televi(hhh)sion

O₂: they love it [love y- they love you man

I: [(.)

O₂: [they love [you

C: [[that's it

O₂: (they have you) so funny

I:
 ((pubblico ride, applaude, acclama))

O₁: you mum has a russian accent I would say

C: [= =

I: [a

C: : [

O₁: [hhh

C: _____

O₁: ((sospira divertita)) [hhh
 [((pubblico ride))

O₂: ((sorridente; saluta con la mano)) hey mum

I: , ()
 ((pubblico ride))

C:

ehm ehm: [

O₁: [yeah

O₂: she's [in the film ehm

I: [

O₂: and haven't- I've seen [it twice now (.) I haven't=

I: [

O₂: =been able to [catch her but she is ehm

I: [

C: hhh ((pubblico ride))

O₂: she plays one of the [the: town's peopl in Glenda's palace

I: [

O₂: so there's a scene [right after Mila torments me

I: [

[

O₂ : [and she flies off

I:

O₂: and I run away

I:

O₂: and my hat only my h[at is left on the yellow brick road

I: [[

O₁: [yeah your grandmother

was in the [backgroud

O₂: [yeah my little granma's in there yeah

I: -

O₂: she's very small [she (looks like) a munchkin

I: [

O₁ : [xxx

C: [(.) =

O₁: =she has a little hat on doesn't she?

I: [?

O₂: [I think so yeah

O₁: (with) the big [flower

I: [[

O₂: [I didn't see her there yet

O₁: oh yeah

I: [

O₂: [but I think she was wearing a hat

I:

((pubblico ride))

C: (.)

((pubblico ride))

ehm ehm :

ehm ,

O₁: hhh

O₂: I don't (.)sign up=but my gr[andmother (.) makes sure than that's in=

I: []

C: [hhh

O₁ : [hhh

O₂: =the contract

I:

((pubblico ride)

C: , ehm (.) -

, (.)

(.)

(20 s)

C: (.) =

ehm .

—

' —

ehm

O₁:

C: — ((pubblico ride))

O₁:

C: ehm

(.) ,

O₁: (.)[

: [ehm

O₁: (.) [

: [(.)

((pubblico ride))

O₁:

: ehm ehm

, (4.0) -

O₁:

:

O₁:

C:

O₁ : hhh well it's not like yeah Pinocchio [I mean it's not that bad hhh

I: [=

C: [hhh

I: = -

C: - [_____

O₁: [

C: -

ehm

O₁: hhh ehm I liked it [(.) I mean

I: [

O₁: you know it's one of those things wher[e it was really fun to do:

I: [=

O₁: in a lot of scenes

I: =

O₁: and I always looked at it just like a young girl [who falls in love=

I: [

O₁: [=and gets her heart broken (.) [who goes through an emotional=

I: [= (.)[-

O₁: =transformation that's [(xxx) the physical=

I: [=

O₁: one where: [(xxx) like the colour that gets produced [that changes

I: [[

- () [

O₁: [but otherwise you know she's very groun[ded

I: [

O₁: and you know just has a broken heart

O₂: and [as far as ugly green witches go, she was the most beautiful=

I: [

O₂: =that I've ever seen

I:

O₁: James lies really well

I:

((pubblico ride))

C: hhh ((pubblico applaude)) ehm

(.)

-

[

O₁: [yeah James

:

O₁: () .

O₂: well it was easier [to look at you with the: with the red hat()but=

I: [

O₂: I mean [I was a fan I

O₁: [you didn't like my nose?

I: [

O₂: [I mean I thought they did a great job

O₁: [yeah

I: [,

O₂: but if I had to hang out with one [I'd choose the first one

I: [()

c [,

O₁: [hhh you don't

wanna go and hang out with me as the green wicked witch?

I: (.)

[?

:

[

((pubblico ride))

ehm =

((pubblico ride))

O₁: hhh

(21:18-21:49) ((pubblico applaude e acclama))

(21:52)

O₂: you didn't know I speak russian

I: - ?

C: : : ,
(.)

ehm ehm (.)
=

ehm

((pubblico ride))

O₁: ehm would be nice

C: hhh

((pubblico ride e acclama))

I:

O₁: translate that (.) what is [that translated in you ear

C: [[

I: [

C:

O₁: ehm a herring in a coat? which just sounds disgusting

C: xxx

O₂: herring [in [a coat?

C: [hhh

O₁: [I kno[w (you see) herring in a coat

I: [- [(.) -

C: [

[

O₁: [hhh

((pubblico ride))

O₁: [oh xxx?
O₂: but like stretched out a [lil bit
I: [
O₂: kind of a girls' car
O₁: yeah
I:
O₁: I've always wanted one of [those
I: [hhh
((pubblico ride))
O₂: that was my first (.)cause [I wanted Porsche but I couldn't afford it
I: [
O₂: so:
I: [
C: [
O₂: it sort of looks like a porsche and that quite
I:
C: , ehm
ehm ,
, . (.) ehm
(.) ,
,
O₁: James Franco:
C: [.
I: [[
O₁: [there's no question [about it
I: [
O₁: [thank you
C: [
O₁: [absolutely
I:
C: ehm
O₁: ah ((pubblico ride))
C: ?

O₁: no hhh
C:
O₁: the way you [said it
C: [-
I: []
C: []
_____ []
O₁: [hhh hhh that (should have been)
: (.) []
O₁ : []
I: :
C:
O₁: hhh
C: ehm
, ((pubblico ride))
O₁: aah ((pubblico ride))
O₂: what what
I: ?
O₁: Regina wants to know when you're planning on marry[ing her
O₂: [o:h ehm
C: [(.) - (.) []
O₂: [I'm ready (I'm) ready
I: []
O₂: (is) she here?
I: ? ((pubblico ride))
C: [] =
O₁: [hhh
C: = hhh []
O₂: [oh she's
right there ((indica un punto tra il pubblico))
I: []
O₁: [_____
C:

O₁: hhh ((pubblico ride))

C:

(.) (.)ehm
.
ehm (.)
_____, ehm (.)
,(.) (.)
, (.) (.)
= (.) hhh

(25:32-25:37) ((video-animazione;musica))

O₁: can you draw me can you give me the [xxx like jaw like xxx

I:

[
- xxx [

O₁ ((si volta verso C))[what do you do over there?

I:

?

((risate e applausi))

C:

xxx xxx
[(.) , ehm =

O₁: [hhh

C: =

?

O₁: ____?

C:

O₁:

C:

O₁: no

C:

= ehm ,

O₁: ok we have one minute ((voltandosi verso O₂)) (.) [are you ready?

O₂:

o[k alright

I:

[

C: ok

O₁: what [do I have to do?

I:

[(.) [?

C: [ehm
, ehm ehm=
O₁ : = (.) [
C: [HHH
O₁: ok
C: ok (.) [()
O₁ : [:
C: yeah (.)
O₁: xxx ((sussurra, voltandosi verso O₂))
C:
((e O₂ iniziano a disegnare su due tavolette; sullo schermo compare un
conto alla rovescia; musica di sottofondo)
(7 s)
O₁: ((si volta verso O₂))I like how this is going
C: ((mentre O₁ è girata sostituisce la sua tavola con una già pronta
sotto la scrivania))
I:
((applausi e risate))
C: ((continua a disegnare)) (.) (.)
O₁: ah ((si volta verso C))
C: - [
O₁ : [
C: (.) [- ?
O₁ : [(.)
C: ((risate e applausi))
O₁: hhh (6 s) I see ()
C: (.) ehm [xxx (.) [a =
O₁ : [hi ____ (.) hi [((saluta
con la mano verso un punto imprecisato))
C: = ?
O₁:
C: ((si volta verso la telecamera)) _____

O₁: _____?

C: _____ ?

O₁:

C: _____ (.) (.)

O₁:

C: (.) - (.)

O₁: hhh

O₂: ok done

I: - [

O₁: [xxx

C: _____ ? (.) [_____ =

O₂ : [I don't know

C: = _____ (.) _____

(.) _____.

((pubblico ride)) ((C finisce di firmare)) ()

O₂ : ready? (.) [(I'm gonna) show the camera

C: [?

O₂ : :

C: (.) hhh _____ hhh (.)

(.)

O₂: ((gira il disegno verso O₁)) hhh

O₁: HHH hhh

O₂: ((gira il disegno verso il pubblico; il disegno rappresenta O₁ e di fianco C con un'erezione)) ((pubblico ride))

O₁: hhh ((batte le mani))

O₂: ((indicando il disegno)) Mila (.) Ivan ((pubblico ride))

O₁: (.) - (.) _____

ehm

((pubblico ride))

O₁: hhh

O₂: that's how you spell your name right?

I: () ? [

C: [ehm - , (.)
y ((pubblico ride))

O₁: hhh hhh

C: ((gira il disegno verso il pubblico)) ((applausi))

O₂: O:H
((applausi))
(8 s)

O₂: u:h

O₁: I like it

I: [

C: [(.) (.) : [

O₁: [__:: (.) [

((risate e applausi))

C: ehm (.) (.) (.)
ehm . _____
() .

O₁: hhh
((pubblico ride))

C: (.) ?
ehm [ehm ? (.) [?

O₁: [hhh [hhh

C: ehm ____? ((risate e applausi))

O₂: which one is more honest?

O₁: hhh

I (.) ((risate e applausi))
:
((fa finta di spazzare il disegno)) <__ >.

O₁: o:h . (.) ? (.)
(.) ((posa le mani sul disegno di O₂))
__ ((indica il disegno di C))
hhh

C: hhh (.)

[ehm _____
 O₁: [hhh
 C: [((porge un mazzo di rose a O₁)) : (.)
 O₁: [oh ((applaude))
 ((musica))

Puntata 5 del 29.5.2014

Ospite: Gordon Ramsay

Durata: 14 min 18 sec

C: This is your coffe

O: thank you very much

I: [

C: [ehm:

O: thank you

I:

C: ehm: (.) ehm ,
 ehm ,
 , ,

_____ .
 O: ((fa un sorso)) i[t's no- it's not bad

C: [

I:

O: come o:n

I: [

O: [it's fine thank you

I:

C: [=

I: [

C: = ehm (.) : ehm ,

O: ehm (.) the worst thing about going to re[staurants every time

I: [-

[

O: [I:

I: [[

O: [sit down an[d the minute the food=

I: [

O: =arrives

I: ,

O: the whole restaurant goes si[lent. everyone sta[res at me

I: [[=

C: [hhh

I: =

O: so it's like ehm [what's he gonna do:

I: [[

O: [what's he gonna think of

I: [

O: [I'm not very good at din[ner parties if I get around=

I: [-

O: =to [a friend's house for dinner (.) [the first question I ask=

I: [- [,

O: =is [do you have a dog

I: [[

O: [because

if the food's that[bad I want to make sure [to pass it under the table=

I: [[-

O:=to the [dog

I: [[

C: [

ehm - ehm ehm

, ehm

ehm: : , [. - =

O: [yes:

C: = ehm ehm (.)

O: yeah. (.) I mean I

C:

O: eat: (.) a [lot and I love going o[ut to restaurants

I: [

[,

O: [within 30 second[s

I: [,

O: just in terms of presenta[tion (.) [I can tell you whether=

I: [: [()

O: =it's gonna tas[te good [or whether it's gonna=

I: [[

O: =taste really bad (.) literally instantly

I: [

C: [-

O: [if you cook me a dinner

I: [(.) _____

O: [and we're around at your house and you cook because

I: [

O: [you love cooking,

I: [

C: [. ((risate))

O: and: hhh if I was coming rou[nd (to) your house for dinner I would=

I: [:

O: =know (.) [instantly whether that food just by looking [at it=

I: [: [=

O: [=before I tasted it (.) was gonna be (.) any good

I: [=

C: ?

((risate))

O: ehm I have [yes

I: [

C: mmh

O: that was nice (.) [pleasant

I: [[

C: [mmh ((espressione poco convinta))

O: hhh ((applausi e risate)) come o:n

I: ()

O: it was ehm it's (.) I think

I:

O: I think russian food's (.) [going through that transition like=

I: [

O: =British [food that (xxx)in terms of (.) [a lot of excitement

I: [(.) [

O: customers are demanding better

I: [

O: [but more importantly ehm (.) [we see that people (are like)=

I: [

O: getting a bit more excited with the food yeah

I: [> < .

O: [__: ehm

ehm _____

, ehm ehm :

—

O: hhh ((si gratta la testa))

C: (.) , [

O: [xxx no

C: ehm (.) mmh (.) ?

(.) _____ [

O: [ehm (.) first of all (.) [ehm (.) <don't ever=

I: [

O: [=believe> what is written in the newspapers is the truth

I: [:

O: an[d you know that shit more than I do (.) [ok?

I: [(.) [[

C: [hhh hhh

O: so: ehm

I:

O: a yes it't definitely improved without [doubt one hundred percent ehm

I: [- ehm

O: I think it's (.) still [some(how) awkward when you try to eat dinner=

I: [

O: =here (.) [and you have somebody very powerful (sitting) next to you

I: [(.)

- [(.) :

O: [that is (.) smoking (.) I don't want that

[shit over my food

I: [(.) (.)

C: mmh

O: yes.

C: :

ehm: [.

O: [yes

I know but Iva[n we literally (.) [turn off xxx from London

I: [(.) [(.)

[(.) [ehm=

O: [we banned smoking ten years [ago (.) hurry up

I: = e (.) [

O: hhh

C: [ehm : ((risate))

O: hhh

C: -

((risate)) __ (.) ehm

ehm ehm (.)

(.) [ehm: .

O: [yes

C: [(.)

O: [yes

C: = ((risate))

O: ah

C: [(.)

O: hhh [that's a very good question [ehm first=

I: [=

O: [=of all that is the most petrified I've ever [been of cooking you know

I: [= (.) [- [

C: [hhh

I: = (.) [

O: [because we had to (.) take care of the (.)

[ehm Prime Ministers, (.) and they go [upstairs (and xxx) take care=

I: [ehm [

O: =of the First [Ladies [ehm but we cooked (som-) this=

I: [- [

O: [=amazing dinner fo[r President Putin [ehm (.) we started=

I: [[

O: [= off with a(fraiche quiche) of [ehm asparagus then for main [course=

I: [= : (.) [[

O: =we [went (for) ehm for this amazing (.) seabass and then=

I: [: ehm ehm

O: [=for dessert a classic apple tart (.) [ehm we started off with=

I: [(.) a ehm [

[(.) [: c

O: [=some amazing red [caviar (.) it was the golden caviar from ehm a

very rare sturgeon (.) and it was ehm (.) an albinus sturgeon=

I: [(.) ,

O: =so it's golden

I: [(.) [=

O: [served chilled tomato consomme he loved [it I mean
he told [me he loved it so: [yeah it was great news

I: [= [

C: [() ((risate))

O: hhh

C: ehm ehm - - ehm
- - ehm
: ehm
- ehm ?

O: ehm (.) yes (that's) a very good question [I'm asked to come into the:
I: [,

O: [dining room (.) ehm to meet the Presidents (.)][ehm they: ehm

I: [ehm (.) [

[ehm (.) :

O: [give me a very polite nod because he's not the most sort
of you know (.) [xxxsmatic (he) was very [reserved so

I: [(.) [e

[

O: [ehm (.) shook hands (.) [spoke about the ingredients

I: [: (.)

[

O: [and ehm (.) yeah the worst thing about cooking
in [(Downing Street)(.) is that you have to bring all your pots and

I: [(.)

O: [=pa:ns and your (black bags)

I: [- (.) [

C: [

[(.) ehm=

I: [ehm

O: everything

C: = - ehm ehm : - ehm
() ehm ((risate))

(.)

O: ehm hhh yeah it took me two hours to [get there

I: [

(.) [(.)

O: it was insa[ne the security to get there (.) and the atmosphere

is [very (.) very proper very (.) very very smart the service is=

I: [

C: mmh

O: =immacu[late (.) even the xxx xxx

I: [(.) - - (.)

[(.)

C: [ehm ehm (.)

, ehm _____ ehm

(.) ((si abbassa il volume))

(12 s)

C: ((mentre sfuma la musica)) ehm _____

((applausi)) (.) ehm (4 s) ehm (.)

, (.) ehm

(.) ehm (.)

- ehm (.) () [=

((risate))

O: [hhh

C: = (.) (.) - =

O: come on

C: = _____ - () -

<

> ehm (.) ((risate)) (.)

? ((risate))

O: ehm it's a very good question (.) [if I (.) couldn't

I: [

O: swear [whilst cooking (.) [I'm totally f((muto))ucked

I: [(.) [(.)

[(si schiarisce la gola)] [

C: [hhh [—

((risate))

O: so ehm so ehm here's a thing I mean I [ehm

I: [

O: I'm very honest

I: [

O: [and I ehm (.) I enjoy cooking under [pressure

I: [

[(.) [

O: [and unfortunately (.) [you know sometimes

I:

O: I don't mean to swear (.) [it's the it's the idiot staff=

I: [

O: =I work with

I: (.) [_____ (.) -

O: [so to blame them

: [a (.) [

O: [but (.) it's [passionate [right? (.) I think it's

I: [(.) [?

O: it's like sport

I:

O: if you('re) to: ehm [listen to a professional (.) soccer player=

I: [(.) (.) - ehm=

O: [=or basketball player (.) [yeah when you're in the heat=

I: [- [

O: =of it and you:'re (.) [in the xxx that (.) and manage a huge pressure

I: [- (.)

[(.) [=

O: [cooking in a three Michelin st[ar food (.) standard

I: = [

O: [you know it's it's not flipping burgers
or [tossing Ceasar salad (.) [it's absolute perfection

I: [[

(.) [

C: [

- —

((risate))

O: ehm the chef's passionate ehm (.) I know the food's gonna=

I:

O: = be: [immaculate (.) ehm come on I mean [ehm (.) it makes it=

I: [(.) [

O: =feel a little bit more authentic

I: [(.) -

C: [

(.) ehm - ?

O: that's right

I: [(.) [- =

O: [well because she has a style of coo[king that is [a bit=

I: [

[= [

O: [=different from mine

C: [hhh

((risate))

O: and it's like ehm

I:

O: it's like sometimes I'm sure (.) [you need to go to a friend=

I: [

O: [=she has her car you have your own car(.) and ehm so(.) ladies drive=

I: [

O: =dif[ferently to man as you know (.) sometimes yeah ehm=

I: [

O: =a lit- three days slower

I: () (hhh)

O: and cooking is exactly the [same (.) [I

I: [[

O: I love when my wife cooks

I: [

O: [ehm I just need it to get a little bit faster

I: [

C: [ehm , (.) ehm
 ((tira fuori una fotografia della famiglia)) ehm
 [(.) -

O: [ehm yes

I:

: xxx ehm (.)

O: yes

I:

((applausi))

O: yes

I:

C: ehm ehm - ehm ?
 ehm
 xxx
 ((risate))

O: ehm you know it's a it's a very [good question (.) now when they're

I: [

O: [sixteen they have to cook with me (.) under sixteen (they) gotta cook=

I: [(.) =

O: =with [their mum

I: [= (.) [a =

C: [hhh

I: =

((risate))

C: (.) (.) ((applausi)) :
 ehm [?

O: [ehm the favourite dish of
the kids ehm well [all the kids cook themselves now xxx

I: [(.)
[(.) [

O: [so they're all very talented they're all very ehm [skilful (.)
it's [quite nice because they bring us breakfast in [bed hhh

I: [(.) [

O: ehm I would says something [like yeah a beautiful ehm classic=

I: [

O: =ehm (.) lasagne of the wee[kend (.) scrambled eggs smoked salmon

I: [(.) [-

C: mmh

I: : [(.) [

O: [ehm and then fo:r lunch a classic Sunday [roast yeah beef roast
beef

I: [

O: [xxx xxx sometimes my wife's food's sorry
about this to: go on about [it

I: [-

,

O: it needs a touch more salt

I: - ehm - [

O: [so sometimes her food comes out a little bit blant

I:
((risate))

O: but I know you can't give (.) I know you can't give kids too much salt

I: [[

O: [however (.) [I ehm alway keep a little
bit of [my pocket hhh hhh

I: [

((risate))

C: ah yeah (5 s) ((applausi)) ehm (.) ehm ehm

ehm ehm - - ehm _____
 (.) ehm - ()
 ehm (.) ((risate))
 _____ -
 (.) ehm: (.)
 ?
 O: ehm (.) my daught[er (.) literally ehm two weeks ago threa[tened that=
 I: [[]
 [(.) [e :
 O: [=if I (.) didn't buy her [a certain pair of
shoes [for her birthday
 I: [_____'
 O: she'd become [vegetarian for [twelve months
 I: [ehm : (.) [=
 C: [HHH hhh hhh
 I: =
 ((risate))
 O: so I said do[n't worry (.) I'll go to the shop I'll [get the shoes
 I: [: []
 C: [hhh
 O: [plea:se I beg you don't become a vegetarian
 I: [[]
 C: [[]
 O: [ehm
 C: mmh
 O: so I was ehm my [wife's a high school teacher (.) [and she:
 I: [(.) - []
 O: cooks brilliantly but [ehm she: insists on vegetarian food
 I: []
 O: once a week (.) [unfortunately that one night a week (.) I'm not=
 I: [xxx (.) =

O: [=at home (.) ehm there's nothing wrong with vegetarian food but=
I: [= ehm
O: it's [it's a bit blant sometimes we need fish (.) we need=
I []
O: =meat for like the [protein xxx (.) [and ehm
I: []

O: I don't know about you [but
I: []
C: []
, [()
O: [yeah
C: ___ - (.)

((risate))
O: wel- what it hhh (.) I [also have (.)((si protende verso O, sussurra))
I: []
O: bad breath
C: aah
I:
((risate))
C: ((annuisce)) [(.)
O: [not not pleasant (.) [nothing worse (.) especially=
I: []
O: =vege[tarians
I: []
C: []
[(.)
O: [yes (.) hhh
((risate))
C: (.) ehm ehm (.) ((applausi))
ehm - ehm

- (.):
 ehm ____ ehm

O: yeah

C: [()

O: [ehm that's >a very good question< [I ehm

I: [

O: I never sit down [and eat

C: [[(.) =

I: [

C: = xxx _____

((risate))

O: ehm hhh

C:

((applausi))

O: ehm (.) chefs are [like ehm horses that graze so we [eat sort of five=

I: [- (.) [-

O: =times a day but [small portions (.) [so: ehm (.)

I: [- [

[(.) [--

O: [I never start off with [breakfast I ha[ve a smoothie or a shake

I: = [- [(.) =

C: [ehm lunch (.) [ehm salad and then

[maybe fish (.) ehm in the evening (.) des[serts a:re (.) a bit of a=

I: [= (.) (.) [

O: =treat

I: [(.) [:

O: [a:nd lots of fruit (.) [I mean lots of fruit (.) I got into

cold-pressed juices aswell (.) [ehm ucumber carrot spinach (.) and

I: [(.)

[ehm (.) [=

O: [I think as a: chef I think for me the most important [thing

[is (.) allowing a healthy appetite (.) and=

I [=

O: =dic[tating that to [the customer at the same time

I: [(.) [

O: eating [four five courses (.) without having to feel that

I: [: (.)

[(.) (.) [

O: [you know one must (take to) the bed for [the three or four days after
(.) so (.) [staying light (.) chefs never eat dinner=

I: [-

[: [

O: [=before cooking dinner

C: [

ehm ehm

(.) [: ehm

O: [yes

C: ehm - ehm _____

(.) , (.) ehm

(.) ((risate)) - hhh

[(.) __ =

O: [well

C: = _____

ehm ehm

((risate))

O: well (.)bu- well first of all last time you came to my restau[rant

I: [

O: you didn't pay the bill

I: [

C: [

((risate)) (.)

((porge a 0 una matita))

_____ (.)

((musica))

Puntata 6 del 20.11.2014

Ospite: Toto Cutugno

Durata: 16 min 41 sec

O: ((alza la tazza verso il pubblico che applaude)) alla vostra

C: benvenuto (.)

O: ((indicando la tazza)) **vino?**

C: ((si sporge verso la tazza e ne annusa il contenuto)) hhh

- (.) _____ ehm

_____ (.) _____ , _____
(.) .

(.) _____ ()

_____ (.) ehm _____ (.)

. (.) ehm

, Ricchi e Poveri, - ehm ehm

ehm - ? ?

?

O: perché facevamo: musica mediterranea,

I: [ehm c

O: ed è una musica molto romantica, (.) che piace molto alle donne

I: ehm

[=

O: [è vero? è vero?

I: = ?

((applausi))

O: caro Ivan (.) tocca l'anima delle donne

I: ehm _____ .

: mmh mmh

O: mmh

C:

O: credo (.) credo sì

I:

: — (.) ehm
(.) ?

O: ehm nel mille:novecentottantasei

I: ()

O: era ancora Unione So[vietica,

I: [

O: e abbiamo fatto quindici concerti qui a Mosca

I: [

O: [al: palazzo dello sport (.) e quindici concerti
a San Pietro[burgo

I: [.

: - _____ -
(.)

O: dai no:

I: xxx

C: si:

O: guarda là

I: —

O: Mosca

I: [

C: [,
(.) (.)

ehm

O: ((prendendo la fotografia dalla scrivania la fa cadere per terra))

C: - [

O: [è mia

C: [

I: [[[

O: [ti prego ((prende la fotografia))

: [

(.) ehm (.) (applausi))

?

O: ((si schiarisce la voce)) diciamo che ehm il pubblico dell'Est quindi ehm quindi Russia: [ehm ehm tut- tutte le reppubbliche dell'ex=

I: [(.) (.) =

O: [=Unione Sovietica (.) che ho vis- che ho visitato

I: [= (.) (.) -

(.) [

O: [ehm quando sono salito su- ehm sulla pedana per ehm per iniziare il [concerto

I: [

,

O: ho provato delle grandi emozioni [profonde emozioni

I: [: (.)

_____ [

O: [e d- e durante il concerto queste emozioni sono arrivate (.) al pubblico

I: _ -

O: con molta magia

I:

O: tanta magia ((puntando il dito verso))

C:

C: ((alza le braccia)) ehm (.) < > (.)

? (.)

() (.)

?

O: per un cantante russo?

I: ?

C:

O: s- sî (.) [sî

I: [

C: ehm=

O:=quello che vuoi tu (.) scegli

I:

((risate e applausi))

C: hhh

O: scegli ((fa cenno con la mano verso Urgant))

I:

((applausi))

O: vuoi cantare tu?

I: [

C: [ehm

() (.) (.)

___:

O: senti facciamo una bella cosa (.) mi [dai un la mi dai un la minore=

I: [

O: =per favore?

I:

C: [

I: [

((la band esegue))

O: ancora

C: =

I: =

((la band esegue))

O: io ti io ti intono questa canzone poi t- vai avanti tu.

I: (.) [=

O: [voglio sentire la tua voce

I: = _____

C: ((tono stupito))

O: eh no se devo scrivere una canzone per te devo sentire la tua voce.

I: [, - =

O: [ok?

I: = =

O: =alzati [in piedi

I: [

C: ((si alza in piedi))

O: ooh (.) fai conto di avere il microfono qua ((alza una mano)) così eh

I: [

O: [dai

C:

O: lascia: proprio (.) [forte

: [lascia- - [

I: [

C: ((con un timbro più roco))

O: par[to io

C: [lasciatemi cantare ((cantando con voce volontariamente roca))

O: ((cantando)) con la chitarra in mano

C: [((cantando)) lasciatemi cantare la canzone piano piano

O: [((cantando)) lasciatemi cantare la canzone piano piano

C: - xxx ((applausi)) (.) -

> < (.) ehm

(.) - ehm

- - _____ .

ehm :

(.) ehm canzone, (.) ehm italiano piano ehm ehm

(.) ehm .

O: facciamo una bella cosa Ivan

I: [(.) [

C: [io scrivo la canzone (.) [poi facciamo la

traduzio[ne in russo

I: [_____
O: la canti in russo,
I: [_____
O: [facciamo una televisione qui io e te:
I: - [____:____ [=
O: [e poi
C: [:
O:[e poi ti porto a Sanremo
I:[= (.) [(.) [=
C: [_____
O: [SI
I: = _____
((applausi))
O: ti porto a Sanremo
I:
O: come l'Armata Rossa
C: ehm . (.)
(.) ehm
(.) ehm ehm (.)
((risate)) ehm - ehm ehm ehm
- Sanremo
(.) ((tira fuori una fotografia
cartonata)) ehm
[
[hhh
((applausi))
C: : (.) ehm
(.) ehm -
?
O: è stata: una: (.) veramente una novità per tutto il popolo ita[liano
I: [_____
: ehm=
O:=abbiamo avuto [il picco di ascolti in televisione il pic[co il massimo=

I: [] =

O: [=cinquantotto per cento con l'Armata Rossa

I: [= _____
[c

O: [grazie Armata Rossa ((manda un bacio))
((applausi)) (...)

C: ehm (.)
, . _____ (.)
ehm , .
(.)
ehm
(.) . , ehm
ehm ehm ehm ehm
L'italiano, (.) ehm : (.)

(1 m 17 s) ((video con diversi russi che cantano L'italiano))

O: me lo devi dare sto video

I: .

O: me lo devi dare sto video e lo passo in Italia.

I: [: =

O: [è troppo bello troppo simpatico

I: = (.) - [- . (.) ((risate)) ()

O: [hhh (.) hhh (.)
:
- (.) ehm ehm ehm >
<. c ?
(.) ehm
() (.) ehm ehm
?

O: dipende ehm il pianofor[te sì (.) [ma anche la chitar[ra

I: [[(.) [

O: ehm quando sono: al mare in barca uso sempre la chi[itarra

I: [

((sospira)) [

O: [allora ti faccio un invito

(.) ufficiale

I: (.) [

O: [la prossima estate=

C:= _____

O: la prossima estate (.) ti in[vito (.) nella mia casa

I: [

O: [a Portofino

I: [(.) [

C: [Portofino (.) Barca

O: sì [sì (.) sì

I: [

: barca

O: donne

C: ooh: ((applausi)) ((O dà una piccola spinta a C)) (.)

? (.) . (.) ehm -

> <

.

(36 s)

C: (.) - .

O: voglio fare (3s) ((applausi)) voglio fare i complimenti all'orchestra perché sono molto bravi e preparati [bravi

I: [ehm

[.

C: [-

ehm preparati

(.) (.) preparati ((rivolto a O))

O: ehm meritano l'aumento

I: : (.) _____

: (.) : (.) ((applausi)) ehm - =
 O: hhh
 C: = ehm
 ? ? (.) ?
 ehm ehm ____
 (.) _____ ehm . =
 O: hhh
 C: = _____ . _____ . (.)
 ((applausi)) - (.) ((indicando
 la copertina dell'album)) (.) . ?
 [(.)
 O: [bello a Ivan.
 C:
 I:
 C: . xxx
 O: ((scrivendo)) <a Ivano>
 I: ,
 C: () (-) : : ,
 [:
 O: [musica per te,
 I:
 O: perfetto
 I: [
 O: [sei ((scrivendo)) (.) un ragazzo
 I:
 O: simpaticissimo
 I: : [:
 C: [((alzando
 la voce))
 O: ((scandisce a bassa voce mentre scrive)) simpaticissimo (.)
 C: (.)
 I: (.)
 C: davvero (.) bravo

I: > <

C: (.) ehm ,
 ehm ehm -
 >
 < , , ehm : ehm
 ,
 :
 () (.) -
 (.) (.) .

((applausi e risate))

O: allora

C: allora

O: allora vi faccio ascoltare (.) la mia prima canzone che ho scritto,

I: (.) (.) [
 O: [da lì è iniziata la mia attività
 come compositore

I: ehm [: (.) ehm =

O: [questa canzone ormai ha (.)trentacinque=

I: [= (.) [(.) =

C: [=anni (.) [tu non non eri nato

I: =

((applausi))

C: (.) (.) ((alza i pollici)) gra:[zie

O: [un
 grande successo nel mon[do

C: [[

I: [

[

O:[ed è un grande successo nel mondo e te la faccio al pianoforte

I: [(.) [

O: [per tutti voi (.) [ok? ((rivolto al pubblico))

C: ok

I:

O: va bene vado
 I: [?
 C: [va bene va bene prego
 I:
 O: ((si alza in piedi e si siede al pianoforte al centro dello studio))
 Ivan è troppo forte (.) veramente Ivan
 C: Sì
 O: sei [il numero uno
 I: [(.) _____
 C: grazie Toto grazie
 O:((comincia a suonare))
 (1 m 39 s)((musica))
 C: Toto Cutugno (.) _____

Puntata 7 del 6.4.2015

Ospite: Xbit

Durata: 13 min 20 sec

O: Man
 C: __
 I: __[____
 C: [____
 O: I just li- I just like that
 I: [()
 C: [ehm: Xbit
 ehm : ((applausi))
 O: ((rivolgendosi al pubblico in studio)) thank you
 I:
 O:
 C: : ehm ehm ()
 ehm ehm
 ehm < >
 [ehm

O: [yes

I:

((risate sommesse dal pubblico))

C: - hhh [e [ehm - - =

O: [yes this is true

I: [

C: = () - (.)

?

O: well music is the catalyst it's the (hub that) makes everything cool

I: _____

O: ((si guarda intorno con aria confusa e spiazzata))((il pubblico ride))

C: hhh A:: -

O: I- I tho- ehm ehm is this how I sound in russian?

C: ha () [

I: [- ?

C: (.) ehm - ehm (.) . (.) ehm

_____ =

O: hhh hhh

C: = _____

, hm ehm .

Xbit , MTV

()

((inquadrato l'interprete in cabina))

O: ha oh there HEEY there he is (.) wow Xbit you ehm looks like
you need a haircut

I: Xbit (.) . [.

O: [hhh hhh

C: , -

Xbit . [, ,

O: [yeah yeah everyone needs a little pimping

I: [[

O: [hhh hhh [hhh hhh

C: [- _____ ehm Xbit.

. Xbit. (.)

ehm ehm

(.) .

?

O: ehm: ehm it has to be in the hundreds

I: [.

O: [ehm I think we did seven seasons

I: [

O: [and ehm I mean it's si- it's ehm it's [all around the world

I: [

[(.) [

O: [and ehm it w- it was a[mazing the format, how
ehm it just i- [it translates through all cultures

I: [

[

O: [you know (.) because I think [that at the end of the day you know=

I: [

O: =you know we [did hundreds of cars but really it was about the **kids**.=

I: [=

O: [=it was about wish fulfilment.

I: [= . [

C: [

I: [

C: mmh (4s) ((risate))((Ivan Urgant mostra il pollice in su verso le
telecamere)) ehm (.)

ehm , (.) -

, ? ((risate))

O: no. [hhh hhh hhh no (.) I'm simple

I: [____ (7s) [,

O: [I - I like my cars
to be: functional first

I: [_____]

O: [hhh and I like to t- so
that they work, so I don't put any kind of crazy rims or anything
on [it (.) [I mean (xxx) I like [it clear

I: [[

C: [

(.) ehm ,

, :

. ehm

? ?

O: ehm the craziest one ehm:

I:

O: well the craziest one that ehm jumps to my mind right away
[is well (.) ehm=

I: [

O: =a guy came with three different cars that were kind of welded
together to make one car,

I: ehm [_____

O: [and he drove it (.) he drove it from South Dakota,
all the way to California to get on the show.

I: .

C:

.

O: no no it was three different [cars welded to[gether to make one.Yeah=

I: [_____

C: [aaah

I: [= (xxx) .

O: [=it was like (xxx) Toyota in the front, then it was like a Buik in
the back and in the mid[dle it was a Volkswagen

I: [, xxx ,

,

C: (.) - . (.) ehm
Xbit ((si abbassa
il volume)) xxx

(30s)

C: Xbit
(.) ehm (.) ehm
. (.) - ehm ehm , :
> <
.
O: ok
C: <____
> [
O: [ok
I:
C:
O: ok to the best of my ability I [mean you know
C: [: [
I: [
O: plea[se forgive me forgive me in ad[vance if I xxxx (no worries)
I: [[> ((risate
e applausi))
O: [hhh hhh
C: [(.) ehm
____ ,
(.) ((risate)) : . (.) _____ ((risate))
? - . < >
O: labavuka ((risate))
C:
O: ehm xxx
I:
C:
O: ehm: ehm ehm [that (.) it has to be: the car door
I: [(.)
C: ehm . (.) ((indica sull'immagine)) (.)
O: o:h oh [yeah
C: [- =

O: =ok windshield
C: windshield : [
O: [xxx wind (.) shield
C: windshield ((con accento inglese))
O: there you go hhh hhh there you go hhh
I: [
C: [[
O: [labauka yeah labauka
C: . (.) ((applausi)) ehm
. .
O: hhh hhh [hhh hhh
C: [- (.) < > (..) Xbit .
O: ok
C:
O: ba- w- w- one more time
I:
C: < >
O: .
((pubblico ride e acclama)) ((O e C si danno il cinque))
O: alright
C: -
O: that's like artichoke [but with a B
C: [[:
I: [
C: ,
. .
O: oh ehm the steering wheel
I: . (.) [-
C: ((espressione di disapprovazione)) [
I: ehm
C: mmh

O: no? is tha- isn't it?

C: - ((tono di rimprovero))

O: hhh

C: Xbit () .

O: Xbit ehm .

C: - ((indica con la penna))

O: a:h

C: __:

O: that is what I was [gonna [say (.) I was gonna say that

C: [[

I: [.

C: [: , . : . .

O: hhh hhh

C: (.)

, ehm .

O: mmh ((con fare pensieroso))

C: . ((risate))

O: mmh ((con fare pensieroso)) pa- padsos ((applausi))

((O e C si danno il cinque))

C: . .

O: se[e:?

I: [?

C: -

O: I'm (very) goo[d

I: [

C: (.) ()

(xxx) ,

- ehm

O: ooh ((mostra comprensione))

C: _____

O: YEAH u:h

C:

O: no that was on old cars yeah (didn't)-

I: [_____

C: [- , ((guarda verso la telecamera)) [?

O: [who uses the choke anymore?

I: ?

O: hhh hhh hhh ((applausi e acclamazioni))

C: (.) (.) . . ehm Xbit
 . ehm ehm

O: ok [let's move onto serious

C: [[=

I: [

C: = [[=

O: [yes

I: [

C: =

O: yes

I:

C: (.) —

O: yes (.) [yes

I: [

C: :

(5s) ((sigla della rubrica))

C: . (.) _ (.) _ , (.) Xbit (.) .

[=

O: [ok I present it.

I: () .

C: = , . _____

O: ok

I: [.

C: [- hhh ((risate))

O: ok there [so so

C: [:

I:

C: ((alza il panno, scoprendo una borsa da spesa a rotelle))

O: O::H wow (...) wow. (.) it looks like it has a nice interior

I: [

O: [xxx nice fabric

I:

O: ehm two wheels [ehm so ehm

C: [

O: it can be considered a modern cycle

C: - [

I: [xxx

C: : [

O: [ehm ehm very economic [HHH

I: [(.)

((applausi))

C: (.) (.) _____

(.) .

O: oh yes [yes

I: [

C: _____ (.) ehm

O: oh yeah? what's that

I: ?

C: _ ((scopre un supporto per camminare))

O: O:H

C: hhh

O: wow (.) you guys pulled out all the stop[s

C: [__ hhh

I: ()

O: HHH

((risate))

C: (.) [

O: [so obviously

I:

O: this is ehm for our (.) elderly you [know people that like to get=

I: [

O: =around to[wn,

I: [

O: ehm it's stylish it's chromed (.) it's n[ew

I: [

[

O: [HHH hhh

C: ((fa cenno a O di seguirlo)) come here (.) (.) =

O: alright

C: = (.) ehm _____

,(.) ((risate)) [_____

O: [ok (.) alright let's do it

I:

C: ((scopre))

O: O::H (.) wow (.) I think this was the concept for the first hybrid

I: _____

((risate))

O: hhh

C: __:

O: yes [see?

I: [[? xxx

C: [

O: yes but ehm

C: ehm Xbit

O: yes

I: [

C: [(.) < > [

O: [we
 can do better that this though we c- [we can go big we can go big=

I: [

O: =with a wood with a wood barrel we can go big

I: [

C: [((alza lo sguardo)) _____
 - (.)

O: mmh

C: Xbit,

O: ok

C: _____ - (.)
 - ehm _____ ((indica la
 carriola)) ehm (.)

((risate))

O: hhh

C: (.) hhh - ((sposta uno dei
 "veicoli" appena mostrati))

O: yes yes please [please

I: [[

C: [

Xbit

(13s) ((viene portata in studio una carriola con diverse luci e
 dispositivi attaccati; stacchetto musicale; applausi))

O: hhh what the hell is this?

I: ? ((risate))

O: hhh

C: (.) (.) Xbit

O: no it's just crazy (.) it has a
 [battery it has a [xxx

I: [[_____ ?

C: [(.) [

O: [oh wait what is

I: ?

C: ? (.) - (.)

O: ((preme il manubrio e fa suonare una trombetta da stadio)) nice

I:

O: ((suona di nuovo)) hhh

C: (.) : - Xbit

?

[- ehm (.)

O: [yes

((risate))

C:

O: right

I: [

C: [?

O: yeah

I: [

C: [[

O: [yes

((risate))

C: _____ [

O: [yes you know what?

I: [

O: [everything on this (.) is very unnecessary so you did a great job ((stringe la mano a C))

C: [hhh (.) [(.) =

I: [[

C: =

O: yeah the flat screen ((indica)) you see [that? (.) oh my god

I: [

[?

C: [[

C: EROS Ramazzotti

O: che bello

I:

C: — .

.

.

?

-

.

ehm ehm

—

O: mah il Capodanno in Italia [è:

I: [

O: è abbastanza

I:

O: particolare.

I:[oc

O:[almeno io io mi ricordo quello di Roma

I: ,

O: dove:

I:

O: molto spesso:

I:

O: proprio al-allo scadere dell'ultima[ora (.) [dell'anno:

I: [ehm [

[ehm [,

O: [prima (.) [tiravano di sotto di tutto.

I: . =

O: =lavatrici,

I:

C: hhh

O: televiso:ri, hhh

I:

C: . — ehm ehm

-

? (.)

? ehm

O: no no io non butto nien[te

I: [=

O: =mi tengo tutto il passato

I: [:

O: [per affrontare bene il futuro.

C: ((annuisce)) .

((applausi))

C: ((applausi)) (.) — ehm ehm
hm
, - ehm ,
ehm , ehm ,
(.) ehm (.) ehm ehm .

O: ((mima il gesto di bere e - presumibilmente - quello di avverarsi))

C: . ehm ,
?

O: hhh

C: — [=

O: [è un po' strano sì

C: = : .

I: [

O: [beh cioè (.) bevi la cenere?

I: _____ ? ((risate del pubblico))

: hhh . (.) , - hhh

O: ((guarda nella tazza sulla scrivania))

: , (.) ehm ,
((risate))
(.) ?
ehm ehm [?

O: [no la (.) la tradizio- in Italia è mangia:re

I: () .

O: mangiare [mangiare mangiare

I: [(.) ,

O: e poi li vedi: (.) compreso io:=

I: = , [- =

O: [tutto il giorno in palestra[per smaltire quello che=

I: [= [[=

O: [=abbiamo mangiato [siamo un po' così noi [italiani

I: = . =

: = , . (.) ((risate))

= [ehm ehm

O: [eh vedi (.) in qualche ma[nie:ra siamo simili

C: [: . [=

I: [.

C: = . -

_____ ehm ehm: - ?

, ,

(.) .

O: non è proprio italiana la canzone ma è: [brasiliiana

I: [[, =

C: [hhh

I: =

O: ((intonando motivetto musicale e battendo le mani)) pa pa: pa pa pa
pa: pa pa: pa pa pa pa pa: pa pa: pa pa pa pa::

C: hhh . (.) ehm =

O: =si usa per sem[pre qu-

[- [_____ a=

I: [

C: =a ? ((risate))

O: non si canta (.) [si:

I: [=

: = . (.) [.

O: [dopo aver bevuto la vodka,

I: ,

O: è dura

C:

I:

O: cantare

I: [

C: [hhh . (.) ehm - ____,

____ , ____ ,
ehm (.) (.) ehm ehm ehm
ehm - , ____

(.) ?

O: no ehm mio padre si è: impuntato per farm[i: (.) per farmi (.) avere=

I: [

O: [=questo nome=

I: = .

O: negli anni Sessanta in Itali[a:

I: [

O: era molto difficile

I:

O: ehm diciamo mettere ai propri figli dei nomi partico[lari.

I: [

O: abbiamo avuto dei problemi con ehm[co:n il prete

I: [,

O: perché non vole[va: (.) non voleva non voleva battezzarmi=

I: [,

O: =con questo[nome.

I: [[

O: [però mio padre ha insistito:

[tantissimo

I: [.

O: e poi nel tempo è [diventato:

I: [

O: un nome importante:=

I: =

O: perché comunque l'amore [in questo momento: soprattutto è molto=

I: [

O: =importante

I: [

C: [_____ ehm ?
>

< _____ (.) ehm ehm

O: ((fa segno di no))

C:

((risate))

O: hhh no no [Eros è un nome particolare [ma poi

I: [_____ [_____ ,

C: è il carattere che: [che fa le persone no?

I: [(.)

O: per cui ero io [un po' timido e: facevo fatica io con le donne=

I: [

[

O: [=anche se

C: aha

O: se mi chiamavo e mi chiamo Eros

I: _____ [.

C: [

ehm

, ((tira fuori

una fotografica del matrimonio)) _____ (..)

((applausi))

[ehm [ehm ehm

O: [l'anno scorso

I: [_____ .

C: _____, _____ (.) ((pubblico
ride, acclama)) ,

, ehm .

O: allora io e: mia [moglie(.) ci siamo conosciuti e [innamorati
 I: [, [=
 O: =in un posto dove poi abbiamo fatto il matri[monio
 I: [ehm ,
 O: e ci siamo innamorati con una canzone di un [grande artista italiano
 I: [(.) (.) [__ . .
 O: [che si chiama Lucio Battisti (.) la canzone era due mondi
 I: (.)[:
 O: [e lei ha voluto ehm il titolo della canzone era due [mondi
 I: [due mo[ndi,
 O: [e lei ha voluto quella [canzone sul suo vestito
 I: [[.
 C: [=
 O: =molto [bello. (.) romantico
 C: [_____ ehm . ((applauso)) (.) (.) ehm , ehm . (.) _ . ____ (.) .
Sanremo ehm ehm ehm ehm
 , > <, ehm ____ ehm
 [. (.) =
 O: [xxx Cotugno
 C: [: _____ [____ : - (.) - -
 I: [.

[

O: [le nostre radici [sono: molto melodi[che (.) e alla=

I: [:

O: =gente pia[ce (.) la melodia.

[: (.)

: ? ?

, ?

O: ho scritt[o: ho iniziato a scrivere [già da molto piccolo molto=

I: [[

O: [=giovane

I: [

O: non me la ricordo perché fa[ceva schifo

I: [

C: hhh hhh

O: hhh

((risate))

C: ?

, ehm ?

(.) ehm ehm -

ehm ehm : ?

O: no ehm la prima co[sa (.) ehm è una sensazion[e: (.) interna

I: [(.) [

O: se quell'idea ti d[à:

I: [=

O: =ti dà un una spinta forte[allora bisogna andare avanti

I: [-

[

O: [e poi dopo:

I: [

O: [è la gente che decide

I: ehm .

C: =

— [_____]
 O: [assolutamente sì
 I: [.
 C: - . ()
 ((musica))

Puntata 9 del 21.6.2017

Ospite: Tom Holland

Durata: 13 min 37 sec

((musica))

O: These guys are all dressed up like Spiderman YEAH

I: ehm -

C: []

O: [absolutely

I: [

. ((risate))

C: . (.) ?

- .

?

O: I just(.) called my agent and said [please please please get me an=

I: (.) [=

O: [=audition

I: [= [

O: [and ehm I was audictioned

for five months (.) [I had eight auditions

I: [,

[

O: [and one day I just saw on Instagram (.) that I

was the new Spider[man (.) and that was it they didn't even phone me,=

I: [

[(.) (.)

O [there was no phone call, it was just[o:n Instagram that=

O: [=I was to be the new Spiderman and (.) it was the best day ever

I: [(.) -

C:

O: ((girato verso il pubblico che applaude)) thanks thanks

I:

C: (.)

((risate)) ehm (.)

? ((risate)) ?

(5s)

O: ((indica l'auricolare)) ((risate)) ok I got it now. I don't speak

[Russian sorry

I: [-

O: I: just did loads of backflips that was [my

I: [: ehm

O: in every audition I [sai- I just did as many backflips as possible

I: [

C: - ?

= (.) ehm ((tira fuori da sotto

la scrivania due fotografie cartonate; gira la prima verso la

telecamera e verso O))

O: oh cool

C: [

O: [oh yeah that's (.) yeah

C: : . (.) [. [ehm: ehm =

O: [New York

I: [.

C: = ehm (.) -

ehm - .

(.) . (.)

ehm -

O: so basically the way it [works is you do: (.) screen tests=no you do=

I: [(.) ehm
 [

O: [=a self tape (where) you film [yourself and you send off to the=

I: [c
 [(.) ehm

O: [=audition (.) and then you go: and meet the casting director

I: [(.) [=

O: [and then after that step you can do [what's called
 (.) [screen test (.) where I did my first= audition with Robert Downey=

I: [= (.)

O: =Ju[nior and my second audition with Chris Evans (.) and

I: [(.) =

[- [: (.) =

O: [ehm and then ehm that was it (.) that was [the final step and
 after [that it was when I found out

I: [= , .

: ehm (.) Junior (.)
 ((gesticola con gli occhi rivolti verso l'alto)) ___ -
 _____ Junior (.) ehm ehm ehm : ehm
 ?

O: yeah well the fun[ny thing is [about the first time I've ever met=

I: [(.) [ehm

O: [=Robert ehm

I: [ehm

O: I ehm met him hhh I went on set to [meet him for the first time and=

I: [ehm (.) =

O: [=I was talking to him

I: [= (.)

O: and I was looking at him [I was like freaking out right I was like oh=

I: [(.) =

O: [=my god Robert Downey Junior

O: [=

O: and I was looking at him

I:

O: and I was like there's something different a[bout you as (.) like you=

I: [-

O: =don't look (.) [the same

I: [-

O: there's [something different about you and then Robert [walked in and=

I: [- [

O: [=I realized that I had been talking to [the stuntman all the time (.)

I: [= ,

O: so I managed to get all my like freaking [out with this stunt double

I: [(.) (.)

[(.) =

O: [and then met (.) the actual guy later.

I: = . ((risate))

: (.) ((applausi)) ehm (.) ehm (.)

Junior - , ehm

(.) , (.) ,

O: yeah (.) he is a st[ar but he's super (xxx) [he's a really nice=

I: [(.) [

[(.)

O: [=guy and he's very stuck to ground [and very easy to talk to (.)

I: [(.) [a c-

[I mean I've grown up watching [Iron Man since I

was a kid [so it was rea- it was really daunting being with him for=

I: [: ehm .

O: =the fi[rst time and he's a lovely guy (.)

I: [() =

O: [and I love working with him (.) it's so: much fun to have on the set

I: [= (.)

: [=

O: [and ehm I really look

[=forward to work with him again in the future.

I: [= (.) (.)
 [.
 : [ehm
 (.) Junior .

(36s) ((frammento del film))

((applausi))

C: (.) - ehm -
 , (.) ((risate)) >
 - < . _____ (.) ____
 . (.)
 - ehm ehm ehm
 - _____ -
 .

O: it's very very tight.

I: [ehm (.) .

O: [it's very tight. (.) ehm (.) it looks amazing
 [and it really is a work of art

I: [(.)

O: it doesn't feel amazing

: hhh

I: (.) [> - < =

O: you know it's [really really uncomfortable and I'm a
 [MAN you know and it's tight

I: [= - . [. (.) ehm =

: [____ (.) _____ =

I:[=

C:[= . (.)

(.) (.) ((risate))

[. ((risate))

O: [hhh I remember on day one (.) I remember

on [day one of trying on the suit. [they gave me=

I: [() - (.) [

O: =a thong (.)[and (were like) kid put this on (.) [I was like NO

I: [(.) ehm [

O:((espressione scandalizzata)) I won't be putting that on [why would=

I: [

[(.) (.) [- -

O: [=I wear that?(.)and (they) were like you have to

:

(.) (.) (.) ehm

O: yeah

C: ehm _____ (.) ((risate)) _____

(.) [m:h ((risate))

O: [((scopre l'elastico delle mutande))

C: mmh mmh (.) o-[- -

I: [I just promoted Calvin Klein

C: [() [.

I: [

O: [ehm (.) but ehm

but yeah I know so had to wear a thong which wasn't great

C: hhh

O: but ehm it looks amazing you know it's not the most comfortable of

costumes but the privilege to wearing thay suit outweighs any

discomfort and it's a dream of mine to be Spiderman so the fact

that they trusted me enough to: wear that suit and play [Spiderman

I: [ehm ehm :

[ehm - ((risate)) ehm [=

O: [=is it's amazing [I didn't say

I: [=

[=anything funny I don't know why you guys laugh

I: . ((risate))

O: hhh ((beve dalla tazza))

C: (4s) ((aspetta che sfumino risate e applausi)) -
ehm . (.) ((risate)) ehm To a (.)
(.)
> ?< -
ehm - - _____
? ((risate)) (.) ?

O: n

I: ((risate))

O: no ehm I have a really great group of friends [they wouldn't meet me=
I: [

[(.) [- =

O: [=any differently they (.) [you know treated me the same as (I) was(.)
I: = [

O: [I wasn't allowed to tell anyone I was auditioning for
Spiderman(.)

I: [- =

O: [so when the news came out every one was like
[what the hell man wh- (.)

I: [= (.)[

O: we [didn't know you were auditioning
for Spiderman [why didn't you tell us so: it was

I: [(.) : [=

O: [as much a surprise
[to them as it was for me (.) ehm and they were all=
I: [=

O: =super proud and exc[ited they were lucky enough to see the movie=
I: [(.) ehm

O: =the other day (.) and they were really enjoying it (.) and ehm
I: ehm =

O: [yeah no I've got a really great group of friends

I: [= [

C: [ehm

- : ehm ehm .
 (.) (.) ? ((risate))
 O: u::h(.)((risate))I don't know actu[ally(.)I've been so busy I haven't=
 I: [
 O: [=had time to buy anything (.) [yeah I[don't know
 I: [(.) [[=

 C: [()
 _____ hhh ((risate))
 I: =
 O: hhh (.) I should
 I: (.) > <
 O: bu- yeah I haven't bought anything crazy yet
 I: [[__
 O: [I will
 C: [-
 (.) -
 _____ - . (.) ehm
 (.) (.) ehm (.)
 ehm ? (.) (.)

 O: I just sle[ep (.) [((mima il dormire)) no ehm when you lik- being an=
 C: [hhh [hhh
 I: [((risate))
 O: =actor your weapon [is your face it's how you (do movies) so (xxx) if=
 I: [ehm (.) =
 O: [=you take that away everything has to sort of (.) you have to act=
 I: [=__ (.)
 O: =through [physicality so (.) [I have to learn=
 I: [(.) [.
 O: =how to act without my [face ehm (.) which wasn't easy it too- it=
 I: [=

O: [=took a bit to get used to but I'm still [sort of (.) (emotive)

I: [= (.) [- =

O: [under the mask ehm and it was very hot and sweaty

I: = [((risate))

C: [ehm

ehm

(.) () ehm

-

> < ,(.)

: ehm Billy Elliot ehm ehm

. (.) (.)

ehm ?

(.) ((risate)) ehm < > (.) ((risate))

ehm

O: [I

C: [((risate))

I: and please answer

O: ((indica l'auricolare)) I do- ok I'm gonna gi- I'm trying and guess
what you said [I don't really know what's going on (.) I have a=

I: [- - ok

O: =russian [ballet teacher (.) for one lesson

I: [ehm ehm [

((risate))

C: [hhh

[hhh hhh

O: [cause it was too tough

I: [(.) [

O: [it was too much it was (.) [she she kept
pinching me [and stuff

I: [((risate))

O: and ehm

C: ? ((risate)) (.)

(4s)

O: no hhh

C: ((sospira))

O: no it was in a ballet [studio

C: []

I: []

C: ehm and yes I went for one ballet class to try and you know [get=

I: [=

O: [=better at ballet I was auditioning for Billy at the=

I: [= ehm - - ehm

O: =time and [ehm I thought it would be a good idea to go to the russian=

I: [c ehm

O: =school of ballet(.)and ehm (.) I never went back

I:

[] =

O: [I never went back because it was too hard I wasn't good
[enough (.) and ehm [it was an amazing experience

I: [= [(.)

[

O: [and yeah it was (.) very strict

I:

C: (.) ehm

(.) . < >

(.) (.) ((risate)) ehm

, (.)

(.) - ? ?

O: it's just a rope [that's attached to my hand (.) so in (certain=

I: [ehm

O: =scenes) you put your hand through it ((mimando)) [spin it around and

I: [-

O: =hold [on (.) [and then you jus[t (.) [swing

I: [[(.) []
[(.) [] =

O: [that's you just basically jump [off (.) it's it's
[very simple (.) [it's not as heroic as you would think

I: [= [(.)]
[]

C: [-]
(.) (.) super action
(.) (.) — =

O: ehm

C: = ((tira fuori le fotografie di O che fa il salto
all'indietro)) - ((sbatte le fotografie sulla scrivania))
((risate))

O: there was a (.) when you do fight scenes [it's like (a) coreograph=
I: [ehm]

O: =right? [so it's like a dance (.) ehm and there's a bit where a guy=
I: [: ehm]

O: [=was supposed to punch me (.) [i- in the back of the head=
I: [(.) - []

O: =and I was supposed [to dodge it (.) [but for some=
I: [ehm []

O: =reason [I didn't know it was coming [and
I: [- []
[(.) [:]

O: [the stunman [just punched me ((mimando)) straigh in the back of
the head

I: [(.) []

O: [I was (gonna fall) like [a:h ma:n (.) everyone
was like cut are you [okay? I'm like no: I'm not okay he just=
I: [:]

O: [=punched me in the head (.) [so that was
I: [ehm (.) []
[(.) []

O: [that was the hardest[stunt I've ever had to do (the craziest)
he punched me [in the head

I: [> < [- -

C: [- (xxx)
(.)

ehm . [ehm (.) - - =

O: [hhh

C: =
(.) ehm
- . ___ (.)

(.) [- [ehm (.) =

O: [let's do it

I: [

C: = ehm ehm . [ehm

O: [good

C: [(xxx) - - [- (.) [

O: [o:h (.) [I see what you

I: [a:
((applausi))

C: you just put this ((dà a O un dispositivo per lanciare carta
igienica))

O: just click that button ((a bassavoce, rivolto a C))

C: yeah let's go

I:

C: ((scendendo insieme a O dal palco verso il centro dello studio))
- ehm (.) ehm
(.) ehm ehm
(.) , (.) -
[(.) (.) - =

O: [right

C: = (.) ((risate)) (.) ehm
() ? (.) [

O: [let's do it

I: [

C: [

O: ready

C: [___ (.) GO:

O: [

((azionano i dispositivi))

(8s)

C: -

Puntata 10 del 23.6.2017

Ospite: Stephen Colbert

Durata: 12 min 33 sec

((applausi))

C: . (.) ehm

= ?

O: ehm whether people in Russia ehm enjoy me

I: ehm

Persona dal pubblico: YEAH ((applausi))

O: ((manda un bacio)) I love the russian people

I: [

C: [a ?

((risate))

O: because they're so friendly, (.) [so friendly

I: [,

O: and [so welcoming, I was out in the street last night,

I: [

O: here in Saint Petersburg,

I: [-

C: [_____ >

<

O: this is the first time [I've ever been in Russia, I

I: [=

C: = > < C C ?

((pubblico ride))

O: I'd like a lawyer present before I answer that

I: > , [<

C: [<
>() <

((pubblico ride))

O: yes because I'm wearing so much make-up

C: [hhh hhh hhh

I: [

C:

O: it's TV magic ((pubblico ride))

I: -

C: ((gesto con le mani al volto))

((O ripete il gesto di C))

C: ehm ehm

O: yes

C:

O: es my brother

I: .

((pubblico ride e acclama))

C:

O: _____

((pubblico ride e acclama))

C:

((risate))

C: C . (.) ehm

.

c ?

ehm (.) >() < : .
 ? ?
 O: ehm it takes me about [ehm two hours: o:n monday
 I: [:
 C: hhh
 O: bec[ause they have to apply the prostatic chin
 I: [ehm ehm ehm:

 C:
 S: and they pull everything back
 C: hhh hhh
 I: - [
 O: [and then (.) then I just keep [this
 C: [
 O: I just keep the straps on until friday
 I: ehm - ,
 ((pubblico ride))
 O: and there's a knob I can tighten as the week goes on
 I: ehm

 C: ehm ((pubblico ride))
 _____ ((pubblico ride))
 O: ((sputa mentre sta bevendo))this is VODKA
 I:
 C: ((pubblico ride))
 ((bevono entrambi))
 C: (4s) (.) : (.) (.)((pubblico
 ride))
 ((pubblico ride)) (.) ((pubblico ride))
 > < _____ : () ehm

 O: can I ask you a question?
 C: ehm

I: ?

C: C =

ehm ()

O: I have been here for one day ehm

C:

O: ehm which I think has been 46 hours

I: 46

O: please tell me at [some point will the sun go down

I: [(.)

C: hhh HHH

((pubblico ride e acclama))

O: because (.) I'm going insane

I:

C: ehm - (.)

((mima))

((mima))

O: ((imita il gesto di C)) I sa- I saw that hhh

C: [, -

I: [

C: = - (.)

. :

.(.) ehm -

. [xxx

O: [yes sure

I:

((Video 5.24 - 5.35))

C: ehm

O: [yes

C: [(.)

I: [

C: ____ (.)

((video 5.48 - 6.04))

C: _____: (.) < _____> (.)

> _____
_____ (.)

O: ((sospira)) it was the CIA

I: ((pubblico ride))

O: a:nd the time difference

I:

C: hhh ((pubblico ride))((applausi))

O: it's the time difference too

I: [

O: [I wanna tell you I-[I'm so honoured to be here [right now

I: [(.) [

O: cau[se you are the number one show here and this is the state tv,

I: [

[

O: [so you are officially an employee of[the state

I: [

[

O: [and we agreed that I

would[be on the show

[

O: [we: what's the word for it we: colluded

I: [:

O: th[at I would be on your show so I look forward (.) [to going back

I: [[

O: = to Ame[rica and testify before the Se[nate and tell it's true that

I: [(.) [: =

O: =we: about[collusion with russians [thank you for that opportunity

I: [= [> < c

[

C: [ehm ((sorride))

O: yeah

C: [: -

O: [there's the proof there's the proof

I: [

C: [> <

O: yes

C: ehm _____ ehm - ()

((pubblico ride))

((O tocca la mano di C))

((risate più forti))

C: . (.)

(.) hhh ,

. (.)((pubblico ride)) ((appoggia la

mano sulle mani già appoggiate))

((pubblico ride))

O: ((appoggia a sua volta la mano))

C: (.) ?

O: I have something for you (.) [I have a present for you

I: [-

C: - -

O: ((tira fuori una tazza del suo show))

C: o::h

O: this is a cup (.) (is there) a camera to show [this (too)

I: [

O: [the cup's from my show (.) [to yours

I: [[[

C: [:

O: I will leave this here

C: [

I: [: .

C: - -

(8.06 - 8.36)

C: c xxx

((O beve dalla sua tazza))

C: _____

(.)

-

(.)

ehm

. (.) ehm

.

ehm

O: friendship ok [we're friends

C: [[xxx (.) [

I: [[

C: _____ . (.) (.) _____

. (.) <

>

. (.)((pubblico ride))

-

. (.)

((pubblico ride))

O: ((schiaffeggia C))

((pubblico ride))

(6s)

C: ((rompe gli occhiali a O))

(.)

((si alzain piedi))

C

O: ((tira fuori un altro paio di occhiali)) I always [keep another pair

C: [C C

C C C

O: yes

I: [

C: [,

.

((video-animazione; musica)) (9.40-9.45)

C: -

O: what is this

C:

I:

C: . (.) < _____ >

O: ok=

C: =C . (.)

((pubblico ride)) - ,

O: aha

C: - . (.) ehm

, :

ehm ,

, (.) - - .

O: oh I'd love to I'd love to

I: [

O: [what do we do with the pickles?

I: ? ((pubblico ride e applaude))

O: [((prende un cetriolino e fa per intingerlo nel bicchierino))

C: [: : :

. (.) ((pubblico ride)) -

C . < >. _ .

((pubblico ride)) . .

O: ((gira la roulette))

C:

((la ruota si ferma))

mmh . (.) (.) aha

, ,

O: ok

C: , (.)

. ((pubblico ride))

O: ((si schiarisce la voce)) to (.) the beautiful

a[nd friendly russian people,

I: [:

O: I don't understand [why: ehm no members of the Trump administration

I: [

O: [ca:n remember [meeting you- ((beve tutto d'un sorso))
 C: ehm C ? > < _____ -
 , ((rimette a posto il
 bicchierino)) [_____
 O: [is this all vodka?
 O: [_____ ?
 C: [- : . ((pubblico ride))
 [_____
 O: [then why do we then why do we spin it?
 C: [_____
 I: [_____ ()?
 O: so hhh so every single one of them is a bullet?
 I: _____ [
 C: [_____ [
 . ((gira la roulette))
 O: this is suicide
 I:
 C: , . ((pubblico ride)) (.)
 ((prende il bicchierino))
 (.) , ehm A , (.)
 , (.) - (.)
 (.) (.) >
 < ((beve, annusa il cetriolino))
 O: ((applaude)) by the way,
 I:
 O: you just smell it?
 C: : [_____ ((annusa))
 I: [_____ ?
 O: just smell it?
 I: [_____ ?
 C: ((mangia il cetriolino)) mmh
 O: ((prende un cetriolino e lo annusa)) ah ok. smells wonderful

I: [

O: [by the way,

I:

O: can I take a m- can I announce something?

I: [-

C: [()

O: I'm I'm here in [Russia,

I: [

O: this is not showing in the United States?

I: ehm ?

C: : - ()

O: ok ((pubblico ride))(5 s) but he doesn't remember.

C: [HHH HHH hhh hhh hhh

I: [() . ,

O: I'm here to a[nnounce that <I: am considering a run> for President

I: [ehm

[

C: [in two thousand twenty=

I: =

C: . (.) [:

O: [and (.) and I thought [it'd just be better=

I: [

O: =to [xxx the xxx and just tell the russians myself

I: [(.) ehm -

.

((pubblico ride))

O: if anyone would like to work on my campaign[in an official capacity=

I: [-

O: =please just [tell [me

I: [ehm [

C: [ehm - (.)

, (.) ((pubblico ride))
 (.) > ()< ehm (.)
 ehm (.) ehm ,
 (.) (.) ((e O brindano)) (.) __ (.)
 (.) ((pubblico ride))
 , ((pubblico ride e applaude))
 O: _____ ((con accento americano))
 C: hhh ((beve))
 O: ((solleva il bicchiere)) A STRONG AMERICA A STRONG RUSSIA
 I: [_____]
 C: [::]
 ((applausi))
 ((musica))

Appendice 3: Interviste agli interpreti

Interprete 1

Combinazione linguistica: russo – italiano (madrelingua italiano)

D: Innanzitutto le chiederei di presentarsi.

I₁: Sì, mi chiamo Gianluigi Majorino, ho 34 anni, sono italiano e vivo a Mosca da 9 anni ormai, dove lavoro prevalentemente come insegnante di italiano in due università, e periodicamente faccio anche l'interprete.

D: Da quanti anni svolge la professione dell'interprete?

I₁: Da 9 anni. Ho lavorato due anni come interprete in uno studio legale, proprio come lavoro stabile, e poi diciamo ho cambiato ambito e mi sono dedicato maggiormente all'insegnamento, quindi l'attività di interprete è diventata parallela, quasi secondaria direi.

D: Ok, ho capito. Ha lavorato molto per la televisione?

I1: No, non credo di aver lavorato molto, in totale avrò fatto 5 o 6 lavori.

D: E in particolare per Ve ernij Urgant?

I1: Una sola puntata.

D: Di che puntata di trattava?

I1: Allora, era la puntata in cui era invitato Toto Cutugno. Era stato invitato perché in quei giorni a Mosca si svolgeva un concerto importante chiamato “Discoteca degli anni 80”, dove Toto Cutugno appunto avrebbe dovuto prendere parte, per cui per sponsorizzare un po’ l’evento hanno invitato lui in trasmissione, dal momento che gode di grande popolarità in Russia.

D: Quindi ha lavorato tra il russo e l’italiano?

I1: Sì, in cabina ero da solo, inaspettatamente, e ho lavorato sia verso il russo che verso l’italiano.

D: Questo in effetti era proprio tra le cose che mi interessava chiederle, cioè se avesse un compagno di cabina.

I1: No, ero da solo, e posso raccontarla subito l’esperienza?

D: Sì, direi una panoramica generale, poi se rimane fuori qualcosa, le porrò le domande specifiche.

I1: Allora, io praticamente ho cominciato a collaborare con questo artista, Toto Cutugno, un po’ di anni fa, quando sono stato invitato per la prima volta a tradurre durante uno dei suoi spettacoli. Sono stato invitato da un’agenzia, adesso non mi ricordo, tramite qualcuno insomma, e poi ho conosciuto il manager di Toto Cutugno, Danilo, che vive a Milano, insomma è italiano anche lui. E niente, siamo rimasti in contatto, per cui sono praticamente uno degli interpreti di Toto Cutugno a Mosca., o comunque quando viene in Russia a fare concerti e anche feste private, cose del genere. Per cui quando c’è bisogno dell’interprete ormai non mi chiamano più tramite l’agenzia ma direttamente l’impresario o il manager prende contatto, anche il giorno prima, e ci mettiamo d’accordo.

Io sono stato portato in questa trasmissione un po’ all’oscuro, diciamo così, nel senso che non mi era stato spiegato, non mi era stato detto né di che trasmissione si trattasse, né la tematica. Mi è semplicemente stato detto “dobbiamo andare a fare un’intervista in una trasmissione”, ma io pensavo che la mia figura, cioè che la figura dell’interprete fosse necessaria, come di solito avevamo fatto in precedenza, non so durante trucco o durante il sound check o qualcosa del genere, e che si dovesse trattare di una simultanea, ero proprio all’oscuro, non ero stato informato. E niente, quel giorno abbiamo fatto prima una serie di interviste per altre televisioni, ma non programmi, ma così per fare dei reportage. E poi di sera siamo andati appunto negli studios e sono stato messo al corrente...

D: Quindi le riprese di svolgono la sera?

I1: le riprese di svolgono la sera sì, non sono in diretta, è una trasmissione registrata. C’è una fase preparatoria insomma, così. E niente, sono arrivato lì e mi hanno detto “Quello è il tuo posto, lavorerai lì dentro”, e io insomma ero un attimino...molto preoccupato, perché innanzitutto non mi era piaciuta l’idea che non mi avessero avvisato prima, e soprattutto perché con il manager di questo artista abbiamo degli accordi particolari, venivo pagato a ore. Invece fare un lavoro in simultanea ha un prezzo completamente diverso

D: Certo.

I1: Per cui io mi sono “arrabbiato” per due motivi, sia perché non ero stato avvisato, sia perché il costo di quel lavoro sarebbe stato maggiore rispetto a quello che mi avrebbero pagato. Ma come si suol dire in quel contesto ho dovuto un attimino chiudere gli occhi e andare un po’ incontro alle esigenze, nel senso che io in quel momento ho capito che qualora io avessi rifiutato il lavoro, loro si

sarebbero trovati in grande difficoltà, nel senso che sarebbe saltata la puntata, perché non sarebbero riusciti a trovare qualcuno all'ultimo momento, per cui mi sono fatto coraggio. Per me era la prima volta, tra l'altro, e non l'ho fatto quasi mai più, perché non credo di essere ancora pronto per questo tipo di lavoro, le simultanee di solito le faccio verso l'italiano, normalmente. Verso il russo è stata la mia prima esperienza per così dire seria, ma insomma, il lavoro dell'interprete è anche questo, cioè finché non provi non riuscirai a capire l'emozione, l'adrenalina, se riesci a fare quel lavoro o meno no? Per cui va beh, sono qui...ovviamente per onestà io ho subito detto che le mie competenze verso in russo non è che fossero delle migliori, almeno in quell'anno. Ma dalla redazione mi è stato detto "anzi meglio così, cerca di fare anche degli errori quando parli, per noi è importante avere un interprete straniero che riesca semplicemente a far ridere il pubblico, che riesca in qualche modo a dare la battuta, vogliamo avere la reazione con la risata. Che poi ci siano degli errori grammaticali oppure lessicali, quello è in secondo piano. Per cui mi hanno un attimo tranquillizzato e io ho detto "ok, vado in cabina e..."

D: E quindi da e verso il russo, lei traduceva in entrambe le direzioni?

I₁: Entrambe le direzioni, sì.

D: Perché ho notato che spesso Urgant tende ad essere molto incalzante nei confronti di ciò che viene detto dall'ospite. Quindi supponevo che, almeno in alcune puntate, ci fossero due interpreti, uno verso il russo e uno verso la lingua straniera che traduce in auricolare.

I₁: Io credo di no, a giudicare dalla cabina che ho visto io, lì c'è posto per un solo interprete, è piccolissima, per cui non credo che abbiano due interpreti. Nel mio caso è stato tra l'altro abbastanza semplice alla fine, perché lavorando già da anni con questo artista, so che tipo di domande gli vengono fatte di solito, conosco già quasi bene le sue risposte...insomma, si è trattato più che altro di comprendere come lavorare velocemente con le mani, per passare da una lingua all'altra con i tasti. Alla fine mi sono anche divertito.

D: Ok. Quindi non ha ricevuto alcuna informazione o materiale preliminare?

I₁: Assolutamente no, zero.

D: Le indicazioni particolari ricevute dal datore di lavoro me le ha già esposte diciamo, non è importante tanto il contenuto, e nemmeno la correttezza formale, quanto l'effetto.

I₁: Per questa trasmissione sì. È chiaro, l'idea è quella di suscitare la risata, l'ironia e fare in modo comunque che il pubblico comprenda e rida non a comando ma rida davvero, in modo spontaneo. Penso di essere stato in grado di fare questo, poi ho rivisto la puntata, la gente rideva.

D: La sua registrazione è stata sottoposta a qualche tipo di editing prima di essere trasmessa?

I₁: No, è rimasta identica.

D: E il preavviso è stato di quanti giorni? Anche se non si può parlare di vero e proprio preavviso nel suo caso...

I₁: Nessun preavviso ripeto, nessun preavviso, l'impresario mi ha detto "domani noi abbiamo tre incontri, due interviste, con dei giornali della stampa locale, e un incontro in una trasmissione televisiva". Questo mi era stato detto, ma che si sarebbe trattato di una simultanea, io non ne sapevo niente, non ero stato avvisato. Pensavo, siccome anche altre volte ero già stato con questa persona in degli studi televisivi, ma avevo tradotto durante la fase del trucco, o della prova generale con i musicisti, della serie "il pianoforte deve stare qua, il microfono da quest'altro lato, invece il chitarrista si mette alla mia sinistra o alla mia destra"...in questo contesto avevo tradotto, sì, ma non in cabina.

D: E come si è svolto il lavoro a livello di tempistiche? Cioè voi siete arrivati allo studio, più o meno pvero che ora?

I₁: Siamo arrivati penso intorno alle 18, 18 e qualcosa.

D: E poi c'è stato un lungo lasso di tempo prima della registrazione?

I₁: Un'ora e un quarto più o meno, il tempo di andare al trucco, fare qualche prova.

D: Se dovesse pensare alle difficoltà principali, sia a livello linguistico che a livello non linguistico, del lavoro in questo contesto, che cosa le verrebbe in mente?

I₁: Beh, una delle difficoltà principali è che, almeno secondo la mia esperienza, se non hai mai lavorato da solo in cabina devi velocizzare proprio i passaggi con le mani, cliccare un bottone o un altro, ascoltare in una lingua poi subito in un'altra...insomma, questo è stato complicato, sì, proprio la questione del contesto lavorativo inteso come meccanismo pratico.

D: Certo, anche perché di solito in cabina si è in due ed è il compagno che non sta parlando che si occupa di gestire la console.

I₁: Assolutamente sì. All'inizio, i primi 5 minuti, quella è stata la difficoltà. Poi il meccanismo lo capisci, e sei preso dall'adrenalina, ti piace anche quello che stai facendo. Io percepivo...in quello studio la cabina dell'interprete è proprio accanto al pubblico, per cui mentre io traducevo, dal monitor vedevo inquadrati l'artista e il conduttore, e con l'altro orecchio sentivo il pubblico che rideva e applaudiva. Per cui questo mi dava maggiore sicurezza e io continuavo a tradurre tranquillamente.

D: quindi non poteva vedere l'intervista direttamente, ma solo su un monitor?

I₁: Su un monitor, sì.

D: Ok, quindi non aveva una visione a 360°.

I₁: No, praticamente io ero di spalle, e guardavo il monitor, sì. Il monitor con le varie inquadrature delle telecamere, che si spostavano.

D: Ho capito. E dal punto di vista linguistico, quali sono state le sfide principali? Sia nel rendere le risposte nel modo in cui era stato richiesto, quindi suscitare la risata, sia

I₁: Suscitare la risata e contemporaneamente mantenere anche un po' la grammatica, nel senso, evitare di fare eccessivi errori grammaticali che comunque ho fatto, è chiaro, non essendo madrelingua. Ma comunque penso che sia andata bene, fondalmente, mi hanno detto.

D: Per quanto riguarda la cooperatività di chi era presente, nel facilitare il suo lavoro, il presentatore stesso oppure qualcun altro si è occupato di spiegarle, di introdurla nella cabina?

I₁: Non il presentatore, per questo tipo di lavoro c'è una persona incaricata di questo che si chiama in russo «
». È una persona che lavora nella redazione e si occupa dell'accoglienza degli ospiti, degli artisti e anche di chi li accompagna, degli interpreti. Io sono stato accompagnato nello studio e in cabina da questo «
», e poi è venuto un tecnico, un fonico che mi ha spiegato come funzionava il microfono, la cuffia.

D: Quindi c'è stato comunque un supporto di questo tipo.

I₁: Sì sì, certo. C'è stata anche una prova fonica prima, abbiamo provato la voce, l'audio se si sentiva o meno, certo questo è normale.

D: *Ok. Personalmente ha trovato il lavoro in questo contesto più stressante, rispetto ad altre esperienze, ad esempio nell'interpretazione di conferenza?*

I₁: No, a dir la verità non è stato per niente stressante, è stato molto piacevole, a parte ripeto il panico iniziale, dovuto al fatto che sono stato messo al corrente di questa cosa proprio una volta arrivato lì, e mi preoccupava l'idea di non avere un collega a fianco, che potesse tradurre verso il russo. Ma poi dopo i primi 5 minuti mi sono tranquillizzato, non ho avuto assolutamente nessun tipo né di tensione, né di paura, anzi ripeto...

D: *Si è divertito.*

I₁: È stato divertente, molto divertente, assolutamente non noioso, perché il conduttore è un tipo abbastanza ironico, simpatico, e poi anche Toto Cutugno insomma racconta delle chicche abbastanza interessanti. Per cui è andata così. Niente stress in cabina.

D: *Va bene, interessante. Direi che è stato abbastanza esaustivo. Quindi per ricapitolare un attimo, diciamo, le particolarità fondamentali erano da un lato lavorare da solo in cabina, e dall'altra la richiesta esplicita da parte del datore di lavoro di non pensare tanto alla grammatica, alla...*

I₁: Sì, di tradurre in modo spontaneo, di suscitare la risata, di essere semplice. Addirittura mi è stato detto di far capire che era un interprete straniero portato dall'artista, o dai collaboratori. Mi è stato richiesto di lavorare in questo modo. Non so se mi sia stato richiesto perché hanno capito il mio panico iniziale, o addirittura hanno inteso e compreso che molto probabilmente avrei detto di no, oppure se effettivamente per loro era così programmato, questo non te lo saprei dire.

D: *Ok, guarderò la puntata. Per ora direi che è tutto, grazie mille.*

Interprete 2

Combinazione linguistica: russo – coreano (madrelingua russo)

D:

I₂:

12 .

15

D:

?

I₂:

D:

?

I₂:

=

D:

?

?

I₂:

D:

I₂:

2014

, (xxx),

D:

I₂:

2015

D:

I₂:

, floor,

D:

I₂:

, ()

D:

D:

I_2 :

D:

I_2 :

D:

I_2 :

D:

I_2 :

D:

I_2 :

D:

I_2 :

D: , , / , (/)?

I₃: , - , , . ; , - , , .

D: (/ / ...) / ,

I₃: . , . , : « 31 ...»

, , , , . , , , .

(). , (. .) .

D: ?(/) , , /

I₃: , , . , .

D: e , / ?(/ /) (/ /)

I₃: , , . , . , , .

D: ? ? ,

I₃: , , . , .

D: (), ?

I₃: , . « », , .

D: - , ?

I₃: , . (,). , - . (,), - , - - , .

D: - , .

D: (, ...) ? (/)

I₃: - , . « » - ().

D: , ?

I₃: , . ()

D: - / / , ?

I₃: , .

