

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

DIPARTIMENTO INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

Corso di Laurea magistrale in Specialized Translation (classe LM-94)

TESI DI LAUREA

in Audiovisual Translation

Lo humour e i riferimenti culturali nei prodotti audiovisivi:
proposta di sottotitolaggio della commedia *Ivan Vasil'evič menjaet professiju*

CANDIDATA

Valentina Lamperini

RELATRICE

Rachele Antonini

CORRELATRICE

Ksenia Balakina

*Anno Accademico 2020/2021
Terzo Appello*

Indice

Abstract.....	1
Аннотация.....	1
Introduzione	2
1. Film scelto e contesto storico.....	4
1.1 <i>Ivan Vasil'evič menjaet professiju</i>	5
1.1.1 Trama e confronto con la pièce di Bulgakov	7
1.1.2 Il regista: Leonid Gajdaj	12
1.2 Il cinema sovietico	15
1.2.1 Panoramica storica	16
1.2.1.1 Gli anni Venti.....	16
1.2.1.2 Gli anni Trenta	17
1.2.1.3 Gli anni Quaranta	18
1.2.1.4 Gli anni Cinquanta	19
1.2.1.5 Gli anni Sessanta	19
1.2.1.6 Gli anni Settanta.....	21
1.2.2 Il genere della commedia nel cinema sovietico	22
1.3 Gli anni Settanta nell'Unione Sovietica di Brežnev	27
1.3.1 Riforme e politica estera	27
1.3.2 La “stagnazione”	30
1.3.3 Il fermento culturale.....	32
2. La traduzione audiovisiva e il sottotitolaggio	35
2.1 La traduzione audiovisiva (TAV)	35
2.1.1 Definizione.....	35
2.1.2 La TAV dalle origini a oggi.....	37
2.1.3 Le metodologie di trasferimento linguistico	40
2.1.3.1 Principali modalità di traduzione audiovisiva.....	41
2.1.3.2. Altre modalità di traduzione audiovisiva	43
2.2 Il sottotitolaggio	44
2.2.1 Vincoli spaziali e temporali	47
2.2.2 Aspetti linguistici propri dei sottotitoli	51
2.2.3 Norme per il sottotitolaggio	53
2.2.4 Strategie di sottotitolaggio	56
2.2.5 Difficoltà legate alla traduzione	59
2.2.5.1 La variazione linguistica	59
3. La traduzione dello humour e dei riferimenti culturali	63
3.1 Il legame tra lingua, cultura e humour	63
3.2 La traduzione dello humour	65
3.2.1 Traducibilità ed equivalenza	65

3.2.2	Tipi di humour	67
3.2.2.1.	<i>Puns</i> e giochi di parole.....	68
3.2.2.2	<i>Easily translatable jokes</i> e <i>non-specific VEH</i>	71
3.2.2.3	<i>Culture-specific jokes</i>	72
3.2.3	Strategie traduttive	73
3.3	La sottotitolazione dello humour	75
3.3.1	Principali difficoltà	75
3.3.2	Aspetti traduttivi	77
3.3.3	Fonti di humour nei prodotti audiovisivi	79
3.3.4	La percezione dello humour sottotitolato.....	81
3.3.5	Classificazione degli elementi umoristici nei testi audiovisivi	83
3.4	I riferimenti culturali	85
3.4.1	La cultura nella traduzione audiovisiva	85
3.4.2	Le allusioni.....	87
3.4.3	I riferimenti culturali extralinguistici (ECR)	90
3.4.4	Strategie traduttive nei sottotitoli	94
3.4.5	Parametri da considerare per la resa	98
4.	Comento alla proposta di sottotitolaggio	101
4.1	Strategie di sottotitolaggio utilizzate.....	102
4.1.1	Espansione	102
4.1.2	Parafrasi	102
4.1.3	Trasposizione	104
4.1.4	Imitazione.....	104
4.1.5	Trascrizione.....	105
4.1.6	Dislocazione.....	105
4.1.7	Condensazione	106
4.1.8	Riduzione	106
4.1.9	Cancellazione	108
4.1.10	Rinuncia	108
4.2.	Gli idioletti dei personaggi.....	109
4.2.1	Il linguaggio burocratico di Bunša.....	110
4.2.2	La lingua russa del Sedicesimo secolo di Ivan il Terribile	112
4.2.3	Le espressioni colloquiali di Miloslavskij	115
4.2.3.1	I diminutivi-vezzeggiativi dei nomi russi	117
4.2.3.2	Il turpiloquio	119
4.3	La resa dei riferimenti culturospecifici	121
4.3.1	Le allusioni.....	123
4.3.1.1	Allusioni a nomi propri	123
4.3.1.2	Allusioni a sintagmi chiave.....	125
4.3.2	I riferimenti culturali extralinguistici (ECR)	127
4.3.2.1	Riferimenti geografici	127
4.3.2.2	Riferimenti etnografici.....	129

4.3.2.3 Riferimenti sociopolitici	130
4.4 La resa dello humour.....	132
4.4.1 Battute binazionali	133
4.4.2 Battute relative alla cultura o alle istituzioni nazionali.....	136
4.4.2.1 Battute contenenti allusioni.....	136
4.4.2.2 Battute contenenti ECR.....	140
4.4.3 Battute relative al senso dell'umorismo nazionale	144
4.4.4 Battute dipendenti dalla lingua	146
4.4.5 Battute visive (humour non verbale).....	149
4.4.6 Battute grafiche	150
4.4.7 Battute sonore	151
4.4.8 Battute complesse	151
4.5 La traduzione delle canzoni: modalità	156
4.5.1 Tradurre il testo senza considerare la musica	158
4.5.2 La riproduzione delle rime	158
4.6 Considerazioni conclusive	161
4.7 Collocazione dei sottotitoli	163
Conclusione.....	165
Bibliografia	167
Sitografia.....	173
Ringraziamenti.....	177
Appendice – Sottotitoli	178

Abstract

This dissertation is a translation proposal for the Italian subtitles of the Soviet comedy “Ivan Vasilievich changes profession”, directed by Leonid Gaidai in 1973. The film is characterized by the strong presence of humour and cultural references, the two main themes explored in the paper. The first chapter introduces the film and offers a historical overview of Soviet cinema, focusing on the genre of comedy: it also describes the social, political and cultural context of the period in which the film was made. The second chapter is dedicated to audiovisual translation and especially to the features and difficulties of subtitling. The third chapter is centred on the translation of humour and cultural references and underlines the close link between humour and culture. A first part discusses the different types of humour and their translation strategies, then focusing on humour in audiovisual products. The second part deals with cultural references and the strategies available for their rendering in subtitles. The fourth and last chapter contains a commentary of the subtitling proposal: examples of translation of humour and cultural references in the film are provided, and the different adopted strategies are explained, focusing on the instances where a humorous function is carried out precisely by cultural references. In conclusion, the collocation of subtitles is discussed: the result was achieved thanks to the collaboration with Mosfil'm, the film company that produced the comedy.

Аннотация

Настоящая диссертация посвящена созданию итальянских субтитров для советской комедии «Иван Васильевич меняет профессию», снятой режиссёром Леонидом Гайдаем в 1973 году. Кинолента отличается высокой концентрацией юмора и культурных реалий, которые являются двумя основными темами, исследуемыми в работе. В первой главе представляется фильм и кратко резюмируется история советского кино, при этом особое внимание уделяется комедийному жанру. Описывается также социальный, политический и культурный контекст эпохи, в которой фильм был произведён. Вторая глава посвящена аудиовизуальному переводу и, в частности, субтитрам, их особенностям и трудностям создания. В третьей главе обсуждаются стратегии перевода юмора и культурных реалий и выделяется тесная связь между культурой и юмором. В первой части главы представляются разные виды юмора и соответствующие стратегии перевода; дальше, описывается юмор в аудиовизуальных продуктах. Вторая часть главы касается культурных реалий и стратегий их передачи в субтитрах. Четвёртая и последняя глава является комментарием к переводу: приводятся примеры перевода юмора и культурных реалий в фильме и объясняются применённые стратегии, и анализируются случаи, когда юмористическую функцию выполняют именно культурные реалии. В заключение, обсуждается опубликование субтитров: оно стало возможным благодаря сотрудничеству с кинокомпанией «Мосфильм», которая произвела кинокомедию.

Introduzione

Il sottotitolaggio è una modalità di traduzione audiovisiva caratterizzata da un processo traduttivo che, pur sottostando a regole spesso rigide, permette anche di esprimere la propria creatività. Uno dei suoi più grandi punti di forza è la capacità di rendere accessibili prodotti audiovisivi stranieri, nella loro forma originale, a un pubblico molto più vasto di parlanti di lingue diverse, favorendo l'avvicinamento tra più culture. I prodotti audiovisivi possono essere caratterizzati da diversi elementi, in base al proprio genere. Ad esempio, nel caso delle commedie, lo humour ha un ruolo centrale: una delle sfide più stimolanti è rappresentata proprio dalla sua traduzione, le cui difficoltà sono legate alla resa delle battute in lingua di arrivo e all'efficacia dello humour tradotto nei sottotitoli per il nuovo pubblico. Inoltre, dato che i prodotti audiovisivi sono indissolubilmente legati alla cultura in cui sono situati, essi contengono inevitabilmente anche riferimenti culturali. Questi ultimi costituiscono dei punti critici nel processo di sottotitolaggio, ma attribuiscono autenticità alle pellicole e le rendono rappresentative della propria cultura di appartenenza.

La commedia sovietica *Ivan Vasil'evič menjaet professiju*, scelta come oggetto della proposta di sottotitolaggio presentata in questo elaborato, è fortemente caratterizzata proprio dalla presenza di humour e riferimenti culturali: essa offre la possibilità di mettersi alla prova con la loro traduzione. L'elaborato è incentrato sullo studio di questi due elementi, sulla loro presenza nei prodotti audiovisivi e sulle possibili strategie da adottare per la loro resa nei sottotitoli. La cinematografia sovietica non gode di molta popolarità tra il pubblico italiano, e la scelta del film è dovuta anche alla volontà di far conoscere alla cultura italiana una delle commedie più apprezzate del cinema in lingua russa, grazie al sottotitolaggio.

L'elaborato si suddivide in quattro capitoli. Nel primo sarà presentato il film, insieme alla figura del regista Leonid Gajdaj. Si proporrà una panoramica storica del cinema sovietico dagli anni Venti agli anni Settanta, menzionandone le tendenze nel cinema e i capolavori di ogni epoca, e ponendo l'attenzione sul genere della commedia in particolare. Verrà poi descritto il contesto sociale, politico e culturale del periodo storico di realizzazione del film, ovvero gli anni Settanta in Unione Sovietica, affinché il prodotto audiovisivo possa essere collocato nella sua cornice temporale.

Oggetto del secondo capitolo sarà la traduzione audiovisiva: se ne discuteranno innanzitutto le caratteristiche generali, fornendo una breve excursus sulla sua storia. Si illustreranno le principali modalità di trasferimento linguistico, per poi rivolgere l'attenzione a quella scelta per il presente elaborato, ovvero il sottotitolaggio, con le sue peculiarità, i suoi vincoli, i suoi aspetti linguistici e le sue norme. Si presenteranno poi le possibili strategie di sottotitolazione e le problematiche che chi sottotitola può incontrare nel suo lavoro, come la variazione linguistica o il turpiloquio.

Nel terzo capitolo ci si concentrerà sui temi che più caratterizzano il prodotto audiovisivo e che si collocano al centro dell'intero elaborato, ovvero lo humour e i riferimenti culturali. Essi saranno presi in considerazione singolarmente e nello specifico, ma si sottolineerà soprattutto lo stretto legame esistente tra humour e cultura. Per quanto riguarda l'umorismo, si discuteranno prima aspetti teorici della traduzione come traducibilità ed equivalenza, per poi passare alle possibili tipologie di humour e alle relative strategie traduttive, sulla base dei modelli di Chiaro (2010a) e Low (2011). L'attenzione si sposterà poi sullo humour presente nei prodotti audiovisivi e sulla sua sottotitolazione, con le relative caratteristiche e difficoltà: si aprirà una parentesi anche sulla percezione dello humour sottotitolato da parte del pubblico. Si fornirà poi una classificazione degli elementi umoristici presenti nei prodotti audiovisivi. Passando ai riferimenti culturali, si parlerà del modo in cui la cultura influenza i testi audiovisivi, e si presenteranno i due tipi principali di riferimenti culturali incontrati nel film, ovvero le allusioni (Leppihalme, 1997) e gli ECR (Pedersen, 2005). Degli elementi appena menzionati saranno inoltre proposte le possibili strategie traduttive e i criteri che possono influenzare la scelta di queste ultime.

Il commento alla proposta di sottotitolaggio, che costituisce il quarto e ultimo capitolo dell'elaborato, proporrà innanzitutto esempi delle strategie di sottotitolaggio impiegate, così come esempi della resa dei fenomeni di variazione linguistica incontrati nel film, tra cui gli idioletti dei personaggi. Principalmente, però, ci si soffermerà sugli esempi di traduzione dei diversi tipi di battute presenti nel film, nonché sulla resa di allusioni ed ECR, e sui casi in cui sono proprio questi due elementi a possedere una funzione umoristica. Per ogni esempio si illustreranno e si commenteranno le scelte traduttive adottate. In seguito, si discuterà brevemente della sottotitolazione delle canzoni, un altro tipo di traduzione con cui ci si è confrontati nel corso del lavoro. Infine, si parlerà della collaborazione con la casa cinematografica Mosfil'm, che ha realizzato la commedia *Ivan Vasil'evič menjaet professiju*. I sottotitoli sono stati infatti collocati sul canale YouTube ufficiale della Mosfil'm, dove è possibile visionare il film.

1. Film scelto e contesto storico

Questo primo capitolo ha lo scopo di presentare il film selezionato per la proposta di sottotitolaggio su cui è incentrato l'elaborato, nonché le ragioni dietro la sua scelta. Verrà inoltre fornita una ricostruzione cronologica delle principali tendenze nel cinema sovietico e delle più importanti opere, dagli anni Venti agli anni Settanta; una sottosezione a parte sarà dedicata alla commedia, il genere a cui appartiene la pellicola scelta. Infine, sarà descritto il contesto storico in cui il film è inserito, ovvero gli anni Settanta e il periodo di Brežnev in Unione Sovietica.

La decisione di dedicare la proposta di sottotitolaggio al film *Ivan Vasil'evič menjaet professiju*¹ è stata dettata da un genuino interesse personale per la cinematografia russa, e in particolar modo per le commedie realizzate negli anni Sessanta e Settanta in Unione Sovietica. Durante gli anni di studio della lingua, la candidata è sempre stata incuriosita dall'affetto e dall'attaccamento del popolo russo nei confronti di queste commedie. Molte di esse, come lo stesso *Ivan Vasil'evič menjaet professiju*, sono diventate dei veri e propri cult, di cui si conoscono a memoria frasi e battute, citate anche nella vita quotidiana (le cosiddette *krylatye vyraženija*, “espressioni alate”). Inoltre, alla base della scelta vi è anche la convinzione che il cinema possa essere non solo un potente strumento e un forte stimolo per l'apprendimento di una lingua e l'attività di traduzione, ma anche una preziosa occasione per avvicinarsi alla cultura del paese. Proprio alle commedie sovietiche si possono ricondurre molti riferimenti culturali tuttora validi, che suscitano ilarità in tutti coloro che riescono a coglierli. Avere familiarità con questi film può costituire un vantaggio per migliorare non solo la padronanza della lingua, ma anche la conoscenza della cultura di riferimento.

Le ragioni appena elencate hanno indotto a visionare questa commedia, considerata una tra le più popolari e amate in lingua russa. L'accesso al film è stato agevole, poiché è possibile trovarlo tra i video caricati sul canale ufficiale YouTube della casa cinematografica Mosfil'm, da cui è stato prodotto. Per il video, che conta più di 47 milioni di visualizzazioni², sono disponibili sottotitoli in ben dieci lingue: bulgaro, coreano, ebraico, francese, inglese, polacco, portoghese, russo, spagnolo e tedesco. L'italiano, tuttavia, non è tra queste: dietro la scelta del film, oltre all'impressione positiva avuta in seguito alla sua visione, c'è anche la volontà di sopperire a questa mancanza. Quello di *Ivan Vasil'evič menjaet professiju* non è un caso isolato, poiché l'assenza di sottotitoli italiani si riscontra per la maggior parte dei capolavori della cinematografia sovietica. Un grande lavoro per ovviare a questa situazione è svolto dalla filmoteca *Perestrojka*, un progetto gestito da volontarie e volontari

¹ Il titolo del film scelto per la proposta di sottotitolaggio verrà sempre lasciato in russo e solo traslitterato.

² L'informazione si riferisce al periodo di stesura del presente elaborato ed è aggiornato alla data del 19/2/2022, in cui il film contava 47.169.651 visualizzazioni sul canale ufficiale della casa cinematografica Mosfil'm.

che si occupano di creare i sottotitoli italiani di molti noti film sovietici e russi, con lo scopo di farli conoscere al pubblico italiano.³ Alcune studentesse e alcuni studenti hanno presentato proposte di sottotitolaggio di celebri film sovietici nelle proprie tesi di laurea (Massola, 2002; Pecciarini, 2016; Fedotova, 2020), mentre altre sono state incentrate sul cinema sovietico nell'ambito della traduzione (Latini, 1999) e della letteratura (Gamurrini, 2003). Tuttavia, tendenzialmente, questi film restano poco accessibili a un pubblico italiano più vasto. Prendendo in esame il solo canale YouTube della casa cinematografica Mosfil'm, ad esempio, tra le altre celebri commedie sovietiche disponibili per la visione solo due presentano sottotitoli in italiano. Si tratta di *Kavkaskaja plennica, ili Novye priklučenija Šurika*⁴ (nella versione italiana “Una vergine da rubare”) e *Neverojatnye priklučenija ital'jancev v Rossij* (noto come “Una matta, matta, matta corsa in Russia”). Quest'ultima commedia è probabilmente la più nota in Italia, in quanto frutto di una collaborazione italo-sovietica. Se da un lato tale situazione penalizza la conoscenza di capolavori in lingua russa da parte di un pubblico italiano, dall'altro essa può costituire uno stimolo professionale per coloro che, come la sottoscritta, sono interessati a specializzarsi nella traduzione audiovisiva e a promuovere il cinema russo e sovietico, anche a vantaggio di altre studentesse e altri studenti di lingua russa.

1.1 *Ivan Vasil'evič menjaet professiju*

Il film oggetto della proposta di sottotitolaggio è la commedia *Ivan Vasil'evič menjaet professiju* (“Ivan Vasil'evič cambia mestiere”). Si tratta di uno dei maggiori successi del celebre regista Leonid Gajdaj ed è stato prodotto nel 1973 dalla casa cinematografica Mosfil'm. La sceneggiatura è basata sulla pièce teatrale *Ivan Vasil'evič*, composta dal noto scrittore Michail Bulgakov nel 1936 e pubblicata nel 1965.

La commedia riscosse grande successo tra il pubblico dell'epoca: dopo la sua uscita, avvenuta il 21 settembre 1973, totalizzò 60,7 milioni di spettatori, diventando il film più visto del rispettivo anno e uno dei film di epoca sovietica più visti di sempre (Kudrjavčev, 2006). La pellicola fu accolta favorevolmente anche dalla critica. Nel giornale *Komsomolskaja Pravda*, il critico letterario Feliks Kuznecov la definì come una “комедия не только смешна, [...] а ещё умна и остра”⁵ (citato in Michajlova, 2013: 206). Il critico cinematografico Viktor Dëmin, sul giornale *Literaturnaja Rossija*, scrisse di aver apprezzato la commedia per il suo “настоящий юмор” (*ibid.*: 207), ovvero il suo

³ Maggiori informazioni sul progetto, così come gli stessi film sottotitolati in italiano, sono disponibili sul sito della stessa filmoteca: <https://perestroika.it>

⁴ Per i titoli dei film che si incontreranno in seguito sarà sempre fornita una traduzione letterale. Nel caso di film distribuiti in Italia, verrà prima riportato il titolo italiano, seguito da una traduzione letterale nel caso in cui il titolo ufficiale si discosti troppo da quello originale.

⁵ Una commedia non solo divertente, ma anche intelligente e graffiante.

“humour autentico”. In un articolo sulla *Literaturnaja Gazeta*, lo studioso di letteratura Pavel Gromov affermò che Gajdaj aveva creato una “эксцентрическую, трюковую комедию, на которой можно посмеяться власть”⁶ (*ibid.*: 203). Lo stesso Gajdaj aveva descritto la pellicola come una “музыкально-эксцентрическая комедия с широким использованием приёмов цирка и эстрады. И импровизации”⁷ (*ibid.*). Il critico cinematografico Andrej Zorkij affermò che nel film “мир булгаковской сценической фантазии развернут кинематографически, [и он] остроумно передиктован в яркое эксцентрическое действо”⁸ (1974: 83).

Attualmente resta una commedia molto amata in Russia e nei paesi russofoni, nonché uno dei film di Gajdaj più apprezzati in assoluto, che mette d'accordo diverse generazioni. In un sondaggio condotto nel 2021 dal canale televisivo *Komedija*, il film occupa il terzo posto nella lista delle commedie sovietiche più amate dai cittadini russi⁹. Inoltre, attualmente, sul portale online *Kino Mail*, esso rappresenta la commedia sovietica con la valutazione più alta da parte degli utenti, e dunque la più apprezzata¹⁰. La pellicola viene solitamente mandata in onda dai principali canali televisivi russi in occasione della festività del Capodanno, la più attesa e celebrata in Russia, durante la quale per tradizione si trasmettono film sovietici considerati dei classici. *Ivan Vasil'evič menjaet professiju* è stato trasmesso per la prima volta in questo contesto il 31 dicembre 1997, e a partire dal 2007 è sempre stato inserito nella programmazione televisiva del periodo festivo¹¹.

⁶ Commedia piena di numeri funambolleschi ed eccentrica, con la quale si può ridere a volontà.

⁷ Commedia musicale ed eccentrica con un ampio uso di trucchi del circo e del varietà. E di improvvisazione.

⁸ Il mondo della fantasia scenica di Bulgakov viene svolto in chiave cinematografica ed è spiritosamente riformulato in un brillante ed eccentrico spettacolo.

⁹ Fonte: articolo pubblicato sul sito del giornale online *Vesti*, disponibile al link <https://www.vesti.ru/television/article/2516317> [ultima consultazione: 9/2/2022]

¹⁰ Fonte: selezione delle migliori commedie sovietiche in base ai voti degli utenti sul portale online *Kino Mail*, disponibile al link https://kino.mail.ru/cinema/selection/3012_luchshie_sovetskie_komedii/ [ultima consultazione: 9/2/2022]

¹¹ Statistica stilata dal portale online dedicato al cinema *Kinopoisk*, riportata in un articolo del quotidiano *Rossijskaja gazeta* <https://rg.ru/2017/01/12/kakie-filmy-chashche-vsego-pokazyvali-v-novyj-god-za-poslednie-50-let.html> [ultima consultazione: 16/10/2021]



Figura 1: locandina del film, raffigurata sui DVD

Le riprese, iniziate nel 1972 e terminate nel 1973, si svolsero a Mosca, Jalta (in Crimea) e nel cremlino della città di Rostov. I ruoli principali furono assegnati ad attori che avevano già lavorato con Gajdaj o lo fecero in seguito, così come ad attori che presero poi parte ad altre celebri pellicole di epoca sovietica. Al primo gruppo appartengono Aleksandr Dem'janenko, Leonid Kuravlëv, Natal'ja Selezneva, Natal'ja Kračkovskaja, Vladimir Etuš, Savelij Kramarov e Michail Pugovkin; al secondo appartiene invece Jurij Jakovlev. I loro nomi sono molto noti al grande pubblico, e anche grazie alla partecipazione ai film di Gajdaj ricevettero prestigiosi titoli onorari, tra cui quelli di *Narodnyj artist SSSR*, *Narodnyj artist RSFSR* o di *Narodnyj artist RF* (rispettivamente “Artista del popolo dell’URSS”, “Artista del popolo della Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa” e “Artista del popolo della Federazione Russa”). Lo stesso Gajdaj, grazie a questa commedia, fu insignito del titolo di *Narodnyj artist RSFSR* nel 1974.

1.1.1 Trama e confronto con la pièce di Bulgakov

Il film prende avvio nell’appartamento moscovita dell’ingegnere e inventore Aleksandr Timofeev, soprannominato Šurik (Aleksandr Dem’janenko), impegnato nelle pulizie di casa. Sul suo televisore vede scene ambientate nel periodo storico dello zarato di Russia, in cui un coro canta le lodi dello zar Boris Godunov. L’inventore decide così di tentare un nuovo esperimento con la macchina del tempo a cui sta lavorando. Il suo tentativo però, come accade di solito, ha come unico esito l’interruzione della corrente in tutto il palazzo, tra le proteste degli altri inquilini.

Šurik viene ripreso dall’amministratore del condominio Ivan Bunša (Jurij Jakovlev), le lamentele del quale non dissuadono l’inventore dal cimentarsi in un nuovo esperimento con la macchina. Questa volta, l’apparecchio va in corto circuito e in seguito al malfunzionamento Šurik

cade a terra privo di sensi. Dopo l'incidente fa il suo rientro a casa Zinaida, detta Zina (Natal'ja Selezneva), moglie di Šurik e attrice. La donna gli confessa di essersi innamorata del regista Jakin (Michail Pugovkin), con cui sta lavorando, e di stare per partire insieme a lui, lasciando solo il marito.

L'amministratore Bunša si reca nell'appartamento di Šurik per esortarlo nuovamente a cessare i suoi esperimenti con la macchina del tempo. L'ingegnere cerca allora di convincerlo dell'innocuità e dell'utilità dell'apparecchio: mettendolo in funzione, fa sparire la parete che separa il suo appartamento da quello del suo vicino, il dentista Špak (Vladimir Etuš). Proprio in quel momento, a casa di Špak si trova il ladro Miloslavskij (Leonid Kuravlëv), intento a derubare il dentista dei suoi beni di valore mentre questi si trova a lavoro. Šurik e Miloslavskij rimangono estasiati dalla riuscita dell'esperimento e dalla potenza della macchina, al contrario di Bunša: egli infatti nutre sospetti nei confronti di Miloslavskij, sebbene quest'ultimo dichiara di essere solo un conoscente di Špak.

Incoraggiato dall'entusiasmo del ladro, Šurik mette nuovamente in moto la macchina del tempo e tenta di tornare nell'antica Mosca, all'epoca di Ivan il Terribile. L'esperimento riesce: l'inventore apre un portale nel Sedicesimo secolo, e attraverso la parete i tre vedono lo zar (anch'egli interpretato da Leonid Kuravlëv) insieme al suo scrivano Fëdor (Savelij Kramarov). Questi ultimi, spaventati dall'accaduto, scambiano i cittadini sovietici per demoni, e li attaccano con l'aiuto dell'esercito. L'inventore cerca di richiudere il portale, ma nel trambusto lo zar entra nell'appartamento di Šurik, mentre Miloslavskij e Bunša si ritrovano nel palazzo reale: tutti e tre restano intrappolati in un'epoca completamente diversa dalla propria.

Ha così inizio una serie di divertenti situazioni ed esilaranti equivoci, dovuti allo scambio di persona tra Bunša e Ivan il Terribile. Tra i due vi è infatti una straordinaria somiglianza, oltre a una parziale omonimia, dato che "Ivan Vasil'evič" è il nome e patronimico di entrambi. La comicità è aumentata dal contrasto tra le due epoche, che fa risultare buffo e fuori luogo il comportamento e il modo di parlare dei tre personaggi. Miloslavskij costringe Bunša a vestire i panni dello zar e impersonarlo, con conseguenze non indifferenti per l'impero: i due cedono una regione agli Svedesi e inviano truppe in guerra, mentre Bunša si lascia quasi sedurre dalla zarina. Nel frattempo, il sovrano si nasconde nell'appartamento di Šurik, che intanto cerca di riparare la macchina del tempo per riportare tutto alla normalità.

A casa dell'inventore sopraggiungono il regista Jakin e Zinaida: quest'ultima è l'unica a capire di avere davanti il vero Ivan il Terribile, e per la sua sicurezza lo invita a spogliarsi dei suoi abiti regali per indossarne di più moderni. Lo zar viene così inevitabilmente scambiato per Bunša dalla moglie di questi, Ujl'ana Andreevna (Natal'ja Kračkovskaja), e da Špak. I due, non sapendo di avere davanti Ivan il Terribile e credendo che si tratti dell'amministratore, interpretano il suo bizzarro comportamento come un effetto dell'alcolismo. Ul'jana sollecita l'intervento di un ospedale

psichiatrico, mentre Špak, a cui Šurik aveva confessato che lo strano Bunša era in realtà Ivan il Terribile, chiama la polizia. Intanto a palazzo reale un allegro banchetto viene interrotto dalla ribellione allo zar da parte dell'esercito: i soldati hanno capito che Bunša e Miloslavskij sono degli impostori e iniziano a inseguirli.

Alla fine, Šurik riesce a riparare la macchina del tempo e a riportare indietro sia i suoi contemporanei, sia lo zar, perdendo nuovamente i sensi. Quando si risveglia crede di aver immaginato tutto, poiché ogni cosa è al suo posto e sua moglie non lo ha mai lasciato. Il finale fa sì che gli spettatori si interrogino sulla veridicità di quanto accaduto, proprio come lo stesso Šurik.

La pellicola inizia in bianco e nero. Subito dopo il primo incidente di Šurik con la macchina del tempo, quando l'inventore si sveglia dopo aver perso i sensi, la pellicola acquista i colori, e li mantiene fino al secondo incidente, in cui Šurik sviene nuovamente dopo aver riportato ogni personaggio nella sua giusta dimensione temporale. Al suo risveglio, il film è di nuovo in bianco e nero. Questa alternanza potrebbe rappresentare la distinzione tra realtà e sogno, ed essere un'ulteriore prova del fatto che Šurik abbia immaginato tutto: il bianco e nero è usato per gli eventi reali, mentre le vicende scaturite dall'immaginazione di Šurik sono a colori.

Il film presenta elementi di fantascienza e avventura, così come momenti musicali. Complice il contenuto della trama, ricorrono motivi tipici del genere fantascientifico, come l'esistenza di universi paralleli e il viaggio nel tempo; di conseguenza vengono impiegati anche effetti speciali, soprattutto nelle scene in cui Šurik adopera la sua macchina del tempo. Come si vedrà in seguito (§4.5.1), nel film sono inoltre presenti tre canzoni, diventate anch'esse molto popolari.

La trama di *Ivan Vasil'evič menjaet professiju* è rimasta sostanzialmente invariata rispetto a quella dell'*Ivan Vasil'evič* di Bulgakov. Tuttavia, Gajdaj e lo sceneggiatore Vladlen Bachnov spostarono le vicende dagli anni Trenta agli anni Settanta, apportando inevitabilmente delle modifiche e adattando la sceneggiatura allo stile delle commedie di Gajdaj. Innanzitutto, rispetto a quello della pièce, il titolo del film venne ampliato per concentrare l'attenzione sullo scambio di persona tra i due Ivan Vasil'evič, ovvero Bunša e il Terribile. In particolare, il titolo farebbe riferimento a Bunša, che durante la sua permanenza nel Sedicesimo secolo svolge effettivamente il "mestiere" dello zar. Quest'ultimo, invece, non solo non sostituisce l'amministratore nelle sue mansioni, ma crede di poter continuare a regnare anche nel Ventesimo secolo, rivolgendosi agli inquilini del palazzo come se fossero suoi sudditi (Vachitov, 2007).

Non mancano anche differenze all'interno della stessa trama, sebbene si tratti principalmente di episodi minori, mentre l'intreccio originale viene mantenuto. Ad esempio, nel finale dell'opera di Bulgakov, Timofeev scopre al suo risveglio che il vicino Špak è stato effettivamente derubato; alla fine della commedia di Gajdaj, invece, l'ingegnere non ha prove tangibili che le vicende non siano

davvero solo frutto della sua immaginazione. Cambiano anche gli oggetti della vita quotidiana, in una certa misura anch'essi protagonisti di alcune scene: ad esempio, il grammofofono (*patefon*) rubato a Špak nella pièce di Bulgakov diventa un registratore (*magnitofon*) nella pellicola di Gajdaj.

Dal punto di vista della lingua utilizzata nei dialoghi, invece, Gajdaj rimase molto vicino all'originale. Zorkij scrive che “в фильме столь же выразительный (только новый, кинематографический) язык булгаковского ‘Ивана Васильевича’” (1974: 82)¹². Il regista mantenne grande fedeltà nei confronti delle battute e dei personaggi, che nella maggioranza dei casi sono rimaste identiche all'originale. In altri casi, ai fini dell'adattamento, vennero invece modificate battute che non sarebbero risultate divertenti per gli spettatori di allora, in quanto pensate da Bulgakov per il pubblico degli anni Trenta. Ad esempio, nella pièce Zinaida esclama di essere stata sposata con Šurik per ben undici mesi: si tratta di un riferimento ironico al contesto sociale dell'epoca, in cui i matrimoni erano diventati molto più brevi per via dell'introduzione di leggi che facilitavano il divorzio. Questa battuta non sarebbe stata attuale per gli spettatori degli anni Settanta, ed è stata dunque rimossa dalla sceneggiatura (Vachitov, 2007).

Al processo di attualizzazione della commedia, Gajdaj affiancò anche quello di rielaborazione personale. Innanzitutto, all'inventore Nikolaj Timofeev di Bulgakov decise di dare il volto e il nome del personaggio di Šurik, protagonista di *Operacija Y* e *Kavkaskaja plennica* rispettivamente nei panni di uno studente e di un folclorista. Anche questa scelta fa parte del tentativo di personalizzazione e adattamento agli anni Settanta, poiché Šurik era già ben noto a tutti grazie ai lavori precedenti del regista. I momenti comici vennero aumentati con l'inserimento di scene non presenti nella pièce di Bulgakov. Un esempio è l'inseguimento dello zar da parte di Šurik, durante il quale il sovrano si ritrova intrappolato in ascensore, oggetto a lui chiaramente sconosciuto. Un altro episodio è quello in cui, verso l'epilogo del film, Ivan il Terribile viene interrogato dalla polizia, arrestato e quasi portato in una clinica psichiatrica.

Il fine di queste aggiunte è quello di adattare la commedia non solo al nuovo periodo storico, ma anche allo stile di Gajdaj, senza comportare necessariamente uno stravolgimento della fonte letteraria. Zorkij afferma che “облюбовав литературный материал, режиссёр [...] начинает двигаться от него к себе, к своему [...] способу прочтения сценария, пьесы, книги”¹³ (1974: 82). Per questo motivo, in *Ivan Vasil'evič menjaet professiju* si ritrovano alcune delle caratteristiche delle commedie di Gajdaj e i suoi elementi comici più noti, come gag e inseguimenti che ricordano il

¹² Nel film si ritrova un linguaggio tanto espressivo (anche se nuovo e cinematografico) quanto quello dell'*Ivan Vasil'evič* di Bulgakov.

¹³ Una volta scelto il materiale letterario, il regista [...] inizia ad allontanarsene per avvicinarsi a sé stesso [...], al proprio [...] modo di interpretare lo scenario, la pièce, e il libro.

cinema muto: una delle principali ispirazioni del regista era infatti Charlie Chaplin (Prochorov, 2007:130-133).

Tra il 1934 e il 1935 Bulgakov compose *Ivan Vasil'evič* per il *Teatr satiry* (“Teatro della satira”) di Mosca, che voleva portare in scena un’opera con lo zar Ivan il Terribile come protagonista, ma ambientata nella Mosca staliniana. Tuttavia, la pièce fu ostacolata dalla censura, che nella satira della tirannide dello zar vide anche quella di Stalin. All’epoca, infatti, era molto comune accostare la figura del leader sovietico a quella di Ivan il Terribile, nella quale egli stesso si identificava. Nel 1936 Bulgakov scrisse una versione definitiva dell’opera con le modifiche richieste dalla censura, senza però ottenerne l’approvazione¹⁴. La pièce iniziò a essere stampata e diffusa solo nel 1965, in un clima politico più disteso, durante il quale Bulgakov divenne noto al grande pubblico con “Il maestro e Margherita”. Nel 1973 Gajdaj poté dunque utilizzarla come sceneggiatura per il proprio film.

Nonostante il clima politico indubbiamente più permissivo, durante la creazione del film anche Gajdaj dovette confrontarsi con la censura del Goskino¹⁵, il comitato per la cinematografia che si occupava di controllare le opere realizzate. Innanzitutto, come nel caso di Bulgakov, il regista venne criticato per il ritratto di Ivan il Terribile, ritenuto irrispettoso per un tale personaggio storico, sebbene nelle scene prese di mira i panni dello zar fossero indossati in realtà da Bunša¹⁶. Gajdaj fu inoltre costretto a modificare alcune battute inserite nel processo di rielaborazione e adattamento di cui si è parlato prima. Ad esempio, nella scena del convivio a corte, quando Bunša chiede a Miloslavskij chi avrebbe pagato il banchetto, la risposta iniziale era “*Narod, batijuška, narod!*” (“Il popolo, vecchio mio, il popolo!”). La frase fu poi cambiata perché considerata una presa in giro nei confronti delle autorità sovietiche. Inoltre, nella scena in cui lo zar viene interrogato dalla polizia, alla richiesta di fornire il suo indirizzo egli avrebbe dovuto rispondere “*Moskva. Kreml*” (“Mosca. Cremlino”). Ai censori non piacque la menzione di un luogo talmente importante, e anche questa battuta fu modificata. Malgrado l’intervento del Goskino, comunque, Gajdaj riuscì a sua volta a ironizzare su alcuni aspetti della società sovietica degli anni Settanta, come si vedrà in seguito.

¹⁴ Per approfondimenti si rimanda al seguente articolo dedicato alla pièce di Bulgakov, a cura di una docente di storia dell’Università statale di San Pietroburgo. Michajlova, I. (2014).” S jubileem, ‘Ivan Vasil’evič’! P’esa M. A. Bulgakova – literaturnyj istočnik fil’ma L. I. Gajdaja”. *Novejšaja istorija Rossii*, 1: 248-264.

¹⁵ Nome abbreviato di *Gosudarstvennyj komitet SSSR po kinematografii* (Comitato statale dell’URSS per la cinematografia).

¹⁶ Fonti: <https://www.soyuz.ru/articles/169>; <https://www.kp.ru/daily/22991/2292/> [ultima consultazione: 10/11/2021]. Le altre informazioni sulle frasi censurate seguenti provengono dalle stesse fonti. Per approfondimenti si rimanda al documentario *Ivan Vasil’evič menjaet professiju. Tajny našego kino*.

1.1.2 Il regista: Leonid Gajdaj¹⁷

Leonid Iovič Gajdaj nacque il 30 gennaio 1923 a Svobodnyj, una città dell'*oblast'*¹⁸ di Amur, nell'allora Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa. La madre era originaria della città russa di Rjazan', mentre il padre aveva origini ucraine. Egli fu arrestato nel 1906 per coinvolgimento in attività rivoluzionarie ed esiliato nell'*oblast'* di Amur, in Estremo Oriente, dove nacque il regista.

La famiglia si spostò in seguito nella città siberiana di Irkutsk, dove nel 1941 Gajdaj conseguì il diploma di scuola superiore. Il regista si avvicinò all'arte teatrale iniziando a lavorare presso il teatro drammatico dell'*oblast'* di Irkutsk (*Irkutskij oblast'noj dramatičeskij teatr*). Nel 1942 si arruolò nell'esercito e combatté nella Seconda guerra mondiale: ricevette anche la medaglia di merito in battaglia, un premio assegnato ai soldati di valore in Unione Sovietica. Nel 1943 rimase gravemente ferito da una mina e fu congedato dall'esercito. L'anno seguente fece ritorno a Irkutsk e studiò recitazione presso lo stesso teatro dove aveva lavorato prima del servizio militare.

Gajdaj si trasferì a Mosca nel 1949 per iniziare gli studi all'Università statale pan-russa di cinematografia intitolata a S. A. Gerasimov, conosciuta anche con l'acronimo VGIK¹⁹, dove si formò la maggior parte dei registi di spicco del cinema sovietico e russo (si vedano le sottosezioni §1.2.1 e §1.2.2). Nel 1953 sposò l'attrice Nina Grebeškova, che avrebbe poi recitato in alcuni dei suoi film, e da cui avrebbe avuto una figlia di nome Oksana. Il regista iniziò a lavorare negli studi della Mosfil'm nel 1955, e l'anno seguente realizzò la sua prima pellicola, intitolata *Dolgij put'* ("Un lungo percorso"), appartenente al genere drammatico. La sua seconda opera fu invece una commedia, intitolata *Ženich s togo sveta* ("Un fidanzato dell'altro mondo", 1958); sul film intervenne però la censura, poiché in esso venivano derisi i burocrati sovietici, e la maggior parte delle scene fu tagliata.

Dopo altri insuccessi, Gajdaj raggiunse la fama nel 1961 con il cortometraggio *Pës Barbos i neobyčnyj kross* ("Il cane Barbos e un'insolita corsa campestre"), che valse al regista una Palma d'Oro al festival di Cannes. Protagonista del corto era il trio comico composto da Trus, Balbes e Byvalyj (interpretati da Georgij Vicin, Jurij Nikulin e Evgenij Morgunov), che sarebbe poi apparso nel secondo cortometraggio intitolato *Samogonšiki* ("I distillatori clandestini", 1965) e in altri film di successo. Da quel momento la carriera di Gajdaj ebbe una svolta, e gli anni Sessanta furono un periodo d'oro per il regista, durante il quale egli realizzò le sue commedie più famose e acclamate. Tra queste spiccano *Operacija "Y" i drugie priklučenija Šurika* ("L'operazione 'Y' e altre avventure di Šurik", 1965), *Kavkazkaja plennica, ili Novye priklučenija Šurika* ("Una vergine da rubare",

¹⁷ Fonte: biografia di Leonid Gajdaj, disponibile al link <https://www.culture.ru/persons/2202/leonid-gaidai> [ultima consultazione: 21/10/2021]. Per la ricostruzione della cinematografia del regista è stata utilizzata anche l'opera di Zorkaja (2014) riportata in bibliografia.

¹⁸ L'*oblast'* è una divisione amministrativa utilizzata in Russia, che corrisponde all'incirca alla regione in Italia.

¹⁹ Acronimo di *Vserossijskij Gosudarstvenn'ij Institut Kinematografii*.

letteralmente “La prigioniera caucasica, o Le nuove avventure di Šurik”, 1967) e *Brilliantovaja ruka* (“Crociera di lusso per un matto”, letteralmente “Il braccio di diamanti, 1969). Le tre pellicole raggiunsero subito lo status di film cult in Unione Sovietica, come testimoniano le cifre legate alla loro accoglienza da parte del pubblico: furono infatti i film più visti del loro anno di uscita e tra i più visti in assoluto Unione Sovietica, con rispettivamente 69,6, 76,5 e 76,7 milioni di spettatori.

Negli anni Settanta il regista si dedicò principalmente alla rappresentazione cinematografica di opere letterarie. Le commedie che riscosero maggiore successo furono *12 stol'ev* (“12 sedie”, 1971), basata sull’omonimo romanzo degli scrittori Il’ja Il’f ed Evgenij Petrov, e lo stesso *Ivan Vasil’evič menjaet professiju*. Nel 1975 uscì la commedia *Ne možet byt’!* (“Non può essere!”), tratta dai racconti dello scrittore satirico Michail Zoščenko, mentre nel 1977 venne rilasciata la commedia *Inkognito iz Peterburga* (“Uno sconosciuto da Pietroburgo”), ispirata alla pièce teatrale intitolata “L’ispettore generale” di Nikolaj Gogol’. Quest’ultima pellicola non godette di molto successo, a causa dell’intervento della censura. L’ultimo film di Gajdaj a raggiungere la popolarità fu la commedia *Sportloto-82* (“Il biglietto della lotteria Sportloto 82”), del 1982.

Gajdaj lavorò alla sua ultima pellicola nel 1992, anno di uscita della commedia di produzione russo-americana *Na Deribasovskaja chorošaja pogoda, ili Na Brajton-Bič opjat’ idut doždi* (“Sulla Deribasovskaja c’è bel tempo, o A Brighton Beach piove di nuovo”). Nel 1993 le compromesse condizioni di salute del regista peggiorarono fino alla sua morte, avvenuta il 19 novembre dello stesso anno a Mosca. È sepolto nel cimitero di Kuncovo, sempre nella capitale russa.

Tra i diversi premi vinti dal regista, oltre a quelli già citati in precedenza figura anche la *Gosudarstvennaja premija RSFSR imeni brat’ev Vasil’evych* (Premio nazionale della RSFSR intitolato ai fratelli Vasil’ev), vinta nel 1970 grazie alle commedie realizzate fino ad allora. Nel 1989 Gajdaj ottenne anche la prestigiosa nomina di *Narodnyj artist SSSR* (“Artista del popolo dell’URSS”).

Al giorno d’oggi rimane uno dei registi più amati dal grande pubblico, il quale considera le sue commedie dei veri e propri classici. Complice del successo di Gajdaj è sicuramente il ritratto di personaggi vicini al popolo e scene quotidiane in cui gli spettatori dell’epoca potevano riconoscersi facilmente, così come la rappresentazione dei problemi della società in chiave umoristica e a tratti satirica. Alcune frasi e battute, pronunciate dai personaggi dei suoi film di maggiore successo, sono persino diventate aforismi e modi di dire (le cosiddette *krylatye frazy*, “frasi alate”), utilizzati anche nella quotidianità. L’umorismo senza tempo di Gajdaj ha permesso al regista di apportare un contributo molto significativo al patrimonio cinematografico e culturale dei paesi russofoni, e di lasciare in eredità dei grandi capolavori.

In molti hanno attribuito a Gajdaj la definizione di regista satirico: lo humour dei suoi film, a volte incentrato su determinati aspetti della società o membri di essa, è stato spesso descritto come satira. La critica cinematografica e storica del cinema Neja Zorkaja afferma:

К [...] комедии [Гайдая] чаще всего относится эпитет «сатирическая». Но режиссёр занимался не только прямой современной сатирой [...], но и экранизацией классики.²⁰

(2014: 819)

La studiosa menziona poi proprio l'esempio di *Ivan Vasil'evič menjaet professiju*, basato sull'opera di Bulgakov. È interessante notare come gli stessi classici della letteratura adattati da Gajdaj sono spesso opere satiriche, oppure scritte da autori noti per la loro satira sociale. Oltre al già analizzato caso dell'*Ivan Vasil'evič* di Bulgakov, il romanzo *12 stol'ev* di Il'f e Petrov, a cui Gajdaj si è ispirato per l'omonimo film, presenta riferimenti all'epoca storica in cui è ambientato, ovvero gli anni Venti della NEP²¹. Esso canzona l'avidità dei cosiddetti "uomini della NEP", cioè coloro che cercavano di arricchirsi grazie alla nuova politica economica introdotta da Lenin e vivevano in condizioni agiate. Lo stesso fece Michail Zoščenko nei tre racconti adattati da Gajdaj per la sceneggiatura di *Ne možet byt'!*, in cui lo scrittore prendeva di mira i cosiddetti *mešane* o *obyvateli*,²² ovvero i "piccoli borghesi" e i "filistei" nemici di socialismo e comunismo, che non si curavano dei valori morali della loro società, ma solo degli aspetti materiali.

La presenza di critica sociale nelle opere scelte da Gajdaj per le sue commedie ha indotto alcuni critici a pensare che essa si possa ritrovare nei film stessi del regista. Sfumature di critica sociale da parte di Gajdaj sono state individuate anche nello stesso *Ivan Vasil'evič menjaet professiju*. In particolare, secondo queste letture, tramite la rappresentazione satirica di questi personaggi, il regista avrebbe voluto esprimere anche un giudizio negativo nei loro confronti. Il critico cinematografico Michail Trofimenkov sostiene che tramite i personaggi delle sue commedie Gajdaj riesca a "incarnare con una critica tagliente alcuni tipi dominanti della società sovietica" (2000: 1152). Un esempio di "tipo dominante" può essere visto nel personaggio di Špak, che il critico cinematografico Kuznecov definisce come "un *mešanin* con uno stereo e una macchina da presa di ultima generazione" (citato da Michajlova, 2013: 206, traduzione mia), alludendo al materialismo del personaggio e al suo grande risentimento per il furto dei propri beni preziosi. Il critico Beljavskij

²⁰ Alla commedia di Gajdaj si associa solitamente l'epiteto di 'satirica'. Eppure, il regista non si occupò solo di satira contemporanea [...], ma anche dell'adattamento cinematografico di classici.

²¹ Per approfondimenti, si veda: https://www.treccani.it/enciclopedia/nep_%28Dizionario-di-Economia-e-Finanza%29/

²² Il singolare delle rispettive parole è *mešanin* e *obyvatel'*. Esse vengono oggi utilizzate spesso in modo interscambiabile con una sfumatura dispregiativa. Prima della rivoluzione del 1917, la parola *mešanin* indicava un appartenente al ceto della piccola borghesia. Dopo la rivoluzione, essa acquisì una connotazione dispregiativa e iniziò ad essere usata in senso figurato.

ritiene invece che Gajdaj abbia voluto attribuire una “natura da parassita” al “farabutto” Miloslavskij (*ibid.*: 207, traduzione mia), il quale potrebbe costituire un altro “tipo”. Nella società sovietica, il parassitismo era fortemente condannato, poiché ogni cittadino aveva il dovere di lavorare.

Gajdaj non si espresse mai apertamente riguardo obiettivi di esplicita critica sociale nelle sue commedie; egli confessò però la sua predilezione per il genere della satira. Il regista dichiarò di apprezzare “краткие комедийные фильмы, в которых есть сатирическая ‘прицельность’”²³ (Michajlova, 2013: 211), e che “его комедии – не только бытовые или эксцентрические, но прежде всего – сатирические фильмы”²⁴(Gajdaj, 1976, citato in Michajlova, 2013: 211). A supporto di questa teoria si aggiunge il fatto che, come è stato visto nella sua bibliografia e filmografia in questa sottosezione e in quella precedente (§1.1.1), il regista sia stato spesso censurato durante la realizzazione dei suoi film. La teoria che vede in Gajdaj un regista satirico ha dunque fondamenta solide che la rendono legittima.

Tuttavia, la satira e la critica sociale di Gajdaj, così come gli eventuali messaggi che con esse avrebbe cercato di trasmettere, non saranno discusse in questo elaborato. Esso è invece incentrato sullo studio dell’umorismo presente nel film scelto e sulla sua traduzione. L’approfondimento è stato ritenuto necessario per fornire una panoramica completa delle possibili chiavi di lettura dello humour di Gajdaj e, di conseguenza, di quello in *Ivan Vasil’evič menjaet professiju*. In seguito (§1.2.2) ci si soffermerà nuovamente sulle possibili allusioni satiriche nel film, ai soli fini della comprensione di alcuni degli elementi umoristici e dei riferimenti culturali in esso presenti.

1.2 Il cinema sovietico

Questa sezione propone un excursus sulla storia della cinematografia sovietica. L’analisi copre l’intervallo tra gli anni Venti e gli anni Settanta, ovvero il periodo di interesse dell’elaborato, in cui è stato realizzato *Ivan Vasil’evič menjaet professiju*. Di ogni decennio verranno illustrate le principali tendenze artistiche, il legame con il contesto sociopolitico e le maggiori opere. La prima sottosezione sarà dedicata al cinema in generale, mentre la seconda sottosezione percorrerà parallelamente la storia della commedia, al fine di concentrare l’attenzione sul genere a cui appartiene il film scelto.

²³ Cortometraggi appartenenti al genere della commedia e nei quali è presente una “mira” satirica.

²⁴ Le sue commedie non sono solo quotidiane ed eccentriche, ma prima di tutto film satirici.

1.2.1 Panoramica storica²⁵

1.2.1.1 Gli anni Venti

Il 27 agosto del 1919, giorno in cui Lenin firmò il decreto che rendeva statali tutte le imprese cinematografiche private sulla scia della NEP, è considerato “la data di nascita del cinema sovietico” (Zorkaja, 1989: 37, traduzione mia). Da quel momento il cinema fu messo a servizio dello stato, diventando un potente strumento di propaganda. Nel 1922 venne istituito il Goskino, ovvero il Comitato statale dell'URSS per la cinematografia, che aveva il controllo dell'attività cinematografica del Paese ed esercitava anche la censura. Le principali case di produzione erano la Lenfil'm di San Pietroburgo (allora Leningrad), fondata già nel 1914, e la Mosfil'm di Mosca, fondata nel 1924. Oltre a quella politica, Lenin riconosceva anche l'importanza educativa del cinema, grazie al quale egli puntava ad accelerare il processo di acculturazione ed alfabetizzazione. Inoltre, “Lenin and his comrades regarded culture and art with respect and admiration, and aimed to bring them to the Russian people” (Kenez, 2001: 224), come testimonia la famosa frase pronunciata dal leader: “Fra tutte le arti, il cinema è per noi la più importante”.

Gli anni Venti furono caratterizzati da film muti e in bianco e nero. Il cinema d'avanguardia sovietico presentò grandi innovazioni dal punto di vista tecnico artistico, che avrebbero influenzato la storia della cinematografia mondiale. Tra i registi di spicco figuravano Lev Kulešov, Dziga Vertov, Sergej Ejzenštejn e Vsevolod Pugovkin. Kulešov rappresenta una figura centrale non solo per la cinematografia sovietica e russa, ma anche per quella mondiale. Egli infatti rivoluzionò il montaggio, dando origine al cosiddetto “effetto Kulešov”, secondo il quale le emozioni trasmesse al pubblico da un'inquadratura sono fortemente influenzate dalle inquadrature precedenti o seguenti. Vertov è invece noto per la sua esclusiva dedizione al genere del documentario con fini propagandistici e alla pura rappresentazione della realtà. La sua opera più famosa è sicuramente *Človek s kinoapparatom* (“L'uomo con la macchina da presa”, 1929), documentario in cui un cineoperatore riprende scene di vita quotidiana a Mosca con inquadrature insolite e innovative, che rivoluzionarono le tecniche di ripresa. Un'altra pellicola tra le più degne di nota degli anni Venti, così come dell'intera storia del cinema, è *Bronenosec Potëmkin* (“La corazzata Potëmkin”, 1925) di Ejzenštejn. Questo film storico-drammatico narra le vicende dei membri dell'equipaggio di una corazzata, che si ribellano alle proprie condizioni di vita dettate dall'impero zarista: sono presenti riferimenti a eventi storici realmente accaduti agli inizi della Rivoluzione russa del 1905. Ejzenštejn realizzò anche una pellicola intitolata

²⁵ Le informazioni riportate nella sottosezione (e nelle sue ulteriori sottosezioni) sono tratte dalle opere di Zorkaja (1989 e 2014), Trofimenkov (2000) e Kenez (2001). Sulla base di questi lavori è stata infatti ricostruita la panoramica storica sul cinema sovietico. L'autrice e gli autori sono stati citati direttamente o indirettamente solo nei casi in cui si volevano riportare i loro pensieri e commenti più importanti e significativi. Come si vedrà, si è poi fatto riferimento anche a opere di altri autori o autrici.

Oktjabr' ("Ottobre", 1927), incentrata sulla Rivoluzione d'ottobre del 1917. Pudovkin si ispirò alle due Rivoluzioni per i film *Mat'* ("La madre", 1926) e *Konec Sankt-Peterburga* ("La fine di San Pietroburgo", 1927). In questo decennio, dunque, si sviluppò un nuovo cinema nazionale "consapevole della sua missione socialista" (Zorkaja, 1989: 108, traduzione mia), la cui funzione era documentare la nascita del nuovo stato e raccontarne la realtà politica e sociale. Allo stesso tempo, però, come testimonia il connubio tra esigenze estetiche e politiche di questo periodo,

this golden age of cinema could develop because the politicians – though they often interfered in small and large issues of the film industry, possessed an attitude that was not altogether inimical to the production of art.²⁶

(Kenez, 2001: 224)

1.2.1.2 Gli anni Trenta

Negli anni Trenta, il cinema fu rivoluzionato dalla comparsa dei film sonori e a colori. L'avanguardia cedette il posto al realismo socialista, movimento artistico che prevedeva la rappresentazione e la celebrazione del progresso socialista, così come la costruzione di modelli ed eroi positivi a cui il popolo si sarebbe dovuto ispirare. In questi anni i cambiamenti politici, sociali, economici e culturali mutarono anche il cinema, la cui funzione di propaganda divenne ancora più importante rispetto al decennio precedente. Come Lenin, anche Stalin apprezzava l'arte del cinema e investì su di essa, riconoscendone il ruolo fondamentale nella creazione di una cultura di massa. Tuttavia, se il suo predecessore ne aveva considerato anche la funzione educativa ed estetica, nel periodo staliniano ogni produzione artistica doveva essere permeata dall'esaltazione del socialismo.

Il primo film sonoro fu *Putëvka v žisn'* ("Il cammino verso la vita", 1931), diretto da Nikolaj Ekk e appartenente al genere drammatico, presentato alla prima edizione della Mostra di Venezia. Uno degli ultimi film muti ad essere prodotti fu *Zemlja* ("La terra", 1930), capolavoro del regista ucraino Oleksandr Dovženko, la cui attività era iniziata già negli anni Venti. In esso si affrontava il tema della collettivizzazione dell'agricoltura voluta da Stalin. La collettivizzazione si ritrova in diverse opere realizzate all'epoca, appartenenti soprattutto genere della commedia, la quale acquistò enorme popolarità. In particolare, come verrà spiegato successivamente (§1.2.2), a godere di grande rilievo furono le commedie musicali, prime tra tutte quelle di Grigorij Aleksandrov.

Così come negli anni Venti, il filone dei film storici ispirati alle rivoluzioni e alle imprese militari della guerra civile conservò la propria importanza. A questo proposito, lo storico Peter Kenez afferma che "poiché la legittimità del regime derivava da questi eventi, la loro 'corretta'

²⁶ Questa età d'oro del cinema poté svilupparsi poiché i politici, pur interferendo spesso in questioni grandi o piccole dell'industria cinematografica, possedevano un'attitudine non del tutto nemica alla produzione di arte.

rappresentazione era altrettanto importante, se non di più, della corretta gestione di questioni attuali” (Kenez, 2001: 155, traduzione mia). Il maggiore successo tra i film di questo genere fu *Čapaev* (“Ciapaev”, 1934) dei celebri registi Georgij e Sergej Vasil’ev, noti con lo pseudonimo di “fratelli Vasil’ev” (sebbene fossero solo omonimi). La pellicola è incentrata sulle vicende di una divisione dell’Armata Rossa, che guidata del comandante Čapaev combatte contro le truppe dell’Armata Bianca. Anche la figura di Lenin venne ricordata e celebrata, con i due film del regista Michail Romm intitolati *Lenin v Oktjabre* (“Lenin in ottobre”, 1937) e *Lenin v 1918 godu* (“Lenin nel 1918”, 1939), accolti con molto entusiasmo dal pubblico.

1.2.1.3 Gli anni Quaranta

Il cinema degli anni Quaranta fu fortemente influenzato dallo scoppio della Seconda guerra mondiale e incluso nel processo di mobilitazione del Paese. La sua funzione propagandistica si rafforzò, concentrandosi ora sui valori di patriottismo, odio per il nemico e certezza della vittoria. Così come negli anni Trenta, continuarono a essere rappresentati eroi positivi; diversamente da quelli precedenti, tuttavia, i nuovi eroi si adoperavano per la sconfitta della Germania nazista.

Il documentario diventò il genere predominante: tra i titoli più importanti spicca *Razgrom nemeckich voijsk pod Moskvoj* (“La disfatta delle truppe tedesche vicino Mosca”, 1942) di Leonid Varlamov e Il’ja Kopalyn, vincitore di un premio Oscar e incentrato sulla celebre Battaglia di Mosca. Il documentario *Berlin* (“Berlino”, 1945) di Jurij Rajzman e Elizaveta Svilova riportava le cronache della battaglia di Berlino, che segnò la sconfitta della Germania nazista e la fine della guerra.

Un altro genere molto popolare, nonché esclusivamente sovietico, fu quello dei *boevye kinosborniki*, letteralmente “raccolte di film di guerra”. Si trattava di collezioni di cortometraggi di propaganda, realizzati tra il 1941 e il 1942 dai principali registi dell’epoca, tra cui i già menzionati Aleksandrov, Kozincev e Trauberg. A raggiungere la popolarità furono anche film di guerra, in particolare quelli dedicati ai gruppi di partigiani sovietici: in molti casi, le protagoniste erano personaggi femminili. Il primo esempio è *Ona zaščiščaet Rodinu* (“Il compagno P.”, letteralmente “Lei difende la patria”, 1943) del noto regista Fridrich Ermler. È la storia di una donna che in seguito all’uccisione del marito e del figlio da parte dei nazisti decide di unirsi ai partigiani. Anche *Raduga* (“Arcobaleno”, 1944) di Mark Donskoj ha come protagonista una partigiana che, pur di non tradire i suoi compagni, preferisce subire atroci torture. Del celebre regista Sergej Gerasimov è invece *Bolšaja zemlja* (“La grande terra”, 1944), la cui protagonista è una donna che lavora alacremente in una fabbrica mentre il marito combatte al fronte. Come afferma Kenez, “the three protagonists are positive heroes, [...] [and] they stand for an idealized image of Soviet womanhood and for patriotism (2001: 177).

Tra i film non incentrati sulla guerra, invece, vale la pena ricordare *Ivan Groznyj* (“Ivan il Terribile”) di Ejzenštejn; la prima parte del film uscì nel 1944, mentre la seconda nel 1958. Si tratta di una pellicola storica particolarmente attuale all’epoca, poiché la figura di Ivan il Terribile era stata spesso accostata a quella di Stalin (si veda anche la discussione in §1.1.1). Il leader sovietico era affascinato dalla figura dello zar e vi si indentificava, tanto da commissionare personalmente la realizzazione del film. Non mancarono film di guerra che costituivano un’espressione del culto della personalità di Stalin, come *Padenie Berlina* (“La caduta di Berlino”, 1949).

1.2.1.4 Gli anni Cinquanta

L’inizio degli anni Cinquanta fu piuttosto critico per il cinema sovietico: sin dalla fine del decennio precedente era iniziato un fenomeno chiamato *malokartin’e*, traducibile come “povertà di film”. Il Paese era estremamente provato dalla guerra e le conseguenze si riversarono anche sull’industria cinematografica. Inoltre, la centralizzazione del potere nella figura di Stalin, che spesso decideva personalmente le sorti dei film prodotti, costituì un ulteriore freno (Kenez, 2001: 190). Dopo la sua morte nel 1953 e l’inizio del “disgelo” (in russo *otpepel’*) e della destalinizzazione sotto Chruščëv, tuttavia, il cinema sovietico andò incontro a grandi cambiamenti.

Complice la maggiore libertà, tra i registi apparvero volti nuovi: se con Stalin si puntava “alla produzione di ‘capolavori’ creati da ‘esperti maestri’, [...] segu[i] una ‘sovrapproduzione’ da parte di giovani registi (Trofimenkov, 2000: 1140). Molti film iniziavano ora a rappresentare fedelmente la vita quotidiana delle persone comuni, ponendo maggiore attenzione sul mondo interiore dei personaggi e mostrando la loro emotività. Un esempio di questa nuova tendenza si ritrova nel film drammatico e romantico *Vesna na Zarečnoj ulice* (“Primavera in via Zarečnaja”, 1956) di Feliks Mironer e Marlen Chuciev, che riscosse molto successo.

Anche le nuove pellicole ambientate durante la Seconda guerra mondiale non mostravano più esclusivamente l’eroismo dei soldati e la crudezza del conflitto, ma il modo in cui esso veniva vissuto nella quotidianità, spesso affrontando il tema dell’amore. Le più note pellicole di questo genere furono *Letjat žuravli* (“Quando volano le cicogne”, 1957) di Michail Kalatozov, vincitore di una Palma d’Oro come miglior film al Festival di Cannes. Degni di nota sono anche *Ballada o soldate* (“Ballata di un soldato”, 1959) di Grigorij Čuchraj e *Sud’ba čeloveka* (“Il destino di un uomo”, 1959) del celebre Sergej Bondarčuk.

1.2.1.5 Gli anni Sessanta

Negli anni Sessanta, inizialmente, il “disgelo” continuò anche nel cinema. Si confermò la propensione a ritrarre persone “semplici” con i propri conflitti interiori, in cui gli spettatori potevano

immedesimarsi: in questi anni, il cinema cercò di “compensare l’assenza di ciò che nell’arte tardo-staliniana [era] un mancato”, ovvero “l’intimità di sentimenti” (Trofimenkov, 2000: 1141). I protagonisti erano inoltre caratterizzati in modo individuale e personale, in contrasto con la rappresentazione della collettività tipica del periodo staliniano.

Un caposaldo del cinema del “disgelo”, sebbene sia stato rilasciato quando Brežnev aveva già sostituito Chruščëv, è *Zastava Il’iča* (“La Fortezza Il’ič”, 1965) di Chuciev. Il film dipinge il ritratto della nuova generazione degli anni Sessanta raccontando la vita di un ragazzo e dei suoi amici moscoviti. Nonostante il più disteso clima politico, la pellicola fu censurata a causa della mentalità dei giovani protagonisti, giudicata troppo aperta e non conforme a quella del resto della società. Chruščëv ritenne infatti che le regole di vita promosse dal film fossero lontane ed estranee al popolo sovietico: una tra queste era l’idea che i giovani potessero vivere senza chiedere consiglio ai propri genitori (Piretto, 2018: 430). Il titolo fu cambiato in *Mne dvadcat’ let* (“Ho vent’anni”), e la versione integrale uscì solo nel 1989.

Tra i registi emersero nuove personalità come quella di Andrej Tarkovskij, autore del capolavoro *Ivanovo detstvo* (“L’infanzia di Ivan” 1962), vincitore del Leone d’oro al miglior film al Festival di Venezia. In esso le atrocità della Seconda guerra mondiale vengono raccontate attraverso gli occhi del piccolo Ivan, un bambino rimasto orfano che decide di unirsi all’esercito sovietico. Il tema della guerra venne per la prima volta affrontato con un pathos pacifista, o in ogni caso antimilitarista e consono al desiderio di pace della società (Trofimenkov, 2000: 1147). Nel 1966 Tarkovskij diresse *Andrej Rublëv*, co-scritto con un altro grande regista del momento, ovvero Andrej Končalovskij. Questo film storico-drammatico ripercorre la storia della Russia del Quindicesimo secolo attraverso le icone ortodosse del pittore Andrej Rublëv, del quale rappresenta anche una biografia. Il film fu rilasciato in una versione ridotta solo nel 1971, poiché bloccato dalla censura a causa del suo contenuto religioso, in contrasto con l’ateismo promosso dallo stato sovietico. Vittima della censura fu anche la regista Kira Muratova, una delle prime figure femminili ad affermarsi nel mondo della direzione cinematografica e tra le più acclamate dalla critica (Larsen, 2007: 119). Il suo primo film, *Korotkie vstreči* (“Brevi incontri”, 1967), incentrato su un triangolo amoroso e narrato da una prospettiva femminile, fu ritenuto offensivo dai censori e non poté essere distribuito fino al 1987, anno a partire dal quale la carriera della regista decollò effettivamente (*ibid.*: 119-120)

Bondarčuk riportò sugli schermi la letteratura, con il film ispirato al classico di Tolstoj *Vojna i mir* (“Guerra e pace”, 1967), che vinse l’Oscar al miglior film straniero, mentre le figure chiave per la commedia furono Rjazanov e Gajdaj, di cui si parlerà approfonditamente in seguito (§1.2.2).

1.2.1.6 Gli anni Settanta

Gli anni Settanta si contraddistinsero per l'intensa attività dell'industria cinematografica, in contrapposizione alla "stagnazione" economica e politica. Fu prodotto un grande numero di pellicole, che esploravano un'ampia varietà di generi. In questi anni i registi diedero una connotazione più personale alla propria arte, esprimendosi attraverso di essa e rifiutando l'idea di realizzare film commissionati (Zorkaja, 1989: 268). Alla luce della situazione storica che verrà illustrata in seguito (§1.3), si potrebbe persino parlare di "кино как сопротивление" (Zorkaja, 2014: 825), ovvero di "cinema come (strumento di) opposizione".

Tarkovskij si confermò come una delle figure chiave del decennio con *Soljaris* ("Solaris", 1972), uno dei primi film fantascientifici prodotti in Unione Sovietica. Nel 1975 girò *Zerkalo* ("Lo specchio", 1975), uno dei suoi maggiori successi, nel quale si combinano elementi autobiografici e riferimenti ad eventi storici.

In occasione del ventesimo anniversario della vittoria della Seconda guerra mondiale, le autorità caldeggiavano la produzione di film che celebrassero la guerra esaltando il ruolo dell'Unione Sovietica in essa (si veda la sottosezione §1.3.3). In questo contesto Bondarčuk diresse *Oni sražalis' za Rodinu* ("Hanno combattuto per la patria", 1975), che segue le vicende di un plotone sovietico impegnato nella battaglia di Stalingrado. Un altro film ambientato durante la guerra, che però non ne rispettava la narrativa promossa dalle autorità, fu censurato e rilasciato solo nel 1986. Si tratta di *Proverka na dorogach* ("Controllo lungo la strada", 1971) di Aleksej German, il cui protagonista è un sergente sovietico che torna a combattere per la sua patria dopo aver collaborato con i nazisti. Durante il conflitto si svolge anche *A zori zdec' tichie* ("Qui le albe sono calme", 1972) di Stanislav Rostockij, film di successo che narra la storia di una squadra femminile di artiglieria antiaerea.

Sulla scia degli anni Sessanta continuarono a essere rappresentate persone comuni con i propri drammi e conflitti interiori, e alcune pellicole tracciarono un vero e proprio ritratto della società dell'epoca. Un esempio è costituito da *Moskva slezam ne verit* ("Mosca non crede alle lacrime", 1979), film drammatico diretto da Vladimir Men'sšov. Si tratta della storia di Katja, una realizzata donna in carriera, direttrice di una fabbrica e madre di una figlia avuta in giovinezza, che trascura la propria vita sentimentale fino all'incontro con un uomo di nome Goša. La pellicola ottenne enorme successo, vincendo l'Oscar al miglior film straniero ed entrando a far parte dei classici del cinema sovietico. Il film, diviso in due parti ambientate rispettivamente negli anni Cinquanta e Settanta, rappresenta una cronaca dei cambiamenti sociali e dell'evoluzione dello stile di vita dei cittadini sovietici (Gillespie, 2007: 196). Esso esplora anche il tema dell'equilibrio tra uomo e donna nella coppia. Katja guadagna infatti più di Goša, e inizialmente l'uomo non accoglie in modo positivo la notizia, ma poi la accetta, ribadendo però il proprio ruolo di capofamiglia all'interno delle mura

domestiche (*ibid.*: 198). Alcuni registi raccontarono anche le realtà più emarginate, come quelle delle periferie o della criminalità: il film drammatico *Kalina krasnaja* (“Viburno rosso”, 1974) del regista Vasilij Šukšin ha come protagonista un ladro uscito di prigione e deciso a cominciare una nuova vita.

In questi anni emersero nuovi generi: *Mesto vstreči izmenit' nel'zja* (“Il luogo dell’incontro non si può cambiare”, 1979) è un film per la televisione diviso in cinque episodi e appartenente al genere poliziesco, diretto da Stanislav Govoruchin. La regista Dinara Asanova girò *Ne bolit golova u dжатla* (“Il picchio non ha mal di testa”, 1975), esempio di film in cui gli adolescenti sono sia protagonisti che pubblico di destinazione. *Beloe solnce pustyni* (“Il bianco sole del deserto”, 1970) di Vladimir Motyl’ è invece il più famoso esempio del genere Eastern, a cui appartengono i film ispirati ai Western americani ma prodotti in Unione Sovietica. Nel 1979 uscì *Piraty XX veka*, (“I pirati del Ventesimo secolo”) di Boris Durov: con 88 milioni di spettatori diventò la pellicola più vista in assoluto nella storia dell’Unione Sovietica (Kudrjavčev, 2006), di cui è anche considerato il primo vero e proprio film d’azione.

1.2.2 Il genere della commedia nel cinema sovietico

La commedia iniziò a guadagnare popolarità nel panorama del cinema sovietico intorno agli anni Venti del Ventesimo secolo. Nel 1922, nel contesto dell’avanguardia sovietica, a San Pietroburgo nacque la FEKS, ovvero la *Fabrika Ekscentričeskogo Aktëra* (“Fabbrica dell'attore eccentrico”). I suoi fondatori furono i registi Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg. Come suggerisce il nome, la caratteristica principale di questo laboratorio teatrale era proprio l’eccentricità, ed esso si ispirava al circo e al cinema muto americano di Charlie Chaplin e Buster Keaton. Il primo film realizzato dal gruppo fu una commedia intitolata *Pochoždenija Oktjabriny* (“Le avventure di Ottobrina”, 1924). Protagonista del film era Ottobrina, una ragazza membro del Komsomol²⁷ e amministratrice di condominio alle prese con un “uomo della NEP”, un imprenditore ed evasore fiscale che tentava di trarre guadagno dal nuovo sistema economico. Nel 1924 fu prodotta anche la commedia *Neobyčajnye priključenija mistera Vesta v strane bol'shevikov* (“Le avventure di mister West nel paese dei bolscevichi”, 1924) di Kulešov. Il film raccontava le avventure di un americano giunto in Unione Sovietica, e rappresenta un’ulteriore testimonianza dell’influenza esercitata dal cinema statunitense su quello sovietico. Del 1927 è la commedia *Poceluj Meri Pikford* (“Il bacio di Mary Pickford”) di Sergej Komarov, con la partecipazione degli attori americani Douglas Fairbanks e Mary Pickford. Il regista Boris Barnet diresse i film *Devuška s korobkoj* (“La ragazza con la cappelliera”, 1927) e *Dom na Trubnoj* (“La casa sulla Trubnaja”, 1928), con due giovani donne moscovite come protagoniste:

²⁷ Acronimo che indica l’Unione della Gioventù Comunista Leninista di tutta l’Unione, un’organizzazione giovanile di supporto al partito comunista (in russo: *Vsesojúznyj léninskij kommunističeskij sojúz molodjži*).

le commedie di Barnet erano note per essere immerse nella vera atmosfera sovietica e nella vita cittadina di tutti i giorni (Zorkaja, 2014: 341).

Negli anni Trenta la produzione di commedie crebbe in modo significativo, malgrado il teso clima politico e sociale del periodo staliniano. Se da un lato la diffusione di questo genere in un simile momento storico potrebbe sembrare paradossale, “on reflection it is understandable that people during hard times wanted escape from their troubles and misery” (Kenez, 2001: 159). Le commedie celebravano la vita in Unione Sovietica e raffiguravano personaggi che andavano incontro al lieto fine, in cui i cittadini dovevano potersi riconoscere. Questi film erano promossi dalle autorità, che li ritenevano “[the] most appropriate for the glorious present” (*ibid.*).

Complice l'avvento del sonoro, e l'impossibilità di rappresentare satira o parodia nel regime staliniano, la commedia più popolare era quella musicale. Essa aveva la funzione di proiettare una società ideale molto diversa da quella in cui vivevano i cittadini, affermando al contempo che l'esistenza di tale società fosse possibile proprio grazie al socialismo: per questo motivo, le commedie musicali erano percepite come rappresentazioni della realtà e adottate come modelli veritieri (Zorkaja, 1989: 157). Il regista Grigorij Aleksandrov era considerato il maestro delle commedie musicali. Il suo primo successo, nonché prima commedia musicale realizzata in Unione Sovietica, fu *Vesëlye rebjata* (“Tutto il mondo ride” letteralmente “Ragazzi allegri”, 1934), mentre *Cirk* (“Il circo”, 1936) fu il suo più grande capolavoro e il più celebrativo dell'Unione Sovietica tra i film da lui realizzati. La protagonista è un'artista circense americana che cambia la propria vita in meglio trasferendosi in Unione Sovietica. Insieme alla pellicola, divenne celebre anche la canzone in essa contenuta e intitolata *Pesnja o rodine* (“Canzone sulla patria”), considerata una delle più popolari canzoni sovietiche di tutti i tempi. Essa è conosciuta anche con il titolo di *Široka strana moja rodnaja* (“Grande è la mia patria”), come recita una frase presente nel testo. Le parole della canzone esprimevano amore per la patria, celebrando la bellezza dei suoi paesaggi naturali e la fratellanza tra i suoi cittadini. Un'altra produzione di Aleksandrov molto apprezzata fu *Volga-Volga* (“Volga, Volga”, 1938). Tutti i film del regista appena menzionati prevedevano la partecipazione dell'attrice Ljubov' Orlova, amatissima dal pubblico; inoltre, molte delle canzoni in essi presenti divennero dei veri e propri classici. A dirigere commedie musicali di successo fu anche il celebre regista Ivan Pyr'ev. I suoi film più popolari furono *Bogataja nevesta* (“La fidanzata ricca”, 1937) e *Traktoristy* (“I trattoristi”, 1939): in essi venivano esaltate la collettivizzazione dell'agricoltura e la prosperità della vita nei *kolchoz*, le proprietà agricole collettive.

Con l'inizio della Seconda guerra mondiale, negli anni Quaranta la commedia perse popolarità, a vantaggio dei documentari e dei film di guerra. Nelle pellicole realizzate si continuava a esaltare il socialismo e a rappresentare l'eroe positivo degli anni Trenta. Un esempio eloquente è

costituito dalla commedia musicale *Svetyj put'* ("Un cammino luminoso", 1941) di Aleksandrov. La protagonista è una contadina analfabeta di nome Tanja, che grazie ai suoi successi lavorativi in una fabbrica tessile viene insignita della più alta onorificenza sovietica, ovvero l'Ordine di Lenin. Aleksandrov diresse anche la commedia musicale *Vesna* ("Primavera") del 1947. Alcuni cortometraggi contenuti nei *kinosborniki* appartenevano al genere comico. Celebre è l'episodio contenuto nel *Kinosbornik №2* e intitolato *Slučaj na telegrafe* ("Incidente al telegrafo"), in cui Napoleone Bonaparte invia un telegramma a Hitler per dissuaderlo dal tentativo di attaccare l'Unione Sovietica. Il messaggio consiste nella frase "*Proboval, ne sovetuju!*", traducibile come "Io ci ho provato, non lo consiglio!".

Gli anni Cinquanta non furono particolarmente prolifici per il genere della commedia. Grigorij Malenkov, collaboratore di Stalin e suo successore per pochi mesi, esaminando la situazione dell'industria cinematografica aveva espresso particolare preoccupazione per la mancanza di commedie (Kenez, 2001: 219). Nel 1950, Ivan Pyr'ev diresse la commedia musicale *Kubanskije kazaki* ("I cosacchi del Kuban", 1949), che glorificava ancora una volta la vita nelle cooperative agricole. Dopo la morte di Stalin e l'ascesa di Chruščëv, in linea con i cambiamenti nel panorama cinematografico sovietico, anche i film comici iniziarono a godere di maggiore libertà. In essi si attenuò notevolmente la connotazione ideologica e politica che li aveva caratterizzati durante il periodo staliniano. Una delle prime commedie rilasciate in questa nuova fase storica fu *Vernye Druz'ja* ("Veri amici", 1954) di Michail Kalatozov. Il maggior successo fu invece *Karnaval'naja noč'* ("Notte di Carnevale", 1956) del grandissimo regista El'dar Rjazanov, considerata un simbolo dell'inizio del disgelo. La pellicola segue i preparativi di una Casa della Cultura²⁸ per la notte di Capodanno, ed è tuttora un classico di questa festività molto amato dal pubblico. A differenza delle commedie del periodo staliniano, *Karnaval'naja noč'* inaugura nella commedia la tendenza, tipica del cinema del disgelo, a concentrarsi sugli individui piuttosto che sulle masse, dato che la principale protagonista della storia è una coppia di innamorati (MacFadyen, 2007: 91). Nel 1957 Rjazanov realizzò la sua seconda commedia, intitolata *Devuška bez adresa* ("La ragazza senza indirizzo").

A partire dagli anni Sessanta per la commedia iniziò un periodo estremamente florido, in cui apparvero sugli schermi i film più celebri dell'intera epoca sovietica. A differenza della commedia del periodo staliniano, che aveva la funzione di mostrare una società ideale, a partire da questo periodo il genere instaurò un rapporto di corrispondenza diretta con il suo pubblico e con il contesto socioculturale del tempo. Tra i registi rappresentativi del genere emerse il regista Georgij Danelija, con la commedia *Ja šagaju po Moskve* ("A zozzo per Mosca", 1964). Il protagonista è Volodja, un

²⁸ L'espressione *Dom Kultury*, ovvero "Casa della Cultura", si riferisce a istituzioni che fungevano da luogo di ritrovo per attività culturali ed educative. Fonte: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/904663> [ultima consultazione: 4/11/2021]

giovane scrittore siberiano che a Mosca stringe amicizia con il coetaneo Kolja, e vive diverse avventure nella capitale. Insieme al film divenne molto popolare anche l'omonima canzone, intonata dall'attore e regista Nikita Michalkov nei panni di Kolja. Il film, incentrato sull'armonia tra l'individuale e il pubblico, può essere considerato un vero simbolo del disgelo: i protagonisti sono caratterizzati da leggerezza e speranze (Piretto: 2018, 427-429). Rjazanov diresse *Beregis' avtomobilija* ("L'incredibile signor Detočkin", letteralmente "Attenzione all'automobile", 1965), in cui un agente assicurativo ruba automobili a corrotti ufficiali sovietici, agendo come una sorta di moderno Robin Hood. Come già accennato (§1.1.2), in questi anni raggiunse la fama anche Gajdaj, che realizzò alcuni tra i suoi più grandi successi. Il cortometraggio *Pës Barbos i neobyčnyj kross* (1961) segue le avventure del trio di bracconieri composto da Trus, Balbes e Byvalyj, impegnati in un'insolita battuta di pesca. Nel cortometraggio *Samogonšiki* (1965), i tre distillano il *samogon*, un liquore prodotto in casa illegalmente. I primi due episodi di *Operacija "Y"* (1965) raccontano le peripezie dello studente Šurik, mentre nel terzo si ritrovano Trus, Balbes e Byvalyj. Gli stessi personaggi sono protagonisti anche di *Kavkazkaja plennica* (1967): qui il trio criminale è incaricato del rapimento di una ragazza in Caucaso, e Šurik se ne rende inconsapevolmente partecipe. In *Brilliantovaja ruka* (1969) una banda di contrabbandieri cerca di nascondere delle pietre preziose nel braccio ingessato di un complice, al posto del quale viene però erroneamente coinvolto un semplice cittadino. Le commedie di Gajdaj appena menzionate presentano una comicità basata principalmente sulle espressioni facciali e i movimenti degli attori: lo humour fisico e di tipo *slapstick* del regista fu una boccata d'aria fresca per il cinema sovietico (Prochorov, 2007: 129). Se Gajdaj è noto per la sua "commedia eccentrica e burlesca" (Trofimenkov, 2000: 1552), i nomi di Danelija e Rjazanov sono associati alla cosiddetta "commedia lirica", definita "commedia triste" (*grustnaja komedija*) dallo stesso Rjazanov e "commedia amara" (*pečal'naja komedija*) da Danelij. Essa è caratterizzata da sfumature di malinconia e tristezza, e non mira solo a suscitare risate, ma anche a fornire spunti di riflessione e rappresentare in modo verosimile la vita dell'epoca. Altre pellicole degne di essere menzionate per il successo ottenuto sono *Devčata* ("Le ragazze", 1961) di Jurij Čuljukin, *Tri plus dva* ("Tre più due", 1963) di Genrich Ogalesjan e *Dobro požalovat', ili Postoronnim vychod zapreščën* ("Benvenuti, ovvero Vietato l'ingresso agli estranei", 1964) di Elem Klimov.

Negli anni Settanta proseguì per la commedia il fortunatissimo periodo iniziato durante il decennio precedente, inaugurato con il grande successo di *Džentlemenj udači* ("Gentiluomini di fortuna", 1971) del regista Aleksandr Seryj. Sull'onda delle sempre più frequenti collaborazioni tra registi sovietici ed europei, nel 1974 Rjazanov lavorò con il regista Franco Prosperi al film *Neverojatnye priključnija itali'jancev v Rossii* ("Una matta, matta, matta corsa in Russia", letteralmente "Incredibili avventure di italiani in Russia") prodotto da Dino de Laurentiis. In Italia,

tuttavia, la pellicola non riscosse lo stesso successo avuto in Unione Sovietica, dove fu vista da più di 50 milioni di spettatori. Il film prende avvio in un ospedale di Roma, dove un'anziana signora russa in punto di morte rivela alla nipote l'esistenza di un tesoro, da lei nascosto a Leningrado. Un gruppo di italiani, udita la rivelazione, decide di partire alla ricerca dell'eredità lasciata dalla donna insieme alla ragazza. Tra le commedie di Rjazanov, si tratta di quella più vicina alla tipologia "eccentrica" di Gajdaj, poiché presenta scene di inseguimenti e travestimenti, mentre manca la componente "lirica" tipica del regista.

Nel 1975 Rjazanov tornò alla commedia "triste" con il suo più grande capolavoro, *Ironia sud'by ili S lëgkim parom!* ("Equivoci di una notte di Capodanno", letteralmente "L'ironia del Destino, oppure Buona sauna!"). Il film televisivo, così come il precedente *Karnaval'naja noč'*, è ambientato durante la notte di San Silvestro. La trama si sviluppa a partire da un equivoco in cui il protagonista Ženja, cercando di tornare nel suo appartamento di Mosca dopo aver bevuto con gli amici e aver accompagnato uno di loro in aeroporto, si reca erroneamente a Leningrado, in un appartamento con il suo stesso indirizzo, dove incontra la padrona di casa Nadja. L'equivoco è possibile a causa dell'abitudine, in Unione Sovietica, di attribuire a vie diverse lo stesso nome (Piretto, 2018: 514), ma soprattutto a causa dell'uniformità dell'architettura urbana in epoca brezneviana, durante la quale le soluzioni abitative erano realizzate in blocchi di prefabbricati molto simili tra loro²⁹. Ciò viene reso esplicito in un prologo ironico che precede l'inizio del film, e che Piretto definisce come il primissimo impatto con l'ironia nel cinema sovietico (*ibid.*, 515). Anche Rjazanov talvolta utilizzava l'ironia nelle sue commedie: il regista riteneva infatti che una sincera autocritica fosse il fondamento di qualsiasi società davvero evoluta (MacFadyen, 2007: 97). La pellicola è un classico di Capodanno in Russia e la sua trasmissione nella notte della festa è diventata una vera e propria tradizione.

In questi anni Rjazanov lavorò a un altro suo enorme successo, ovvero *Služebnyj roman* ("Romanzo d'ufficio", 1977), la storia d'amore tra un timido impiegato e la sua severa direttrice di dipartimento. Il film mostra anche scene che dipingono la frenesia della vita a Mosca, così come la giornata tipo degli impiegati d'ufficio. Le commedie di Rjazanov di questi anni rappresentavano la vita quotidiana dei cittadini sovietici durante la "stagnazione" brezneviana, ironizzando su aspetti ben noti al pubblico: in esse "la vita di tutti i giorni del 'ceto medio' viene ricostruita con sapiente ironia e tenerezza" (Trofimenkov, 2000: 1152).

Le commedie di Gajdaj di questo decennio mostrano una leggera evoluzione verso toni più realistici: se i suoi primi lavori erano quasi esclusivamente eccentrici e "circensi", quelli successivi,

²⁹ Brežnev, come già Chruščëv, aveva fatto ricorso a queste abitazioni per soddisfare la necessità di appartamenti privati per le famiglie. Per approfondimenti, si rimanda a 1.3

pur conservando la stessa vena umoristica, si avvicinano maggiormente alla realtà. Sono questi gli anni di *12 stul'ev* (1971), *Ivan Vasil'evič menjaet professiju* (1973) e *Ne možet byt'!* (1975). Anche Danelija proseguì la sua attività con la divertente commedia *Mimino*³⁰ (1977), sebbene il suo genere più riuscito fu ancora una volta quello della commedia lirica, come testimoniano i successi di *Afonja*³¹ (1975) e *Osennyj marafon* (“Maratona d’autunno”, 1979).

In previsione della descrizione del contesto sociale, politico ed economico fornita nella prossima sezione (§1.3), e alla luce di quanto discusso finora, è opportuno enfatizzare il modo in cui la commedia degli anni Settanta sia specchio della sua società. Ognuno dei tre registi maestri del genere rappresenta la società del tempo secondo le proprie peculiarità. Con Rjazanov e Danelija, la commedia diventa espressione della quotidianità e ritrae persone comuni, anche con i propri drammi, più realisticamente di quanto non abbia mai fatto prima. Ciò è strettamente legato alla situazione sociopolitica del periodo e all’espressione del desiderio di normalità da parte del popolo sovietico, che si trovava così non solo davanti allo schermo, ma anche al suo interno. In *Ivan Vasil'evič menjaet professiju*, anche Gajdaj si avvicina alla quotidianità, rappresentandola sempre nella chiave umoristica e a tratti satirica che contraddistingue la sua commedia. In *Ivan Vasil'evič menjaet professiju* il regista ironizza su fenomeni come il “mercato nero”, il valore degli oggetti provenienti dall’estero e la scarsità di beni, che verranno contestualizzati nella prossima sezione.

1.3 Gli anni Settanta nell’Unione Sovietica di Brežnev

Di seguito si provvederà a collocare il film *Ivan Vasil'evič menjaet professiju* nella cornice storica in cui è stato realizzato, ovvero gli anni Settanta in Unione Sovietica. Alla luce di quanto detto finora, è importante contestualizzare non solo la pellicola stessa, ma anche le varie tendenze osservate nella cinematografia dell’epoca, in particolare nella commedia. Inoltre, l’operazione è essenziale poiché nel film, come è già stato accennato e come si vedrà meglio in seguito (§4.2 e §4.3), sono contenuti riferimenti culturali ed elementi umoristici legati a situazioni e fenomeni specifici di questo periodo storico. Per permetterne la comprensione, dunque, verrà fornita una fotografia dell’Unione Sovietica dal punto di vista politico, economico e socioculturale. Partendo dalla seconda metà degli anni Sessanta, si ripercorreranno sinteticamente gli eventi salienti del successivo decennio.

1.3.1 Riforme e politica estera

Leonid Il’ič Brežnev successe a Chruščëv come primo segretario del Comitato centrale del PCUS nel 14 ottobre 1964, mentre Aleksej Kosygin fu nominato presidente del Consiglio dei ministri. Con il

³⁰ Soprannome del protagonista del film.

³¹ Forma breve del nome del protagonista del film, ovvero Afanasij.

loro arrivo, nella seconda metà degli anni Sessanta, l'Unione Sovietica raggiunse traguardi produttivi notevoli dal punto di vista economico, che le permisero di diventare “un colosso del mondo moderno” (Boffa, 1990: 355), sebbene essa non potesse ancora equipararsi completamente agli Stati Uniti e all'Europa. In campo militare, invece, l'Unione Sovietica aveva raggiunto un sostanziale equilibrio strategico con gli Stati Uniti, grazie al potenziamento della flotta e degli arsenali atomici e missilistici. Anche la crisi energetica che minacciava gli altri paesi non era un pericolo per l'URSS, la quale invece aumentò le esportazioni di materie prime grezze e le vendite di petrolio e gas all'estero. L'URSS possedeva infatti il 40% delle riserve petrolifere mondiali e anche le riserve di gas erano di dimensioni notevoli: inoltre, il Paese era tra i principali produttori di ferro al mondo (Elleinstein, 1976: 336-337).

A partire dal 1965 Brežnev adottò una nuova politica agraria, con cui risanò l'agricoltura, rendendola più intensiva e investendo in tecniche più moderne; riformò inoltre i *kolchoz* e garantì ai loro contadini maggiore autonomia. Fino a quel momento, infatti, l'agricoltura aveva sofferto di una carenza di investimenti, data la priorità assegnata all'industria pesante e alla difesa (Elleinstein, 1976: 352). Brežnev incentivò l'utilizzo di concimi e di nuovi macchinari, nonché l'adozione di metodi di gestione più moderni (*ibid.*:355). Kosygin propose una riforma dell'industria che ne prevedeva un ammodernamento dell'apparato, incentivando la produzione di automobili e la costruzione edilizia: dal 1966 al 1970, la produzione industriale era infatti aumentata del 50% (*ibid.* 1976: 331-332). Un momento importante per lo sviluppo dell'industria automobilistica fu la costruzione della grande fabbrica della città di Togliatti, realizzata in collaborazione con la FIAT (*ibid.*: 338). Lo stesso Brežnev annunciò inoltre una “rivoluzione tecnico-scientifica”.

Alla popolazione era stato promesso un incremento dei consumi e dei beni a essi destinati, con un conseguente aumento di benessere. Il primo grande cambiamento avvenne con il “boom” edilizio. Già Chruščëv aveva iniziato a costruire nuove soluzioni abitative utilizzando blocchi di prefabbricati, per soddisfare la necessità di appartamenti privati per le famiglie e risolvere la crisi abitativa. Quest'ultima era seguita allo smantellamento delle *kommunalki*,³² ovvero abitazioni statali condivise, diffuse a partire dal 1917 e fino alla morte di Stalin. Brežnev proseguì e intensificò la costruzione di nuove case, realizzando interi quartieri nelle città e portando all'aumento della popolazione urbana rispetto a quella rurale. Nel 1973, la popolazione sovietica che risiedeva in città ammontava al 59%, mentre a vivere nelle campagne era il 41% dei cittadini (Elleinstein, 1976: 330). Si verificò un esodo rurale che interessava principalmente i giovani, i quali si spostavano nelle città,

³² Una *kommunalka* (univerbazione di *kommunal'naja kvartira*, appartamento in coabitazione) era un appartamento statale condiviso da più famiglie o persone. Ognuna di queste di solito aveva una propria stanza, mentre gli spazi di cucina e bagno erano condivisi. Per approfondimenti, si rimanda a: https://it.rbth.com/societa/2014/10/24/cosi_si_viveva_al_tempo_delle_kommunalki_33165

attirati dalle migliori condizioni di lavoro e dagli svaghi (*ibid.*: 373). La rivoluzione edilizia e le altre misure implementate dal governo di Brežnev possono spiegare l'appoggio della politica di stabilità da parte della popolazione. Lo storico Giuseppe Boffa osserva infatti che

occorre rendersi conto di quanto signific[asse] per il cittadino poter finalmente vivere dopo decenni “a casa propria”, [...] cioè in un domicilio, generalmente piccolo, ma tutto per sé, dove si ritira[va] la sera con i famigliari [...], o [...] la sicurezza sociale giunta finalmente a proporzioni consistenti, con la certezza dell'occupazione, [...] un sistema di pensioni non generalizzato e un'assistenza garantita per le malattie e gli altri casi drammatici della vita.

(1990: 358)

La più grande preoccupazione dei cittadini riguardava dunque gli aspetti della vita quotidiana, e la promessa di migliori condizioni di vita fatta ai cittadini fu inizialmente mantenuta. Si diffusero beni come automobili e televisori, così come aumentarono anche il turismo e le occasioni di scambio con l'estero, sebbene la burocrazia non li agevolasse e spesso li rendesse un privilegio per pochi. Con la diminuzione dell'orario di lavoro, lo svago e il tempo libero acquisirono sempre più importanza per i cittadini sovietici, i quali si dedicavano principalmente ad attività culturali: in molti frequentavano i numerosi circoli, associazioni, musei, cinema, teatri (Elleinstein, 1976: 383-384). In base alle condizioni delle forze produttive, allo sviluppo sociale e alla situazione culturale, secondo i dirigenti politici dell'Unione Sovietica essa si trovava ora nella fase del cosiddetto “socialismo sviluppato” (*ibid.*, 1976: 365).

Fino alla prima metà degli anni Settanta, gli esiti della politica estera intrattenuta da Brežnev con l'Occidente furono positivi. I successi erano dovuti sia alla capacità diplomatica del primo segretario, sia all'indebolimento del principale avversario ideologico dell'URSS sin dall'inizio della guerra fredda, ovvero gli Stati Uniti. Lo stato americano era infatti impegnato nella guerra del Vietnam, il quale aveva ricevuto l'appoggio dell'Unione Sovietica.

Uno dei più importanti risultati raggiunti da Brežnev fu la cosiddetta “distensione” (in russo *razrjadka*), ovvero un netto miglioramento dei rapporti proprio con gli Stati Uniti e con i suoi alleati europei. La “distensione” iniziò nel 1968 con il trattato sulla non proliferazione nucleare. Nel 1970, l'Unione Sovietica e la Germania Ovest firmarono invece l'accordo di Mosca, che prevedeva tra i vari punti il riconoscimento dell'attuale appartenenza all'URSS e alla Polonia di alcuni territori prima situati nella Germania Ovest. Nel 1971 i Paesi vincitori della Seconda guerra mondiale raggiunsero l'“accordo delle quattro potenze” sullo statuto speciale di Berlino Ovest. La conclusione di tali accordi allentò le tensioni in Europa, dove si era fino ad allora giocata la guerra fredda.

Alla luce degli eventi europei, il presidente Nixon cercò di ottenere un allentamento del sostegno al Vietnam da parte dello stato sovietico. Le due potenze conclusero l'accordo SALT 1 per

la limitazione delle armi nucleari e missilistiche, inaugurando anche una collaborazione economica: gli Stati Uniti riconoscevano nell'URSS "un interlocutore alla pari" e quelle tra i due Paesi erano ora "relazioni tra partner" (Heller e Nekrič: 2001, 746.). Seguì poi un secondo accordo, il SALT 2 del 1974, che sanciva la loro parità di armamenti nucleari.

L'apice della "distensione" fu raggiunto nel 1975 con la Conferenza sulla sicurezza e la cooperazione in Europa, che portò all'Atto finale di Helsinki. Esso fu sottoscritto da 35 paesi, ovvero da tutta l'Europa con l'aggiunta di Stati Uniti e Canada, e tracciò "le linee di un unico sistema di sicurezza collettiva per il continente" (Boffa, 1995: 43). Si trattò di una grande conquista per l'Unione Sovietica, poiché esso stabiliva l'inviolabilità dei confini, riconosceva lo stato della Germania Est e prevedeva un'espansione dei rapporti economici.

Sul versante dei rapporti con gli altri stati comunisti, Brežnev non ottenne gli stessi risultati avuti con l'Europa e gli Stati Uniti. Sugli alleati del patto di Varsavia l'URSS non esercitava più lo stesso potere del dopoguerra. Una dimostrazione di ciò fu la cosiddetta Primavera di Praga: la Cecoslovacchia aveva tentato delle riforme economiche e la concessione di maggiore libertà e democrazia, spingendo l'URSS a intervenire militarmente e occupare il Paese. Il leader sovietico tentò di giustificare l'operazione con la cosiddetta "dottrina Brežnev", secondo la quale tutti i paesi del patto di Varsavia dovevano restare uniti davanti a qualsiasi minaccia per il socialismo. Di fatto, la dottrina "rivendicava [...] per l'URSS il diritto di stabilire dove e perché il socialismo fosse in pericolo" (Boffa, 1995: 67) e di intervenire di conseguenza.

Inoltre, in seguito alla destalinizzazione di Chruščëv, i rapporti con la Cina si erano deteriorati a causa di divergenze ideologiche e rivalità. Con Brežnev al potere, i rapporti si complicarono ulteriormente per via di rivendicazioni territoriali al confine tra i paesi, culminando in un conflitto armato nel 1969. La relazione con la Cina sarebbe rimasta difficile per tutto il decennio degli anni Settanta, fino alla morte di Mao Zedong.

1.3.2 La "stagnazione"

A partire dall'inizio degli anni Settanta, l'URSS andò incontro a una crisi dell'economia. Sebbene la popolazione avesse inizialmente migliorato il suo stile di vita, si accusava ancora una scarsità di prodotti alimentari, che creava file fuori dai negozi. Alcuni di questi prodotti, tra cui anche carne e caffè solubile, erano definiti *deficitnye tovary*, ovvero "merci di difficile se non impossibile reperibilità" (Piretto, 2018: 488). Il paese era strettamente dipendente dalle importazioni, soprattutto di cereali: all'inizio degli anni Ottanta, le condizioni dell'agricoltura avrebbero causato una crisi alimentare. L'agricoltura otteneva infatti risultati diversi in base all'annata, e occorre considerare anche le condizioni climatiche di un territorio vasto come quello dell'Unione Sovietica: se alcune

zone, come la Siberia, erano ricoperte dal gelo per interi mesi, altre, come i territori del Kazakistan, soffrivano di siccità (Elleinstein, 1976: 352). Anche la condizione dei servizi sul mercato era insoddisfacente: ad esempio, si registrava “un’accumulazione di denaro nelle casse di risparmio, da cui un sistema finanziario rimasto arcaico traeva insufficiente profitto” (Boffa, 1995: 83). I piani statali per lo sviluppo dell’economia non venivano ultimati, se non in minima parte, comportando di conseguenza il mancato raggiungimento dei risultati previsti.

Dato lo stato dell’economia ufficiale, si osservò la creazione di un’economia “parallela”, detta anche “economia ombra” (in russo, *tenevaja ekonomika*). La definizione di “mercato nero” risulta riduttiva, poiché si trattava di una vera e propria economia secondaria clandestina e non regolata, “un sistema non ufficiale, che funziona[va] [solo] secondo le leggi del mercato” (Heller e Nekrič, 2001: 729). Sebbene tale evento non costituisse una novità, a contraddistinguere la situazione degli anni Settanta furono le grandi proporzioni con cui l’“economia ombra” si sviluppò e le conseguenze che comportò.

Il risultato del quadro appena descritto fu infatti l’arresto della crescita dell’economia, che appariva ferma, se non arretrata rispetto al decennio precedente: ebbe così origine il fenomeno definito “stagnazione” (in russo *zastoj*) associato al periodo brezneviano. Non avvenne neanche la “rivoluzione tecnico-scientifica” annunciata da Brežnev: data l’arretratezza nei settori produttivi come la comunicazione e l’informatica, l’URSS restò invece ferma rispetto alle altre grandi potenze mondiali. Il turismo, pur restando un fenomeno positivo, aveva dato modo ai cittadini di riflettere su come i propri privilegi fossero modesti rispetto a quelli di cui si godeva in America o in Europa. Allo stesso tempo, il fascino per l’estero subito soprattutto da chi non poteva viaggiare suscitava interesse nell’acquisto di beni da esso provenienti, che avevano un valore molto alto. Si diffuse un vero e proprio “gusto dilagante per tutto ciò che fosse d’importazione e avesse un’etichetta straniera” (Piretto, 2018: 509). Tuttavia, spesso l’unico modo per reperire questi beni era proprio l’“economia ombra”, che “forni[va] [...] al consumatore tutto ciò che l’economia di stato non gli offr[iva]” (Heller e Nekrič, 2001: 729). Questa economia si contraddistingueva per un “attivissimo commercio di valuta straniera e di abiti di provenienza occidentale” (*ibid.*). Un’altra alternativa era la *farcovka*³³, un tipo di contrabbando di oggetti stranieri che ne prevedeva la rivendita a prezzi maggiorati. I *farcovšiki*, ovvero i trafficanti coinvolti in tale attività, si procuravano spesso i beni di importazione dai turisti o dagli studenti universitari stranieri che si trovavano in scambio in Unione Sovietica, la cui presenza nelle città contribuì ad alimentare la curiosità per l’estero (Piretto, 2018: 510).

³³ Fonte: articolo sul fenomeno della *farcovka*, disponibile al link <http://russiantranslation.com/farcovscik/> [ultima consultazione 8/11/2021]. Per approfondimenti, si veda: <https://it.rbth.com/-professione-fartsovshchik-chi-erano>

A pesare sulla condizione economica del paese furono anche le ingenti spese destinate al settore militare per la partecipazione a diversi interventi armati, tra cui quelli a sostegno del Vietnam e quelli contro la Cecoslovacchia e la Cina. Dopo un primo periodo in cui erano stati compiuti miglioramenti e progressi, negli anni Settanta il bilancio economico del Paese era negativo.

Anche la politica interna conservatrice, perseguita dal primo segretario nel nome della stabilità, sortì effetti negativi. Considerati i precedenti di Chruščëv, che era stato destituito per la sua innovativa politica di destalinizzazione, Brežnev decise di mantenere i legami con il passato, scegliendo una politica che Heller e Nekrič chiamano “stalinismo senza Stalin” (2001: 697). Il tentativo di Brežnev era quello di evitare novità e stravolgimenti che potessero minacciare la normalità raggiunta dopo decenni burrascosi. Il generale clima di stabilità non equivaleva però a un vero e proprio consenso: mancava partecipazione alla vita politica da parte del popolo. I cittadini sovietici, all’interno delle proprie case, potevano incontrarsi e condividere opinioni culturali, personali, politiche, ed elaborare un discorso che non fosse necessariamente dissidente, ma anche solo non conformista, non ufficiale e intimo, lontano dalla vita pubblica (Piretto, 2018: 467). Idealmente, l’URSS avrebbe dovuto essere “il primo paese dove le masse di lavoratori esercita[va]no in forma diretta il potere” (Boffa, 1990: 364): si respirava invece un’atmosfera di “apatia politica, indifferenza o inerzia” (*ibid.*: 360), in cui erano assenti il confronto e il dibattito pubblico, e le decisioni venivano prese ai vertici senza il contributo dei cittadini. Alla “stagnazione” economica, dunque, seguì quella politica e ideologica.

1.3.3 Il fermento culturale

A soffrire particolarmente della situazione nel Paese era *l’intelligencija*, ovvero l’insieme di intellettuali, scrittori e artisti. Con l’arrivo di Brežnev, si era verificata una profonda frattura tra il potere e *l’intelligencija*, la quale temeva un ritorno allo stalinismo. Pur godendo di maggiore libertà rispetto agli anni staliniani, essa era ancora ostacolata nella propria libera espressione, soprattutto dal meccanismo della censura. Ciò avvenne anche nel cinema, come nel caso dei registi Tarkovskij, Chuciev e German (menzionati in §1.2.1). I film non graditi alle autorità venivano conservati negli *spec-chrany*, ovvero depositi speciali: fortunatamente, le pellicole non venivano distrutte, e questo permise in molti casi una loro diffusione negli anni successivi (Piretto, 2018: 447). In questi anni nacquero i termini *inakomysljaščij* (“chi ha opinioni diverse”) e *dissident* (“dissidente”) (Heller e Nekrič, 2001: 709). L’intera situazione era dettata da una politica orientata alla stabilità e al conservatorismo, che temeva il dissenso e il confronto, e dall’“incapacità del potere di dialogare con la cultura al di fuori dell’ortodossia ideologica” (Boffa, 1990: 359). La cultura attraversava infatti una fase di cambiamento in tutti i suoi ambiti, dall’arte alla musica. Non disponendo di spazi pubblici,

cantautori (come Bulat Okudžava) e artisti non conformisti tenevano concerti e mostre nelle proprie case, dando origine ai cosiddetti *kvartirniki*, ovvero eventi organizzati nelle *kvartire* (“appartamenti”), che favorivano lo scambio di idee, soprattutto tra i giovani (Piretto, 2018: 502).

In quegli anni ricorrevano anniversari molto importanti, ovvero il ventennio della vittoria della Seconda guerra mondiale, il cinquantennio della rivoluzione e il centenario della nascita di Lenin (rispettivamente: 1965, 1967 e 1970). In occasione della loro solenne celebrazione, vennero pubblicati documenti che esaltavano l'intero passato post-rivoluzionario del paese, bloccando le indagini storiche sul passato più recente e fornendo una visione canonica della storia. Qualsiasi tentativo di contraddire la versione storica indicata dal PCUS andava incontro a repressione e censura.

Pochi anni prima, sotto Chruščëv, era nato il fenomeno del *samizdat*³⁴: esso consisteva nella diffusione clandestina di opere che non sarebbero state accettate dalla stampa ufficiale, almeno non senza interventi di censura. A partire dalla metà degli anni Sessanta, il *samizdat* si diffuse sempre di più, fino a diventare “parte costitutiva della vita culturale [e] specchio di un dibattito sotterraneo cui non si consentiva di uscire alla luce del sole, ma che neppure si riusciva a sopprimere” (Boffa, 1995: 23). La causa della sua diffusione fu anche l'inversione di rotta verificatasi con Chruščëv: sebbene la censura continuasse la sua attività di controllo, nei suoi anni l'*intelligencija* aveva intravisto spiragli di libertà più ampi. Con la destalinizzazione, infatti, erano state prodotte opere che denunciavano le persecuzioni staliniane. Tuttavia, con l'arrivo di Brežnev tali opere correavano nuovamente il rischio di essere censurate, e i loro autori perseguitati. Un esempio emblematico fu quello dello scrittore Aleksandr Solženicyn, autore del romanzo “Una giornata di Ivan Denisovič” (*Odin den' Ivana Denisoviča*), caldeggiato da Chruščëv e successivamente rimosso dalla circolazione. Nel 1974, dopo la pubblicazione della sua opera più celebre, “Arcipelago Gulag” (*Arčipelag gulag*), egli perse la cittadinanza sovietica e fu costretto a emigrare negli Stati Uniti. Il suo caso testimonia anche la massiccia ondata di emigrazione degli intellettuali avvenuta negli anni Settanta.

Alla fine del decennio, la situazione nel Paese era molto complicata. Il governo brezneviano aveva intanto trasformato il suo conservatorismo in immobilismo e gerontocrazia, data l'anzianità dei suoi membri. Inoltre, l'invasione sovietica dell'Afghanistan nel 1979 aveva segnato la fine della “distensione” e riaperto le tensioni con gli Stati Uniti. Sulla soglia degli anni Ottanta sussistevano quindi i presupposti di una crisi della politica estera, oltre che interna. Il decennio degli anni Settanta era stato ricco di eventi e di difficoltà, prima tra tutte la “stagnazione” per la quale è spesso ricordato.

Tuttavia, a questa si contrappose il fenomeno forse più significativo del periodo brezneviano, ovvero il fermento culturale che aveva alimentato il “dissenso” e il *samizdat*, osservato anche negli

³⁴ Questo aggettivo di forma breve significa letteralmente “pubblicato in proprio”, dall'avverbio e aggettivo *сам* (*sam*, da sé) e il verbo *издать* (*izdat'*, pubblicare), ma venne poi sostantivato per indicare il fenomeno.

stati alleati, come con la Primavera di Praga. In entrambi i casi, il “dissenso” era stato represso dall’autoritarismo, ma non fermato del tutto. A ciò si aggiunse il mancato rispetto della parte degli accordi di Helsinki riguardante i diritti dell’uomo, ritenuta una componente secondaria dal governo sovietico e considerata un “prezzo retorico” (Boffa, 1990: 379) da pagare in cambio delle concessioni politiche. La nuova costituzione approvata da Brežnev nel 1977 aveva dedicato una sezione ai diritti dei cittadini e alla libertà d’espressione, ma questa non fu davvero concessa. Tale situazione favorì la nascita di gruppi di difesa dei diritti dell’uomo in tutto il Paese, costituendo un’ulteriore prova della circolazione di nuove idee.

Lo stesso fermento intellettuale e culturale si ritrova allora nel cinema, come testimoniano l’intensa produzione cinematografica e la grande varietà di generi e tematiche viste in precedenza (§1.2.1 e §1.2.2). Il cinema sovietico degli anni Settanta rispecchia la sua società, dalla celebrazione della storia voluta dalle autorità, fino al ritratto della nuova quotidianità e dei nuovi cittadini sovietici: così fa anche *Ivan Vasil’evič menjaet professiju*, con l’umorismo che lo contraddistingue.

2. La traduzione audiovisiva e il sottotitolaggio

Il presente capitolo è dedicato alla traduzione audiovisiva, di cui verranno fornite una definizione e un breve excursus storico, a partire dalla sua comparsa fino al giorno d'oggi. Si descriveranno le varie metodologie di trasferimento linguistico previste in questo tipo di traduzione, per poi spostare l'attenzione sulla modalità impiegata nell'elaborato, ovvero il sottotitolaggio: se ne illustreranno le caratteristiche, i vincoli, le norme in esso adottate e le possibili strategie traduttive applicabili. Infine, si introdurranno le principali difficoltà traduttive con cui chi sottotitola può doversi confrontare.

2.1 La traduzione audiovisiva (TAV)

2.1.1 Definizione

Con l'espressione "traduzione audiovisiva" ci si riferisce a

tutte le modalità di trasferimento linguistico che si propongono di tradurre i dialoghi originali di prodotti audiovisivi, cioè di prodotti che comunicano simultaneamente attraverso il canale acustico e quello visivo, al fine di renderli accessibili a un pubblico più ampio.

(Perego, 2005: 7)

Anche Chaume pone l'attenzione sul simultaneo utilizzo dei due canali citati da Perego, affermando che la traduzione audiovisiva è una modalità di traduzione in cui sono coinvolti testi audiovisivi, ossia testi che veicolano informazioni traducibili sia attraverso il canale acustico, sia attraverso quello visivo (2013: 105). Tramite il primo si trasmettono le parole e la colonna sonora, mentre con il secondo si diffondono immagini, colori, movimenti e scritte. Oltre ai due canali, Delabastita (1989: 199) distingue ulteriormente due codici con cui avviene tale trasmissione, ovvero quello verbale e non verbale. Il canale acustico propaga segni verbali come dialoghi e canzoni, e segni non verbali come effetti sonori e rumori; il canale visivo proietta invece segni verbali come insegne e titoli di giornale, mentre tra i segni non verbali rientrano immagini, gesti e mimica dei personaggi. Ciò implica che siano presenti due componenti semiotiche, ovvero quella sonora e quella visiva (*ibid.*). Come riassume Perego, infatti, il testo audiovisivo rappresenta una tipologia testuale a sé stante, in cui è presente una combinazione di diverse componenti semiotiche (2005: 8): i prodotti audiovisivi sono dunque polisemiotici, poiché costituiti da numerosi codici che interagiscono tra loro (Chiaro, 2009a: 142).

Il contemporaneo utilizzo di più canali e più codici e la natura polisemiotica sono quindi il tratto distintivo della traduzione audiovisiva. Tuttavia la difficoltà principale per il traduttore risiede nel fatto che solitamente, di tutti gli elementi sopracitati che contribuiscono al messaggio finale

comunicato dal prodotto audiovisivo, solo l'input verbale possa essere trasformato da una lingua di partenza a una lingua di arrivo (Bogucki e Díaz Cintas, 2020: 13). Chi traduce può dunque intervenire solo sulla componente verbale, che può essere sia acustica sia visiva, dovendo però allo stesso tempo tenere in considerazione le altre componenti semiotiche, come i suoni e le immagini. Come sostiene Chaume, un'altra difficoltà consiste nella creazione di dialoghi che emulino una modalità di discorso spontanea ma in realtà "prefabbricata", e che allo stesso tempo rispettino le limitazioni di spazio e tempo imposte dalle immagini sulla traduzione (2013: 105). Ad esempio, nel caso del doppiaggio, il testo audiovisivo tradotto deve combaciare con i movimenti labiali dei personaggi e sincronizzarsi con essi; nel caso del sottotitolaggio, invece, come si vedrà nella sezione ad esso dedicata (§2.2), i sottotitoli devono sottostare a limiti di lunghezza e tempo di permanenza sullo schermo. Proprio per via delle restrizioni a cui la traduzione audiovisiva è sottoposta, essa è stata definita una *constrained translation* (Titford, 1982), ovvero una traduzione vincolata.

Negli ambiti della ricerca e della teoria della traduzione, quella audiovisiva ha ottenuto un posto di rilievo solo a partire dagli anni Ottanta e Novanta, complice anche la proliferazione e distribuzione di materiali audiovisivi nella nostra società (Díaz Cintas, 2008: 2). Prima di allora, la ricerca nel campo della traduzione era orientata su testi stampati, e la natura multimediale dei testi audiovisivi rappresentava una difficoltà (*ibid.*: 5). Per queste ragioni, così come per i limiti di spazio e tempo che ne vincolano il risultato finale, la traduzione audiovisiva è stata a lungo trascurata dagli studiosi e ritenuta una forma di adattamento, mentalità che ne ha ostacolato il dibattito a riguardo (*ibid.*). La situazione appena descritta, insieme alla continua evoluzione delle tecnologie affiancate a questa modalità di traduzione, ha portato gli studiosi ad adottare diverse definizioni per identificarla nel corso degli anni. I primi studi prediligevano la dicitura di "traduzione filmica" (*film translation*) e "traduzione per lo schermo" (*screen translation*): la prima metteva in evidenza il prodotto veicolato, mentre la seconda indicava il mezzo di distribuzione (Perego, 2005:8). Tali espressioni hanno una certa specificità (*ibid.*): ad esempio, se da un lato la dicitura "screen translation" è molto usata nel mondo anglosassone, poiché abbraccia tutti i prodotti distribuiti sui diversi schermi (Ranzato, 2010: 24), dall'altro essa esclude altre tipologie di traduzione, come quella per il teatro (Orero, 2004). In seguito, con la diffusione della televisione, Delabastita (1989) propose l'etichetta di *film and TV translation*: in tempi attuali, tuttavia, essa risulterebbe inadeguata, poiché questo tipo di traduzione è ora rivolto anche a videogiochi, pubblicità e nuovi testi prodotti su Internet (Ranzato, 2010: 24). Data l'incompletezza e la specificità di tali definizioni, si è sentita l'esigenza di trovare un'espressione "ombrello" (Perego, 2005: 8; Chiaro, 2009a: 141) che racchiudesse in sé la dimensione multisemiotica di tutte le opere i cui dialoghi subiscono una traduzione (Perego, 2005: 8). La

definizione più esauriente e oggi più diffusa risulta essere dunque quella di “traduzione audiovisiva” o TAV, dall’inglese *audiovisual translation* o AVT.

Sebbene gli studiosi abbiano individuato numerose modalità di traduzione audiovisiva e ne abbiano proposto diverse classificazioni, le principali sono il doppiaggio, il sottotitolaggio e il *voice-over* (Díaz Cintas e Remael, 2014: 8). Come si vedrà nella prossima sottosezione, il sottotitolaggio e il doppiaggio furono le prime a essere impiegate, e restano tuttora le più diffuse; le altre metodologie di trasferimento linguistico saranno illustrate e approfondite nella sottosezione §2.1.2.

2.1.2 La TAV dalle origini a oggi

La nascita della traduzione audiovisiva è strettamente legata all’avvento del cinema nel 1895, e risale dunque alla fine del Diciannovesimo secolo. Durante l’epoca dei film muti erano in uso i cosiddetti “intertitoli” (*intertitles*, detti anche *title cards*): si trattava di sequenze di commenti descrittivo-esplicativi o di brevi dialoghi impressi su uno sfondo opaco e proiettati tra due scene del film, considerati i diretti precursori dei sottotitoli (Perego, 2005: 34.) Al fine di rendere i film muti accessibili a spettatori stranieri, gli intertitoli venivano tradotti in varie lingue e reinseriti nei film; molto spesso, tuttavia, a occuparsi dell’operazione erano tecnici privi di competenze linguistiche, il che influiva negativamente sulla qualità della traduzione (O’Sullivan e Cornu, 2019: 16). Le proiezioni dei film muti erano accompagnate dalla presenza dei cosiddetti *film explainers*, ovvero narratori incaricati di spiegare e commentare ciò che accadeva sullo schermo, leggendo e traducendo gli intertitoli (*ibid.*)

Con l’avvento del sonoro nel cinema, inaugurato dal film “Il cantante di jazz” del 1927, si pose per la prima volta il problema della distribuzione internazionale di film sonori in lingue diverse da quella originale. Inizialmente, si tentò di ovviare al problema con la produzione dei film multilingua: la stessa pellicola veniva girata con un cast diverso per ogni lingua (Perego e Pacinotti, 2020: 39). Si trattava tuttavia di una soluzione molto dispendiosa, e presto si cercarono delle alternative più efficaci. Una di queste era l’aggiunta di titoli proiettati sullo schermo e contenenti una traduzione delle battute dei personaggi, che si potessero leggere mentre le parole venivano pronunciate: tale pratica divenne poi nota come sottotitolaggio (O’Sullivan e Cornu, 2019: 18). Un altro metodo era la traduzione e sostituzione dei dialoghi originali con altri in lingue diverse: nacque così il doppiaggio, poi adottato da alcuni studi di Hollywood a partire dagli anni Trenta, affinché il pubblico potesse vedere i volti delle stelle del cinema americano senza rinunciare alla comprensione dei film (*ibid.*)

In seguito, con lo sviluppo della cinematografia nel resto del mondo, ogni paese adottò prevalentemente una delle due forme di traduzione audiovisiva. Ebbe così origine la distinzione tra

dubbing countries e *subtitling countries*, motivata da ragioni politiche, economiche e culturali. A prediligere il doppiaggio furono Francia, Italia, Germania e Spagna (indicati dall'acronimo "FIGS"). Se per la Francia la scelta fu dettata da motivi commerciali legati alla pressione dell'industria cinematografica e non da politiche nazionalistiche (O'Sullivan e Cornu, 2019: 23), nel caso degli altri tre paesi influi il protezionismo dei regimi autoritari che vivevano all'epoca. In particolare, in Italia, Mussolini proibì la diffusione di prodotti audiovisivi in lingue straniere, favorendo le operazioni di censura tramite il doppiaggio (Danan, 1991); lo stesso fece Franco in Spagna (Díaz Cintas, 2019). Dal punto di vista economico, dati gli ingenti costi del doppiaggio, non è un caso che esso si sia inizialmente affermato proprio nei paesi con le più fiorenti industrie cinematografiche, come Germania, Italia e Francia (Perego, Pacinotti 2020: 4). In Europa, altre nazioni ad aver sempre tradizionalmente preferito il doppiaggio sono Repubblica Ceca, Slovacchia e Ungheria (Bogucki e Díaz Cintas, 2020: 13). Nel resto del mondo, il doppiaggio si affermò soprattutto in India, Giappone, Brasile e nei Paesi ispanofoni dell'America Latina (Perego e Pacinotti, 2020: 41), così come in nazioni popolate tra cui Cina e Turchia (Bogucki e Díaz Cintas, 2020: 13). I Paesi con un numero di spettatori più ridotto e industrie cinematografiche minori si mostrarono invece propensi all'uso del sottotitolaggio, più economico e conveniente: in Europa, esso si diffuse nei Paesi scandinavi, nei Paesi Bassi, in Belgio, in Portogallo e in Grecia (O'Sullivan e Cornu, 2019: 21), dove è tuttora la modalità di TAV preferita. Oggi tra le nazioni che prediligono il sottotitolaggio figurano anche Cipro, Croazia, Irlanda e Slovenia (Perego, 2005: 19), così come Israele e Thailandia nel resto del mondo (Chiaro, 2009a).

A partire dagli anni Cinquanta, con la diffusione della televisione, la TAV iniziò a essere impiegata anche nella nascente industria televisiva, oltre che in quella cinematografica. In molti casi, i Paesi mantennero la propria posizione circa il sottotitolaggio e il doppiaggio: ad esempio, Germania, Italia, Spagna e Francia fanno tuttora affidamento principalmente sul doppiaggio anche nei programmi televisivi (O'Sullivan e Cornu, 2019: 23). Tuttavia, l'avvento della televisione favorì la nascita di altri metodi di TAV: ad esempio, negli anni Settanta, in Unione Sovietica si diffuse il *voice-over*, la terza principale modalità di traduzione audiovisiva, utilizzata prevalentemente per la TV. Tuttora, il *voice-over* rappresenta la principale forma di TAV in Russia e Polonia, così come nelle repubbliche baltiche e in tutte quelle ex-sovietiche, che lo impiegano anche per la traduzione filmica (Chaume, 2013: 108), mentre nel resto del mondo esso è adottato in misura minore rispetto a sottotitolaggio e doppiaggio. Inoltre, con l'arrivo del VHS negli anni Settanta, gli utenti iniziarono a guadagnare sempre più controllo sulla riproduzione e la distribuzione di prodotti audiovisivi (Perego e Pacinotti, 2020: 46).

Negli anni Novanta si verificò un'importante svolta nel mondo della traduzione audiovisiva, grazie allo sviluppo di nuove tecnologie e all'apparizione di nuovi dispositivi tra cui il personal computer (PC) e i DVD. Inoltre, aumentò sensibilmente l'internazionalizzazione delle emittenti televisive: in questi anni si svilupparono le TV commerciali. Alcune di queste, già disponibili via cavo partìre dagli anni Settanta e Ottanta, avevano iniziato a trasmettere gli stessi contenuti in più Paesi, richiedendo l'utilizzo delle modalità di TAV: un esempio può essere individuato nella nota emittente MTV.

A partire dall'inizio del nuovo millennio, l'evento più importante per gli sviluppi nella TAV è stato l'arrivo di Internet, che ha favorito la diffusione di nuove modalità traduttive come il *fansubbing*. Sono stati compiuti ulteriori passi in avanti anche nell'accessibilità: alle emittenti è ora richiesta per legge una percentuale minima di produzioni con sottotitoli per non udenti e audiolesi, audiodescrizione o interpretazione nella lingua dei segni (Bogucki e Díaz Cintas, 2020: 16). Con l'ampia diffusione di prodotti audiovisivi, i confini della mappa della TAV nel mondo si sono sfumati, e la divisione tra *dubbing countries* e *subtitling countries* è divenuta troppo semplicistica (Gambier, 2003: 173). Ad esempio, la Francia, pur essendosi inizialmente affermata come un *dubbing country*, ha poi contribuito allo sviluppo tecnico e commerciale dei sottotitoli, di cui c'è tuttora molta richiesta nel Paese (O'Sullivan e Cornu, 2019: 21-23). In Italia, invece, se da un lato l'industria del doppiaggio si è evoluta fino a diventare esemplare (Perego, 2005: 21), dall'altro le generazioni più giovani prediligono sempre più le versioni sottotitolate dei programmi per migliorare le proprie competenze linguistiche, soprattutto in lingua inglese (Bogucki e Díaz Cintas, 2020: 13). Le tendenze nella fruizione della TAV sono dunque in continua evoluzione, e cambiano in base alle esigenze dei vari gruppi della società.

Infine, l'evento più significativo degli ultimi anni è rappresentato dalla diffusione globale di piattaforme over-the-top (OTT) o video-on-demand (VOD) quali Netflix, Amazon Prime Video e Hulu, che hanno portato l'attività traduttiva nel settore ad un massimo storico (*ibid.*:14-15). Alla luce di tali sviluppi, in ambito accademico e didattico si è prestata sempre maggiore attenzione a questa modalità traduttiva, della quale ad oggi è frequente trovare corsi nelle università di tutto il mondo (cfr. Perego, 2005: 14-15). Ciò è simbolo anche della maggiore considerazione della figura professionale della traduttrice o del traduttore audiovisivi, e segno di una ricerca della qualità delle traduzioni da parte del pubblico (*ibid.*: 13). Le modalità di TAV sono state inoltre potenziate dalla traduzione automatica (*machine translation* o MT) e dai CAT tools (Bogucki e Díaz Cintas, 2020: 18).

Da questo excursus storico risulta evidente lo stretto legame esistente tra la TAV e la tecnologia, le quali sono destinate ad evolversi di pari passo. La TAV occupa un posto di sempre

maggior rilievo nella società attuale ed è estremamente sensibile ai suoi nuovi bisogni, così come la stessa società ha aumentato la propria consapevolezza nei confronti di questo tipo di traduzione.

2.1.3 Le metodologie di trasferimento linguistico

Negli anni, si sono affermate numerose modalità di traduzione audiovisiva, che sono state discusse e classificate da vari studiosi. Luyken *et al.* (1991) individuano come tali il sottotitolaggio, il doppiaggio, il *voice-over*, l'interpretazione simultanea, la narrazione e il commento libero.

Nella classificazione di Gambier (2003: 172), ripresa anche da Perego (2005) figurano ben tredici metodologie di trasferimento linguistico, che lo studioso distingue nei due gruppi *dominant* e *challenging*. Al primo appartengono la sottotitolazione interlinguistica, il doppiaggio, l'interpretazione consecutiva e quella simultanea, il *voice-over*, il commento libero, la traduzione simultanea o a vista, e la produzione multilingue. Nel secondo gruppo si collocano invece la traduzione di copioni, la sottotitolazione simultanea o in tempo reale, la sopratitolazione, l'audiodescrizione e la sottotitolazione intralinguistica per sordi.

Pedersen (2010) si sofferma invece sulla distinzione tra metodologie di traduzione intralinguistica e intralinguistica, ritenendo che le prime siano solo modalità di trasferimento linguistico piuttosto che di TAV in senso stretto, come invece lo sono le seconde. Già dalla classificazione di Gambier, infatti, è possibile notare che il trasferimento linguistico può avvenire all'interno della stessa lingua o tra due lingue diverse. Nelle parole di Pedersen, le modalità di traduzione intralinguistica sono

forms of transfer of linguistic material within the same language, mainly for the use of people with hearing or sight disabilities, [where] the language is not altered, but the semiotic code is, e.g., from spoken to written in subtitles for the deaf and hard-of-hearing [...].³⁵

(2010: 1)

Tra queste, lo studioso annovera quelle utilizzate principalmente ai fini dell'accessibilità, come la sottotitolazione intralinguistica, la sottotitolazione in tempo reale e l'audiodescrizione. Per quanto riguarda le forme di traduzione interlinguistica, invece, lo studioso afferma che in esse ha luogo una vera e propria traduzione, poiché una lingua naturale è sostituita (come nel doppiaggio) o accompagnata (come nel sottotitolaggio) da una traduzione in un'altra lingua naturale (*ibid.*) Tra le modalità di traduzione audiovisiva vera e propria Pedersen include il sottotitolaggio, il doppiaggio, il

³⁵Forme di trasferimento di materiale linguistico all'interno della stessa lingua, principalmente per la fruizione da parte di persone con disabilità uditive o visive, [in cui] non viene alterata la lingua ma il codice semiotico, ad esempio da quello orale a quello scritto nei sottotitoli per non udenti e audiolesi.

voice-over e il *versioning* (una forma di adattamento, le cui radici si trovano nei film multilingua di cui si è parlato nella sottosezione §2.1.2)

La classificazione proposta da Chaume (2013) divide le forme di traduzione audiovisiva nelle due macro-modalità di *captioning* e *revoicing*. Nel primo caso si introduce sullo schermo (o vicino a esso) un testo con la traduzione o la riproduzione dei dialoghi; nel secondo caso, si inserisce una nuova colonna sonora in un'altra lingua cancellando quella originale (doppiaggio) o lasciandola al suo posto (*voice-over*) (*ibid.*: 106). Come riassume lo stesso Chaume,

either a new soundtrack is added in the target language, and the sound is synchronised with the images (post-synchronisation of sound, i.e., revoicing), or a written translation or transcription is inserted on the screen (captioning), so that the translation can be read while the on-screen characters speak and act out their dialogues.³⁶

(*ibid.*: 107)

Alla categoria del *captioning* appartengono dunque il sottotitolaggio, la sopratitolazione, il sottotitolaggio in tempo reale, il sottotitolaggio per sordi e audiolesi e il fansubbing. Nella categoria del *revoicing*, invece, Chaume inserisce il doppiaggio, il *voice-over*, l'interpretazione simultanea dei film, il commento libero, il fandubbing e l'audiodescrizione (*ibid.*: 112- 114).

Infine, alle modalità più "tradizionali" individuate da più studiosi se ne affiancano altre emerse negli ultimi anni, con l'affermarsi di nuove tecnologie e tendenze nella TAV. Due esempi sono costituiti dal *fansubbing* e dal *fandubbing*, appena visti in Chaume. Inoltre, Chiaro (2009a: 153) identifica come modalità di traduzione audiovisiva anche la localizzazione per i videogiochi, mentre Perego e Pacinotti menzionano il *crowdsourcing* (2020: 47).

Di seguito verranno presentate in modo più approfondito le tre principali metodologie di traduzione audiovisiva, ovvero il sottotitolaggio, il doppiaggio e il *voice-over*. Successivamente, alcune tra le restanti modalità più spesso commentate dagli studiosi e più usate attualmente saranno brevemente illustrate. Del sottotitolaggio si introdurranno solo alcuni aspetti generali, poiché esso verrà ulteriormente discusso nella sezione §2.2.

2.1.3.1 Principali modalità di traduzione audiovisiva

Sottotitolaggio (o sottotitolazione)

Il sottotitolaggio permette di proporre, attraverso un testo scritto collocato nella parte bassa dello schermo, una traduzione condensata dei dialoghi originali di un film o di un programma (Perego,

³⁶ O viene aggiunta una nuova colonna sonora nella lingua d'arrivo, e il suono viene sincronizzato con le immagini (post-sincronizzazione del suono, ovvero *revoicing*), oppure una traduzione o trascrizione scritta viene inserita sullo schermo (*captioning*), in modo che la si possa leggere mentre i personaggi sullo schermo parlano e recitano i propri dialoghi.

2005: 23). La condensazione è necessaria per concedere agli spettatori la possibilità e il tempo necessario di leggere i sottotitoli e guardare contemporaneamente (Chiaro, 2009a: 148). Per questi stessi motivi, i sottotitoli devono rispettare limiti riguardanti la loro lunghezza e il tempo di apparizione sullo schermo, così come convenzioni stilistiche. Una delle principali caratteristiche del sottotitolaggio è che la traduzione è trasmessa non mediante il canale impiegato nell'originale, ovvero quello orale, ma proposta allo spettatore sotto forma di testo scritto (Perego, 2005: 28). Il processo di sottotitolaggio prevede diverse fasi, tra cui *spotting* e traduzione, che possono essere svolte da un tecnico e da un traduttore o da un'unica persona (Gambier, 2003: 172). I sottotitoli si dicono *open* quando sono impressi sulla pellicola stessa e *closed* quando selezionati dall'utente, per esempio su un DVD o tramite il televideo (Chiaro, 2009a: 148). Nella sua forma intralinguistica, questa modalità di TAV è utilizzata principalmente da un pubblico con difficoltà uditive (Pedersen, 2010: 2). Tra i vantaggi del sottotitolaggio ci sono i suoi costi moderati, la durata relativamente breve della procedura e il rispetto del dialogo originale, che lo rende adatto all'apprendimento di una lingua; tra gli svantaggi figura invece la dispersione dell'attenzione degli spettatori su tre livelli, ovvero l'immagine, il testo scritto e la colonna sonora originale (Perego, 2005: 27).

Doppiaggio

Il doppiaggio di un prodotto audiovisivo consiste nella sostituzione del discorso originale con una traccia vocale che ne costituisca una traduzione fedele e che tenti di riprodurre la sincronizzazione, l'enunciazione e i movimenti labiali (Luyken *et al.*, 1991: 73). La sostituzione della colonna sonora avviene in post-produzione e, come spiega Chiaro (2009a: 144-145), prevede quattro fasi. La prima è una traduzione del copione, alla quale segue un suo adattamento affinché esso suoni in modo naturale nella lingua d'arrivo e si adatti al labiale degli attori sullo schermo. Il copione tradotto viene poi letto e registrato da attori professionisti, supervisionati da un direttore del doppiaggio; infine, esso viene incorporato nel prodotto audiovisivo originale. Quando possibile, il processo avviene con l'aiuto di un consulente linguistico (Chaume, 2013: 107). Nel doppiaggio la traduzione si trasmette mediante lo stesso canale impiegato nell'originale, ovvero quello acustico (Perego, 2005: 28). Si tratta di una modalità di TAV molto vincolata dal canale visivo: bisogna infatti prestare massima attenzione ai movimenti labiali sullo schermo e alla sincronizzazione, al fine di creare "l'illusione che i personaggi sullo schermo stiano parlando nella lingua d'arrivo, cioè nella lingua del pubblico" (Luyken *et al.*, 1991: 73). Tra gli svantaggi del doppiaggio si annoverano gli alti costi, la lentezza e laboriosità della procedura e la perdita del dialogo originale; tuttavia, esso permette agli spettatori di concentrarsi solo sull'immagine e di apportare minori riduzioni al testo originale rispetto al sottotitolaggio (Perego, 2005: 27).

Voice-over

Il voice-over è una traduzione sovrapposta al dialogo originale, il volume del quale viene abbassato, mentre uno o più speaker ne leggono una traduzione (Pedersen, 2010: 9). Si tratta di un metodo traduttivo leggermente asincrono, dato che il pubblico può sentire alcune sillabe del dialogo originale all'inizio e alla fine di ogni enunciato (*ibid.*) Questi spezzoni molto brevi della colonna sonora originale che non sono coperti dal nuovo audio nella lingua d'arrivo sono chiamati *sound bites* (Chiaro, 2009a: 152). A eccezione del suo uso nella traduzione filmica nell'Europa dell'Est, come già spiegato (§2.1.2), nel resto del mondo questa modalità di trasferimento linguistico è impiegata soprattutto per documentari, notiziari o interviste (Perego, 2005: 28). Il *voice-over* si può trovare anche in programmi di cucina o reality show, come quelli dei canali MTV e Real Time. In Italia, esso è utilizzato anche nelle televendite e sui canali di shopping (Chiaro, 2009a: 152). Il *voice-over* viene anche chiamato *partial dubbing* (doppiaggio parziale), narrazione o “traduzione di Gavrilov”, dal nome di un famoso narratore sovietico che durante il periodo di Brežnev rese molto popolare questo tipo di traduzione, nella variante in cui una sola voce copriva quella di tutti i personaggi (Chaume, 2013: 108).

2.1.3.2. Altre modalità di traduzione audiovisiva

Sottotitolazione per non udenti e audiolesi

Si tratta di un tipo di traduzione soprattutto intralinguistica che riproduce i dialoghi dei personaggi, in modo che i sottotitoli appaiano sullo schermo mentre le battute vengono pronunciate. In questo tipo di sottotitolaggio si seguono norme diverse rispetto a quello convenzionale: i sottotitoli possono restare sullo schermo per più tempo, e avere colori diversi per contraddistinguere le voci dei vari personaggi (Chaume, 2013: 113).

Audiodescrizione

In questa modalità di TAV principalmente intralinguistica, riservata a un pubblico di non vedenti o ipovedenti, una voce fuori campo descrive ciò che si vede sullo schermo e fornisce informazioni più o meno dettagliate relative alla componente visiva del prodotto (Perego, 2005: 32).

Fansubbing

I *fansubs* sono sottotitoli amatoriali realizzati dai fan di serie televisive, cartoni (soprattutto anime, dato che il fansubbing è nato in Giappone) e film non ancora rilasciati nel paese della lingua d'arrivo. La loro diffusione in epoca recente si deve al sempre più agevole accesso a Internet e a software di

sottotitolaggio gratuiti. I *fansubs* presentano norme meno restrittive di quelle del sottotitolaggio convenzionale: per esempio, in essi è consentito riportare maggiori quantità di testo e applicare vari font e colori (Chaume, 2013: 114).

Sopratitolazione

I “sopratitoli” si sviluppano su una sola riga e sono proiettati senza interruzioni sopra il palco di un teatro durante gli spettacoli o l’opera. (Gambier, 2003: 176).

Respeaking

In questo tipo di TAV i sottotitoli sono prodotti in tempo reale secondo un processo in cui un interprete svolge le operazioni di lettura e dettato, mentre un software di riconoscimento vocale effettua le operazioni di traduzione e sottotitolaggio (Chiaro, 2009a: 154). I sottotitoli così prodotti si differenziano da quelli preparati in precedenza e poi proiettati sullo schermo durante gli eventi, soprattutto in occasioni di festival del cinema (*ibid.*: 148)

Commento libero

Con questa modalità non si tenta di riprodurre fedelmente il dialogo originale (Luyken *et al.*, 1991: 82): nel nuovo discorso si trovano infatti aggiunte, omissioni e chiarimenti da parte dei commentatori (Gambier, 2003: 174). La sincronizzazione deve avvenire non con la colonna sonora, ma con le immagini sullo schermo (Luyken *et al.*, 1991: 82). Il commento libero presenta un registro alquanto colloquiale e viene usato in programmi sportivi e commedie (Chaume, 2013: 110)

2.2 Il sottotitolaggio

In questa sezione ci si occuperà esclusivamente del sottotitolaggio, ovvero la modalità di TAV su cui è incentrato il presente elaborato. Come si è visto nella precedente sottosezione, il sottotitolaggio può essere sia intralinguistico, sia interlinguistico. Oltre che ai fini dell’accessibilità per un pubblico di non udenti e audiolesi, i sottotitoli intralinguistici possono essere utilizzati anche per altri scopi. Gottlieb (1992: 163) individua l’utilità del sottotitolaggio interlinguistico dei programmi in una lingua straniera per gli apprendenti di tale lingua, che in questo modo familiarizzano con la sua forma scritta e orale; la stessa utilità è propria anche dei sottotitoli interlinguistici. Díaz Cintas e Remael specificano la funzione didattica del sottotitolaggio intralinguistico per un pubblico di persone appena trasferitesi in un altro paese, studenti di scambio o immigrati. (2014: 15). I due autori individuano anche i sottotitoli intralinguistici utilizzati per i testi delle canzoni e per questo chiamati “karaoke”,

così come quelli che rendono comprensibili i dialetti e gli accenti (si pensi al caso di “Gomorra” in Italia) e, infine, i sottotitoli impiegati per annunci, notizie e pubblicità (*ibid.*:16-17).

Tuttavia, dato l’interesse del presente elaborato per il sottotitolaggio interlinguistico, da questo momento in poi la discussione verterà su di esso, che per comodità verrà indicato solo come “sottotitolaggio”. È opportuno allora fornirne una definizione più esaustiva rispetto a quella data nella precedente sottosezione. Esso può essere descritto come

a translation practice that consists of presenting a written text, generally on the lower part of the screen, that endeavours to recount the original dialogue of the speakers, as well as the discursive elements that appear in the image (letters, inserts, graffiti, inscriptions, placards, and the like), and the information that is contained on the soundtrack (songs, voices off).³⁷

(Díaz Cintas e Remael, 2014: 9)

Come si evince da tale definizione, e come notato anche da Perego (2005: 28) e da Pedersen (2010: 10), il sottotitolaggio conserva il testo audiovisivo originale, sia dal punto di vista acustico che visivo, aggiungendo un ulteriore strato di informazioni (Díaz Cintas, 2013: 274). Gli elementi originali del prodotto audiovisivo, quali immagini e colonna sonora, restano dunque presenti. Ciò costituisce una peculiarità e difficoltà del sottotitolaggio, non riscontrata in altre forme di TAV come il doppiaggio, in cui la colonna sonora originale viene sostituita. Di conseguenza, chi sottotitola deve trovare il giusto equilibrio tra la dimensione acustica e visiva, considerando inoltre che lo spettatore deve leggere il sottotitolo a una data velocità e, contemporaneamente, guardare le immagini (Díaz Cintas, 2013: 274). I sottotitoli devono dunque apparire in sincronia con immagini e dialoghi, e non contraddire ciò che i personaggi fanno sullo schermo; oltre a ciò, devono essere proiettati nello stesso momento in cui vengono pronunciati i dialoghi, e restare sullo schermo per una quantità di tempo che consenta allo spettatore di leggerli (Díaz Cintas e Remael, 2014: 9). Sono questi gli aspetti che rendono il sottotitolaggio una traduzione vincolata (*constrained translation*) (Titford, 1982), definizione che, come già spiegato in precedenza (§2.1.1) si applica a tutte le forme di traduzione audiovisiva. I vincoli di spazio e tempo, così come le convenzioni imposte ai sottotitoli ai fini di favorirne la leggibilità, saranno discussi nelle prossime sottosezioni.

La conservazione del testo audiovisivo originale, inoltre, conferisce al sottotitolaggio anche le etichette di “modalità di traduzione trasparente” (Perego, 2005: 23) e di *overt translation* (House, 1981 citato in Gottlieb, 2005: 13), ovvero “traduzione scoperta”. Il pubblico percepisce di avere davanti a sé una traduzione e non il testo originale, il quale resta ancora fruibile: per questo motivo,

³⁷ Una pratica traduttiva che consiste nel presentare un testo scritto, generalmente sulla parte bassa dello schermo, che tenta di riportare il dialogo originale dei parlanti, così come gli elementi discorsivi che appaiono nell’immagine (lettere, inserti, scritte sui muri, iscrizioni, cartelloni e simili) e le informazioni contenute nella colonna sonora (canzoni, voci fuori campo).

la traduzione resta “scoperta” alle critiche di chiunque abbia una minima conoscenza della lingua di partenza (Gottlieb, 2005: 20). Ne consegue che il sottotitolaggio sia anche una traduzione “vulnerabile” (Díaz Cintas e Remael, 2014: 57). Ad esempio, se nell’originale è presente una parola foneticamente o morfologicamente simile nella lingua di arrivo e dunque facilmente riconoscibile, la sua mancata resa letterale può sollecitare critiche o dubbi da parte degli spettatori, che immaginano di ritrovarla nei sottotitoli (*ibid.*: 56). La stessa reazione può essere provocata anche dall’incongruenza tra l’espressione o il tono di voce dei personaggi e il registro della traduzione, o quando una lunga battuta viene resa con poche parole (*ibid.*: 57).

Le particolarità della sottotitolazione sono efficacemente riassunte da Gottlieb (2005: 16), che individua sei parametri tutti compresenti nel sottotitolaggio, ma non nelle altre modalità traduttive. Si tratta dunque di una traduzione:

- preparata (*prepared*), poiché viene elaborata prima di essere messa a disposizione del pubblico, (a differenza, ad esempio, dell’interpretazione simultanea);
- scritta (*written*), al contrario di altre forme di TAV orale come il doppiaggio o il voice-over;
- aggiuntiva (*addictive*), perché viene aggiunto materiale verbale mantenendo il discorso originale;
- transitoria (*transient*), in quanto allo spettatore non è consentita la rilettura dei sottotitoli;
- sincronica (*synchronous*), poiché l’originale e la traduzione sono presentati simultaneamente;
- polisemiotica (*polysemiotic*), dato che vengono impiegati due canali semiotici (acustico e visivo) per rendere il messaggio originale.

Gottlieb evidenzia anche un’altra caratteristica essenziale e peculiare del sottotitolaggio, ovvero la sua natura di “traduzione diagonale” (1994: 104). Per spiegare tale concetto, lo studioso esamina prima le due modalità traduttive dell’interpretazione e della traduzione scritta, dimostrando come in esse si possa parlare di traduzione “orizzontale” (*ibid.*). Il testo tradotto nella lingua di arrivo conserva infatti la stessa natura semiotica del testo di partenza, rispettivamente orale e scritta (Figura 2).

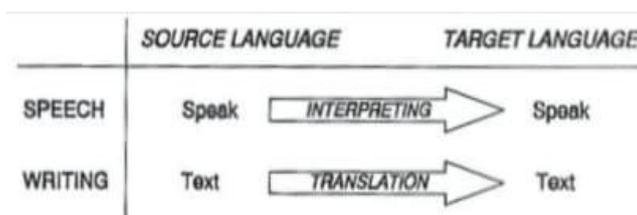


Figura 2: traduzione orizzontale (Gottlieb, 1994: 104)

Nel sottotitolaggio intralinguistico, il trasferimento è invece “verticale”, poiché il discorso orale viene messo per iscritto (Gottlieb, 1994: 104). Nel sottotitolaggio interlinguistico, infine, si ha un passaggio

“dal discorso orale nella lingua di partenza al discorso scritto nella lingua di arrivo” (*ibid.*). È proprio la resa di un testo orale in una lingua X con un testo scritto in una lingua Y a conferire al sottotitolaggio la caratteristica di traduzione diagonale (Figura 3).

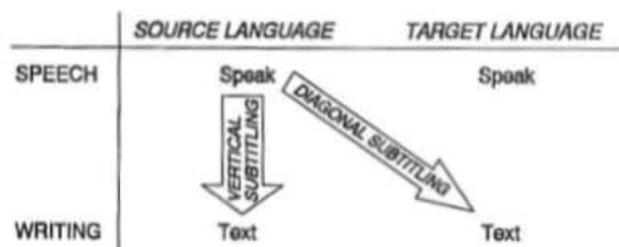


Figura 3: traduzione diagonale (Gottlieb, 1994: 104)

Per chi sottotitola, il passaggio dal codice orale a quello scritto, che Perego definisce “trasformazione diamesica” (2005: 73), costituisce una delle maggiori difficoltà. Il discorso orale presenta elementi come pause, falsi inizi e interruzioni, mentre le frasi possono essere grammaticalmente scorrette o incomplete; i parlanti possono inoltre avere dei lapsus o parlare contemporaneamente portando alla sovrapposizione di più voci, una situazione particolarmente critica da rendere nei sottotitoli (Gottlieb, 1994: 105). Allo stesso modo, nel parlato si possono individuare dialetti e socioletti, così come idiosincrasie proprie di una persona (*ibid.*). Nel trasferimento dall’“apparentemente disordinata” lingua orale alla “più rigida” lingua scritta (*ibid.*), chi sottotitola deve riprodurre per iscritto i dialoghi rispettando convenzioni più severe di punteggiatura, sintassi, ortografia e grammatica (Perego, 2005: 90). La trasformazione diamesica consiste infatti in una riformulazione linguistica più formale e più rigida per favorire la comprensione dello spettatore; tuttavia, essa potrebbe comportare la quasi neutralizzazione delle variazioni di stile e registro o l’eliminazione di forme linguistiche non standard, portando ad un “appiattimento” del discorso (*ibid.*: 91). Chi sottotitola deve dunque trovare un equilibrio tra la forma scritta e orale, al fine di trasmettere allo spettatore “un’impressione comunicativa autentica” (*ibid.*: 90).

Nelle prossime sottosezioni si discuteranno i vincoli formali dei sottotitoli, i conseguenti aspetti linguistici tipici del sottotitolaggio, le norme per la sua corretta realizzazione e le strategie che si possono impiegare nel processo traduttivo, così come le difficoltà in esso riscontrate.

2.2.1 Vincoli spaziali e temporali

Come già annunciato nella sezione precedente, i sottotitoli sono caratterizzati da aspetti tecnici tanto importanti quanto vincolanti per chi sottotitola (Perego, 2005: 52). Per sottotitolatrici e sottotitolatori, tali caratteristiche si traducono in limitazioni e restrizioni da rispettare durante la creazione dei

sottotitoli, affinché spettatrici e spettatori possano fruire agevolmente della traduzione e contemporaneamente prestare attenzione al prodotto audiovisivo. Principalmente, si tratta di limitazioni di natura spaziale e temporale. Innanzitutto, i sottotitoli sono normalmente collocati nella parte inferiore dello schermo e allineati al centro, in posizione orizzontale: la loro sistemazione in questa area di secondaria importanza per lo svolgimento dell'azione limita l'ostruzione dell'immagine (Díaz Cintas e Remael, 2014: 82). Eccezionalmente, i sottotitoli possono essere spostati quando rischiano di bloccare la visione di qualcosa di importante nell'immagine (Pedersen, 2010: 10): ad esempio, si possono trovare in alto allo schermo quando l'azione si svolge nella parte bassa o quando in essa sono presenti altre scritte o loghi (Díaz Cintas, 2013: 274).

Solitamente, il testo dei sottotitoli è distribuito in un massimo di due righe. La quantità di testo in esse contenuta è regolamentata da un vincolo spaziale, il quale influisce sulla leggibilità dei sottotitoli e sul processo traduttivo: si tratta del numero di caratteri consentito per riga. Ogni lettera, numero, spazio vuoto o segno di interpunzione costituisce un carattere. Tradizionalmente, nel sottotitolaggio per la televisione, i caratteri consentiti per l'alfabeto romano sono 37 per ogni riga (Díaz Cintas e Remael, 2014: 82). Tale numero cambia a seconda dell'alfabeto e della lingua, come nel caso dei 35 caratteri per il russo, e in base alle richieste dei clienti: generalmente, il massimo stabilito è compreso in un intervallo che si estende fino ai 43 caratteri usati nel cinema (*ibid.*). In ogni caso, il numero di caratteri stabiliti per riga non deve essere superato: ciò inficerebbe la leggibilità dei sottotitoli per gli spettatori, i quali dovrebbero confrontarsi con quantità di testo eccessive.

Ai limiti di spazio dei sottotitoli si aggiungono anche quelli di tempo, che sono strettamente collegati ai primi e condizionano ulteriormente il lavoro di chi sottotitola. Il processo di sottotitolaggio prevede infatti la fase dello *spotting*, noto anche come *cueing* o *timing*, che consiste nello stabilire il momento esatto in cui un sottotitolo appare sullo schermo, detto *in-time*, e il momento esatto in cui esso scompare, cioè l'*out-time* (Díaz Cintas e Remael, 2014: 88). Dato che i sottotitoli riproducono gli scambi verbali, è essenziale che appaiano e scompaiano in sincronia temporale con essi, anche per aiutare gli spettatori a capire chi stia dicendo cosa sullo schermo (Díaz Cintas, 2013: 275). Lo *spotting* dei dialoghi deve dunque rispecchiarne il ritmo, considerando inoltre elementi sonori, come pause e interruzioni, o visivi, come cambi di scena (Díaz Cintas e Remael, 2014: 88-91). Idealmente, un sottotitolo dovrebbe comparire appena un personaggio inizia a parlare, e scomparire quando il suo discorso si conclude. La sincronizzazione tra dialoghi e sottotitoli, così come tra immagini e sottotitoli, è uno degli aspetti più evidenti per il pubblico, che nota subito eventuali incongruenze: per questo è importante che essa sia molto precisa. Come argomenta Perego, una sincronizzazione accurata favorisce la comprensione della storia e trasferisce il valore linguistico dell'originale nella lingua di arrivo; al contrario, irregolarità nella sincronizzazione possono

confondere lo spettatore e rallentare o compromettere la sua comprensione di ciò che sta guardando (2005: 59). Anche Díaz Cintas nota che una sincronizzazione imprecisa, con sottotitoli in anticipo o in ritardo rispetto ai dialoghi, può comportare che lo spettatore non trovi piacere nella visione del programma (2013: 275).

Oltre che dalla velocità dei dialoghi, il tempo di permanenza dei sottotitoli sullo schermo è condizionato anche da un altro vincolo temporale, ovvero la loro durata minima e massima. Per evitare un “effetto flash” e lasciare allo spettatore il tempo di leggere, un sottotitolo dovrebbe restare sullo schermo almeno per 1,5 secondi (Perego, 2005: 54). Alla presenza di tutti i 37 caratteri consentiti per riga, la durata massima per un sottotitolo di una sola riga è di 3,5 secondi³⁸(Karamitroglou, 1998), mentre per un sottotitolo di due righe è di 6 secondi: il superamento di questa soglia comporterebbe una riletture da parte del pubblico (Díaz Cintas e Remael: 89).

La durata del sottotitolo dipende poi da un terzo vincolo, ovvero la presunta velocità di lettura del pubblico di destinazione. Il tempo di permanenza sullo schermo di un sottotitolo è dettato infatti dalla velocità con cui lo spettatore riesce a leggerlo, altro fattore che incide sulla quantità di testo che può essere mostrata (Díaz Cintas, 2013: 276). Stabilire una velocità di lettura standard per “tutti” non è semplice, in quanto vi sono molti fattori che possono influenzarla: tra questi, l’età del pubblico, la sua istruzione e il mezzo di distribuzione del prodotto audiovisivo (Díaz Cintas e Remael: 96), ma anche la lingua stessa dei sottotitoli. Non esistono studi sulla velocità media di lettura dei sottotitoli da parte di un pubblico italiano: per quanto riguarda la velocità media di lettura normale, in condizioni psicofisiche normali, un individuo è in grado di leggere in media 200 parole al minuto³⁹. A condizionare la velocità di lettura possono essere anche un lessico o una sintassi complesse (Pedersen, 2010: 16). Inoltre, se vengono comunicate molte informazioni attraverso il canale non verbale, ad esempio con delle scene ricche di azione, la velocità di lettura del pubblico è ridotta, in quanto la sua attenzione è concentrata sull’immagine (*ibid.*) Tuttavia, generalmente, per un sottotitolo della durata massima di 6 secondi la velocità di lettura stabilita è di 12 cps (*character per second*), oppure di 130 wpm (*words per minute*) (Díaz Cintas e Remael, 2014: 96). Díaz Cintas e Remael non specificano a quali lingue si possa applicare tale regola: si presuppone che gli autori si riferiscano all’inglese, e che la norma possa essere estesa anche all’italiano. Come si può vedere, il numero di parole per minuto consentito è minore rispetto a quello di cui si è parlato prima, ovvero 200 parole, e ciò conferma che i sottotitoli debbano essere letti più rapidamente rispetto, ad esempio, a un testo scritto stampato. La cosiddetta *six second rule* si impiega soprattutto in ambito televisivo, dove il pubblico è molto

³⁸ Ciò vale quando si applica una velocità di lettura massima di 12 cps: di questa regola si parlerà poco più avanti nel paragrafo.

³⁹ Fonte: <https://www.imemouniversity.it/leggi-veloce-leggi-di-piu/> [ultima consultazione: 15/2/2022]

eterogeneo, mentre in altri media come DVD e Internet la velocità di lettura è più rapida: ciò si deve anche al fatto che, in questi casi, lo spettatore può tornare indietro e rileggere i sottotitoli (Díaz Cintas e Remael, 2014: 23-24). La regola è stata stabilita tenendo conto di un “average viewer” (*ibid.*: 96); tuttavia, occorre considerare che alcuni membri del pubblico potrebbero essere affetti da disturbi come la dislessia. Uno studio condotto su un campione di 68 persone ha dimostrato infatti che in tutti i partecipanti si era verificato un aumento della velocità di lettura in modalità silente rispetto a quella ad alta voce, ma che per i soggetti dislessici questo incremento era minore⁴⁰. Lo studio non è stato condotto nell’ambito del sottotitolaggio, ma ci si auspica che in esso si possano adottare misure più inclusive che facilitino la fruizione dei sottotitoli da parte di chi è affetto da disturbi della lettura.

Nel corso degli anni, così come in tempi recenti, le questioni del numero di caratteri per riga e per secondo e della velocità di lettura sono state oggetto di dibattito da parte degli studiosi. Alla luce dei cambiamenti avvenuti nella tecnologia e nei consumi del pubblico, ad esempio, la velocità di lettura stabilita in 12 cps è ora a volte ritenuta obsoleta, sebbene sia ancora ampiamente utilizzata in ambito professionale. Díaz Cintas afferma che, con la possibilità di inserire più caratteri e di presentare più testo nella stessa quantità di tempo, anche una velocità di lettura di 15 cps è diventata uno standard nell’industria audiovisiva (2013: 276). Gottlieb nota inoltre che le nuove generazioni hanno una sensibilità sempre maggiore ai messaggi scritti sullo schermo (2005: 21). Per questi motivi, alcune aziende decidono di non attenersi alla velocità di lettura di 12 cps, affermando che gli spettatori hanno ormai più familiarità con i sottotitoli, e di conseguenza impiegano meno tempo a leggerli (Díaz Cintas, 2013: 276). Si pensi, ad esempio, alle grandi piattaforme VOD come Netflix e Amazon Prime Video, che hanno adottato le proprie linee guida: per la lingua italiana, entrambe permettono un massimo di 42 caratteri per riga e una velocità di lettura di 17 cps. La durata massima dei sottotitoli è di 7 secondi per entrambe le aziende, mentre la minima è di 5/6 di secondo (o 0,83 secondi) per Netflix e di un secondo per Prime Video.⁴¹

In ogni caso, a prescindere da quali siano i limiti spaziali e temporali adottati, i software di sottotitolaggio hanno funzioni molto utili che assistono chi sottotitola nel proprio lavoro, ad esempio indicando quando una riga è troppo lunga (Pedersen, 2010: 13). I software tengono il conto del numero di caratteri per riga e per secondo, segnalando eventuali irregolarità in vari modi, ad esempio colorando il sottotitolo di rosso. Inoltre, essi facilitano l’operazione dello *spotting* tramite l’uso di un timecode a otto cifre che permette maggiore precisione, e una rappresentazione grafica dei dialoghi

⁴⁰ Fonte: <https://rivistedigitali.erickson.it/dislessia/archivio/vol-11-n-3/uno-studio-pilota-per-la-rilevazione-della-velocita-di-lettura-in-modalita-silente-implicazioni-per-la-valutazione-di-adolescenti-e-adulti-con-dislessia/> [ultima consultazione: 15/2/2022]

⁴¹ Fonti: <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215349898-Italian-Timed-Text-Style-Guide>; https://videocentral.amazon.com/home/help?topicId=GBKB422Q9GYC7DWE&ref=avd_sup_GBKB422Q9GYC7DWE#GFFTS6X436NEZ6Y8 [ultima consultazione: 25/10/2021]

tramite una forma d'onda. Tali funzioni sono presenti anche in software gratuiti come Subtitle Edit, Aegisub o Subtitle Workshop. Se da un lato la tecnologia aiuta chi sottotitola nell'osservazione dei limiti appena discussi, dall'altro il processo di creazione dei sottotitoli e di traduzione ne è sicuramente condizionato: di questo aspetto si parlerà nella prossima sottosezione.

2.2.2 Aspetti linguistici propri dei sottotitoli

Per natura, oltre alle limitazioni tecniche appena illustrate, i sottotitoli presentano anche aspetti linguistici, di cui il primo è a esse collegato: si tratta della riduzione e della segmentazione.

La funzione dei sottotitoli non è quella di riportare per intero ciò che viene detto nei dialoghi: tale operazione, come si evince da quanto discusso nella sottosezione precedente, sarebbe impossibile. Essi devono invece fornire un resoconto semanticamente adeguato dei dialoghi nella lingua di partenza (Díaz Cintas e Remael, 2014: 9). Una caratteristica fondamentale dei sottotitoli è dunque la riduzione testuale: essi consistono quasi sempre in una forma ridotta del discorso orale (Díaz Cintas, 2013: 277). Si possono individuare due tipi di riduzione, ovvero quella parziale e quella totale (*ibid.*). La prima prevede una condensazione e una resa più concisa dell'originale, mentre nella seconda si verifica l'eliminazione o l'omissione di elementi lessicali (Díaz Cintas e Remael, 2014: 146). Entrambe le operazioni possono essere svolte sia a livello di singola unità lessicale, sia a livello frasale. Molto spesso, esse vengono combinate: in un primo momento, chi sottotitola elimina ciò che risulta superfluo o non essenziale ai fini della comprensione del messaggio, per poi riformulare in modo conciso ciò che invece è rilevante (*ibid.*). Si ha in questo modo la riformulazione del messaggio originale che è tipica del sottotitolaggio.

Per mantenere intatta l'intenzione comunicativa del sottotitolo, è necessario individuare gli elementi indispensabili all'informatività, così come quelli che invece possono essere sacrificati (Perego, 2005: 80). Solitamente, i primi a essere rimossi sono gli elementi ridondanti tipici dell'oralità, che si condensano o si perdono inevitabilmente nel passaggio dalla lingua orale a quella scritta (Gottlieb, 2005: 21). Alcuni esempi possono essere esitazioni, ripetizioni, interiezioni e riempitivi (Perego, 2005: 81).

La riduzione testuale è particolarmente necessaria nei casi in cui gli scambi verbali tra i parlanti siano troppo veloci per essere resi semplicemente con una traduzione (Díaz Cintas, 2013: 277). Bisogna infatti ricordare che i sottotitoli devono rispecchiare il ritmo dei dialoghi, considerando anche la velocità di lettura degli spettatori e il proporzionale rapporto tra questa e la quantità di testo permessa. In questi casi, potrebbe essere necessario dover ridurre il dialogo quasi del 50% in termini quantitativi (Gottlieb, 2005: 20), ovvero nel conteggio delle parole tra lingua di partenza e lingua di arrivo (Pedersen, 2010: 17). Occorre però notare che la stessa perdita non si verifica dal punto di vista

qualitativo, poiché come si è già detto i sottotitoli riportano, in forma ridotta, ciò che è rilevante ai fini della comprensione. Inoltre, grazie alla ridondanza intersemiotica, gran parte della riduzione nei sottotitoli viene neutralizzata (Gottlieb, 2005: 20): ciò significa che lo spettatore può recuperare ciò che non viene riportato nei sottotitoli attraverso le immagini e la colonna sonora. Per lo stesso motivo, è possibile evitare di tradurre ciò che viene esplicitamente comunicato attraverso l'immagine (Díaz Cintas, 2013: 277). Inoltre, la riduzione non è sempre necessaria, come nei casi in cui il dialogo è molto lento (Pedersen, 2010: 16) e lo si può rendere nei sottotitoli per intero.

Per quanto riguarda la percezione della riduzione da parte degli spettatori, è importante rispettare la struttura sintattica dell'originale e preservarne la stessa cronologia degli eventi, così come mantenere le parole simili in entrambe le lingue affinché il pubblico non noti discrepanze evidenti (Díaz Cintas, 2013: 277). Alcuni esempi di riduzione saranno analizzati nel quarto capitolo del presente elaborato (§4.1).

Un altro aspetto che influenza la dimensione linguistica e semantica dei sottotitoli è la segmentazione. Con questo termine si intende la divisione del dialogo di partenza in sezioni o segmenti, cioè in sottotitoli nella lingua di arrivo, che gli spettatori possano comprendere a prima vista (Díaz Cintas e Remael, 2014: 172). Dato che una frase può essere distribuita nelle due righe dello stesso sottotitolo o in più sottotitoli, la segmentazione può avvenire all'interno dello stesso sottotitolo o tra più sottotitoli consecutivi. In entrambi i casi, un'attenta segmentazione delle informazioni è importante per aiutare gli spettatori a comprendere i sottotitoli facilmente e velocemente: a questo scopo, essi devono essere strutturati in modo da risultare sintatticamente e semanticamente autonomi (Díaz Cintas, 2013: 277).

Nella segmentazione all'interno dello stesso sottotitolo, la divisione e distribuzione grafica delle frasi può variare a seconda di esigenze estetiche. La regola generale prevede che, se è possibile produrre un sottotitolo di una sola riga in cui si condensa un concetto, questa soluzione debba essere preferita (Perego, 2005: 5). Di conseguenza, un sottotitolo dovrebbe essere riportato su una sola riga, se la sua lunghezza lo consente: in alcuni casi, tuttavia, si preferisce dividerlo in due righe simmetriche per motivi estetici (Díaz Cintas e Remael, 2014). Quando possibile, è consigliabile utilizzare una disposizione a piramide, in cui la riga superiore è più corta, mentre quella inferiore è più lunga: questa struttura limita l'ostruzione dell'immagine e agevola la lettura (Perego, 2005: 53-54). Ciononostante, la segmentazione del testo dovrebbe innanzitutto seguire regole sintattiche e grammaticali, prima ancora che estetiche, come dimostra il seguente esempio proposto da Karamitroglou (1998).

The destruction of the city was inevitable.
The destruction of the city was inevitable.

Tabella 1. Esempio di scorretta e corretta segmentazione proposto da Karamitroglou (1998)

Con il troncamento osservabile nel primo sottotitolo, la frase nella prima riga non possiede senso compiuto, al contrario di quella del secondo sottotitolo, che è preferibile malgrado l'assenza di una struttura parallela o piramidale. L'esempio dimostra che, quando possibile, le parole con stretti legami logici, semantici o grammaticali devono essere raggruppate nella stessa riga e nello stesso sottotitolo (Díaz Cintas, 2013: 277). Ad esempio, occorre tenere insieme articoli e sostantivi, ausiliari e verbi, sostantivi e aggettivi (Díaz Cintas e Remael, 2014: 176-177). Il testo deve infatti essere frazionato nel rispetto delle regole sintattiche della lingua di arrivo, per garantire la continuità logica del discorso e favorire la concentrazione dello spettatore (Perego, 2005: 58). Nel primo esempio, invece, il lettore impiegherà più tempo a cercare il sostantivo collegato all'articolo *the*, con un conseguente rallentamento della lettura e della comprensione. Karamitroglou (1998) spiega che la segmentazione costringe il cervello a interrompere l'elaborazione linguistica finché gli occhi non rintracciano la successiva parte di informazione. È opportuno dunque fare in modo che questa pausa abbia luogo dove il carico semantico può già trasmettere un'informazione abbastanza completa (*ibid.*). Ne consegue che il secondo sottotitolo riportato nell'esempio sia da preferire, poiché nonostante la mancanza di un predicato nella frase, il suo carico semantico è più completo. Nel caso un sottotitolo sia composto da due o più proposizioni, che siano esse indipendenti, coordinate o subordinate, ciascuna dovrebbe essere collocata su una riga distinta (Díaz Cintas e Remael, 2014: 176-177).

La segmentazione tra più sottotitoli segue le stesse regole appena descritte. Tuttavia, in questo caso è opportuno tenere a mente anche la limitata capacità di memoria del pubblico (Díaz Cintas e Remael, 2014: 172). In questo tipo di segmentazione, infatti, i sottotitoli sono relativamente "isolati" dal precedente e dal successivo, sebbene solo fisicamente e non logicamente (*ibid.*) Per questo motivo, è raccomandabile non continuare una frase complessa in troppi sottotitoli, e dividerla invece in proposizioni più brevi (*ibid.*)

2.2.3 Norme per il sottotitolaggio

Nelle sottosezioni precedenti, contemporaneamente alla discussione dei vincoli dei sottotitoli e dei loro aspetti linguistici, sono state individuate alcune delle principali norme da seguire nel

sottotitolaggio: per richiamarne alcune, quelle riguardanti il massimo numero di caratteri, la durata e la velocità di lettura, o la segmentazione. In aggiunta a queste, ne verranno ora fornite altre tra le più importanti: in particolare, si riporteranno le regole seguite nella realizzazione dei sottotitoli del presente elaborato, che coincidono con quelle solitamente adottate anche in ambito professionale. Per maggiore chiarezza, esse saranno riassunte in modo schematico e raggruppate in base all'aspetto dei sottotitoli che regolano:⁴²

a) Layout dei sottotitoli

- I sottotitoli devono essere di colore bianco, con un'eventuale ombreggiatura o un contorno nero per una maggiore leggibilità. Essi possono essere riportati in un riquadro grigio o nero nel caso l'immagine di sottofondo sia molto chiara (Díaz Cintas e Remael, 2014: 84).
- Il font deve essere semplice e lineare, per favorire la lettura. Sono consigliati font come Helvetica o Arial (Karamitroglou, 1998).

b) Punteggiatura

- Apporre un punto dopo l'ultimo carattere di un sottotitolo, per indicare la fine della frase sottotitolata (Karamitroglou, 1998).
- Non è obbligatorio inserire la virgola alla fine di un sottotitolo che continuerà in quello seguente. L'assenza di punteggiatura segnala automaticamente agli spettatori che la frase non è conclusa (Díaz Cintas e Remael, 2014: 106).
- Utilizzare i punti di sospensione per indicare pause o interruzioni nel discorso dei parlanti, l'inizio di un sottotitolo a metà frase o parole troncate. Non utilizzarli alla fine della frase per indicare che essa non è completa e che continuerà nel sottotitolo seguente.
- Usare le virgolette per i dialoghi riportati dai personaggi in forma diretta nelle loro battute.

c) Uso del corsivo

- Utilizzare il corsivo per voci fuori campo, titoli di album, libri e film, dialoghi uditi attraverso dispositivi come telefoni e televisioni, *voice-over* e parole straniere, a eccezione di quelle entrate nell'uso della lingua in cui si sta sottotitolando (per esempio, in italiano non serve il corsivo per "computer" o "manager").

d) Dialoghi

⁴² Laddove non sia indicata una fonte, le norme sono riportate dalle linee guida di Netflix: <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215349898-Italian-Timed-Text-Style-Guide>

- I sottotitoli che riportano dialoghi consistono solitamente di due righe, ognuna delle quali riporta una battuta. Un trattino all'inizio di ogni riga indica che le battute appartengono a due interlocutori diversi (Díaz Cintas e Remael, 2014: 111). Lo stesso si applica nel caso di voci sovrapposte.
- Non censurare i dialoghi, ma rendere le imprecazioni nel modo più fedele possibile.
- I dialoghi rilevanti per la trama hanno la precedenza su quelli in sottofondo.
- I dialoghi in lingua straniera vanno sottotitolati solo se concepiti per essere stati compresi dal pubblico (per esempio, se sono stati sottotitolati nell'originale).

e) Testo sullo schermo

- Le informazioni scritte importanti contenute nelle immagini (cartelli, avvisi, etc) devono essere tradotte e incorporate quando possibile (Ivarsson e Carroll, 1998). Lo stesso vale per graffiti, messaggi e titoli di giornale (Díaz Cintas e Remael, 2014: 118). I sottotitoli che riportano parti di testo sullo schermo vanno scritti interamente in maiuscolo (*ibid.*)

f) Intervallo tra i sottotitoli

- È opportuno lasciare un leggero intervallo tra sottotitoli consecutivi, affinché chi legge possa realizzare che sullo schermo sono presenti nuove informazioni (Díaz Cintas e Remael, 2014). L'intervallo dovrebbe consistere di due o tre frame (*ibid.*), ovvero di 0,2 o 0,3 secondi.

g) Canzoni

- Se rilevanti per la trama, le canzoni devono essere sottotitolate (Ivarsson e Carroll, 1998).
- Utilizzare il corsivo per il testo delle canzoni e per i titoli di album, mentre per i titoli delle canzoni si usano le virgolette.

h) Sintassi, grammatica e registro

- Preferire unità sintattiche semplici (Ivarsson e Carroll, 1998), che tendono a essere sia più corte, sia più comprensibili di quelle complesse (Karamitroglou, 1998).
- Il linguaggio deve essere grammaticalmente corretto (Ivarsson e Carroll, 1998). Prestare particolare attenzione allo spelling delle parole (es. “si” vs “sì”).
- Il registro deve essere appropriato e corrispondere al modo in cui si parla nel prodotto audiovisivo (*ibid.*).

2.2.4 Strategie di sottotitolaggio

Dopo aver delineato le caratteristiche principali dei sottotitoli, in questa sottosezione se ne discuterà l'aspetto prettamente traduttivo. Alla luce di quanto detto finora, è facilmente intuibile che una forma di traduzione così peculiare come il sottotitolaggio presenti le proprie sfide traduttive, che necessitano di specifiche strategie. Tuttavia, come argomenta Perego (2005:100), sebbene autori diversi abbiano fornito soluzioni diverse, non esiste una classificazione di riferimento univoca relativa alle strategie di sottotitolazione. Quest'ultima è infatti condizionata da variabili talmente numerose che sembra impossibile stabilire una classificazione universale e incontestabile di norme che la governino, poiché subisce l'influenza di fattori come il genere di film o il tipo di programma, la struttura delle lingue coinvolte e l'affinità tra la lingua e cultura di partenza e quella di arrivo (*ibid.*). Inoltre, data la sua natura polisemiotica, i vincoli formali e gli aspetti linguistici individuati finora, al sottotitolaggio non è sempre facile applicare i tradizionali concetti chiave della teoria della traduzione, primo tra tutti quello dell'assoluta fedeltà al testo di partenza e della cosiddetta equivalenza formale, come definita da Nida (1964). Questo criterio di valutazione della traduzione favorisce la totale corrispondenza formale e contenutistica tra testo di partenza e di arrivo, e prevede quindi una traduzione letterale. Ciò lo rende incompatibile con la natura stessa dei sottotitoli, nei quali tale corrispondenza si verifica solo molto raramente, considerati i vincoli formali e la riduzione testuale. All'equivalenza formale lo stesso Nida contrappose quella dinamica, detta anche situazionale o funzionale (*ibid.*), la quale prevede invece la creazione di un testo di arrivo che, pur discostandosi da quello di partenza nella sua forma, è volto a produrne lo stesso effetto. L'equivalenza dinamica può dunque comportare anche forme radicali di adattamento dovute alla distanza culturale che caratterizza i due testi e le due culture, ed è basata sul raggiungimento di un effetto equivalente del testo di arrivo su chi ne fruisce (Perego, 2005: 43). Pertanto, in questa sede, si prenderanno in esame le strategie proposte da Gottlieb (1992): esse state ulteriormente elaborate da Perego (2005), la quale argomenta come lo studioso definisca le caratteristiche di ogni strategia proprio in base all'equivalenza situazionale e dinamica, al fine di riprodurre lo stesso effetto che il testo originale produceva sul pubblico a cui era destinato. Il modello di Gottlieb prevede dieci strategie, che verranno analizzate qui di seguito:

1) **Espansione** (*expansion*)

La traduzione presenta elementi aggiuntivi rispetto al testo originale, per fornire allo spettatore gli strumenti per comprendere riferimenti a realtà extralinguistiche estranee o per esplicitare l'originale.

2) **Parafrasi** (*paraphrase*)

Al contrario di quanto potrebbe suggerire il nome, il testo originale viene cambiato e adattato per il pubblico di arrivo per mantenere intatto il messaggio tramite l'equivalenza situazionale. Tra l'originale e la traduzione non vi è dunque alcuna corrispondenza, né nella forma, né nel contenuto. Questa strategia si può applicare quando l'espressione originale appartiene esclusivamente alla lingua di partenza: per questo motivo, la si impiega soprattutto nella resa delle espressioni idiomatiche. Ciò implica che, per trovare un equivalente altrettanto efficace e non dare luogo ad alcuna ambiguità, è necessaria una profonda conoscenza della lingua e cultura di partenza.

3) **Trasposizione (*transfer*)**

La traduzione dell'originale è completa e letterale, per cui se ne riprodurranno sia la struttura sintattica che il contenuto. Per questo motivo, la si applica solitamente quando le battute sono scambiate in tempi distesi, e i vincoli spaziali e temporali sono pressoché assenti.

4) **Imitazione (*imitation*)**

Alcune porzioni di testo dell'originale sono riportati in modo identico nella traduzione. Esse possono essere costituite da nomi propri, forme allocutive o di saluto, parole o espressioni in altre lingue presenti nell'originale. Questi elementi sono riportati interamente perché sortiscono lo stesso effetto sia sul pubblico di partenza, sia sul pubblico di arrivo.

5) **Trascrizione (*transcription*)**

Questa strategia richiede creatività a chi traduce, ed è impiegata nella resa di espressioni non standard nella lingua di partenza, espressioni sociolinguisticamente connotate, dialetti e idioletti, giochi di parole. Se tali elementi hanno una funzione comunicativa, questa va riprodotta nella traduzione, affinché gli usi non standard della lingua nell'originale possano essere rispecchiati anche nella lingua d'arrivo (anche solo parzialmente).

6) **Dislocazione (*dislocation*)**

La strategia prevede l'uso nel sottotitolo di un'espressione diversa rispetto a quella originale, al fine di riprodurre effetti ritmici o mantenere collegamenti con elementi iconici presenti nell'immagine. Il messaggio originale viene rielaborato sotto l'influenza del canale visuale.

7) **Condensazione (*condensation*)**

Si tratta dello stesso processo di condensazione menzionato da Díaz Cintas (2013) a proposito della riduzione parziale, di cui si è parlato prima (§2.2.2). Il messaggio originale viene riproposto attraverso una forma linguistica più sintetica, comportando una variazione formale ma non contenutistica.

8) **Riduzione (*decimation*)**

Paragonabile alla riduzione totale di Díaz Cintas (2013) già discussa (§2.2.2), la riduzione di Gottlieb prevede una traduzione pienamente comprensibile, ma privata di alcuni elementi molto informativi, sebbene non essenziali. La riduzione si impiega quando la velocità dei dialoghi non consente di tradurre interamente il testo originale, e si differenzia dalla sopracitata condensazione in quanto questa non comporta invece l'eliminazione di alcun elemento.

9) **Cancellazione** (*deletion*)

Da non confondersi con la riduzione, alla quale è molto simile, anche la cancellazione comporta la totale omissione di porzioni del testo originale. Tuttavia, in essa si omettono turni o frasi non rilevanti ai fini della comprensione generale del dialogo, e non più parole o gruppi di parole al loro interno, come prevede invece la riduzione. Questa strategia deve essere impiegata con cautela, poiché alla luce della natura polisemiotica del sottotitolaggio e delle sue caratteristiche di traduzione "scoperta" e "vulnerabile" (cfr. §2.2), gli spettatori potrebbero notare la mancanza di turni di dialogo.

10) **Rinuncia** (*resignation*)

Piuttosto che di una strategia di traduzione, si tratta di una mancata trasmissione del significato per cui il testo di partenza non è riportato neanche in parte nel sottotitolo. Alcuni elementi presenti nell'originale risultano "intraducibili", e vengono perciò omessi o sostituiti da elementi culturalmente affini ma lontani dal testo di partenza. Ciò si verifica soprattutto con elementi culturalmente specifici e/o umoristici, che difficilmente si prestano a traduzioni convenzionali.

A proposito delle sue strategie, Gottlieb individua la trascrizione, la dislocazione, la condensazione, la riduzione e la cancellazione come specifiche del sottotitolaggio (1992: 166), mentre le restanti possono essere adottate anche in altri tipi di traduzione. Lo studioso ammette inoltre che non sia sempre possibile raggiungere l'equivalenza (*ibid.*), come avviene ad esempio nel caso della rinuncia, che tuttavia sembra costituire l'unico caso in cui il testo di partenza non viene riprodotto. È anche possibile osservare come la trasposizione e l'imitazione propongano una traduzione più vicina e fedele al testo originale rispetto alle altre strategie; in ogni caso, si può notare che, in tutte, la priorità sia sortire, con la traduzione, lo stesso effetto sul pubblico di arrivo che il testo di partenza produceva sugli spettatori originali. Le strategie di Gottlieb verranno riprese nel quarto capitolo dell'elaborato, in cui si forniranno alcuni esempi del loro impiego nel processo di sottotitolaggio del film *Ivan Vasil'evič menjaet professiju*. Nella prossima sottosezione si discuteranno invece le varie difficoltà con cui chi sottotitola può confrontarsi nel processo traduttivo, alcune delle quali, come si vedrà nei capitoli 3 e 4, richiedono le proprie specifiche strategie traduttive.

2.2.5 Difficoltà legate alla traduzione

Giunti alla conclusione della sezione sul sottotitolaggio, le difficoltà che questa particolare modalità di TAV pone al momento della traduzione sono già state delineate. A questo proposito, si ricordino infatti le definizioni assegnate al sottotitolaggio all'inizio della sezione (§2.2), ovvero quelle di traduzione “vincolata” (Titford, 1982) da limiti spaziali e temporali, “scoperta” (House, 1981 citato in Gottlieb, 2005: 13) e “vulnerabile” (Díaz Cintas e Remael, 2014: 57) per via del suo carattere polisemiotico, e infine “diagonale” (Gottlieb, 1994: 104), con la difficoltà del passaggio dall'orale allo scritto. Alla luce di quanto detto, si può affermare che “la traduzione per i sottotitoli implica tutti i problemi linguistici incontrati dai traduttori letterari, con la difficoltà aggiuntiva imposta dai vincoli del sottotitolaggio” (Luyken *et al.*, 1991: traduzione mia). Dato che della seconda si è già parlato, si introdurranno ora le altre difficoltà traduttive poste da questo tipo di TAV. Tra esse, Díaz Cintas e Remael (2014) individuano la traduzione della variazione linguistica, dei *culture-bound terms* (ossia dei riferimenti culturali), dell'umorismo e delle canzoni. Le difficoltà proprie della traduzione dell'umorismo e dei riferimenti culturali, così come le relative strategie utilizzabili, saranno trattate approfonditamente nel prossimo capitolo, mentre alla traduzione delle canzoni si accennerà nel quarto. Pertanto, ci si soffermerà ora sulla variazione linguistica.

2.2.5.1 La variazione linguistica

Le caratteristiche della lingua utilizzata nei prodotti audiovisivi non sono mai casuali: dato che essa si propone di riflettere la società, il modo di parlare dei personaggi si profila come uno specchio sia della loro personalità, sia della loro posizione sociale. Essi cercano di comunicare al pubblico queste informazioni attraverso le idiosincrasie e gli indicatori socioculturali e geografici presenti nel loro modo di esprimersi, che condizionano anche grammatica, sintassi, lessico, pronuncia e intonazione (Díaz Cintas e Remael, 2014: 185). I personaggi possono essere caratterizzati da pronuncia che devia rispetto allo standard, presentare un accento o fare uso di dialetti o varietà linguistiche come slang, gerghi o turpiloquio (Ellender, 2015: 3). Tutti questi fenomeni rientrano sotto la definizione di “variazione linguistica”, poiché rappresentano appunto elementi della lingua marcata che si discostano da quella standard e pertanto non sono neutrali: ad essi si aggiungono anche socioletti e idioletti (Díaz Cintas e Remael, 2014: 187-200). Se i dialetti si riferiscono a varietà di linguaggio associate con sottogruppi di parlanti in una determinata area geografica, i socioletti sono varietà linguistiche proprie di un particolare gruppo sociale o classe. (*ibid.*: 191). Infine, l'idioletto è un sistema di caratteristiche linguistiche individuali, simile a uno stile personale, che include tratti come esclamazioni predilette dal personaggio e ricorrenti (*ibid.*). Così come nella vita reale, infatti, gli schermi sono popolati da persone che possiedono ognuna un proprio idioletto, ricco di informazioni

riguardo ciascuna di loro (Chiaro, 2008b: 11). Tutti gli elementi menzionati finora rappresentano un'importante sfida per chi sottotitola: la difficoltà nel renderli risiede nella loro appartenenza alla lingua orale, mentre nei sottotitoli essi devono comparire in lingua scritta, la quale ha una natura più rigida. Più il linguaggio di un prodotto audiovisivo si discosta dal registro orale standard della lingua di partenza, più l'operazione di sottotitolaggio sarà complessa (Ellender, 2015: 2). Inoltre, come si è già detto (§2.2), il passaggio dalla lingua orale a quella scritta comporta la perdita di alcuni aspetti tipici del parlato nei sottotitoli, e spinge a chiedersi se fenomeni della lingua non standard come accenti e tratti molto colloquiali possa effettivamente essere resa in forma scritta (Díaz Cintas, 2020: 278). Considerata l'importanza di tali usi della lingua per l'identità dei personaggi e per la trama del prodotto audiovisivo, è essenziale che questa specificità della lingua di partenza venga conservata il più possibile nei sottotitoli, se si vuole fare in modo che il pubblico ricavi un'esperienza più autentica possibile del film in lingua di arrivo (Ellender, 2015: 171). Qualsiasi riproduzione di una varietà non standard in un prodotto audiovisivo, infatti, è carica di significato dal punto di vista comunicativo, e aiuta il pubblico a collocare i personaggi all'interno della struttura socioculturale del film (Ramos Pinto, 2017: 22). Tuttavia, data la difficoltà di tale compito, la variazione linguistica viene conservata solo raramente, e il linguaggio non-standard è spesso rimosso nei sottotitoli (*ibid.*: 7). Tradurre la variazione linguistica sugli schermi e mantenerne la connotazione originale è un'operazione estremamente complessa: non è sorprendente che una strategia comune per affrontare la variazione sia semplicemente quella di omologarla alla varietà standard della lingua di arrivo (Chiaro, 2008b: 23). Solitamente, si assiste infatti a una standardizzazione del discorso e all'applicazione di una "homogenizing convention" (*ibid.*: 12), che non permette però di cogliere appieno tutte le sfumature del prodotto audiovisivo originale. Una possibilità può essere quella di suggerire la presenza di questi tratti nel discorso dei personaggi, senza abusare di tale soluzione, poiché la massiccia presenza di variazione linguistica potrebbe avere un effetto opposto (Díaz Cintas e Remael, 2014: 191-192) ed essere percepita negativamente dagli spettatori. Si potrebbe intervenire sulle stesse componenti attraverso cui la variazione linguistica viene rilevata, tra cui grammatica e lessico. Come afferma Chiaro, la lingua non standard può essere connotata con l'inserimento di elementi comuni nel linguaggio colloquiale, quali riempitivi, marcatori di discorso ed errori intenzionali (2009b: 181). Analizzando il sottotitolaggio della variazione linguistica di sei pellicole da essa fortemente caratterizzate, inoltre, Ellender (2015) osserva che, se in alcuni casi i sottotitolatori propendono per una standardizzazione grammaticale, in altri viene sperimentato un approccio più creativo, il quale prevede distorsioni della lingua di arrivo al fine di riprodurre le inesattezze grammaticali nella lingua di partenza (174-175). A proposito di tale approccio, Díaz Cintas e Remael osservano invece che solitamente nei sottotitoli si tende a correggere la grammatica non standard, e che è invece più comune

intervenire sul lessico (2014: 192-193), cercando di mantenere lo stesso tono posseduto da quello originale. In uno studio che esamina la resa più o meno corrispondente di colloquialismi in diversi film, Pettit (2005) rileva che i sottotitolatori riescono quasi sempre a conservarli. Le poche eccezioni si verificano in caso di mancanza di spazio, motivo per cui le espressioni colloquiali vengono eliminate o sostituite da altre più brevi e più formali (*ibid.*). In altri casi, per compensare queste perdite, i sottotitolatori adottano soluzioni persino più colloquiali dell'originale (*ibid.*). Nel medesimo studio sopracitato, Ellender (2015: 176) osserva queste stesse tendenze nella traduzione di più fenomeni di variazione linguistica, e afferma che tale compensazione nel lessico è volta a recuperare le perdite sul piano grammaticale. Ellender nota anche come, a volte, vengano adottate soluzioni traduttive più creative per riprodurre gli usi lessicali distintivi dei protagonisti, e come i tentativi di rendere il lessico siano più fruttuosi di quelli volti a replicare le forme grammaticali e sintattiche non standard (*ibid.*). L'autrice conclude la sua analisi affermando che, con una certa abilità di chi sottotitola e una combinazione di tecniche traduttive più fedeli all'originale e più creative, la variazione linguistica può essere trasmessa nei sottotitoli (*ibid.*:180).

Per quanto concerne il turpiloquio, esso tende a essere smorzato, a causa della convinzione che il suo impatto sia più forte quando è messo per iscritto, rispetto a quando è pronunciato; ciò porta spesso alla sua sistematica eliminazione o attenuazione (Díaz Cintas, 2013: 278). Tuttavia, non sempre questa strategia è la più adatta, poiché il esso ricopre funzioni specifiche nel dialogo e nella storia, nonché nella di caratterizzazione dei personaggi che lo usano: in questi casi, tradurlo diventa fondamentale (Díaz Cintas e Remael, 2014: 196-197). Occorre però tenere presente anche l'offensività del turpiloquio, ragione per cui deve essere gestito con cautela: inoltre, una volta identificato il significato connotativo e la potenza di un'espressione, bisogna considerare se ne esiste una nella lingua di arrivo che possa ricoprire la stessa funzione (*ibid.*: 196). Nella traduzione del turpiloquio, infatti, la corrispondenza semantica e funzionale è una questione complessa: sebbene in alcuni casi esistano equivalenze scontate da lingua a lingua, in altri la ricerca del traduttore diventa più problematica (Pavesi e Malinverno, 2000: 79). Si possono verificare errori di transcodifica che condizionano le scelte di omissione, attenuazione o resa molto distante dall'originale, comportando salti di registro o inadeguatezza della traduzione (*ibid.* 77-83). La traduzione del turpiloquio in ambito filmico investe ambiti pragmatici e culturali piuttosto ampi, che comprendono la valenza affettiva ed emotiva del linguaggio, così come i fenomeni di interdizione e indicibilità (*ibid.*:88). Infine, rispetto ad altri tipi di testi, come quello letterario, ad aggravare ulteriormente il problema rappresentato dal linguaggio marcato nei testi audiovisivi è il grado ancora maggiore in cui la variazione linguistica orale è in essi presente (Díaz Cintas e Remael, 2014: 200). Non esistono strategie universali per la

traduzione del turpiloquio, e la soluzione più adatta deve essere individuata da chi sottotitola in base al prodotto audiovisivo e alla lingua e cultura di arrivo con cui si confronta.

La traduzione di espressioni colloquiali, idioletti e turpiloquio verrà ripresa nel quarto capitolo, dove si riporteranno degli esempi di questi fenomeni rinvenuti nel film *Ivan Vasil'evič menjaet professiju* e si discuteranno le relative soluzioni traduttive adottate (§4.2).

3. La traduzione dello humour e dei riferimenti culturali

Il capitolo è dedicato alla traduzione dello humour e dei riferimenti culturali, prestando particolare attenzione all'ambito della traduzione audiovisiva. Si è deciso di approfondire i due fenomeni dell'umorismo e dei riferimenti culturali nello stesso capitolo per sottolineare lo stretto legame che essi hanno, come verrà affermato più volte e come si vedrà anche nel commento alla traduzione, con esempi tratti dal film *Ivan Vasil'evič menjaet professiju*. Dopo un'introduzione che spiega l'importanza della dimensione culturale nello humour, nel capitolo si presenterà prima il fenomeno della traduzione dell'umorismo in generale, discutendone le difficoltà, le diverse forme che lo humour può assumere e le relative strategie traduttive. L'attenzione si sposterà poi sullo humour presente nei testi audiovisivi, sulle ulteriori difficoltà poste dalla sua traduzione e sugli elementi umoristici che possono essere individuati in un prodotto audiovisivo, dei quali verrà fornita una classificazione. Nell'ultima parte del capitolo si approfondirà la dimensione culturale nei testi audiovisivi, analizzando nello specifico i riferimenti culturali, in particolare quelli extralinguistici e le allusioni, per i quali si proporranno specifiche strategie di resa.

3.1 Il legame tra lingua, cultura e humour

All'apparenza, fornire una definizione del concetto di umorismo potrebbe sembrare un compito privo di particolari ostacoli. Si potrebbe infatti descrivere l'umorismo come "ciò che provoca divertimento, allegria, un sorriso spontaneo e la risata" (Vandaele, 2010: traduzione mia). La vera difficoltà, tuttavia, consiste proprio nell'identificare ciò che innesca tale reazione. Dato che la capacità di ridere è insita nella natura umana, si possono individuare cause scatenanti dello humour valide a livello universale. Alcune delle teorie più accreditate negli *humour studies* si basano sull'incongruenza, la quale si ha quando regole cognitive non vengono seguite ma contraddette, e si creano aspettative poi non rispettate, con l'aggiunta dell'elemento della sorpresa (Vandaele, 2010: 148-149). L'incongruenza può riguardare sia ciò che viene detto da una persona, sia il suo comportamento. Altre teorie si basano invece sulla superiorità, la quale riguarda l'aspetto sociale dello humour. In esse si ritiene che quest'ultimo scaturisca dalla ridicolizzazione di un bersaglio, detto "*butt of the joke*", e produca un aumento dell'autostima di chi elabora lo scherzo, creando inclusione sociale tra chi partecipa allo scherzo ed esclusione nei confronti del bersaglio dello humour (*ibid.*).

Tuttavia, i concetti di incongruenza e superiorità non possono essere ritenuti i soli elementi determinanti dell'umorismo. In questo elaborato ci si vuole concentrare sullo stretto legame tra humour e cultura: l'aspetto più influente nella definizione di ciò che può essere considerato o meno umorismo è il contesto culturale in cui esso è inserito e prodotto. Lo humour varia a seconda delle

culture (Low, 2011: 60): ciò spiega anche il motivo per cui, nonostante esso sia ritenuto innato nell'essere umano, quando viene tradotto per un'altra lingua e un'altra cultura l'effetto umoristico non ottiene sempre lo stesso successo. Tutto ciò che causa l'umorismo è situato nella cultura in cui si generano le battute e gli scherzi: per questo motivo, si potrebbe affermare che lo humour consiste in qualsiasi cosa un gruppo sociale consideri tale (Attardo, 1994: 9). Esistono alcuni *universalia* su cui si basa l'umorismo di diverse culture. Ad esempio, nei paesi occidentali è comune scherzare su temi come il sesso e l'avarizia (Chiaro, 2000). È molto diffuso anche l'umorismo basato sulla degradazione, come accade negli *underdog jokes*, ovvero battute in cui ci si prende gioco di un determinato gruppo sociale per la stupidità dei suoi membri, denotando la superiorità di chi scherza su di essi (Chiaro, 1992: 5-9). Nonostante l'esistenza di meccanismi e schemi comuni, ogni cultura manifesta le proprie preferenze su ciò che considera humour: come attesta Chiaro, "different people are amused about different things" (1992: 5). Culture diverse possono avere idee differenti di umorismo: in alcuni casi, ciò che risulta divertente per una può non essere tale per un'altra, o diventare persino offensivo. A ciò si aggiunge anche la componente soggettiva: oltre a variare da una cultura all'altra, la concezione di humour varia anche tra gli stessi individui.

Date queste premesse, non è difficile comprendere che lo humour ponga numerose sfide dal punto di vista traduttivo. Esso può infatti originarsi a livello strettamente linguistico, ad esempio tramite i giochi di parole, mentre dal punto di vista culturale a crearlo sono gli elementi a cui si fa riferimento, considerati divertenti dalle varie culture. Già Cicerone aveva creato una distinzione tra humour di natura linguistica e humour referenziale (Chiaro, 2008: 582). Attardo propone i concetti di "verbal jokes" e "referential jokes": i secondi sono basati esclusivamente sul significato del testo, mentre i primi sfruttano anche la sua realizzazione a livello lessicale o fonologico (1994: 95). Approfondendo la connotazione culturale dello humour detto "referenziale", Low individua le due tipologie di *language-specific jokes*, includendo in essi soprattutto i *puns*, e di *culture-specific jokes*, ovvero battute ritenute tali da una sola cultura perché basate su aspetti noti solo al pubblico di partenza (2011: 59). Infine, in alcuni casi, l'umorismo può nascere contemporaneamente su più livelli: è questo il caso del *verbally expressed humour* (Ritchie, 2000 citato in Chiaro, 2010a), spesso indicato con l'acronimo VEH, che si costruisce sia a livello linguistico che culturale. Lo humour può infatti derivare da giochi di parole o *puns*, battute (*punch lines*) e ironia, nei quali si possono individuare anche riferimenti culturospecifici appartenenti alla cultura e alla lingua di partenza, che presuppongono il possesso di alcune conoscenze enciclopediche da parte del destinatario. Quando le battute sono costituite da una combinazione di particolarità linguistiche e riferimenti culturali altamente specifici, i destinatari devono infatti essere sufficientemente informati sugli eventi, sulla storia, sulle persone, sui costumi e sui valori della cultura di partenza per poter capire di cosa si stia

parlando e riconoscere il tentativo di produrre un effetto umoristico (Chiaro, 2017: 414). L'umorismo può inoltre scaturire da riferimenti ai cosiddetti *realia*, ossia concetti e oggetti presenti in una data cultura di partenza ma non in quella di arrivo (Leppihalme, 2010: 126). È proprio questo tipo di humour, che gioca sulla compresenza di elementi linguistici e culturali, a creare maggiori difficoltà per chi traduce, che dovrà cimentarsi con una traduzione in cui non è sufficiente tenere conto del fattore linguistico, ma anche di realtà extralinguistiche. Come afferma Chiaro, la traduzione dell'umorismo è solo parzialmente un problema interlinguistico, poiché è soprattutto un problema interculturale (2010a: 21).

La successiva sottosezione analizzerà la traduzione dello humour e delle sue problematiche, relative soprattutto ai due concetti di traducibilità ed equivalenza. Nelle sottosezioni successive verranno poi approfonditi i diversi tipi di humour prima presentati, e se ne proporranno alcune strategie traduttive. I riferimenti culturali saranno invece analizzati nella sezione §3.4.

3.2 La traduzione dello humour

3.2.1 Traducibilità ed equivalenza⁴³

Come è già stato accennato nella precedente sottosezione, lo humour costituisce una delle più grandi sfide per chi traduce, data la sua connotazione allo stesso tempo linguistica e culturale. Una delle difficoltà principali è quella di riprodurre l'effetto umoristico del testo di partenza in quello di arrivo, trasferendolo di conseguenza anche da una cultura all'altra: chi traduce deve saper sia riconoscere ciò che ha un effetto umoristico nel testo di partenza, sia trovare una resa che sortisca lo stesso effetto nel testo di arrivo.

Indipendentemente dal modo in cui il VEH è espresso, ad esempio in una breve battuta, in un testo più lungo come un romanzo o in un'entità polisemiotica come un film o una sitcom, e indipendentemente dal tipo di VEH, che sia esso ironia, satira o parodia, la sua traduzione presenterà una serie di problematiche pratiche e teoriche legate a due concetti fondamentali e centrali nella discussione dei *translation studies*, ovvero quelli di equivalenza e traducibilità (Chiaro, 2010a: 6). Quella che Nida (1964) aveva definito come equivalenza formale è estremamente difficile da ottenere nel caso della traduzione del VEH. Data la forte specificità linguistica e culturale del VEH, nella maggior parte dei casi una sua resa letterale annullerebbe l'effetto umoristico che deve essere riprodotto nella lingua e nella cultura di arrivo. Ciò vale soprattutto per i *puns* e i giochi di parole, che sfruttano l'ambiguità di significato propria dei termini nella lingua di origine, o fenomeni come

⁴³ Di questi due aspetti della traduzione dello humour parla soprattutto Chiaro, riferendosi al VEH, nel quale le due questioni sono particolarmente rilevanti, data la sua alta specificità linguistica e/o culturale. Ciò che viene detto nella sottosezione può però essere adattato allo humour in generale.

l'omofonia e l'omografia, raramente riproducibili nella lingua di arrivo. Inoltre, il VEH può giocare anche sui riferimenti culturali: considerato il legame tra lingua, cultura e umorismo, il testo di origine deve essere riadattato e localizzato per passare nella cultura di arrivo (Chiaro, 2008: 575). Come riassume efficacemente Chiaro,

the issue of equivalence is especially significant with regard to the translation of VEH because the nature of these texts tends to be such that the ST is either so language-specific or culture-specific that the translator is compelled to make radical changes in the TT if s/he wishes to retain the text's original communicative function i.e., that of attempting to amuse the recipient.⁴⁴

(*ibid.*)

Per queste ragioni, nella traduzione del VEH, l'equivalenza formale, ovvero la similarità lessicale e sintattica tra la versione di partenza e quella di arrivo, è spesso sacrificata a favore dell'equivalenza dinamica (Chiaro, 2010a: 8). La riproduzione dell'effetto umoristico per la lingua e la cultura di arrivo è infatti l'obiettivo principale della traduzione del VEH, ed esso giustifica l'equivalenza dinamica, anche se questa implica un allontanamento dal testo di partenza (*ibid.*: 7). In questo senso, un approccio conveniente da adottare nella traduzione del VEH è la *Skopostheorie* di Vermeer (1989), la quale assegna priorità assoluta allo scopo del testo. Dove la funzione dello humour, ovvero il suo *skopos*, è suscitare comicità, la traduzione può essere considerata un successo se i destinatari possono percepirne l'intento umoristico, nonostante la resa non rifletta, talvolta neanche in parte, il testo di partenza (Chiaro, 2010b: 2). Per aumentare il grado di equivalenza tra il VEH originale e quello tradotto, si può tentare di mantenere nella traduzione un elemento essenziale nella battuta originale, ovvero "un minimo comun denominatore di similitudine" tra i due testi (Chiaro, 2010a: 10, traduzione mia) detto "*invariant core*" (Popovič, 1976). Quando neanche ciò risulta possibile, si può intervenire con una traduzione che propone una battuta completamente diversa, affinché venga comunque preservato lo scopo umoristico del testo: nei casi più estremi, chi traduce può inserire un esempio completamente nuovo di humour (Chiaro, 2017: 421). Come afferma Low, si deve e si può tradurre lo humour in modo che sia riconoscibile come tale e che abbia la possibilità di divertire i destinatari: per questo, è concesso anche rendere lo humour ancora più divertente nel testo di arrivo (2011: 60).

Strettamente legato al concetto di equivalenza è quello di traducibilità, che fa riferimento alla capacità di trasferire un significato da una lingua all'altra e dal testo di partenza al testo di arrivo, senza che questo subisca cambiamenti radicali (Chiaro, 2017: 421). Tuttavia, come si è appena detto, tali cambiamenti sono essenziali per il mantenimento dell'intento umoristico. Inoltre, dato il suo

⁴⁴ Il problema dell'equivalenza riguarda la traduzione del VEH in modo particolare, poiché la natura di questi testi tende ad essere tale per cui il TP (testo di partenza) è talmente specifico dal punto di vista linguistico o culturale da costringere chi traduce a compiere cambiamenti radicali nel TA (testo di arrivo) se si desidera mantenere la funzione comunicativa originaria del testo, ovvero il tentativo di divertire il destinatario.

radicamento nella cultura di provenienza, il VEH comporta il riconoscimento di elementi culturali con i quali è impossibile avere familiarità, a meno che non si sia entrati a diretto contatto con essi (Chiaro, 2010a: 8). Alla luce di questi aspetti, lo humour dovrebbe essere dunque ritenuto intraducibile: tuttavia, esso viene comunque tradotto copiosamente. La visione dell'umorismo come intraducibile è dovuta a un'idea di traduzione molto limitata e ancorata alla riproduzione delle strutture linguistiche di partenza, poiché esso, invece, è quasi sempre traducibile (Low, 2011: 59-60). Di conseguenza, dato che la traduzione dello humour è comunque possibile, la sua presunta intraducibilità va intesa come difficoltà, se non impossibilità, di raggiungere un grado adeguato di equivalenza (Chiaro, 2010a: 8). Così come quest'ultima, allora, anche la traducibilità è una questione di compromesso linguistico e culturale (Chiaro, 2008: 589), reso necessario e giustificato dalla priorità assegnata alla funzione del VEH, ovvero la riproduzione nello humour nel testo di arrivo e l'evocazione di ilarità nei destinatari.

3.2.2 Tipi di humour

Nella sua espressione verbale, l'umorismo può assumere diverse forme. Come è già stato affermato in precedenza (§3.1), in alcuni casi lo humour dipende dalla sua realizzazione linguistica, in altri dai riferimenti culturali, e in altri ancora da entrambi i fattori.

Per quanto concerne il VEH, Chiaro si concentra soprattutto sui giochi di parole e i *puns*, riportando però anche esempi in cui a questi si affiancano riferimenti culturali, come si vedrà in seguito. Il tipo di umorismo basato su elementi linguistici e/o culturali è quello che la studiosa identifica come VEH in senso stretto. Tuttavia, si può riconoscere anche una forma di umorismo non dipendente da specifici elementi linguistici o culturali, in cui le battute costituiscono commenti ironici o allusioni a una cultura mondiale generale, definite come “good lines”, che Chiaro classifica come “non-specific VEH” (2006: 203). Esempi di *good lines* saranno illustrati nel corso del presente capitolo e nel commento alla traduzione del presente elaborato (cap. 4).

Low classifica *puns* e giochi di parole come *language-specific jokes*, poiché strettamente dipendenti dalle caratteristiche specifiche della lingua e più problematici dal punto di vista traduttivo (2011: 59). Nei casi in cui lo humour derivi prevalentemente dal contenuto, ad esempio dall'ironia, o dai temi della stupidità, dell'assurdità e del paradosso, comprensibili a livello universale, Low parla di “easily translatable jokes” (*ibid.*). Infine, si hanno i cosiddetti “culture-specific jokes” (Low, 2011: 67), nei quali l'umorismo è scatenato da riferimenti culturali accessibili quasi esclusivamente alla cultura di partenza, e che pertanto rappresentano una grande sfida traduttiva. A differenza del VEH di Chiaro, il modello di Low non sembra prevedere la possibilità che *language-specific jokes* e *culture-specific jokes* si possano intersecare.

Di seguito si presenteranno le forme di humour appena descritte, distinte secondo quanto detto da Chiaro e Low non al fine di crearne una vera e propria classificazione, ma per comodità nell'identificazione degli elementi da cui deriva lo humour e nella spiegazione di caratteristiche e problematiche proprie di ogni forma. Occorre inoltre ricordare che tale distinzione non è netta: come si è già accennato, e come si vedrà in seguito, gli elementi culturospecifici possono essere presenti anche nei *puns* e nei giochi di parole. Se Chiaro si sofferma soprattutto su questi, i *culture-specific jokes* di Low sono utili a illustrare battute che, al contrario, funzionano esclusivamente grazie a riferimenti culturali. I due autori sono qui adottati come punti di riferimento nella discussione dello humour e della sua traduzione poiché, seppure con sfumature diverse, entrambi evidenziano come la componente linguistica e quella culturale, sovrapponendosi o meno, siano le cause principali dello humour; inoltre, gli studiosi individuando al contempo anche un tipo di umorismo non marcato, nel quale non prevale né la componente linguistica, né quella culturale. Ci si concentrerà ora principalmente su quest'ultimo tipo di humour e sui giochi di parole, dato che poi verranno ripresi solo brevemente, mentre dei riferimenti culturali che possono dare origine allo humour si parlerà approfonditamente nella sottosezione §3.4.

3.2.2.1. Puns e giochi di parole

Nella traduzione dei giochi di parole, come afferma Delabastita, la difficoltà consiste nel fatto che il loro effetto semantico e pragmatico nel testo originale trovi origine in particolari strutture caratteristiche della lingua di partenza, per le quali, nella maggior parte dei casi, la lingua di arrivo non riesce a produrre una controparte (1994: 223). Ciò avviene nel caso di omofonia, polisemia, espressioni idiomatiche o regole grammaticali (*ibid.*). In molti casi, i giochi di parole sono incentrati su un *pun*, definibile come “a word with two meanings often used in jokes and verbal witticisms” (Chiaro, 2010a: 3). La definizione può essere però estesa fino a includere tutte le forme di duplicità che sfruttano elementi linguistici per fini comici (*ibid.*) Il fulcro di ogni *pun* è un'ambiguità verbale, che viene sfruttata per produrre un effetto umoristico: per questo, spesso essi funzionano grazie a omofoni, omonimi e omografi (Low, 2011: 62). Se il *pun* costituisce una parte fondamentale di una frase umoristica, bisognerebbe cercare di replicarlo, o di compensare inserendo al suo posto o in una posizione vicina una battuta simile nella lingua di arrivo (*ibid.*). Low dimostra come si possa adottare un approccio creativo nella traduzione dei *puns*, e con l'aiuto di alcune figure geometriche illustra efficacemente il ragionamento compiuto da chi traduce. Esso consiste in diversi passaggi, detti “steps” o “leaps” (Low, 2011: 64-65), attraverso i quali a partire dal *pun* di partenza se ne può creare uno nella lingua di arrivo. In rari casi, ciò è possibile tramite una traduzione diretta, che può essere rappresentata con un quadrato, come nel seguente esempio tratto da Low (2011: 63).

Inglese: If he writes in verse, take the inverse meaning.

Francese: S'il écrit en vers, le sens sera l'envers.



Figura 4. Esempio di pun ottenuto da traduzione diretta.

L'esempio prevede una traduzione dall'inglese al francese, ma il *pun* potrebbe essere riprodotto anche in italiano: "Se lui scrive in versi, il senso sarà inverso". In tutte e tre le lingue, il *pun* si crea attraverso l'omofonia tra l'espressione "in versi" e l'aggettivo "inverso". Tuttavia, come già detto, la traduzione diretta può essere adottata solo in casi molto rari. Quasi sempre, chi traduce dovrà compiere un maggiore numero di passi, ad esempio cercando sinonimi che rendano possibile il *pun* nella lingua di arrivo. Il ragionamento potrà allora essere rappresentato tramite figure geometriche più complesse, quali pentagoni, esagoni o cerchi. Anche se la versione nella lingua di arrivo si discosterà di molto dall'originale, si tratterà sempre di traduzione e non di adattamento, poiché verrà comunque raggiunta un'equivalenza funzionale (Low, 2011: 64). Si consideri il seguente esempio di un *pun* ottenuto da un ragionamento illustrabile con un esagono.

Inglese: Life depends on the liver.

Francese: La vie est une question de foie.

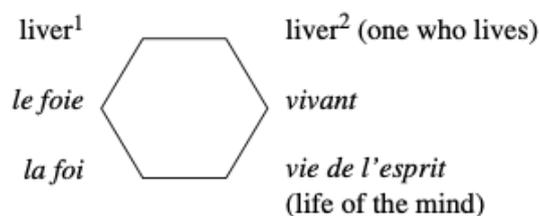


Figura 5. Esempio di pun ottenuto tramite un esagono, tratto da Low (2011:63-64)

Il *pun* gioca sul doppio significato della parola inglese *liver*, che può significare sia "fegato", sia "persona che vive". Low spiega il ragionamento adottato nel modo seguente:

[D]irect translation gives us the French word for liver *foie*, which has a homophone *foi* meaning faith. And *foi* is related at a stretch to the semantic field of life and vitality. So a pun can be created: *La vie est une question de foie*.⁴⁵

(2011: 63-64)

Il significato originale è variato, ma il *pun* viene comunque ricreato: esso gioca sull'omofonia tra le due parole francesi *foie* e *foi* (rispettivamente, “fegato” e “fede”). La frase potrebbe dunque essere tradotta come “La vita è una questione di fegato” o come “La vita è una questione di fede”.

Come si è detto prima, tuttavia, i *puns* sono particolarmente problematici per chi traduce: non sempre è possibile ricrearli nella lingua di arrivo, data la loro specificità linguistica, dovuta al fatto che essi si basano su caratteristiche proprie della lingua originale. Ciò vale soprattutto alla luce del legame tra la struttura linguistica utilizzata e il significato, e, di conseguenza, l'effetto umoristico. Da questo punto di vista, si potrebbe sostenere che i *puns* incarnino la definizione di intraducibilità (Chiaro, 2008: 588). Come afferma Chiaro,

when dealing with an example of wordplay which pivots around a pun, an interlingual translation is bound to involve some kind of compromise due to the fact that the chance of being able to pun on the same word in two different languages is extremely remote. And even in the prospect of such a possibility, the chances of finding the same type of pun (i.e., a homophone, a homograph, a homonym etc.) are even slimmer.⁴⁶

(2008: 571)

Nei casi in cui si è costretti a rinunciare al gioco di parole iniziale, tuttavia, si può comunque ricorrere ad altre soluzioni che permettano di mantenere l'intento umoristico del testo originale. Si prenda in considerazione la seguente battuta, adottata come esempio da Chiaro (*ibid.*: 588):

The world is so full of problems that if Moses came down Mount Sinai today,
two of the tablets he would be carrying would be aspirins.⁴⁷

Questo esempio di VEH è incentrato sul *pun* costituito dalla parola inglese *tablet*, che può assumere il significato di “tavola”, come quelle dei Dieci Comandamenti portate da Mosè, e di “compressa” o “pasticca”. Naturalmente, con una traduzione letterale, in lingua italiana lo stesso *pun* non può essere riprodotto, per via della mancanza di una parola che presenti lo stesso doppio significato di *tablet*. Nel caso non si trovino altri mezzi con cui riprodurre il *pun* secondo i ragionamenti proposti in

⁴⁵ Una traduzione diretta ci fornisce la parola inglese per “fegato”, ovvero *foie*, che possiede l'omofono *foi*, cioè “fede”, collegato al campo semantico della vita e della vitalità. Si può dunque creare un *pun*: “La vita è una questione di fegato”.

⁴⁶ Quando si ha a che fare con un gioco di parole incentrato su un *pun*, una traduzione interlinguistica dovrà presentare un certo tipo di compromesso, dovuto al fatto che la possibilità di creare un gioco di parole con lo stesso termine in due lingue diverse è estremamente remota. E anche nella prospettiva di tale possibilità, le probabilità di trovare lo stesso tipo di *pun* (ad esempio, un omofono, un omografo o un omonimo) sono ancora più scarse.

⁴⁷ Il mondo è talmente pieno di problemi, che se oggi Mosè scendesse dal monte Sinai, due delle tavole che porterebbe sarebbero aspirine.

precedenza da Low, la battuta può comunque essere trasformata in una *good line*, la quale, pur non presentando alcun gioco di parole al suo interno, mantiene l'intento umoristico originale:

Il mondo è talmente pieno di problemi che se oggi Mosè scendesse dal Monte Sinai, anziché contenere i 10 comandamenti, le due tavole dovrebbero prescrivere una serie di medicinali.

(esempio tratto da Chiaro, 2008: 588)

Chiaro osserva che la traduzione conserva, oltre all'effetto umoristico, anche il cosiddetto "invariant core", rappresentato dai temi dell'insufficienza e della medicina (*ibid.*).

Infine, i *pun* possono basarsi su una compresenza di elementi linguistici e culturali, come nel seguente esempio tratto dal film "Un pesce di nome Wanda" (1998) e riportato da Chiaro (2008). La protagonista Wanda commenta così la stupidità di suo "fratello" (in realtà amante) Otto:

"He's so dumb he thought that the Gettysburg Address was where Lincoln lived."

Si tratta di un esempio di VEH sia linguistico, sia culturale. Il *pun* è costituito dalla parola "address", che può essere interpretata nel suo significato letterale di "indirizzo", ma qui si riferisce al celebre discorso del presidente americano Lincoln. Quest'ultimo è familiare al pubblico americano e inglese, ma non a un pubblico italiano. Nel doppiaggio, la frase è stata infatti tradotta in questo modo:

"È così stupido, credeva che Piccadilly Circus fosse un circo equestre."

L'"invariant core" della stupidità di Otto è mantenuto, mentre si tenta di ricreare il *pun* con le parole "circus" e "circo". Gli esempi forniti finora sono prova del fatto che i giochi di parole si possono ritenere intraducibili solo se il concetto di traducibilità è basato sul raggiungimento dell'equivalenza formale, la quale deve essere invece sacrificata a favore di quella dinamica, poiché la priorità consiste nel riproporre l'effetto umoristico.

3.2.2.2 Easily translatable jokes e non-specific VEH

Come già accennato, queste forme di umorismo non presentano particolari problematiche per chi traduce, poiché esso non scaturisce da elementi specifici né dal punto di vista linguistico, né culturale: per questo motivo, Low le definisce "more manageable kinds of humour" (2011: 59), in quanto vi si ritrova un umorismo comprensibile per più culture. Un esempio di questo tipo di *non-specific VEH* è già stato proposto nella *good line* prima riportata, mentre un altro può essere individuato in questo

famoso scambio di battute, anch'esse classificabili come *good lines*, presumibilmente pronunciate da Winston Churchill e dalla politica Nancy Astor, e riportate da Low (2011: 61):

- Winston, if I were your wife, I would put poison in your coffee.
- Nancy, if I were your husband, I would drink it.

Come afferma Low, questa battuta non è incentrata su giochi di parole, ma su un rovesciamento a sorpresa del suo contenuto e sul suo significato implicito: questo tipo di umorismo può essere considerato universale, dato che ogni cultura ha familiarità con le figure di moglie e marito e con bevande e veleno, così come con gli insulti (*ibid.*). In linea con quanto già accennato all'inizio del capitolo (§3.1), Low individua infatti i cosiddetti “universal del humour”, ovvero elementi umoristici noti a ogni cultura, come l'assurdità e la stupidità (*ibid.*). A proposito di quest'ultima, come esempio di *easily translatable jokes*, Low propone anche gli *idiot jokes*, ovvero battute basate sulla stupidità di un gruppo di connazionali, ad esempio abitanti di province vicine, presenti in ogni cultura (*ibid.*) Per ottenere una traduzione che trasmetta un effetto umoristico, è sufficiente sostituire il gruppo oggetto dello scherzo nel passaggio tra le due lingue e culture: anche se la battuta originale contiene elementi culturospecifici, essi non sono cruciali, poiché il tema principale è quello della stupidità (*ibid.*) Gli *idiot jokes* possono essere inclusi nei già citati *underdog jokes*, nei quali ci si prende gioco soprattutto dei popoli di altre nazioni, come nel caso degli irlandesi per il Regno Unito e dei cittadini del Belgio per la Francia, o di persone che svolgono una data professione, come i carabinieri in Italia (Chiaro, 1992: 7-8). Anche in questi casi, come dimostra Davies (1998, citato in Chiaro, 2005: 142), è possibile sostituire il *butt of the joke*, ovvero il bersaglio dello scherzo, per ricreare una battuta simile, raggiungendo così l'equivalenza dinamica. La battuta deve quindi essere localizzata per essere riconosciuta dalla cultura di arrivo, e ciò presuppone una conoscenza di quest'ultima da parte di chi traduce. Tuttavia, data la presenza dello schema comune riguardante la presa in giro di un gruppo sociale, l'operazione si presenta meno problematica rispetto alla traduzione dei cosiddetti *culture-specific jokes*.

3.2.2.3 Culture-specific jokes

In questa forma di umorismo rientrano tutte le istanze in cui esso ha origine da specificità culturali, più difficili da tradurre poiché, appunto, inserite in una particolare cultura (Low, 2011: 67). Questo tipo di humour si basa spesso su riferimenti appartenenti alla cultura di provenienza e per questo non accessibili, o almeno non completamente, alle altre, che di conseguenza non comprendono l'effetto umoristico. Se una situazione comica è troppo culturospecifico, non sarà considerata divertente al di

fuori della cultura di origine (Chiaro, 1992: 10). Nella lingua e nella cultura di partenza, le battute funzionano grazie a quella che Chiaro identifica come “shared knowledge” (1992: 10), ovvero l’insieme delle conoscenze socioculturali condivise da chi produce lo scherzo e dal destinatario, i quali hanno in comune lo stesso background. Low afferma che molte battute dipendono da conoscenze precedenti possedute solo dal pubblico della cultura di partenza (2011: 68). Ne consegue che, se la cultura di arrivo non le possiede, essa sarà costretta a confrontarsi con la cosiddetta “culture-specific obscurity” (*ibid.*). Come sostiene Low, infatti,

most humour is addressed to people who know things. The author [of the joke] assumes that they know not only the source language, with most of its words, meanings, famous quotations, idioms and fixed expressions – [but] they also know the country they live in, its leaders, its customs, its institutions. Some jokes even allude to recent events, popular TV shows, and personalities – audience knowledge permits the author to refer to these with a sort of shorthand.⁴⁸

(Low, 2011: 68)

Se la comprensione dell’umorismo per il pubblico di partenza della è immediata, la resa dell’effetto umoristico per la cultura di arrivo è invece piuttosto problematica: essa non conosce gli elementi da cui lo humour ha origine, poiché non condivide la “shared knowledge” posseduta da coloro che appartengono alla stessa cultura. Come riferimenti culturali possono essere considerati alcuni elementi menzionati da Low nella citazione appena riportata, tra cui modi di dire, personalità note e istituzioni. I riferimenti culturali saranno approfonditi nello specifico nella sezione 3.4, mentre l’umorismo basato su di essi verrà menzionato nuovamente nella sezione successiva, quando si discuterà la sua presenza all’interno dei prodotti audiovisivi.

3.2.3 Strategie traduttive

Low afferma che, se vengono fornite le giuste strategie, tutti i tipi di umorismo possono essere tradotti (2011: 59). Per questo, se nelle sottosezioni precedenti sono state discusse quelle che possono essere ritenute tre diverse forme di humour, se ne illustreranno ora le strategie traduttive applicabili. Per la traduzione del VEH, Chiaro (2010a) propone le seguenti strategie, riconosciute dalla studiosa come valide anche per i prodotti audiovisivi:

a) lasciare il VEH invariato;

⁴⁸La maggior parte dello humour è rivolto a persone che sanno cose. L’autore o autrice [dello scherzo] suppone che esse conoscano non solo la lingua di partenza, con le sue parole, i suoi, significati, le sue citazioni famose, i suoi modi di dire e le sue espressioni fisse, ma che conoscano anche il paese in cui vivono, i suoi leader, le sue tradizioni, le sue istituzioni. Alcune battute alludono anche a eventi recenti, programmi TV famosi e personalità note: le conoscenze del pubblico permettono di riferirsi a tutto ciò con una sorta di scorciatoia.

- b) sostituire il VEH di partenza con un diverso esempio di VEH nella lingua di arrivo;
- c) sostituire il VEH di partenza con un'espressione idiomatica nella lingua di arrivo;
- d) ignorare del tutto il VEH.

La prima strategia comporta una resa più fedele all'originale: nei casi in cui le strutture linguistiche e i riferimenti culturali non presentino particolari problematiche nel passaggio da una lingua all'altra, il VEH funzionerà anche nella traduzione, sebbene nella maggior parte delle volte una resa letterale comporti la perdita dell'elemento umoristico e dei giochi di parole. L'ultima strategia è sconsigliata, poiché si omette del tutto l'esempio di VEH del testo di partenza, che viene invece mantenuto con la seconda e la terza strategia, ritenute per questo le opzioni preferibili, sebbene esse siano anche le più difficili. Scegliendole, e facendo ricorso anche alla propria creatività, chi traduce ha la possibilità di sfruttare la lingua e la cultura di arrivo per ricreare il VEH, in linea con le osservazioni fatte precedentemente sull'equivalenza funzionale e sull'importanza della riproduzione dell'effetto umoristico nel testo di arrivo. In particolare, la seconda opzione è la più soddisfacente per i destinatari dello humour. In aggiunta a queste strategie, chi traduce può anche adottare quella della compensazione, creando il VEH in punti del testo in cui esso non è presente per rimediare ai casi in cui è andato perso. Le strategie proposte da Chiaro possono essere scelte sia per i *puns*, sia per i casi in cui ai giochi di parole sono associati riferimenti culturali.

Per quanto riguarda i *puns* nello specifico, Low (2011), offre una vasta gamma di soluzioni in linea con i ragionamenti e i vari passi compiuti nella traduzione dei *puns*, efficacemente spiegati dall'autore tramite l'uso delle figure geometriche:

- a) Replicare il *pun* originale: come si è visto in precedenza (§3.2.2.1), a volte è possibile adottare questa strategia, seppur raramente. Essa corrisponde al modello del quadrato.
- b) Creare un nuovo *pun* connesso verbalmente al testo di partenza, raggiungendo una sorta di equivalenza funzionale. Un esempio di questa strategia si è visto nell'esempio dell'esagono (§3.2.2.1): essa corrisponde infatti a questa figura geometrica e al pentagono.
- c) Usare un altro espediente umoristico, soprattutto dove lo humour è più importante del significato. Un esempio può essere individuato nella resa di un *pun* tramite una *good line* (§3.2.2.1)
- d) Compensare *in loco*, facendo in modo che ci siano giochi di parole da qualche parte nei pressi del *pun* se questo non è stato reso.
- e) Fornire una traduzione espansa, spiegando il *pun*. Questa strategia è particolarmente utile nei testi informativi che non sono strettamente umoristici.
- f) Ignorare il *pun*, rendendo solo uno dei due significati su cui si basa l'ambiguità della frase e omettendo il gioco di parole.

Sebbene non siano state pensate appositamente per la TAV, le strategie di Low possono essere applicate anche nei prodotti audiovisivi. Per gli *easily translatable jokes* e il *non-specific VEH*, come dichiarato dagli stessi autori, non sono necessarie particolari strategie traduttive: per la traduzione dello humour in generale, Low propone le strategie dell'esagerazione, dell'esplicitazione e della sostituzione. La prima consiste nell'aumentare l'effetto umoristico della battuta di partenza, mentre la seconda ne prevede una spiegazione per il pubblico di arrivo; la sostituzione comporta invece l'inserimento di una battuta completamente diversa ma ugualmente divertente. Per i *culture-specific jokes*, invece, l'autore propone le tecniche del "trapianto culturale" (*cultural transplantation*), che potrebbe consistere in una trasposizione della battuta nel contesto della cultura di arrivo, e della compensazione, senza però precisare in cosa esattamente consistano tali strategie. Quando lo humour deriva dai riferimenti culturali occorrono infatti soluzioni specifiche per la resa di questi ultimi, come quelle proposte da Pedersen (2005). Esse saranno presentate nella sezione 3.4, mentre i relativi esempi tratti dalla proposta di sottotitolaggio del film *Ivan Vasil'evič menjaet professiju* si troveranno nel capitolo 4, così come esempi dell'utilizzo di altre strategie appena illustrate.

3.3 La sottotitolazione dello humour

3.3.1 Principali difficoltà

Nel sottotitolaggio, la resa dello humour presenta le stesse caratteristiche e difficoltà discusse finora. Tuttavia, in esso le sfide traduttive si rivelano ancora più ardue: emergono infatti ulteriori problematiche, dovute alla natura polisemiotica dei prodotti audiovisivi, che consentono al pubblico di vedere lo schermo e di udire la versione originale degli elementi umoristici, così come ai vincoli spaziali e temporali dei sottotitoli, che limitano la libertà traduttiva. Se, come si è visto, la traduzione dello humour rappresenta una delle principali sfide per chi traduce, quando si aggiungono i limiti imposti dal processo di sottotitolaggio, l'impresa diventa quasi impossibile (Antonini, 2005: 209).

Il primo aspetto particolarmente importante da considerare è che allo humour verbale si accosta quello espresso visivamente. Nella creazione dell'effetto umoristico nei prodotti audiovisivi, lo humour visivo può essere determinante. Quando è privo della dimensione linguistica è infatti accessibile a più culture contemporaneamente, al contrario di quello espresso in forma verbale. Come osserva Chiaro, esistono elementi umoristici visivi che possono essere considerati divertenti a livello universale, come qualcuno che riceve una torta in faccia o scivola su una buccia di banana (1992: 7). Lo stesso vale per lo *slapstick humour*, ovvero il tipo di umorismo di celebri attori come Buster Keaton, Charlie Chaplin, Stan Laurel e Oliver Hardy, basato sulle situazioni comiche, sui loro movimenti e sulle espressioni facciali, che ha avuto successo a livello mondiale (*ibid.*; Chiaro, 2010a:

24). La componente visiva può dunque amplificare l'effetto umoristico, e contribuire a una migliore comprensione del testo di arrivo da parte del pubblico (Martínez-Sierra, 2006: 294). Ciononostante, talvolta essa può diventare una vera e propria restrizione per chi traduce. Sullo schermo, lo humour fa affidamento sia sulle parole che sulle immagini per realizzare il suo principale scopo, ovvero far ridere le persone (Antonini, 2005: 212). Tuttavia, chi sottotitola può intervenire solo sul dialogo, mentre gli altri elementi dovuti alla polisemia, che in una commedia sono sfruttati contemporaneamente per ottenere l'effetto umoristico, restano intatti: il codice verbale è infatti l'unica area che può essere manipolata per aiutare la cultura di arrivo a catturare l'umorismo (Chiaro, 2008: 590). Le problematiche che riguardano la traduzione dello humour nei prodotti audiovisivi risultano quindi moltiplicate rispetto, ad esempio, alla sola traduzione scritta. Si pensi a un caso di VEH in cui un gioco di parole è ancorato a un elemento visivo. Il seguente esempio, adattato da Bucaria (2017: 435), è tratto dalla serie TV statunitense "Una mamma per amica". Lorelai, una delle protagoniste, è a una cena molto elegante, organizzata da sua madre Emily per supportare la squadra di football dell'università di Yale, frequentata dalla nipote Rory, figlia di Lorelai.

	Testo di partenza	Testo di arrivo
Emily:	Lorelai, how's your steak?	Lorelai, com'è la tua bistecca?
Lorelai:	[<i>tenendo in mano la forchetta per mostrare la Y impressa sulla bistecca</i>] Why do you ask? Why?	Perché me lo chiedi? Perché?

Tabella 1: esempio di gioco di parole ancorato a un elemento visivo.

Il gioco di parole è incentrato sull'omofonia tra la lettera "Y", che rappresenta la componente visiva dello scherzo, e la *question word* "why", le quali in lingua inglese si pronunciano allo stesso modo. Nel doppiaggio italiano la traduzione è letterale, per cui la comprensione del gioco di parole e dell'elemento umoristico sono lasciate all'immaginazione del pubblico, o forse alla sua conoscenza della lingua inglese (Bucaria, 2017: 435). In questo caso, dunque, il VEH viene perso nella traduzione italiana. Oltre alle difficoltà traduttive che i giochi di parole presentano in generale, discusse nella precedente sottosezione, quando essi si esprimono tramite più codici semiotici costituiscono un ulteriore ostacolo per chi sottotitola, e richiedono particolare attenzione.

Così come nel caso dell'elemento visivo, anche la colonna sonora originale resta intatta e udibile per il pubblico. Da un lato, la componente musicale può contribuire alla creazione dell'effetto umoristico: Bucaria cita l'esempio della celebre melodia che accompagna la Pantera Rosa nelle sue rapine e che rende le scene divertenti (2017: 433). Dall'altro lato, però, la presenza della colonna

sonora originale può costituire un'ulteriore restrizione. Si pensi alla cosiddetta *canned laughter*, ovvero la risata registrata presente in tante sitcom, posizionata nei punti in cui il dialogo dei personaggi dovrebbe suscitare le risate di spettatrici e spettatori. Udendo le *canned laughter*, come osserva Antonini, il pubblico sa che qualcosa di divertente sta accadendo o è appena stato pronunciato, e si aspetta di partecipare alla risata (2005: 212). Nel caso la traduzione non rifletta l'umorismo trasmesso dall'originale, ad esempio a causa di una mancata o inadeguata resa, il pubblico di destinazione non godrà dello humour e se ne sentirà escluso. In questi casi, è particolarmente importante che i sottotitoli ripropongano in qualche modo l'umorismo nella lingua di arrivo. Come afferma Dries, una presenza eccessiva di risate registrate per una battuta divertente solo per un pubblico di partenza può destare perplessità in un pubblico straniero (1995: 35, citato da Antonini, *ibid.*). Ciò è un'ulteriore prova del fatto che l'umorismo sia strettamente collegato alla cultura di appartenenza, e che le preferenze di quest'ultima si riflettano anche nei prodotti audiovisivi, nei quali la connotazione culturale dello humour viene ulteriormente sottolineata. Ad esempio, Chiaro osserva che lo humour audiovisivo britannico è basato sull'ossessione che la nazione ha per il concetto di classe, e fa ampio uso di *puns*; nella commedia statunitense, invece, si preferisce giocare sulla caratterizzazione degli individui e sulle *gags*, piuttosto che sulle battute (2005: 137-138). Come nota Zabalbeascoa, inoltre, molte serie comiche inglesi possiedono un elemento di autocritica o parodia di qualche aspetto della società britannica (2001: 257). In Italia, dove la maggior parte delle sitcom è importata dal Regno Unito o dagli Stati Uniti, una serie tende ad avere successo solo se la situazione rappresentata non è estremamente culturospecificità (Chiaro, 1992: 7). Uno degli esempi più significativi di questa tendenza è costituito dalla celebre sitcom "La tata", nel doppiaggio della quale si è attuata una strategia di forte addomesticamento (Venuti, 1995), per cui la protagonista, originariamente ebrea, è stata trasformata in un'immigrata italiana negli Stati Uniti proveniente dal Lazio (Chiaro, 2008: 573). La scelta è stata motivata dalla presenza di riferimenti culturospecifici alla cultura ebraica, che il pubblico italiano non avrebbe compreso, e che sono stati sostituiti con riferimenti alla cultura italiana (*ibid.*). Nonostante la strategia di traduzione e adattamento piuttosto invasiva e inconsueta, resa possibile dalla manipolazione permessa dal doppiaggio ma impossibile nel sottotitolaggio, il telefilm ha riscosso grande successo in Italia.

3.3.2 Aspetti traduttivi

Nella TAV, chi traduce deve prestare attenzione alla possibile esistenza di elementi umoristici nel testo di partenza e, una volta individuati, deciderne l'importanza e la funzione che svolgono, stabilendo anche il modo in cui li affronterà e la funzione che avranno per il testo di arrivo (Zabalbeascoa, 2001: 256). Di conseguenza, prima di procedere alla sottotitolazione di un prodotto

audiovisivo che contiene umorismo, è opportuno innanzitutto esaminare la sua importanza nell'economia del prodotto stesso. Secondo Zabalbeascoa (1996), prima di approcciarsi alla traduzione di un testo, sia esso audiovisivo o meno, è opportuno infatti stabilire delle priorità, in base a una scala di importanza verticale. Nel caso dello humour, ad esempio, la priorità da esso rappresentata sarà a) alta, per le commedie; b) media, per le storie d'amore o di avventura; c) marginale, come negli esempi di humour nelle commedie di Shakespeare; d) inesistente, nelle tragedie e nel genere horror (*ibid.*: 244). Se nell'ultimo caso sarà l'assenza stessa di humour a costituire una priorità nella traduzione, nel primo lo humour è di vitale importanza. La priorità può essere poi definita a livello globale o locale. Ad esempio, nel caso del discorso di un personaggio politico, lo humour non sarà una priorità alta a livello globale, ovvero per l'intero testo: in esso si troveranno alcuni elementi umoristici, come giochi di parole, solo in alcuni punti. In questo caso, lo humour sarà impiegato come uno strumento retorico in determinate parti del testo, ovvero a livello locale (*ibid.*) Secondo questo approccio, allora, nelle commedie lo humour sarà una priorità alta a livello globale: come afferma Zabalbeascoa, "translating comedy in order to produce comedy entails that intended comic effect is a priority that is both very high on the scale of importance and a global one, i.e. relevant to the text as a whole" (*ibid.*: 247).

A proposito della riproduzione dell'effetto umoristico nella traduzione, anche nella sottotitolazione dello humour si tende a preferire un approccio volto al raggiungimento dell'equivalenza funzionale. In linea con quanto già affermato nella sezione precedente, Bucaria sottolinea infatti che

when talking about the translation of verbal humor on screen we most often think in terms of the possibility to achieve, in Nida's terms (1964), dynamic equivalence [...]. As opposed to formal equivalence [...], dynamic equivalence privileges target language solutions that are able to facilitate a more thorough understanding of the source text and not just convey its literal meaning. In this view, an efficient adaptation of audiovisual humor cannot be expected to necessarily reflect the formal structure of the source language joke, but, instead, to successfully render its intention, which is, presumably, to amuse the audience [...].⁴⁹

(2017: 436)

Inoltre, come già detto nel capitolo 2, dati i vincoli formali dei sottotitoli e le relative conseguenze a livello testuale come la riduzione, l'equivalenza formale risulta essere un obiettivo incompatibile con la natura stessa del sottotitolaggio. Infine, dato che i prodotti audiovisivi sono sottoposti alla visione

⁴⁹ Parlando di traduzione dello humour verbale, si pensa spesso in termini di possibilità di raggiungere, nelle parole di Nida (1964), l'equivalenza dinamica. A differenza di quella formale, essa privilegia soluzioni che facilitino una comprensione più approfondita del testo di partenza, e che non riproducano solo il significato letterale. Secondo questo punto di vista, non ci si può aspettare che un adattamento efficace dello humour audiovisivo rifletta necessariamente la struttura formale della battuta in lingua originale, ma piuttosto che ne renda in modo adeguato la sua intenzione, ovvero quella, probabilmente, di far divertire il pubblico.

di un pubblico che, anche in base alla traduzione dello humour, li apprezzerà o meno, la riproduzione dell'effetto umoristico diventa ancora più importante rispetto allo humour verbale o scritto. Come spiega lo studioso di pragmatica Leo Hickey, nella traduzione dello humour occorre abbandonare totalmente o parzialmente il piano letterale, preposizionale e locutorio per concentrarsi sulla trasmissione dell'effetto perlocutorio, in modo da garantire la permanenza dell'effetto umoristico: questa operazione è chiamata *recontextualization*, ovvero ricontestualizzazione (1998: 222). Nella TAV, oltre all'equivalenza funzionale, bisognerebbe idealmente raggiungere anche quella perlocutoria: come afferma Veiga, “the humorous effect of what an individual utters in a SL should be triggered in the target language so as to provide the target audience with the same viewing experience” (2009: 166).

3.3.3 Fonti di humour nei prodotti audiovisivi

Quanto ai tipi di umorismo presenti nei prodotti audiovisivi, sebbene il VEH sia comunque impiegato in essi, i giochi di parole e i *puns* sono relativamente poco frequenti (Bucaria, 2017: 436). Come nota Chiaro (2006), la maggior parte dell'umorismo sullo schermo è costituito da *non-specific VEH*, ovvero dalle già citate *good lines*, battute divertenti pronunciate dai personaggi. Dal punto di vista traduttivo, il *non-specific VEH* sembra non richiedere lo stesso sforzo e la stessa immaginazione dei giochi di parole (Bucaria, 2017: 436). Chiaro osserva che in molte celebri commedie britanniche come “Un pesce di nome Wanda” e “Il diario di Bridget Jones” sono presenti pochissimi *puns* e molte *good lines*, ipotizzando che dietro al loro successo vi sia anche la relativa difficoltà traduttiva rispetto ai prodotti audiovisivi ricchi di giochi di parole (2006: 203). Tuttavia, altri fattori come il riconoscimento di elementi paralinguistici (ironia, intonazione, mimica) che accompagnano il *non-specific VEH* possono diventare indicatori molto importanti per chi traduce (*ibid.*: 436). In questi casi, infatti, a giocare un ruolo fondamentale per la comprensione della situazione umoristica sono altri indizi non verbali, come espressioni facciali, gesti, caratteristiche prosodiche (*ibid.*).

A proposito dell'ironia, Chiaro nota che una consistente parte di umorismo sullo schermo è basata su di essa, piuttosto che sui *pun* (2006: 204). Sebbene l'ironia sia meno problematica dal punto di vista traduttivo, come osserva Zabalbeascoa se il pubblico non ha alcun accesso ai presupposti culturali dietro di essa, e malgrado una traduzione diretta che apparentemente non presenta particolari difficoltà linguistiche o culturospecifiche, lo humour potrebbe ugualmente andare perso (2002, citato da Chiaro, 2006). Inoltre, non è sempre facile riconoscere quando qualcuno sta parlando in modo ironico (Chiaro, 2005: 138). Nella sottotitolazione dell'umorismo, dunque, non solo occorre tenere presente ciò che viene detto, ma anche osservare e comprendere la situazione umoristica complessiva rappresentata sullo schermo.

A giocare un ruolo fondamentale nella creazione di humour nei prodotti audiovisivi, costituendo contemporaneamente un'altra difficoltà, sono i riferimenti culturali e le allusioni riguardanti qualsiasi cosa appartenga alla cultura di partenza, a partire da cibo e bevande per arrivare alle istituzioni e ad altri *realia* (Bucaria, 2017: 436). Come osserva Bucaria (*ibid.*), oltre al *non-specific VEH* è largamente usato anche il “referential humour” (Attardo, 1994), già menzionato in precedenza (§3.1), che presenta delle analogie con i *culture-specific jokes* di Low (2011). Questo tipo di umorismo, che come si è visto è problematico da tradurre in generale, rappresenta una sfida ancora più grande sullo schermo, poiché chi traduce deve prestare attenzione a non creare incoerenze tra il messaggio verbale tradotto e gli elementi culturospecifici presenti sullo schermo (Bucaria, 2017: 436). La traduzione diviene ancora più complessa quando l'effetto comico si sviluppa su più strati, ovvero nei casi in cui concorrano giochi di parole e riferimenti culturali (*ibid.*: 437). Per la traduzione di questi ultimi, nella terminologia di Venuti (1995), si possono scegliere strategie traduttive orientate verso la cultura di arrivo (addomesticamento) o verso la cultura di partenza (straniamento). Il tema sarà ripreso nella sezione 3.4, dove verranno discussi i riferimenti culturali nei prodotti audiovisivi e la loro traduzione.

Infine, anche la variazione linguistica, di cui si è discusso nel capitolo 2 (§2.2.5), può essere impiegata per fini umoristici. Come afferma Chiaro, “variety is frequently used for humorous purposes – suffice it to think of how comedians all over the world use regional accents in their repertoire” (2010b: 9). Si è già parlato delle problematiche rappresentate dalla variazione linguistica nei sottotitoli nel capitolo 2 (§2.2.5). Come si è detto, sebbene sia un elemento problematico dal punto di vista traduttivo, in molti prodotti audiovisivi la variazione linguistica contribuisce alla caratterizzazione dei personaggi; per questo, quando ha una funzione umoristica, eliminarla del tutto potrebbe ridurre l'umorismo nei sottotitoli. Ad esempio, in linea con quanto detto nel capitolo 2 (§2.2.5), nel presente elaborato si è tentato di riprodurre gli idioletti dei personaggi del film *Ivan Vasil'evič menjaet professiju*, data la loro importante funzione umoristica. Tuttavia, dialetti e accenti pongono sfide solitamente maggiori, soprattutto nel sottotitolaggio, dove vengono spesso eliminati, mentre il doppiaggio offre alcune possibilità per la loro riproduzione e maggiore libertà di manipolazione grazie alla sostituzione della colonna sonora originale.

Infine, non bisogna dimenticare che lo humour è strettamente legato alla situazione rappresentata sullo schermo. Come ricorda Zabalbeascoa, lo humour può basarsi su giochi di parole, concetti, situazioni, o una combinazione di questi (2001: 257).

3.3.4 La percezione dello humour sottotitolato

Come ricorda Fuentes Luque, “the successful reception of audiovisual productions depends heavily on the quality of the translation of the audiovisual text” (2003: 293). Ciò è particolarmente vero nel caso della traduzione audiovisiva dello humour, la cui resa è un fattore fondamentale nel determinare l’apprezzamento o meno del prodotto stesso da parte del pubblico, e di conseguenza il suo successo o fallimento commerciale. La percezione dello humour tradotto è un aspetto molto rilevante nel mondo della traduzione audiovisiva attuale, data la popolarità sempre crescente dei prodotti audiovisivi stranieri. Tuttavia, così come per la percezione dei testi audiovisivi tradotti in generale, la letteratura a riguardo non sembra essere molto proficua. È incoraggiante però notare che nell’ultimo decennio sono stati condotti vari studi empirici su come il pubblico percepisca lo humour tradotto, sia esso sottotitolato o doppiato, che hanno mostrato risultati eloquenti. Per motivi di spazio e di coerenza con la forma audiovisiva scelta per l’elaborato, se ne analizzeranno qui solo alcuni, principalmente dedicati al sottotitolaggio.

In un articolo del 2003, Fuentes Luque riporta il suo studio condotto tre anni prima per la propria tesi di dottorato, che analizzava la ricezione della traduzione dello humour e altri elementi, come riferimenti culturali, presenti nel film “La guerra lampo dei fratelli Marx”. Lo studio è stato condotto su tre campioni di pubblico: al primo, la cui lingua madre era l’inglese, è stata sottoposta la visione del film in lingua originale, mentre gli altri due, la cui lingua madre era lo spagnolo, hanno visionato rispettivamente la versione doppiata e sottotitolata in spagnolo. L’autore ipotizzava che l’effetto umoristico si sarebbe perso nella traduzione, che la risata avrebbe avuto origine in modi diversi da cultura a cultura, e che la traduzione letterale di *puns* e riferimenti culturali avrebbe causato errori di comprensione nei destinatari. Per quanto riguarda la versione sottotitolata, l’autore afferma che il livello di ricezione positiva del testo tradotto è drasticamente inferiore rispetto all’originale e al doppiaggio: la causa può essere individuata nella traduzione estremamente letterale e dunque inefficace nei sottotitoli, soprattutto laddove erano presenti giochi di parole e riferimenti culturali (2003: 298-302). Lo studio conferma quindi l’ipotesi iniziale e sembra supportare la teoria dell’inefficacia dell’equivalenza formale nel sottotitolaggio dello humour. Fuentes Luque aggiunge che, se gli spettatori inglesi hanno riso perché hanno compreso *puns* e riferimenti culturali, quelli spagnoli lo hanno fatto perché consideravano assurdo l’elemento umoristico, ritenendolo tipico del surrealismo e dell’assurdità dei Fratelli Marx (*ibid.*: 303).

Antonini, Bucaria e Senzani (2003) hanno condotto invece uno studio sperimentale, riportato anche in Antonini (2005), volto a verificare come un pubblico italiano avrebbe percepito lo humour sottotitolato in un episodio della sitcom irlandese *Father Ted*, nonché l’efficacia della traduzione. Prima della conduzione dello studio, si ipotizzava che il pubblico sarebbe stato divertito dallo humour

visivo, ma avrebbe perso i *puns* e le *punch lines* basati sull'elemento verbale. La qualità dei sottotitoli era particolarmente bassa proprio nei punti in cui la sottotitolatrice aveva affrontato questi elementi umoristici, optando per una resa letterale o per la loro omissione, e generando una mancata corrispondenza tra la traduzione e la risata registrata nella colonna sonora (Antonini, 2005: 216.). I risultati hanno confermato l'ipotesi e mostrato che, sebbene molti dei partecipanti avessero dichiarato di aver compreso le istanze di humour, in realtà queste non erano state capite. Inoltre, il livello di divertimento provato dal pubblico si è dimostrato più alto nelle clip in cui lo humour non presentava particolari perdite rispetto all'originale, e più basso dove invece *puns* e *punch lines* non erano stati resi. Lo studio dimostra quindi che la resa adeguata o meno dell'umorismo ha importanti conseguenze sulla sua comprensione e, di conseguenza, sull'apprezzamento del prodotto audiovisivo. Il più interessante aspetto emerso è che il pubblico ha cercato di compensare le mancanze nella traduzione con la propria creatività, ad esempio provando a cercare una spiegazione alla presenza della risata registrata reinterpretando le battute.

Prendendo in esame un episodio della serie americana "Six feet under", Bucaria (2005) ha analizzato la diversa percezione dell'umorismo nero da parte del pubblico in base alla modalità di TAV scelta, ipotizzando che questa avrebbe influito anche sulla percezione del prodotto audiovisivo stesso. Lo studio ha confermato l'ipotesi, mostrando che il campione di pubblico che aveva visionato la versione doppiata ha avuto una percezione migliore rispetto al campione che aveva usufruito della sottotitolazione, sebbene il doppiaggio presentasse la censura di alcuni elementi come il turpiloquio. Un fattore che ha giocato a favore dei migliori risultati del doppiaggio è stata l'efficace riproduzione di un *pun*. La versione sottotitolata è stata giudicata meno divertente, pur rappresentando in modo più coerente l'umorismo della serie e il suo tono generale. Inoltre, l'ipotesi iniziale prevedeva che entrambi i campioni avrebbero apprezzato poco la serie, date le tematiche macabre e l'umorismo nero, a cui il pubblico italiano non è abituato. Sebbene ciò sia stato confermato, il pubblico non ha però ritenuto inappropriata la compresenza dello humour e del tema della morte.

Un altro studio empirico sulla percezione dello humour è stato condotto da Chiaro (2007). Per l'analisi del VEH, lo studio ha sottoposto a un campione di pubblico inglese e a un campione di pubblico italiano la visione di clip tratte dai film "Il mio grosso grasso matrimonio greco", "Notting Hill", "Full Monty", "Il diario di Bridget Jones", "Quattro matrimoni e un funerale" e "Un pesce di nome Wanda". Il primo gruppo ha visionato i filmati in lingua originale, e dunque nella propria lingua madre, mentre il secondo ha usufruito del sottotitolaggio e/o del doppiaggio italiano. Per l'analisi dello humour visivo, invece, entrambi i campioni hanno guardato clip di celebri attori come Totò, Stanlio e Ollio e Michael Crawford, insieme al film "Mr. Bean – L'ultima catastrofe". Lo studio ha dimostrato che la differenza tra la percezione positiva del VEH nei due gruppi era minima, grazie a

una traduzione adeguata in italiano, che tentava di riprodurre l'effetto umoristico originale. Per quanto riguarda lo humor visivo, ogni campione ha preferito ciò con cui aveva maggiore familiarità: gli italiani hanno particolarmente apprezzato la clip di Totò, mentre per gli inglesi è stata la meno divertente. Tale risultato è indice dell'influenza della cultura nell'apprezzamento dello humour. Commentando i risultati, Chiaro afferma che “translation is indeed a significant factor in the success of a screen product and not simply an invisible process within a larger whole” (2007: 150).

In conclusione, i risultati degli studi appena citati confermano che la percezione dello humour può variare in base alla cultura di appartenenza del pubblico di destinazione. Inoltre, sebbene la traduzione non sia l'unico fattore determinante per l'accoglienza positiva o meno di un prodotto audiovisivo umoristico, le scelte traduttive influenzano enormemente sia la percezione dello humour, sia quella del prodotto stesso. Chi sottotitola ha dunque una grande responsabilità e deve cercare di scegliere l'approccio e le strategie più adatte, in particolare provando a riprodurre lo humour presente nell'originale. Come sostiene Chiaro, “more than cultural barriers, it is quality of translation which plays a significant role in the response of audiences exposed to translated verbal stimuli” (2005: 140).

3.3.5 Classificazione degli elementi umoristici nei testi audiovisivi

Al fine di aiutare chi traduce lo humour nei prodotti audiovisivi, Zabalbeascoa (1996) propone una classificazione dei diversi tipi di battute che si possono incontrare, descrivendone le caratteristiche e suggerendo il corretto approccio alla loro traduzione. Questa tassonomia si rivela particolarmente utile, poiché riassume e include tutti i tipi di humour e di elementi che lo provocano di cui si è parlato fino a questo momento, inquadrandoli nel contesto dei prodotti audiovisivi.

a) Battute internazionali o binazionali (*international o binational jokes*)

Si tratta di battute in cui le restrizioni causate dalle caratteristiche della lingua e dai riferimenti culturali sono molto ridotte, poiché lo humour non dipende né da giochi di parole specifici della lingua, né dalla familiarità con aspetti particolari della cultura di partenza. In ogni caso, ciò che rappresenta una battuta internazionale per una cultura di arrivo può causare problemi traduttivi per un'altra; per questo, è più opportuno denominare battute di questo tipo come “binazionali”. In esse si possono ritrovare le *good lines* e il *non-specific VEH*, così come gli *easily translatable jokes*.

b) Battute relative alla cultura o alle istituzioni nazionali (*national culture and institutions joke*)

In queste battute occorre adattare riferimenti culturali, nazionali, e istituzionali presenti nell'originale, al fine di conservare l'effetto umoristico per il pubblico straniero. Infatti, se

quest'ultimo non possiede le conoscenze richieste per apprezzare lo humour, esso andrà perso. Queste battute possono essere paragonate ai *culture-specific jokes* richiedere l'uso delle strategie traduttive dei riferimenti culturali individuate da Pedersen (2005), che verranno presentate nella prossima sezione.

c) Battute relative al senso dell'umorismo nazionale (*national sense of humour jokes*)

Si tratta di tipi di battute o temi apparentemente più popolari in alcune nazioni o in alcuni gruppi rispetto ad altri, e costituiscono una sorta di tradizione umoristica. Ad esempio, alcune comunità, come quella britannica, tendono a prendere in giro sé stesse, mentre altre preferiscono ridere di qualcun altro. Tali preferenze possono dipendere dalla cultura, dalla religione o dai rapporti politici con i paesi vicini. Tra tutte, è forse la categoria di battute più controversa e difficile da gestire, e in una certa misura può essere comparata ai *culture-specific jokes* di Low.

d) Battute dipendenti dalla lingua (*language-dependent jokes*)

Per avere effetto, queste battute dipendono dalle caratteristiche della lingua come polisemia, omofonia e zeugma⁵⁰. Le si può tradurre più facilmente quando la lingua di arrivo e quella di arrivo sono più simili, ma nella maggior parte dei casi necessitano di sostituzioni o cambiamenti radicali. In esse, naturalmente, si possono individuare tutti i tipi di *puns* e giochi di parole di cui si è discusso finora: la loro traduzione si può dunque svolgere adottando le strategie di Chiaro e Low già illustrate in precedenza (§3.2)

e) Battute visive (*visual jokes*)

Tali battute dipendono non da elementi verbali, ma da elementi visivi: come si è detto, il canale visivo può costituire una delle fonti principali di umorismo nei prodotti audiovisivi. Le si potrebbe distinguere in humour che deriva esclusivamente da ciò che appare sullo schermo e battute che potrebbero sembrare solo visive, ma rappresentano la versione visiva di battute linguistiche, come nei rebus.

f) Battute grafiche (*graphic jokes*)

⁵⁰ Come spiega Zabalbeascoa (1996: 253), si tratta di una figura retorica in cui una parola si riferisce a due o più altre parole, e deve essere intesa in modi diversi in base a contesti differenti. Un esempio è costituito dalla parola *went* nella frase *she went to the States and bankrupt* ("è andata negli Stati Uniti e in bancarotta") (*ibid.*)

Questa categoria non è indicata da Zabalbeascoa, ma proposta in una rielaborazione della tassonomia di quest'ultimo proposta da Martínez-Sierra (2016). In essa rientrano gli esempi di umorismo derivato da messaggi scritti che appaiono sullo schermo, come cartelli, graffiti o scritte di altro tipo.

g) Battute sonore

Come la precedente categoria, anche questa è proposta da Martínez-Sierra (2008), il quale identifica battute in cui lo humour derivato da un accento straniero, da un tono di voce o dalla imitazione della forma di parlare di qualche personaggio.

h) Battute complesse (*complex jokes*)

Come indica il loro stesso nome, queste battute combinano due o più tipi di elementi umoristici elencati finora. In molti casi, si tratterà di battute sia dipendenti dalla lingua, sia relative alla cultura o alle istituzioni nazionali. Di conseguenza, nella traduzione si possono impiegare contemporaneamente sia le strategie per tradurre i giochi di parole, sia quelle specifiche per tradurre i riferimenti culturali che si introdurranno a breve (Pedersen, 2005).

Nella classificazione appena proposta è possibile notare, ancora una volta, come la natura polisemiotica dei prodotti audiovisivi fornisca molti input per la creazione dello humour sullo schermo, e di conseguenza per la sua resa nei sottotitoli, dato che per molte delle categorie appena presentate, come si è detto, possono essere necessarie strategie traduttive specifiche. In particolare, dal secondo tipo di battute individuato emerge nuovamente il legame esistente tra lo humour e i riferimenti culturali. La prossima sezione verterà proprio su questi ultimi e sulla loro traduzione nell'ambito dei prodotti audiovisivi.

3.4 I riferimenti culturali

Finora, si è già accennato più volte ai riferimenti culturali, soprattutto in correlazione allo humour. In questa sezione essi verranno analizzati nello specifico: pertanto, se ne individueranno diverse tipologie, se ne forniranno definizioni e si parlerà delle sfide traduttive che pongono, così come delle strategie che a questo proposito si possono adottare nei sottotitoli.

3.4.1 La cultura nella traduzione audiovisiva

Come è stato già evidenziato, nei prodotti audiovisivi la dimensione culturale è uno degli aspetti fondamentali. Essa infatti condiziona il contenuto stesso dei prodotti, nei quali si possono trovare

elementi appartenenti alla sola cultura di partenza, che risulteranno sconosciuti al pubblico di arrivo e, di conseguenza, influiranno sulla comprensione e l'apprezzamento del prodotto. Come tutti i testi, quelli audiovisivi sono radicati nella cultura di appartenenza, secondo il concetto di “cultural embeddedness”, ed è proprio per i membri di questa cultura che sono maggiormente comprensibili (Ranzato, 2010: 36). Estendendo ai prodotti audiovisivi quanto detto da Pym (2010) riguardo ai libri, Ranzato afferma infatti che essi costituiscono il prodotto di un determinato contesto, e ciò è evidente in ogni aspetto, a partire dal linguaggio verbale fino alle componenti dell'immagine come luogo geografico, periodo storico e segni non verbali di comunicazione (2010: 37). La loro specificità culturale pone dunque il problema del trasferimento in un altro universo socioculturale (*ibid.*). Ne consegue che, più un determinato testo è radicato nel contesto in cui è stato prodotto, maggiore sarà la difficoltà nel trasferirlo e riprodurlo in un'altra lingua e in un'altra cultura (Pym 2010: 127). A questo proposito, il compito di chi traduce è proprio quello di allentare il legame di appartenenza di un testo audiovisivo alla sua cultura di partenza, ricorrendo a strategie per renderlo il più possibile comprensibile nella cultura di arrivo (Ranzato, 2010: 37). Di conseguenza, se in generale la traduzione tra due lingue consiste anche nella mediazione tra due culture diverse, nella TAV questo aspetto acquisisce un'importanza ancora maggiore. La visione di prodotti audiovisivi provenienti da un'altra cultura permette infatti un incontro con essa, dal quale se ne potrà ricavare una determinata percezione. La traduzione audiovisiva ha dunque un ruolo rilevante nel dialogo tra culture diverse, che le attribuisce importanza dal punto di vista socioculturale. Come afferma Ramière,

translation for the cinema, because of its tremendous social impact and visibility as a mode of [i]ntercultural exchange, may [...] affect cultural representations to a greater extent than other types of translation – both in the way a national cinema is perceived abroad and, more importantly perhaps, in how cultures perceive each other [...]⁵¹

(2006: 153)

Lo scambio interculturale favorito dalla traduzione audiovisiva pone a confronto due realtà spesso molto differenti, e il compito di chi traduce è anche fare in modo che la loro comunicazione abbia un esito positivo nonostante le diversità. Si può concludere che, se è vero che “translation does not simply involve the translation of words, but also the translation of worlds” (Chiaro, 2008: 587), nel caso della traduzione audiovisiva questa affermazione è ancora più veritiera.

⁵¹ La traduzione per il cinema, a causa del suo notevole impatto sociale e della sua visibilità come modalità di scambio interculturale, può condizionare le rappresentazioni delle culture in misura maggiore rispetto ad altri tipi di traduzione. Ciò vale sia per il modo in cui un cinema nazionale è percepito all'estero, sia per il modo in cui le culture si percepiscono l'una l'altra, aspetto forse ancora più importante.

Durante il suddetto passaggio tra due mondi diversi, e dunque tra due lingue e due culture, è possibile incorrere nei cosiddetti *culture bumps* (Leppihalme, 1997), espressione traducibile come “urti culturali”. Si tratta di forme più lievi di “shock culturale”, che avvengono quando un individuo, comunicando con persone di culture diverse, si trova in una situazione diversa e strana, che fa fatica a identificare e comprendere (*ibid.*). In traduzione, i *culture bumps* si hanno quando chi legge ha problemi a comprendere un’allusione propria della cultura di partenza, poiché non è parte della sua (*ibid.*: 4). È così che Leppihalme definisce i riferimenti culturali quando non vengono colti dalla cultura di arrivo, nella quale essi provocano un senso di estraneazione. Secondo Pedersen, si tratta di riferimenti alla cultura di partenza che causano dei “translation crisis points” (2005: 2), ovvero dei punti di crisi dal punto di vista traduttivo, in quanto richiedono a chi traduce l’implementazione di specifiche strategie. Ciò avviene soprattutto perché, essendo propri della cultura di partenza, questi elementi non sono presenti nella in quella di arrivo; di conseguenza, non possiedono neanche un corrispondente linguistico nella lingua di arrivo che possa identificarli. Uno dei maggiori contributi nello studio di quelli che finora, genericamente, sono stati chiamati “riferimenti culturali”, è stato apportato proprio da Leppihalme (1997), che incentra il suo lavoro sulle allusioni (*allusions*). Pedersen ha poi rielaborato i concetti e le teorie della studiosa nel contesto del sottotitolaggio, seppure con accezioni diverse, come si vedrà. L’autore parla infatti di *Extralinguistic Culture-bound References* o ECR, ovvero riferimenti culturospecifici extralinguistici (2005: 2). Entrambi saranno analizzati nelle sottosezioni successive.

3.4.2 Le allusioni

Per allusioni, Leppihalme intende “small stretches of other texts embedded in the text at hand, which interact with it and colour it, but may be meaningless or puzzling in translation” (1997: 3). Partendo dal significato che il termine “allusione” ha in letteratura, ovvero quello di una figura retorica con la quale ci si riferisce ad altre opere o a eventi e personaggi storici o noti nella cultura, la studiosa lo estende per indicare una varietà di usi di materiale linguistico preformato e di nomi propri, impiegati per trasmettere significati spesso impliciti (*ibid.*). Le allusioni possono essere quindi di due tipi principali: *key phrase (KP) allusions*, ovvero allusioni a sintagmi chiave, e *proper-name (PN) allusions*, ovvero allusioni a nomi propri.⁵² Le suddette “small stretches of other texts” possono infatti essere costituite da sintagmi o da nomi propri. Un aspetto fondamentale delle allusioni è che il loro uso presuppone “un tipo particolare di partecipazione da parte dei riceventi” (*ibid.*, traduzione mia),

⁵² Le allusioni non devono essere comprese come “accenni” o “richiami” a nomi propri e sintagmi, ma come questi stessi elementi: le allusioni sono infatti dei veri e propri riferimenti culturali. Ad esempio, un’allusione PN consisterà in un nome proprio, come “Shakespeare”, mentre “il più grande drammaturgo inglese” non è da considerarsi un’allusione. Per quanto riguarda le allusioni KP, come si vedrà negli esempi, spesso esse costituiscono intere frasi.

i quali sono chiamati a coglierle. Se vi riescono, i riceventi avvertiranno una sensazione di affinità con chi produce l'allusione e un senso di appagamento e autocompiacimento (*ibid.*: 32-33). Nei casi in cui tale partecipazione venga a mancare, invece, le allusioni possono trasformarsi in *culture bumps* e disorientare i riceventi. Nel loro funzionamento si ritrova dunque il concetto della *shared knowledge*, di cui si è parlato in precedenza (§3.2.2.3): per comprenderle, i destinatari dovrebbero avere presente gli elementi a cui esse si riferiscono. Ne consegue che, nella traduzione delle allusioni da una lingua e cultura a un'altra, non si può prendere in considerazione la sola figura di chi traduce, ma anche quella di chi legge: piuttosto che concentrarsi sul rapporto tra il testo di partenza e quello di arrivo, bisognerebbe tenere conto del rapporto quest'ultimo e il pubblico a cui è destinato (Leppihalme, 1997: ix). Ha dunque poca importanza che una traduzione sia corretta, se per i riceventi questa non è comprensibile o fruibile.

Le allusioni non devono essere necessariamente associate alla letteratura, poiché le si può trovare anche nella musica, nella pittura e nei film (Leppihalme, 1997: 6): ciò le rende rilevanti anche nell'ambito dei prodotti audiovisivi e della TAV. Le allusioni si possono distinguere in due gruppi principali, ovvero *proper* (proprie) e *stereotyped* (stereotipate). Del primo gruppo fanno parte le allusioni a nomi propri e a sintagmi chiave, mentre nel secondo si trovano quelle di uso più frequente e che hanno perso la propria originalità, come cliché e proverbi. La loro classificazione si può riassumere nel presente elenco, adattato da Leppihalme (*ibid.*:10-11), con degli esempi relativi alla lingua e alla cultura italiana:

(I) Allusioni proprie:

(A) Allusioni a nome propri (PN), che contengono un nome proprio:

es. "Crede di essere Sophia Loren"

(B) Allusioni a sintagmi chiave (KP), che non contengono invece nomi propri:

es. "Sempre caro mi fu quest'ermo colle"

Entrambe queste categorie possono poi essere ulteriormente divise in:

a) allusioni regolari, prototipiche, non marcate (come quelle proposte sopra)

b) allusioni modificate, nelle quali il materiale linguistico preformato presenta delle modifiche o delle alterazioni:

es. "Non tutti i mali vengono per suocere" (allusione KP modificata, pronunciata da Totò nel film "Totò a Parigi")

(II) Allusioni stereotipate: "A buon intenditor poche parole"

(III) (A) Paragoni semi-allusivi (*semi-allusive comparisons* o SACs), ossia paragoni più superficiali o associazioni più generali:

es. “Questo posto sembra il Paese dei balocchi”

(B) Aggettivi eponimi, ovvero aggettivi che derivano da nomi, che non formano collocazioni con la parola a cui sono accostati:

es. “Colori botticelliani”

Nel suo lavoro, Leppihalme si dedica principalmente alle prime due categorie, mentre la terza ha un ruolo più marginale, poiché questi tipi di allusioni sono meno frequenti. Per quanto riguarda le allusioni a nomi propri, i loro referenti possono essere sia personaggi reali che inventati, tra cui volti dello spettacolo, politici, pittori, scrittori, personaggi storici, protagonisti di opere letterarie e figure mitologiche (Leppihalme, 1997: 66-67). Le allusioni PN possono riferirsi anche a titoli di canzoni, libri e film, spesso in forma modificata (*ibid.*:68). Quanto alle allusioni KP, in esse è possibile ritrovare citazioni da opere letterarie o da film e programmi televisivi, slogan politici o pubblicitari, frasi fatte, proverbi ed espressioni idiomatiche; lo studio empirico di Leppihalme ha inoltre rilevato che una delle maggiori fonti allusioni KP è la Bibbia (*ibid.*: 68-71).

Come si può notare dagli esempi prima proposti, le allusioni possono impiegare materiale linguistico proveniente da fonti letterarie, ma anche giochi di parole, modi di dire e nomi di personaggi noti alla cultura di partenza. Se si pensa a come si potrebbe tradurre gli esempi sopra proposti in un'altra lingua e un'altra cultura, per molti di questi la soluzione potrebbe non essere immediata, e anzi l'operazione presenterebbe diverse difficoltà, in quanto essi risultano immediatamente comprensibili solo a un pubblico italiano. Tuttavia, in alcuni casi, la traduzione delle allusioni non presenta particolari problematiche. Ad esempio, sostituendo il nome di Brad Pitt nell'allusione PN con Sophia Loren, malgrado la grande popolarità dell'attrice italiana anche all'estero, la nuova allusione risulterebbe sicuramente comprensibile a un numero maggiore di persone, appartenenti anche a culture piuttosto diverse. Quando le allusioni non sono culturospecifiche, le si può identificare come transculturali, ovvero condivise sia dalla cultura di partenza, sia da quella di arrivo (Leppihalme, 1997: 66). Queste ultime presenteranno minori problemi dal punto di vista traduttivo, mentre la difficoltà più grande è rappresentata dalle allusioni che sono tali solo per la lingua di partenza, poiché chi traduce dovrà cercare di trasmettere lo stesso significato senza poter contare su una corrispondenza nella lingua di arrivo.

Leppihalme individua anche le funzioni che le allusioni possono svolgere. In generale, esse vengono impiegate per via dell'effetto o del significato aggiuntivo che apportano al testo grazie alle associazioni che evocano o alle proprie connotazioni (Leppihalme, 1997: 34). Le allusioni possono

indicare temi, come quando vengono usate nei titoli dei libri per far capire il tema su cui questi sono incentrati. Esse si possono inoltre usare per la caratterizzazione dei personaggi: ad esempio, in un film, i personaggi che nel loro discorso usano allusioni fanno capire il proprio livello di istruzione o i propri interessi (*ibid.*: 44). Similmente, le allusioni possono indicare le relazioni interpersonali tra gli stessi personaggi. Infine, è interessante notare che esse possono ricoprire anche una funzione umoristica, parodica o ironica. Le allusioni modificate possono dare vita a giochi di parole, come si evince dall'esempio sopra riportato. È proprio da queste che, spesso, deriva lo humour: per spiegarne il funzionamento, Leppihalme prende in prestito il concetto di frame da Nash (1985). Un frame è una combinazione di parole accettate in una comunità linguistica come materiale preformato, che può essere modificato sia dal punto di vista situazionale che lessicale (Leppihalme, 1997: 41). Nei casi in cui non ci sia alcuna modifica, l'effetto umoristico è dato dall'incongruità tra le parole prestate e le loro connotazioni nel contesto dell'allusione. Ad esempio, un'allusione appartenente al mondo letterario, e dunque intesa in modo serio o poetico, potrebbe diventare una parodia nel contesto dell'allusione. La modifica del frame può invece avvenire tramite una sostituzione, in cui al posto della parola chiave attesa viene introdotto un nuovo elemento lessicale (*ibid.*: 42). L'esempio sopracitato costituisce proprio un caso di sostituzione, poiché nell'allusione pronunciata da Totò la parola chiave del proverbio viene modificata per creare un effetto umoristico.

La traduzione delle allusioni presuppone che chi traduce conosca sia la cultura di partenza, sia quella di arrivo, e tenga in considerazione il pubblico di riferimento, valutando il modo in cui intervenire affinché le allusioni siano rese con la strategia più adeguata e non costituiscano dei *culture bumps*. Le strategie traduttive proposte da Leppihalme sono state riprese da Pedersen (2005) e adattate alla resa degli ECR nei sottotitoli: pertanto, in seguito (§3.4.4) si riporteranno direttamente quelle individuate da Pedersen, poiché estremamente simili e più coerenti con il lavoro di sottotitolaggio svolto in questo elaborato, nell'ambito del quale sono state utilizzate. Nel commento alla traduzione, ovvero nel capitolo 4, saranno presentati esempi di traduzione di allusioni rinvenute nel film *Ivan Vasil'evič menjaet professiju*.

3.4.3 I riferimenti culturali extralinguistici (ECR)

In ambito accademico, questi elementi sono stati denominati anche riferimenti culturali, *realia* o riferimenti culturospecifici. A questo proposito, Ranzato specifica che il loro grado di "opacità" per il pubblico di arrivo deriva anche dalla distanza tra le due culture che si interfacciano in ciascun caso, e che occorre creare una distinzione tra elementi "culturospecifici", ovvero appartenenti a una cultura in particolare, e "culturali", ovvero legati alla cultura ma transnazionali e globalmente noti (2010: 40). In questa sottosezione ci si concentrerà soprattutto sui riferimenti definibili culturospecifici, e

come tali identificati anche da Pedersen, poiché sono quelli che presentano maggiori difficoltà e necessitano di strategie *ad hoc*. La precisazione di Ranzato si ricollega al concetto di transculturalità, di cui si è parlato relativamente alle allusioni. Pedersen include la transculturalità nei criteri che influenzano le scelte traduttive, come si vedrà in seguito (§3.4.5).

Nel suo studio, Pedersen riconosce l'influenza del lavoro di Leppihalme sul proprio, e afferma che essi hanno molto in comune, presentando anche delle sovrapposizioni (2005: 2). Lo studioso puntualizza però anche le differenze, che riguardano innanzitutto i concetti stessi di allusioni ed ECR. Da un lato, le allusioni coprono un'area più ampia degli ECR, poiché includono espressioni culturali intralinguistiche e le allusioni KP, che invece non fanno parte del modello di Pedersen. Dall'altro lato, gli ECR costituiscono una nozione più ampia delle allusioni, poiché si riferiscono a qualsiasi elemento extralinguistico e culturospecifico, e non solo ad altri testi come nel caso delle allusioni (Pedersen, 2005: 2), sebbene non sempre le allusioni siano tratte da opere letterarie. Si spiega così anche la fondamentale differenza tra allusioni ed ECR: le prime sono principalmente intralinguistiche e intertestuali, e comprendono anche espressioni fisse all'interno della lingua considerate come riferimenti culturali, mentre i secondi si riferiscono esclusivamente a realtà extralinguistiche. Ne consegue che, ad esempio, negli ECR non si trovano proverbi o espressioni idiomatiche, che possono costituire allusioni KP, bensì elementi come oggetti della vita quotidiana, concetti o istituzioni. Le allusioni PN e gli ECR possono però combaciare: in essi, sia Leppihalme, sia Pedersen includono personaggi storici, letterari o famosi che esistono sia in testi, sia nel mondo reale. In sostanza, se nelle allusioni si possono trovare solo nomi propri o sintagmi come citazioni letterarie ed espressioni idiomatiche, gli ECR coprono invece tutte le restanti realtà extralinguistiche individuabili riferimenti culturospecifici. I modelli dei due studiosi si integrano dunque a vicenda, nel tentativo di abbracciare tutto ciò che può essere identificato, generalmente, come "riferimento culturospecifico". Pedersen definisce un ECR come

[a] reference that is attempted by means of any culture-bound linguistic expression, which refers to an extralinguistic entity or process, and which is assumed to have a discourse referent that is identifiable to a relevant audience as this referent is within the encyclopedic knowledge of this audience.⁵³

(2005: 2)

Tale espressione e la relativa entità extralinguistica a cui essa si riferisce rientrano nelle conoscenze enciclopediche dei parlanti di una lingua semplicemente per via dell'appartenenza di questi ultimi a

⁵³ Un riferimento tentato tramite un'espressione linguistica culturospecifico, che si riferisce a un'entità o a un processo di natura extralinguistica, e che dovrebbe avere un referente nel discorso identificabile per un dato pubblico, in quanto tale referente fa parte della conoscenza enciclopedica di questo pubblico.

una determinata cultura. Di seguito si riporta la classificazione dei possibili ECR nei prodotti audiovisivi, proposta da Díaz Cintas e Remael (2014: 201) e tradotta in italiano da Ranzato (2010)⁵⁴.

- Riferimenti geografici:
 - Oggetti della geografia fisica: savana, mistral, tornado.
 - Oggetti geografici: *Downs, Plaza Mayor*.
 - Specie endemiche di animali e piante: sequoia, zebra.

- Riferimenti etnografici:
 - Oggetti della vita quotidiana: *tapas*, trattoria, igloo.
 - Riferimenti al lavoro: *farmer, gaucho, machete, ranch*.
 - Riferimenti ad arte e cultura: *blues*, Giorno del Ringraziamento, Romeo e Giulietta.
 - Riferimenti alla nazionalità o al luogo di nascita: gringo, *Cockney*, parigino.
 - Misure: pollice, oncia, euro, sterlina.

- Riferimenti sociopolitici:
 - Riferimenti a unità amministrative o territoriali: contea, *bidonville*, stato.
 - Riferimenti a istituzioni e funzioni: *Reichstag*, sceriffo, Congresso.
 - Riferimenti alla vita socioculturale: Ku Klux Klan, proibizionismo, *landed gentry*.
 - Riferimenti a istituzioni e oggetti militari: *Feldwebel*, marine, *Smith & Wesson*.

Possono essere poi individuate altre categorie più specifiche, come quelle proposte da Antonini e Chiaro (2005), le quali aggiungono riferimenti all'istruzione (es. il sistema di valutazione scolastico), sport e passatempi nazionali (es. baseball, football americano), cibi e bevande (es. Mississippi Mud Pie), e celebrità (es. The Cookie Monster). Queste categorie possono essere inserite negli oggetti della vita quotidiana o nei riferimenti all'arte e alla cultura; inoltre, l'ultima mostra un certo grado di sovrapposizione con le allusioni PN di Leppihalme (1997).

Finora si è parlato principalmente di riferimenti culturospecifici espressi tramite il codice verbale. Tuttavia, essi possono manifestarsi anche tramite quello visivo e acustico, come fanno notare definizioni fornite da altri studiosi. Chiaro ne sottolinea la possibile natura visiva: denominandoli CSR, ovvero *culture specific references* (riferimenti culturospecifici), li descrive come

⁵⁴ Nel suo libro del 2010, l'autrice riprende la tassonomia da un'edizione del manuale di Díaz Cintas e Remael precedente rispetto a quella sopracitata, pubblicata nel 2007.

entities that are typical of one particular culture, and that culture alone, [that] can be either exclusively or predominantly visual (an image of a local or national figure, a local dance, pet funerals, baby showers), exclusively verbal or else both visual and verbal in nature.⁵⁵

(2009: 156)

La dimensione visiva dei riferimenti culturospecifici è considerata anche da Ramière, la quale ne specifica anche la possibile presenza tramite il canale acustico, definendoli come

verbal and non-verbal (visual and auditory) signs which constitute a problem for cross-cultural transfer because they refer to objects or concepts that are specific to the original sociocultural context of the film [...].⁵⁶

(2006: 155)

Un riferimento culturale può infatti consistere anche in una canzone, che per la cultura di partenza possiede un particolare significato sconosciuto alla cultura di arrivo. I riferimenti culturospecifici visivi e acustici, ancora più di quelli trasmessi attraverso il codice verbale, rappresentano una grande criticità, poiché non possono essere spiegati come invece è possibile fare con quelli trasmessi verbalmente, seppure nei limiti delle costrizioni imposte dai sottotitoli. Allo stesso tempo, la traduzione dei riferimenti culturospecifici verbali è vincolata dal canale visivo, poiché ciò che si legge nei sottotitoli non deve essere in contraddizione con ciò che appare sullo schermo, il quale a sua volta potrebbe costituire un ECR sconosciuto al pubblico di arrivo. Ciò limita ulteriormente la libertà traduttiva, poiché, come si è già detto per la traduzione dello humour, l'unica dimensione su cui chi sottotitola può intervenire è quella verbale, mentre non è possibile agire modificando gli elementi visivi o sonori originali dei prodotti audiovisivi. Nella TAV, inoltre, i riferimenti culturospecifici sono sottoposti all'attenzione del pubblico in modo immediato, e non è possibile ricorrere agli espedienti adottabili invece nella traduzione scritta, dove ad esempio si può fornire una spiegazione nelle note a piè di pagina. La natura polisemiotica dei prodotti audiovisivi e la conseguente interdipendenza del codice verbale da quello visivo e acustico rende quindi la resa degli ECR ancora più problematica. La loro percezione da parte del pubblico può essere infatti minata da quelle che Antonini e Chiaro definiscono "lingua-cultural drops in translational voltage" (2009:100). Si tratta di interferenze che si verificano quando il messaggio originale non viene trasmesso in modo corretto a causa della mancata comprensione di un riferimento culturale, così come da un elemento dialogico percepito come innaturale, un'espressione idiomatica che non suona come tale o una battuta

⁵⁵ Entità tipiche di una specifica cultura e solo di quella cultura, che possono essere esclusivamente o prevalentemente visive (un'immagine di un personaggio locale o nazionale, una danza locale, funerali di animali domestici, feste per future mamme), esclusivamente verbali o di natura sia visiva che verbale.

⁵⁶ Segni verbali e non verbali (visivi e acustici) che costituiscono un problema per il trasferimento da una cultura all'altra, poiché si riferiscono a oggetti o concetti specifici del contesto socioculturale originale del film.

umoristica che viene appiattita nella traduzione (*ibid.*). Nei casi più critici, questi elementi potrebbero causare veri e propri cortocircuiti comunicativi. Nella prossima sottosezione si individueranno le strategie che chi sottotitola ha a disposizione per tradurre gli ECR, affinché essi siano resi nel modo più adeguato a seconda dei casi specifici.

3.4.4 Strategie traduttive nei sottotitoli⁵⁷

Pedersen propone alcune tra le strategie più funzionali per la resa degli ECR. Lo studioso spiega che la sua tassonomia è inevitabilmente simile, in una certa misura, a quelle di Leppihalme (1994) e di Nedergaard-Larsen (1993), ma offre distinzioni più sottili. Prima di introdurre le sue strategie, Pedersen specifica che in relazione a esse sarebbe più corretto utilizzare il verbo “rendere” (*rendering*) piuttosto che il verbo “tradurre”, poiché come si vedrà non tutte prevedono una vera e propria traduzione. Lo studioso riprende la terminologia di Venuti nel riconoscere che le strategie possono essere posizionate su una scala dalla più addomesticante alla più straniante, ma afferma anche che “Venutian terms will be abandoned, as they are somewhat counterproductive when translating from English into smaller languages such as the Scandinavian ones”⁵⁸. Pedersen adotta dunque le etichette più neutrali di *source-language (SL) oriented* e *target language (TL) oriented strategies*, ovvero strategie orientate verso la lingua di partenza (LP) o verso la lingua di arrivo (LA), come si può vedere nella figura riportata di seguito (Figura 6). Le strategie in giallo presentano un approccio più fedele nei confronti degli ECR della lingua di partenza, mentre con le strategie in azzurro si tende a trasformarli in qualche modo, favorendo un avvicinamento alla lingua e alla cultura di arrivo.

⁵⁷ A meno che non si specifichino altre fonti, quanto scritto nella presente e nella prossima sottosezione è tratto da Pedersen (2005).

⁵⁸ I concetti di addomesticazione e straniamento argomentati da Venuti si riferivano in modo particolare alla traduzione verso l'inglese, nella quale secondo lo studioso si tendeva a rendere il testo più familiare possibile per la cultura di arrivo. Questa pratica era vista da Venuti come un atto imperialistico; egli sosteneva infatti che fosse preferibile lo straniamento, un approccio più etico che avrebbe lasciato trasparire la cultura di partenza (1995).

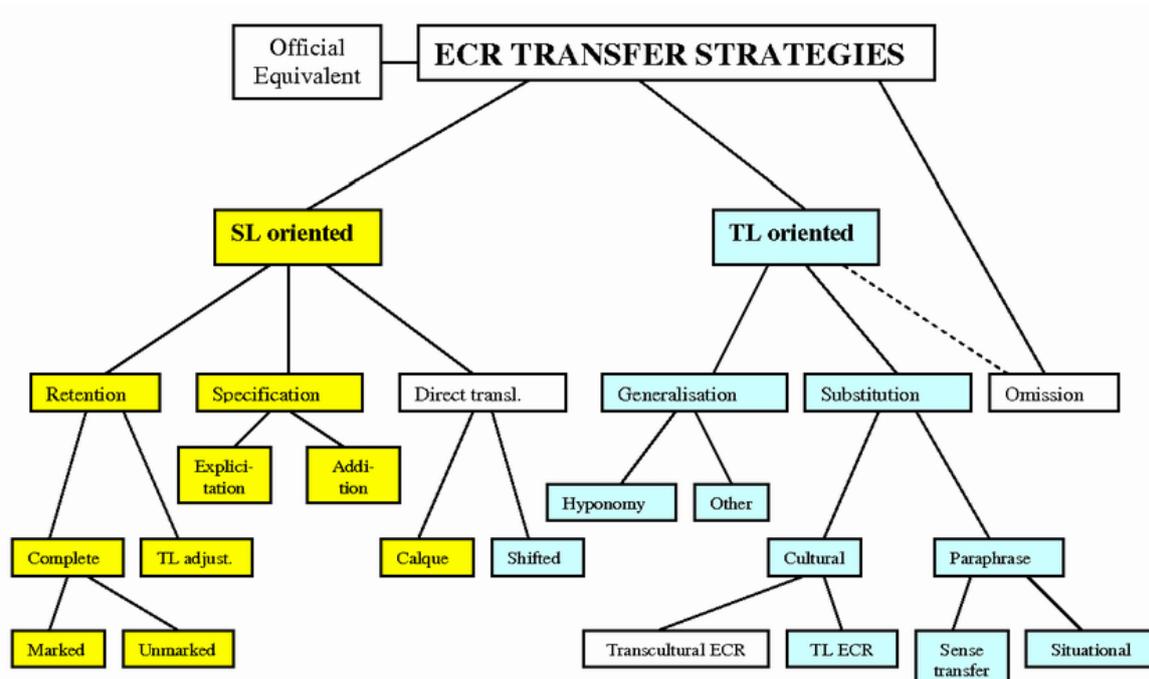


Figura 6. Strategie per la resa degli ECR, proposte da Pedersen (2005)

Equivalentente ufficiale (*official equivalent*)

Come si vede dallo schema, esiste una prima opzione che non rientra nei due gruppi di strategie appena illustrate. Si tratta dell'equivalente ufficiale, ovvero un traducevole già disponibile a chi sottotitola, che può essere utilizzato per rendere un ECR. Si tratta dunque di una traduzione "preformata" o "prefabbricata", validata dall'uso frequente che se ne fa per riferirsi all'ECR di partenza e considerata pertanto ufficiale. Pedersen propone l'esempio del nome del personaggio di Donald Duck, che in italiano viene sempre tradotto esclusivamente come Paperino (l'autore ne riporta invece il nome svedese). L'esistenza di un equivalente ufficiale è anche dimostrazione del fatto che tale ECR è entrato a far parte della lingua di arrivo.

Ritenzione (*retention*)

Si tratta della strategia maggiormente orientata verso la lingua di arrivo, poiché permette a un elemento della lingua di partenza di entrare nel testo di arrivo. A volte, l'ECR è segnalato tra virgolette o in corsivo. In caso ce ne sia bisogno, l'ECR può essere leggermente adattato per corrispondere alle convenzioni grammaticali della lingua di arrivo, ad esempio con una modifica dello spelling o l'eliminazione di un articolo. Pedersen afferma che la ritenzione è la strategia più comune per rendere gli ECR e la più fedele al testo di partenza, sebbene in questo modo non venga fornita alcuna indicazione al pubblico della cultura di arrivo.

Specificazione (*specification*)

Questa strategia prevede di lasciare l'ECR nella sua forma non tradotta, aggiungendo però informazioni non presenti nel testo originario. I due metodi possibili per svolgere tale operazione sono l'**esplicitazione (*explicitation*)** e l'**aggiunta (*addition*)**. La prima non deve essere come un'espansione del testo o l'esplicitazione di qualcosa in esso contenuto, poiché il materiale aggiunto è "nascosto" nell'ECR di partenza. Alcuni esempi possono essere lo svolgimento di un acronimo o di un'abbreviazione, l'aggiunta del nome di battesimo o il completamento di un nome ufficiale per disambiguare l'ECR per la cultura di arrivo, alla quale esso non è familiare come al pubblico di partenza. L'aggiunta prevede invece che chi sottotitola intervenga per dare indicazioni al pubblico della cultura di arrivo, e rendere l'ECR più accessibile. Ad esempio, nel caso di una celebrità nota nella cultura di partenza o in quella di arrivo, si può aggiungere un iperonimo che ne indichi la professione. Questa strategia è difficile da applicare in caso di mancanza di spazio nei sottotitoli.

Traduzione diretta (*direct translation*)

Sebbene non possa essere usata per i nomi propri, questa strategia può essere impiegata per rendere i nomi di aziende e compagnie o istituzioni ufficiali. A differenza della specificazione e della generalizzazione, che si vedrà in seguito, qui il carico semantico dell'ECR di partenza resta invariato, poiché non si verificano aggiunte o sottrazioni. Chi traduce non fa alcun tentativo di trasferire nel testo di arrivo connotazioni o indicazioni per guidare il pubblico di arrivo, e di conseguenza la traduzione consisterà principalmente in un calco.

Generalizzazione (*generalization*)

Nella generalizzazione si sostituisce un ECR che si riferisce a qualcosa di specifico con uno che si riferisce a qualcosa di più generale, ad esempio un iperonimo. La si può adottare con nomi di luoghi specifici o nomi di catene che sono noti alla cultura di partenza ma non a quella di arrivo (ad esempio, il nome di un locale può essere semplicemente reso come "caffetteria").

Sostituzione (*substitution*)

La strategia prevede la rimozione dell'ECR di partenza e la sua sostituzione con un altro ECR o una riformulazione che non necessariamente ne contiene uno: nel primo caso si parla di **sostituzione culturale (*cultural substitution*)**, mentre nel secondo di **parafrasi (*paraphrase*)**. La forma meno marcata di sostituzione culturale è l'uso di un ECR transculturale nella traduzione, che sia quindi noto a entrambe le culture (come si vedrà nella sottosezione §3.4.3, anche Pedersen, come Leppihalme,

parla di transculturalità); la forma più marcata è la sostituzione con un ECR appartenente esclusivamente alla lingua e alla cultura di arrivo. Quest'ultima opzione rappresenta la strategia più orientata verso la lingua e la cultura di arrivo che può essere adottata da chi traduce, e la si impiega spesso con gli ECR legati a istituzioni ufficiali o titoli e cariche. Tuttavia, se usata nel contesto sbagliato, essa potrebbe generare il cosiddetto *credibility gap* ("scarto di credibilità"), un fenomeno che si verifica quando si usa un ECR appartenente alla lingua di arrivo come se fosse un ECR nella lingua di partenza. Pedersen propone un esempio tratto dai sottotitoli danesi del film "Spara e lascia sparare" (*Spy Hard*), in cui la sigla dell'università newyorkese NYU viene sostituita con quella dell'università di Copenhagen, ovvero KUA. Dato che l'ECR di partenza è situato nel contesto americano, si verifica un leggero *credibility gap*, poiché è piuttosto inverosimile che i personaggi americani del film facciano riferimento all'università danese; tuttavia, la soluzione permette di mantenere il gioco di parole presente nell'originale. È interessante notare come la sostituzione culturale venga spesso utilizzata quando lo *skopos* primario della traduzione è lo humour, come nel caso dell'esempio appena citato. In un altro articolo, Pedersen osserva infatti che quando l'umorismo fa riferimento a un ECR proprio della cultura di partenza, e dunque difficilmente comprensibile per il pubblico che fruisce dei sottotitoli, l'uso di un ECR appartenente alla cultura d'arrivo può risultare particolarmente efficace, perché può aiutare a mantenere le connotazioni del testo originale nonostante l'uso di un ECR diverso (2007:42). Al contrario, la scelta di una strategia orientata verso la lingua di partenza renderebbe la battuta incomprensibile per gran parte del pubblico (*ibid.*). Infine, citando Gottlieb (2000: 51), Pedersen osserva che l'aspetto informativo è secondario nel genere della commedia, poiché quello primario è lo humour: nelle commedie è quindi concessa una maggiore intercambiabilità culturale rispetto ad altri generi, dove la priorità è invece trasmettere informazioni (*ibid.*: 39).

Per quanto riguarda la parafrasi, essa si può a sua volta suddividere in parafrasi con trasferimento di senso (*paraphrase with sense transfer*) e parafrasi situazionale (*situational paraphrase*). La prima si ha quando l'ECR viene riformulato in modo tale che se ne mantenga il senso, affinché il pubblico di arrivo recepisca le stesse informazioni trasmesse a quello di partenza dall'ECR originale. La seconda prevede invece la completa rimozione del senso dell'ECR di partenza, che viene sostituito da qualcosa che si adatti alla situazione presentata sullo schermo: questo metodo sembra essere utilizzato nella resa degli ECR presenti nei *puns*.

Omissione (*omission*)

Se adottata responsabilmente e nei casi in cui sia davvero l'unica soluzione possibile, l'omissione è una strategia traduttiva valida, in cui l'ECR non viene sostituito o reso in alcun modo.

Come si può notare, le strategie orientate verso la lingua di arrivo presentano interventi maggiori da parte di chi sottotitola, mentre in quelle orientate verso la lingua di partenza comportano cambiamenti molto più ridotti. Pedersen specifica che le strategie appena presentate possono essere applicate anche congiuntamente: ad esempio, può essere utilizzato un equivalente ufficiale nella sostituzione culturale. Lo studioso osserva anche che molto spesso chi sottotitola non segue consapevolmente delle strategie, e che l'adozione di una strategia possa avvenire in modo subconscio, a seconda del problema traduttivo che si presenta. Nel capitolo 4, contenente il commento alla traduzione dei sottotitoli, si presenteranno esempi dell'uso di alcune di queste strategie nella resa degli ECR nel film *Ivan Vasil'evič menjaet professiju*. Nella prossima sottosezione verranno invece illustrati i fattori che, secondo Pedersen, influenzano la scelta delle soluzioni da applicare.

3.4.5 Parametri da considerare per la resa

Esistono alcuni fattori o parametri da prendere in considerazione per giustificare l'adozione di una strategia, o la decisione di impiegarne una rispetto a un'altra. Il primo parametro è la transculturalità (*transculturality*). Analogamente a quanto si è già accennato per le allusioni identificate come transculturali da Leppihalme (§3.4.1), alcuni ECR una volta noti a una sola cultura ora risultano evocativi per più culture, grazie all'interconnessione tra culture diverse che caratterizza il mondo moderno. Il seguente diagramma illustra i vari gradi di transculturalità, secondo i quali un ECR può essere più o meno familiare per la cultura di partenza e per quella di arrivo.

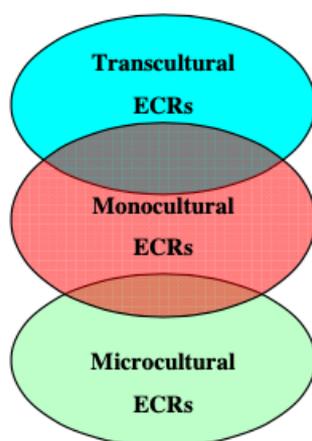


Figura 7: gradi di transculturalità

Gli ECR transculturali non sono specifici della cultura di appartenenza, e possono essere compresi da entrambe le culture grazie alle conoscenze enciclopediche da queste possedute, presentando dunque

minori difficoltà a livello traduttivo. Al contrario, gli ECR monoculturali sono causa dei cosiddetti *translation crisis points*, ovvero i punti di maggiore difficoltà traduttiva, poiché il loro referente risulta meno accessibile a gran parte del pubblico di arrivo, il quale non presenta le stesse conoscenze enciclopediche della cultura di partenza. Infine, gli ECR microculturali sono talmente specifici da risultare oscuri persino alla maggioranza della stessa cultura di partenza, in quanto appartenenti a un determinato ambito o a una delimitata realtà locale. Di conseguenza, questo tipo di ECR sarà difficile da identificare anche per la cultura di arrivo. La classificazione degli ECR appena presentata si basa dunque sul livello di familiarità che si presume il pubblico di arrivo abbia con essi.

Il secondo parametro è l'extratestualità (*extratextuality*), che riguarda l'esistenza o meno dell'ECR al di fuori del testo di partenza e del prodotto audiovisivo in cui è inserito. Solitamente, i tre tipi di ECR finora nominati sono extratestuali. Un esempio di ECR intratestuale è il nome di James Bond nella pellicola "Agente 007 – Missione Goldfinger" (*Goldfinger*), che diventa poi extratestuale quando vi si fa riferimento all'esterno del suddetto film, come nel momento in cui un protagonista del film "Notting Hill" si paragona all'agente. L'extratestualità può dunque riguardare anche personaggi di fantasia o inventati.

Il terzo fattore, nonché uno dei più influenti, è la centralità del riferimento (*centrality of reference*), ovvero l'importanza che un ECR ha in un testo audiovisivo. La centralità può essere misurata sul macro-livello e sul micro-livello: se un ECR è centrale sul macro-livello, esso ha un ruolo di rilievo nel prodotto audiovisivo (ad esempio, è presente nel titolo stesso), e dovrà essere mantenuto e reso, ad esempio con la strategia della ritenzione o dell'equivalente ufficiale. Se l'ECR viene invece solo menzionato alcune volte e ha un ruolo periferico sul macro-livello, si considererà la sua importanza sul micro-livello. Ad esempio, se sull'ECR è incentrata una battuta umoristica, esso avrà un ruolo centrale sul micro-livello, e le strategie sollecitate potrebbero essere quelle che comportano maggiori interventi, come la sostituzione.

A influenzare la scelta della strategia traduttiva è anche la ridondanza intersemiotica (*intersemiotic redundancy*), di cui si è già parlato nel capitolo 2 (cfr. Gottlieb, 2005). La natura polisemiotica dei testi audiovisivi e i vari canali di comunicazione permettono a chi sottotitola di fornire meno indicazioni al pubblico di arrivo circa gli ECR della lingua e della cultura di partenza, nei casi in cui l'informazione sia veicolata attraverso più canali contemporaneamente. Ad esempio, se nel dialogo è presente un ECR visibile sullo schermo, basterà riferirsi ad esso con un pronome, adottando la strategia della generalizzazione.

Un altro fattore da tenere in considerazione è anche il cotesto (*co-text*). Così come la ridondanza intersemiotica prevede una sovrapposizione di informazioni fornite da più canali, la stessa

sovrapposizione può avvenire nel contesto, ovvero nel dialogo. Se un ECR viene spiegato una volta in un punto del contesto, chi sottotitola non dovrà ripetere l'operazione ogni volta che esso ricorre.

La scelta delle strategie da adottare è poi sicuramente influenzata dai vincoli specifici del mezzo di comunicazione (*media-specific constraints*), ovvero quelli del sottotitolaggio, di cui finora si è parlato più volte, soprattutto nel capitolo 2. Dati i limiti riguardanti numero massimo di caratteri per riga e per secondo, nei passaggi di dialogo più veloci sarà difficile per chi sottotitola adottare strategie come la parafrasi o l'aggiunta per rendere un ECR, se non nei casi in cui gli scambi di battute siano più lenti. Per questo motivo, malgrado la condensazione del materiale verbale che accompagna l'ECR e svolge un ruolo meno centrale, a volte l'unica strategia possibile è l'omissione.

Infine, un ruolo fondamentale sulla scelta delle strategie traduttive è giocato dalle considerazioni paratestuali (*paratextual considerations*). Occorre infatti tenere conto della situazione traduttiva, che in molti casi può spiegare le scelte adottate da chi sottotitola e può essere dettata da linee guida, agenzie, emittenti o da Internet. Pedersen identifica quattro gruppi di domande alle quali può essere utile rispondere per determinare le strategie da adottare. Il primo gruppo riguarda lo *skopos* (Vermeer, 1989) dei sottotitoli, a proposito del quale è utile chiedersi quali siano le norme per il sottotitolaggio adottate a livello nazionale, le linee guida dell'azienda o dell'agenzia per cui si lavora, e le eventuali richieste dei clienti. È molto importante anche il genere del prodotto audiovisivo: come si è già detto, se si tratta di una commedia, l'aspetto più importante da tenere in considerazione è lo humour. Per questo motivo, al fine di ricreare le battute, potrebbero essere impiegate strategie che prevedono maggiori interventi. Il secondo gruppo di domande è invece legato al pubblico di destinazione, del quale si dovrebbero tenere presenti la fascia di età e l'eventuale conoscenza di certi ambiti specialistici. Ad esempio, se il programma audiovisivo è indirizzato a professionisti di un determinato ambito, si potrà adottare la ritenzione degli ECR ad esso relativi, mentre lo stesso non si potrà fare nel caso di un pubblico generico. Altri aspetti da prendere in considerazione potrebbero essere poi le scadenze a cui chi sottotitola deve attenersi (ad esempio, le strategie che prevedono più interventi richiedono più tempo) e le esigenze delle singole emittenti.

Come si è visto, sono numerosi i fattori che incidono sulla scelta delle strategie per la resa degli ECR, e chi sottotitola svolge il proprio lavoro tenendo in considerazione anche più parametri contemporaneamente. Nel prossimo capitolo si parlerà degli aspetti che hanno influito sulle soluzioni adottate per la resa dei diversi ECR presenti nel film *Ivan Vasil'evič menjaet professiju*.

4. Commento alla proposta di sottotitolaggio

Il presente capitolo contiene il commento traduttologico alla proposta di sottotitolaggio del film *Ivan Vasil'evič menjaet professiju*: agli aspetti teorici discussi fino ad ora si collegheranno esempi della loro applicazione nella creazione e traduzione dei sottotitoli. Particolare attenzione sarà rivolta allo humour e ai riferimenti culturali, ovvero i temi centrali del presente elaborato. Innanzitutto, si illustreranno esempi di strategie di sottotitolazione impiegate. Una seconda sottosezione sarà poi incentrata sugli idioletti dei personaggi, mentre una terza verterà sulle allusioni e gli ECR. Dato che questi ultimi, come si è detto più volte, possono avere anche funzione umoristica, essi saranno presenti anche nella quarta sottosezione dedicata allo humour e agli elementi umoristici che caratterizzano il film. Infine, una breve sottosezione sarà incentrata sulla traduzione delle canzoni: il tema sarà affrontato sia in prospettiva generale, sia nel contesto specifico dell'elaborato.

Prima di entrare nel dettaglio dell'analisi, è opportuno fornire una breve descrizione del lavoro di sottotitolaggio svolto. Dopo una prima visione del film, è stata effettuata una trascrizione dei dialoghi, verificandone la correttezza tramite un confronto con i sottotitoli del film in lingua originale e con altre trascrizioni reperite sul web⁵⁹. Nel testo audiovisivo sono stati poi individuati ed evidenziati gli aspetti più interessanti e al contempo problematici dal punto di vista traduttivo, come lo humour, i riferimenti culturospecifici e gli elementi lessicali più particolari. Con l'aiuto del software di sottotitolaggio Aegisub, è stato effettuato poi lo *spotting* dei dialoghi sulla base della forma d'onda dell'audio: contemporaneamente, sono state svolte anche la creazione e la traduzione dei sottotitoli, tenendo naturalmente in considerazione gli aspetti del passaggio dalla lingua orale a quella scritta, della riduzione e della riformulazione. Dato che la casa cinematografica Mosfil'm non ha espresso preferenze circa le norme del sottotitolaggio da seguire, ci si è attenuti a quelle indicate da Netflix⁶⁰ e riportate nel capitolo 2 (§2.2.2 e §2.2.3), in quanto costituiscono le linee guida più attuali e più adottate in ambito professionale. Di conseguenza, per ogni riga è stato inserito un massimo di 42 caratteri, mentre per la velocità di lettura è stato adottato il limite di 17 caratteri al secondo. Si è poi osservata l'opportuna segmentazione, nonché la sincronizzazione dei sottotitoli con i dialoghi (§2.2.2 e §2.2.3). Successivamente è stata creata la tabella dei sottotitoli, riportata in appendice, contenente i dialoghi originali suddivisi in base allo *spotting* e la relativa traduzione in italiano proposta nei sottotitoli. Infine, è stata eseguita una revisione finale dei sottotitoli sia dal punto

⁵⁹ Le trascrizioni consultate sono reperibili nelle seguenti pagine web: http://www.vothouse.ru/films/ivan_vasiljevich_menjaet_professiju_text.html; <https://vword.ru/tekst-filma/Ivan-Vasiljevich-menjaet-professiju/7> [ultima consultazione: 30 dicembre 2021]

⁶⁰ Per un elenco delle norme si rimanda alla seguente pagina web: <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215349898-Italian-Timed-Text-Style-Guide> [ultima consultazione: 4/1/2022]

di vista della traduzione, sia della sincronizzazione, per poi esportarli nel file definitivo avente il formato *.srt*.

4.1 Strategie di sottotitolaggio utilizzate

In questa sezione si mostreranno esempi dell'utilizzo delle strategie di sottotitolazione proposte da Gottlieb (1992) e riprese da Perego (2005), che sono state presentate nel capitolo 2 (§2.2.4)

4.1.1 Espansione

Secondo Gottlieb, questa strategia, che prevede l'aggiunta di elementi per esplicitare l'originale e renderlo più chiaro al pubblico, è utile per spiegare i riferimenti culturali: ciò la rende simile alle strategie della specificazione e, in particolare, dell'aggiunta, proposte da Pedersen (2005) e illustrate nel capitolo 3 (§3.4.4). Dato che per i riferimenti culturospecifici, come si vedrà in seguito, si prenderanno come riferimento proprio le strategie di Pedersen, l'esempio di seguito riportato presenta solo un arricchimento del testo audiovisivo originale dal punto di vista informativo.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#126	00:14:37,980	00:14:40,820	Вы своими разводами резко снижаете наши показатели.	Così peggiorate / le statistiche del condominio!

Tabella 2: esempio di utilizzo della strategia dell'espansione.

A parlare è Bunša, che spiega a Šurik le ragioni per cui non dovrebbe divorziare da Zinaida. L'aggettivo *naši*, ovvero “nostri”, riferito al sostantivo *pokazateli*, cioè “statistiche”, è stato tradotto come “del condominio”. Si è ritenuto opportuno inserire questa aggiunta poiché, a una prima lettura del testo audiovisivo, si era ipotizzato che Bunša potesse riferirsi alla società sovietica in generale, mentre il suo discorso è limitato al palazzo di cui è responsabile. La soluzione consente quindi di evitare qualsiasi eventuale ambiguità di significato, permettendo una comprensione immediata da parte del pubblico.

4.1.2 Parafrasi

Come si è detto nel capitolo 2 (§2.2.4), la parafrasi prevede una traduzione con un'espressione diversa dall'originale dal punto di vista formale e contenutistico, che possieda però lo stesso potenziale espressivo del testo di partenza e un significato che, pur differente, sia equivalente a livello funzionale. Questa strategia è stata impiegata per rendere espressioni che sarebbero state poco chiare con una traduzione più vicina all'originale. In particolare, la parafrasi è stata adottata nei casi in cui la funzione di tali espressioni, e di conseguenza delle battute, fosse quella umoristica: è questo il caso

dei sottotitoli riportati nella tabella sottostante. In linea con quanto descritto nel capitolo 3 (§3.2.1) la riproduzione di un effetto umoristico giustifica l'allontanamento della traduzione dal testo di partenza, secondo il concetto di equivalenza funzionale: si può quindi affermare che, in questi casi, essa sia stata raggiunta.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#119	00:13:43,710	00:13:45,720	Это я удачно зашёл!	Ho fatto bingo!
#171	00:19:33,350	00:19:37,020	- На мне узоров нету, и цветы на растут. - Меня терзают смутные сомнения.	- Non sono mica un quadro. / - C'è qualcosa che non torna.
#184	00:20:16,440	00:20:19,980	Вот смотрит! Вы на мне дыру протрёте.	È ancora qui a fissarmi! / Vuole farmi una radiografia?

Tabella 3: esempi di utilizzo della strategia della parafrasi.

La battuta tradotta nel sottotitolo n. 119 è pronunciata da Miloslavskij: il ladro, entrando nell'appartamento di Špak e notando con piacere i numerosi beni di lusso posseduti dal dentista, esclama la frase “*Eto ja удачно зашёл!*”. Una traduzione alla lettera non avrebbe alcun senso in italiano (“sono entrato felicemente”, “sono entrato con successo”), ma il suo significato può essere reso come “mi è andata bene”. Nella traduzione si è scelta una battuta che fosse d’impatto come quella originale e che ne trasmettesse lo stesso messaggio. Anche le due frasi presenti nel sottotitolo n. 171, dette rispettivamente da Miloslavskij e Bunša, sono state rese con un approccio simile. All’amministratore, che lo guarda insistentemente poiché nutre sospetti nei suoi confronti, il ladro risponde con le parole “*Na mne uzorov net i cvety ne rastut*” (“Su di me non ci sono disegni e non crescono fiori”). La componente umoristica deriva dall’ironia di Miloslavskij, il quale sa benissimo che Bunša lo sta fissando perché ha intuito di avere davanti un ladro. In italiano si è quindi pensato a una traduzione che rendesse lo stesso messaggio, ovvero il fatto che, secondo Miloslavskij, Bunša non abbia alcun motivo di guardarlo. La frase con cui l’amministratore gli risponde significa “mi tormentano dubbi inquieti” (*Menja terzajut smutnye somnenija*): essa è stata trasformata in un’espressione molto più verosimile da affermare in italiano, nonché equivalente dal punto di vista dell’intenzione comunicativa. La battuta corrispondente al sottotitolo n. 184 Miloslavskij è pronunciata sempre da Miloslavskij, in una scena che ha luogo poco dopo. Dato che Bunša continua a fissarlo, il ladro si rivolge all’amministratore con la frase “*Vy na mne dyru protrëte*”, ovvero “mi scaverà un buco addosso”. Inizialmente si era pensato di tradurre come “Così mi farà un buco in testa”, ma la soluzione finale riportata nella tabella rende ugualmente l’idea dello sguardo insistente di Bunša, ed è più efficace anche dal punto di vista umoristico.

4.1.3 Trasposizione

Data la frequente presenza di vincoli spaziali e temporali molto limitanti, nonché l'esigenza di discostarsi dall'originale nella resa dello humour e dei riferimenti culturospecifici, la trasposizione è stata impiegata solo in rari casi, come nel caso del passaggio riportato di seguito.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#462	00:48:58,000	00:49:01,360	Мало того, что эта истеричка устроила скандал на студии.	Non bastava che quell'isterica / facesse una scenata in studio.

Tabella 4: esempio di utilizzo della strategia della trasposizione.

Confrontando la battuta originale e la sua traduzione, è possibile notare come questa preservi completamente sia la struttura sintattica della prima, sia il contenuto. A parlare è Jakin, che si sta riferendo a Zinaida e alla sua scenata di gelosia dopo averlo scoperto insieme a un'altra attrice.

4.1.4 Imitazione

Curiosamente, all'interno del prodotto audiovisivo si possono notare diversi esempi di espressioni in varie lingue straniere, tra cui anche l'italiano, che sono rimaste invariate nei sottotitoli.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#213	00:23:01,860	00:23:03,580	Mamma mia!	Mamma mia!
#483	00:50:42,720	00:50:46,820	Это моя профессиональная обязанность. Profession de foi!	È mio dovere professionale. / Profession de foi!
#637	01:03:31,680	01:03:34,660	Goodbye, au revoir! Короче говоря, ciao!	Goodbye, au revoir! / Insomma, ciao!

Tabella 5: esempi di utilizzo della strategia dell'imitazione.

Il sottotitolo n. 213 è interamente costituito dall'esclamazione di Miloslavskij in lingua italiana, ovvero "Mamma mia!", che è stata dunque riportata integralmente. È interessante notare che, se l'espressione "mamma mia" nel dialogo originale costituisce un forestierismo per il pubblico russo, quello italiano leggerà nel sottotitolo un'espressione nella propria lingua, dopo averla sentita anche nella colonna sonora. Nel sottotitolo n. 483, Jakin usa il modo di dire francese *profession de foi*, che significa "professione di fede". Tuttavia, dato che la impiega per parlare della propria professione di regista, egli travisa il senso della frase, probabilmente per via della somiglianza tra la parola russa *professija* e quella francese *profession*. L'utilizzo erroneo di questa espressione da parte di Jakin ha

quindi un effetto umoristico, motivo per cui essa è lasciata in francese anche nei sottotitoli italiani. Il sottotitolo n. 637 è tratto dalla scena in cui l'ambasciatore svedese giunge a corte. In presenza dell'ospite straniero, Miloslavskij prova a esprimersi in diverse lingue straniere, suscitando comicità poiché nessuna di queste è la lingua effettivamente parlata dal diplomatico. Il sottotitolo n. 637 contiene il saluto inglese *goodbye* e quello francese *au revoir*, pronunciati da Miloslavskij per congedarsi dall'ambasciatore e replicati anche nei sottotitoli. Per il saluto “ciao” si applica quanto detto per l'esclamazione “Mamma mia!” presente nel sottotitolo n. 213, mentre per le parti in francese e in inglese l'effetto prodotto sul pubblico russo e su quello italiano è lo stesso.

4.1.5 Trascrizione

Questa strategia, che prevede la riproduzione di forme non standard della lingua presenti nell'originale, è stata ampiamente utilizzata per la resa degli idioletti dei personaggi del film. Pertanto, si possono considerare come esempi di trascrizione tutti quelli riportati nella sezione 4.2, nella quale si illustreranno le peculiarità del parlato dei personaggi e il lavoro svolto per riprodurle nei sottotitoli.

4.1.6 Dislocazione

Nei casi in cui la componente visiva fosse strettamente legata a quella verbale, ossia a quanto detto dai personaggi, si è fatto ricorso alla dislocazione, come si può notare dai seguenti esempi. La strategia può determinare sia una traduzione più legata alla dimensione visiva, nella quale si fa riferimento a qualcosa che appare sullo schermo, sia una resa completamente diversa dall'originale, consentita proprio dal supporto del codice visivo.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#27	00:05:11,240	00:05:13,240	Ну вот, видали? Ну вот, пожалуйста. Тьфу!	Guarda un po' questi vandali!
#585	00:57:58,460	00:58:00,500	Что вы! Вам очень идёт.	Non faccia così, le sta benissimo!

Tabella 6: esempi di utilizzo della strategia della dislocazione.

Nel sottotitolo n. 27, Bunša si riferisce alla scritta *durak* (“cretino”) inquadrata nello stesso momento, riguardo la quale egli afferma: “Ecco, avete visto? Ecco, prego. Puh!”. L'amministratore cerca poi di cancellare i graffiti dal muro. Nella traduzione è stato inserito l'elemento del vandalismo, nel quale l'amministratore probabilmente individua la causa dell'apparizione della scritta, rimproverandone gli autori. Il supporto del codice visivo ha permesso di modificare completamente la traduzione e allo stesso tempo di chiarire la frase originale, che estratta dal proprio contesto sarebbe risultata molto

ambigua. Il sottotitolo n. 585 riporta invece l’affermazione fatta da Zinaida vedendo l’espressione contrariata di Ivan il Terribile, il quale ora indossa vestiti moderni al posto dei suoi tradizionali abiti da zar. L’avverbio “così” può essere utilizzato grazie alla presenza dell’elemento visivo, poiché il pubblico può vedere sullo schermo le espressioni facciali dello zar a cui Zinaida si riferisce. La traduzione risulta quindi più legata alla componente visuale rispetto all’originale, in cui si trova l’esclamazione *Čto vy!* (traducibile come “Ma cosa fa?”).

4.1.7 Condensazione

Come si è detto, questa strategia corrisponde alla riduzione parziale che Díaz Cintas e Remael (2014) identificano come un aspetto linguistico proprio dei sottotitoli (§2.2.2). Essa prevede la riformulazione in modo più sintetico dell’enunciato originale, senza che da questo sia eliminato alcun elemento.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#162	00:19:02,840	00:19:04,820	Дожидаюсь моего друга . А вы что думали?	Lo aspetto, e lei che credeva?

Tabella 7: esempio di utilizzo della strategia della condensazione.

Con questa frase, Miloslavskij risponde alle insistenti domande di Bunša sul perché egli si trovasse nell’appartamento di Špak. Il complemento oggetto *moevo druga* (“il mio amico”) è stato reso semplicemente con il pronome “lo”, sia per abbreviare la traduzione, sia perché l’informazione veicolata, ovvero il fatto che Miloslavskij affermi che Špak sia un suo amico (anche se non si tratta della verità), è riportata nei sottotitoli immediatamente precedenti, e non è stato necessario ripeterla. La soluzione ha permesso di rispettare il limite di 17 cps, che sarebbe invece stato superato con una resa del complemento oggetto per intero. Díaz Cintas e Remael individuano la sostituzione di sostantivi con pronomi come una delle tecniche utilizzabili per la riduzione parziale (2014: 160-161).

4.1.8 Riduzione

La strategia è paragonabile alla riduzione totale, anch’essa individuata da Díaz Cintas e Remael (2014) come una peculiarità linguistica dei sottotitoli. Come si è detto (§2.2.2 e §2.2.5), con la riduzione (o riduzione totale) la traduzione viene privata di elementi informativi ma non essenziali. Essa è specialmente impiegata quando i vincoli spazio-temporali sono molto limitanti.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#907	01:28:59,700	01:29:03,260	- Он просто издевается!	- Ci prende in giro! /

			- Имейте в виду , мы будем жаловаться на вас в соответствующие инстанции!	- Sporgeremo querela contro di lei!
--	--	--	---	-------------------------------------

Tabella 8: esempio di utilizzo della strategia della riduzione.

Le due battute sono pronunciate da Ul'jana Andreevna e Bunša, i quali si rivolgono a Šurik. Nella seconda non sono state tradotte la frase *Imejte v vidu* (“consideri”, “tenga a mente”) e la collocazione *v sootvetstvjuščie instancii* (“presso le autorità competenti”). La prima è usata da Bunša solo per catturare l’attenzione di Šurik, e non è fondamentale dal punto di vista informativo. Più importante è invece la perdita della seconda espressione: a causa del dialogo molto veloce e fitto, si è riusciti a inserire solo la prima delle due collocazioni burocratiche utilizzate dall’amministratore, ovvero “sporgere querela contro qualcuno” (*žalovat’cja na kogo-libo*). Come si vedrà nel dettaglio in seguito (§4.2.1), l’amministratore si esprime spesso tramite formule fisse ed espressioni legate alla burocrazia. Oltre al completamento della frase, viene dunque a mancare anche una componente stilistica e caratterizzante del personaggio, relativa al suo modo di esprimersi. Tuttavia, ai fini della trasmissione delle informazioni e della comprensione del sottotitolo da parte del pubblico, l’aspetto più importante è che sia stato reso il significato principale della battuta, ovvero che Bunša provi risentimento nei confronti di Šurik e intenda intraprendere azioni legali contro quest’ultimo. Come è stato detto nel capitolo 2 (§2.2.2), molto spesso la riduzione parziale e quella totale, ovvero la condensazione e la riduzione nei termini di Gottlieb, vengono impiegate contemporaneamente.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#97	00:11:32,420	00:11:35,960	Передайте Зинаиде Михайловне , что Розалия Францевна говорила Анне Иванне ,	Riferisca a sua moglie , / che Rosalia ha detto ad Anna
#98	00:11:36,040	00:11:38,940	Капитолина Никифоровна дублёнку предлагает, так что если...	che Capitolina / vende una pelliccia, quindi se...

Tabella 9: esempio di utilizzo delle strategie di condensazione e riduzione.

I sottotitoli contengono una lunga battuta di Ul'jana Andreevna, la quale si sta rivolgendo a Šurik. Nella prima frase si nota una riduzione parziale del nome e patronimico “Zinaida Michajlovna”, riformulato come “sua moglie”, poiché la sua resa per intero avrebbe portato al superamento dei 17 cps. L’inquilina del palazzo elenca poi una serie di nomi e patronimici femminili che, verosimilmente, identificano altre donne conosciute anche da Zinaida e Šurik. La rarità di alcuni nomi, la velocità con cui Ul'jana Andreevna li pronuncia e la loro quantità suscitano comicità, poiché l’elenco sembra non

finire mai. Tuttavia, sono proprio questi ultimi due fattori a causare l'impossibilità di riportare tutto nei sottotitoli italiani, nei quali sono stati omessi i patronimici *Francevna, Ivanna e Nikiforovna*. Essi sono stati ritenuti l'elemento più "sacrificabile", in quanto non molto familiari al pubblico italiano, che potrà però acquisire dimestichezza con il sistema onomastico russo in molti altri momenti del film (basti pensare al titolo, contenente esso stesso un nome e patronimico)⁶¹. La versione italiana contiene comunque un elenco di nomi pronunciati velocemente, uno dei quali piuttosto insolito (ovvero "Capitolina"), mantenendo almeno in parte anche l'effetto comico: il dialogo diventa simile a quello che potrebbero avere due vicini di casa anche in italiano.

4.1.9 Cancellazione

Dato che la cancellazione prevede la rimozione di intere frasi o turni di dialogo, e che a causa della natura polisemiotica dei prodotti audiovisivi il pubblico può accorgersi di tale omissione, nel lavoro di sottotitolaggio svolto si è fatto ricorso a essa nella minore misura possibile.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#21	00:04:54,140	00:04:56,280	- Я в отпуске и потому работаю дома. - А я... А я...	Sono in ferie e lavoro da casa.

Tabella 10: esempio di utilizzo della strategia della cancellazione.

Nella tabella è riportato un dialogo tra Šurik e Bunša, ma nel sottotitolo viene tradotta solo la battuta pronunciata dal primo, dato che la conversazione tra i due ha un ritmo serrato. Il pubblico può avvertire la mancanza di un turno nei sottotitoli, ma si è ritenuto opportuno adottare questa soluzione in quanto la frase di Bunša è incompleta e non trasmette informazioni. Inoltre, il sottotitolo successivo inizia con la stessa frase e ne presenta il continuo e la traduzione, permettendo al pubblico di recuperare la parte di dialogo persa (si veda il sottotitolo n. 22, riportato sopra come esempio per la strategia dell'espansione).

4.1.10 Rinuncia

Come è stato detto nel capitolo 2 (§2.2.4), Gottlieb descrive la rinuncia come la traduzione di un riferimento culturale e/o di un gioco di parole che non rispecchia in alcun modo l'originale o prevede

⁶¹ Il sistema onomastico russo prevede che del nome completo di una persona faccia parte un patronimico, derivante dal nome di suo padre, a seconda del quale può avere desinenze diverse. Ad esempio, il patronimico Vasil'evič, facente parte del nome completo di Ivan Bunša e Ivan il Terribile, deriva dal nome Vasilij: ciò indica che a chiamarsi in questo modo è il padre di entrambi i personaggi (il loro nome e patronimico può essere letto come "Ivan, figlio di Vasilij"). Il patronimico viene affiancato al nome per rivolgersi con rispetto a persone con cui non si ha familiarità o con le quali c'è una distanza sociale verticale, quindi un rapporto di superiorità o inferiorità in base a una determinata gerarchia (ad esempio, il proprio capo). Per approfondimenti si veda: <https://it.rbth.com/lifestyle/79783-patronimico-russo-cosè>.

un avvicinamento alla cultura di arrivo. Pertanto, la rinuncia mostra affinità con la strategia di sostituzione culturale e di omissione degli ECR proposte da Pedersen (2005) e la soluzione di ignorare elementi umoristici che presentano giochi di parole e/o riferimenti culturali individuata da Chiaro (2010) e Low (2011) (si vedano le sottosezioni §3.3.2 e §3.4.4). Possono quindi essere identificati come esempi di rinuncia i casi in cui le strategie appena menzionate sono state adottate per i riferimenti culturospecifici e lo humour, come si vedrà più avanti nel corso del capitolo (§4.4.2, §4.4.4 e §4.4.8). La prossima sottosezione approfondirà invece il tema degli idioletti presenti nel film.

4.2. Gli idioletti dei personaggi

Nel capitolo 2 (§2.2.5) si è parlato della variazione linguistica come una delle possibili difficoltà traduttive nel sottotitolaggio: essa è stata riscontrata anche nel caso del presente elaborato. Con la strategia della trascrizione individuata da Gottlieb (1992), che richiede un alto livello di creatività da parte di chi traduce (Perego, 2005: 107), si è cercato di riprodurre il peculiare modo di esprimersi di alcuni personaggi, ovvero il loro idioletto. È stato infatti adottato l'approccio traduttivo individuato negli studi di Ellender (2015) e Pettit (2005) e promosso dalle studiosse, che dimostra la possibilità di trasmettere la variazione linguistica nei sottotitoli e che è stato discusso nel capitolo 2 (§2.2.5). Tale approccio prevede la riproduzione di peculiarità come colloquialismi, dialetti o idioletti tramite una combinazione di soluzioni più fedeli all'originale e più creative. Esso consente anche di ricorrere alla strategia della compensazione, ovvero l'inserimento di tali elementi anche dove questi non sono presenti nell'originale, per compensare la loro perdita in altri momenti, dovuta ad esempio ai vincoli spaziali e temporali. Anche Díaz Cintas e Remael notano l'uso regolare di questa strategia per rendere la variazione linguistica nel sottotitolaggio, affermando che chi sottotitola interviene spesso con soluzioni più "marcate" o "colorate" in alcuni punti della traduzione, per compensare la perdita di questo tipo di linguaggio in altri punti del testo audiovisivo tradotto (2014: 188).

Gli idioletti dei personaggi del film *Ivan Vasil'evič menjaet professiju* giocano un ruolo importante nella caratterizzazione degli stessi e nella creazione dello humour. Ricordando le parole di Ellender, data l'importanza che le specificità linguistiche del testo audiovisivo originale hanno per la costruzione dell'identità dei personaggi, è essenziale che queste siano conservate nei sottotitoli, se si vuole fare in modo che il pubblico di arrivo ricavi un'esperienza del film più autentica possibile (2015: 171). La scelta di rendere gli idioletti è stata infatti dettata anche dalla volontà di dipingere un ritratto dei personaggi più fedele possibile all'originale, affinché il pubblico possa comprendere appieno la loro personalità. Quanto allo humour, come si è detto nel capitolo 3 (§3.3.3), gli idioletti e la variazione linguistica in generale possono costituire una fonte di umorismo nei prodotti audiovisivi: si è quindi ritenuto fondamentale cercare di rendere queste particolarità e non appiattare

o standardizzare la lingua nei sottotitoli. La comicità suscitata dagli idioletti è in parte riconducibile al concetto di incongruenza, di cui si è parlato nel capitolo 3 (§3.1): spesso, il modo di esprimersi dei personaggi risulta divertente poiché inadatto al contesto in cui si trovano. Ad esempio, come si vedrà, Bunša utilizza formule burocratiche nel parlato e in contesti informali, mentre il lessico dello zar è appropriato per la sua epoca di provenienza, ma desueto per quella in cui viene trasportato. Al contrario, il lessico colloquiale di Miloslavskij risulta insolito rispetto al modo in cui si parlava nel Sedicesimo secolo, ossia il periodo storico in cui egli si ritrova. Di seguito si illustreranno le caratteristiche dell’idioletto di ciascun personaggio e le soluzioni adottate per trasmetterle in italiano.

4.2.1 Il linguaggio burocratico di Bunša

Il personaggio di Ivan Vasil’evič Bunša, l’amministratore del condominio in cui vivono i protagonisti del film, lascia trasparire il suo originale modo di parlare sin dalle prime scene. Egli fa un ampio uso di *kanceliarity* (канцелярскы), ovvero formule fisse e collocazioni che appartengono al linguaggio burocratico e sono legate al suo ruolo di amministratore. Il modo di parlare di Bunša risulta comico poiché appartenente a un registro formale e in netta contrapposizione con l’idioletto degli altri personaggi. La rigidità del suo linguaggio riflette la sua personalità rispettosa delle regole e desiderosa del mantenimento dell’ordine nel palazzo. Bergson individua nell’inelasticità e nella rigidità di una persona una fonte di humour (1900, citato in Chiaro, 2010a: 24): ne consegue che, così come il suo modo di parlare, è il personaggio stesso a risultare divertente. Alcune frasi pronunciate da Bunša, in cui erano presenti collocazioni tipiche del “burocratese”, sono state riportate come esempi delle strategie di espansione e riduzione (§4.1). Nei sottotitoli si è cercato di riproporre formule analoghe a quelle originali, mantenendo il registro di Bunša: tuttavia, il tentativo non ha sempre raggiunto l’obiettivo auspicato, poiché le lunghe espressioni utilizzate dal personaggio sono state spesso soggette a riduzione parziale o totale per motivi di spazio e tempo.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#139	00:15:20,810	00:15:22,900	Такие опыты, уважаемый Александр Сергеевич	Tali esperimenti, egregio signore
#140	00:15:23,020	00:15:26,420	нужно делать с разрешения только соответствующих органов.	si effettuano con il permesso / delle autorità competenti.

Tabella 11: esempi di resa delle espressioni burocratiche nell’idioletto di Bunša.

Nella scena, l’amministratore sta cercando di dissuadere Šurik dal fare esperimenti con la macchina del tempo. Generalmente, nella resa del linguaggio di Bunša, si è cercato di accentuarne la formalità

anche nei tratti in cui esso era meno rigido, per compensare la perdita di altre espressioni. Nel sottotitolo n. 139, per l’aggettivo dimostrativo *takie*, al traduttore “questi” è stata preferito il più formale “tali”. L’attributo *uvažaemyj* è stato reso con il suo corrispettivo dallo stile più elevato, ovvero “egregio”, mentre il nome e patronimico *Aleksandr Sergeevič* sono stati rielaborati in “signore”. Si costituisce così una formula tipica della burocrazia e presente spesso in forma scritta e nei documenti, ma non utilizzata nel parlato: è proprio il fatto che Bunša la usi nel linguaggio orale a creare comicità e caratterizzare il suo modo di esprimersi. Allo stesso modo, il verbo *delat’*, ossia “fare”, è stato reso con il meno colloquiale “effettuare”. In questo caso, la dicitura *sootvetstvjuščie organy*, che ricorda *sootvetsvujuščie instancii* del sottotitolo n. 907 (§4.1), è stata qui resa per intero, mentre nel caso precedente era stata omessa per motivi di spazio e tempo. Nell’esempio che segue, invece, la si trova ancora una volta, e anche in questo caso è stata sottoposta a riduzione parziale per via dei vincoli che il sottotitolo doveva rispettare.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#197	00:21:08,320	00:21:10,480	Одумайтесь, одумайтесь, товарищ Тимофеев,	Compagno Timofeev, ci ripensi!
#198	00:21:10,560	00:21:14,440	прежде чем, понимаете , увидеть древнюю Москву без санкции соответствующих органов!	Non può farlo, insomma , / senza l’apposita autorizzazione!

Tabella 12: esempi di resa delle espressioni burocratiche nell’idioletto di Bunša.

La formula burocratica *bez sankcii sootvetstvjuščich organov* (“senza l’autorizzazione delle autorità competenti”) è stata sintetizzata e resa come “senza l’apposita autorizzazione”, data l’impossibilità di tradurla per intero. Il fatto che Bunša utilizzi questa collocazione per ben tre volte e sempre in forme leggermente diverse è un segnale eloquente di quanto il suo idioletto sia carico di formule fisse legate alla burocrazia. Si noti inoltre la presenza dell’intercalare *ponimaete* (letteralmente, “capite” o “sapete), con il quale Bunša si rivolge a Šurik durante il dialogo. Nel corso del prodotto audiovisivo, l’amministratore utilizzerà questa parola per tre volte: in italiano essa è stata resa con “insomma”, per far capire al pubblico italiano che si tratta di un intercalare. Sebbene solitamente nei sottotitoli gli elementi tipici dell’oralità vengano eliminati, come si è detto nel capitolo 2 (§2.2), in questo caso la resa dell’intercalare aiuta a trasmettere un’altra caratteristica del parlato del personaggio. Nella tabella sottostante è riportato un ultimo esempio.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
-------------	---------------	--------------	-----------	-------------

#748	01:11:54,330	01:11:56,720	Рабочий день у нас ненормированный.	Lavoriamo senza orari prestabiliti.
------	--------------	--------------	--	--

Tabella 13: esempi di resa delle espressioni burocratiche nell'idioletto di Bunša.

Nella scena, l'amministratore è a tavola con la zarina, e si lamenta con lei del fatto che gli zar non abbiano alcun giorno di riposo e lavorino senza sosta. Il corrispettivo italiano del termine *nenormirovannyj rabočij den'* è “giornata lavorativa senza orario prestabilito”⁶², presente nei documenti e nei contratti di lavoro. Dato che Bunša pronuncia la frase molto velocemente, non è stato possibile riportare l'intera collocazione nel sottotitolo: è stata attuata una riformulazione che, pur non riproponendo la formula fissa, ne trasmette comunque il senso.

Come si è visto, non sempre è stato possibile mantenere del tutto le sfumature dell'idioletto di Bunša. Tuttavia, pur con le difficoltà dovute alle restrizioni imposte dai vincoli spaziali e temporali del sottotitolaggio, si è cercato di rendere il burocratese intervenendo il più possibile sul lessico e facendo ricorso alla compensazione (come nei sottotitoli n. 139 e 140). Dato che le caratteristiche del modo di parlare del personaggio vengono comunque trasmesse, e il suo linguaggio non viene standardizzato nei sottotitoli, il risultato può essere ritenuto soddisfacente.

4.2.2 La lingua russa del Sedicesimo secolo di Ivan il Terribile

Il personaggio di Ivan il Terribile proviene dalla remota epoca storica in cui fu fondato lo zarato russo: fu lo stesso sovrano a creare il titolo di zar⁶³ e a proclamarsi tale nel 1547, per poi regnare fino al 1584. Lo stato costituito da Ivan il Terribile è noto anche con il nome di Moscovia: nel Cinquecento, infatti, si assistette alla creazione di uno “Stato moscovita centralizzato” (Fici Giusti, Gebert e Signorini, 1991: 31), il cui fulcro era proprio Mosca. Nell'area della città si parlava la lingua grande-russa (*velikoruskij* o *starorususkij jazyk*), detta anche semplicemente russa, che si distinse poi da quella ucraina e bielorusca⁶⁴. Essa rappresentava una lingua comune, dato che Mosca costituiva un punto di incontro di parlate provenienti da vari territori dello zarato (*ibid*). Nel film, lo zar si esprime proprio nella lingua russa in uso nel Sedicesimo secolo: a causa della distanza temporale tra la sua epoca storica e quella in cui egli viene trasportato, il suo linguaggio si contraddistingue in modo significativo da quello degli altri protagonisti. Egli utilizza molto spesso un lessico che, rispetto al russo moderno, risulta obsoleto. In particolare, il modo di parlare del sovrano si contrappone al

⁶² Fonte: dizionario russo-italiano e italiano russo Kovalëv (Zanichelli) disponibile al link <https://u-ubidictionary-com.ezproxy.unibo.it/viewer/#/dictionary/zanichelli.ilkovalev> [ultima consultazione: 11/1/2022]

⁶³ Fonte: Enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/enciclopedia/ivan-iv-il-terribile-granduca-di-mosca-e-zar-di-russia/> [ultima consultazione: 12/2/22]

⁶⁴ Fonte: definizione di *velikoruskij* o *starorususkij jazyk*, disponibile al link https://lingvistics.dictionary.academic.ru/2843/период_старорусский_%28великорусский%29 [ultima consultazione: 12/2/22]

burocratese del suo omonimo e sosia, ovvero Ivan Vasil’evič Bunša. Dato che la lingua russa del Sedicesimo secolo si discosta, almeno in parte, dal russo contemporaneo, l’idioletto di Ivan il Terribile ha comportato difficoltà traduttive maggiori rispetto a quello degli altri personaggi. Per restituire anche in italiano l’impressione di una lingua appartenente a un’epoca storica lontana, diversa da quella parlata dagli altri protagonisti, è stato utilizzato lessico antiquato e inusuale, come si vedrà nei successivi esempi. Le scelte traduttive sono state determinate anche dalla volontà di riproporre nei sottotitoli l’effetto comico delle espressioni originali, legato alla loro natura insolita e “bizzarra” rispetto al russo moderno.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#264	00:28:52,220	00:28:56,000	- Пейте. - Отведай и ты из моего кубка .	- Beva. / - Abbeverati prima tu dalla mia coppa .

Tabella 14: esempio di resa di parole obsolete nell’idioletto di Ivan il Terribile.

Il dialogo si svolge tra Ivan il Terribile e Šurik: per assicurarsi che questi non voglia avvelenarlo con la vodka, lo zar gli chiede di bere dal proprio bicchiere. Il verbo *otvedat’*, che rappresenta un arcaismo, è stato tradotto come “abbeverarsi”, verbo di uso alquanto raro. Il sostantivo *kubok* è stato invece reso come “coppa”, ritenuto più adatto al registro dello zar e alla sua epoca, nonché meno comune di “calice”, usato anche al giorno d’oggi. Sullo schermo si può vedere che l’oggetto a cui vuole riferirsi lo zar è in realtà un piccolo bicchiere solitamente usato per bere la vodka, ovvero una *rjumka*. Se per il pubblico russo può risultare divertente il fatto che lo zar usi una denominazione dell’oggetto coerente per la sua epoca, ma non per quella in cui ora si trova, in italiano si è voluto trasmettere lo stesso con l’uso del sostantivo “coppa”. Si osservi ora il seguente esempio.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#497	00:51:38,660	00:51:41,720	Сам захотел царствовать и всем владети ?	Lui medesimo / vuole divenire zar e gubernare tutto?

Tabella 15: esempio di resa di parole obsolete nell’idioletto di Ivan il Terribile.

Udendo la conversazione tra Zinaida e il regista Jakin riguardo un film su Boris Godunov, il primo zar non appartenente alla sua stessa dinastia, il sovrano pronuncia questa frase, di cui Boris è il soggetto. Si è scelto di tradurre l’aggettivo *sam*, forma breve di *samyj*, con il suo corrispettivo “medesimo”, di uso molto più raro rispetto a quello frequentemente usato, ovvero “stesso”. Il verbo *carstvovat’*, ovvero “regnare”, è stato invece reso con la perifrasi “divenire zar”, ritenuta più efficace data la bassa frequenza d’uso del verbo “divenire” rispetto al più immediato “diventare”. Infine, il verbo *vladeti* presenta una terminazione del modo infinito caduta in disuso, contraddistinta dalla

vocale finale *i*. Il suo corrispondente moderno è infatti *vladet'*: in entrambi i casi, il significato del verbo è “governare”. Per trasmettere la connotazione di arcaicità, si è optato per l’uso dello stesso verbo in latino, ovvero *gubernare*: la soluzione non richiede la conoscenza del latino da parte del pubblico per essere compresa, poiché il verbo è quasi identico a quello ora utilizzato in italiano.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#594	00:58:59,580	00:59:04,240	Ох, красота-то какая! Лепота!	Ah, che meraviglia! / Quanta beltade!

Tabella 16: esempio di resa di parole obsolete nell'idioletto di Ivan il Terribile.

Questa frase, esclamata dallo zar nel vedere la bellezza della città di Mosca negli anni Settanta, contiene il sostantivo *lepota*, l’equivalente più antico di *krasota*, ovvero “bellezza”⁶⁵, utilizzato nella prima parte della proposizione. Al fine di attribuire alla traduzione la stessa sfumatura di arcaicità, è stato utilizzato il sostantivo “beltade”, decisamente desueto e appartenente a un registro molto simile a quello impiegato dallo zar. La soluzione crea anche un effetto comico, così come in generale tutti i termini obsoleti pronunciati dal sovrano e resi come forme arcaiche anche in italiano. In determinati casi, tuttavia, si è preferito semplificare la traduzione e scegliere alternative meno marcate, al fine di trasmettere prima di tutto il significato delle battute.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#869	01:24:37,260	01:24:40,860	Лжѣшь, собака! Аз есмь царь!	Stai mentendo, cane! Sono io lo zar!

Tabella 17: esempio di resa di parole obsolete nell'idioletto di Ivan il Terribile.

Qui Ivan il Terribile accusa Bunša di essere un impostore, poiché l’amministratore dichiara ai poliziotti di aver ricoperto il ruolo dello zar. Il sovrano utilizza il pronome personale *az*, corrispettivo ora obsoleto della prima persona singolare *ja*, ovvero “io”⁶⁶, insieme al verbo *esm'*, ovvero la prima persona singolare del verbo *byt'* (“essere”), anch’essa caduta in disuso. Nel tentativo di trovare dei corrispettivi altrettanto desueti, si era inizialmente pensato di utilizzare anche in questo caso il latino, traducendo la frase *az esm' car'* come “ego sum zar”. Tuttavia, si è poi temuto che la soluzione non fosse di immediata comprensione per il pubblico, e che l’accostamento tra il latino e la parola “zar”, prestito dal russo, potesse risultare straniante. Si è quindi optato per la regolare traduzione in italiano riportata in tabella. Ai fini di compensare la perdita di tratti del parlato dello zar come nell’esempio

⁶⁵ Fonti: dizionario russo-italiano e italiano-russo Kovalëv (Zanichelli) disponibile al link <https://u-ubidictionary-com.ezproxy.unibo.it/viewer/#/dictionary/zanichelli.ilkovalev> [ultima consultazione: 14/1/2022]

⁶⁶ Fonte: Slovar' ustarevšich slov (dizionario delle parole obsolete in russo), disponibile al link <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/slovar-ustarevshih-slov/> [ultima consultazione: 15/1/2022]

appena visto, sono state cercate soluzioni adeguate a ricreare le peculiarità del suo idioletto anche quando nell'originale non erano presenti termini desueti.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#257	00:28:20,820	00:28:22,360	Так покупай!	Orsù , comprali!

Tabella 18: esempi di compensazione nella resa dell'idioletto di Ivan il Terribile.

Nel sottotitolo n. 257, l'avverbio *tak*, il cui traduttore più immediato è “allora”, è stato reso con l'esortazione “orsù”, praticamente scomparsa nell'italiano contemporaneo e, per questo, adatta al registro dello zar.

4.2.3 Le espressioni colloquiali di Miloslavskij

L'idioletto di Miloslavskij è caratterizzato dall'uso espressioni molto colloquiali o gergali; il loro effetto comico è ancora più accentuato quando il ladro le adopera durante la sua permanenza presso il palazzo dello zar, al tempo del quale il modo di parlare era completamente diverso. Il registro di Miloslavskij è più basso di quello degli altri personaggi, ed è in netta contrapposizione con quello estremamente formale di Bunša e quello arcaico dello zar. Il linguaggio del ladro può essere considerato il più vicino e verosimile al parlato quotidiano. Talvolta, esso include anche forme grammaticali errate, come si può notare dagli esempi riportati sotto.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#222	00:23:51,880	00:23:53,460	- Положь трубку! - Чего?	- Molla la cornetta. / - Che?
#225	00:23:57,640	00:23:59,300	- Не положу! - Лож трубку!	- Non lo farò! / - Mollala!

Tabella 19: esempi di resa di forme verbali errate nell'idioletto di Miloslavskij.

In questi dialoghi tra Miloslavskij e Bunša, il primo utilizza due forme non corrette dell'imperativo del verbo *položit'*, ovvero *polož'* (sottotitolo n. 222) e *lož'* (sottotitolo n. 225), mentre la forma corretta è *polož'i*. Come si è già spiegato nel capitolo 2 (§2.2.5), solitamente la grammatica non standard tende a essere corretta nei sottotitoli: al contrario del lessico marcato, gli errori grammaticali possono essere fuorvianti per il pubblico. I sottotitoli dovrebbero infatti essere corretti dal punto di vista grammaticale (Ivarsson e Carroll, 1998), secondo quanto già detto in precedenza (§2.2.3). Nella traduzione italiana si è quindi scelto di intervenire sul lessico utilizzando il verbo “mollare”, più inusuale e di registro più basso rispetto a quello solitamente impiegato per riferirsi alle cornette telefoniche, ovvero “abbassare”. La soluzione trasmette il modo insolito di parlare di Miloslavskij, senza però riportare una forma grammaticale errata nel sottotitolo. Il verbo “mollare” è stato utilizzato anche nei sottotitoli immediatamente successivi, in cui prosegue il dialogo tra i due personaggi. La

tabella riportata di seguito contiene gli esempi più significativi del linguaggio colloquiale che caratterizza l'idioletto di Miloslavskij.⁶⁷

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#308	00:34:52,460	00:34:55,600	Царские шмотки! Одевайся.	La roba dello zar! Mettitela.
#377	00:41:08,560	00:41:12,800	Выручай, а то засыпемся. Чего ж ты молчишь, сволочь?	Aiutami, o ci sgamano. / Perché stai zitto, bastardo?
#759	01:12:38,300	01:12:41,300	- О! Да ты, Ваше благородие, нарезался! - Но-но-но-но-но!	- Sei proprio sbronzo, Altezza! / - Calma!

Tabella 20: esempi di resa delle espressioni colloquiali nell'idioletto di Miloslavskij.

Pronunciando queste frasi, il ladro si rivolge sempre a Bunša, in diverse scene del film. Il sostantivo *šmotki*, che figura nel sottotitolo n 308. e significa “vestiti”, è stato tradotto come “roba”, per accentuare la sua appartenenza al linguaggio quotidiano. Nel sottotitolo n. 377 è riportata l'espressione gergale *zasypat'sja*, ovvero “essere beccato”, “essere colto in flagrante”; una soluzione efficace in italiano è rappresentata dal verbo “sgamare”, che ha lo stesso significato. In questa battuta, con l'intento di insultarlo, Miloslavskij si rivolge a Bunša con la parola volgare *svoloč'*, ovvero “bastardo”: come si vedrà in seguito (§4.2.3.2), il ladro fa talvolta uso di turpiloquio. Infine, nella frase tradotta dal sottotitolo n. 759 è presente il verbo *narezat'cja*, ovvero “sbronzarsi”. Nella traduzione è stata effettuata una perifrasi con l'aggettivo “sbronzo”, mantenendo la stessa radice e il significato, così come, naturalmente, lo stesso registro colloquiale.

Per restituire al parlato di Miloslavskij le sfumature perse in alcuni casi, sebbene essi siano rari, si è fatto ricorso alla compensazione, analogamente a quanto è stato già visto per gli altri idioletti.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#401	00:42:40,030	00:42:43,060	“Приказываю: послать войска	"Ordino di inviare delle truppe
#402	00:42:43,790	00:42:45,790	выбить Крымского хана	per far sloggiare il Khan di Crimea
#403	00:42:46,580	00:42:48,520	с Изюмского шляха”!	dalla via per Izjum”!

Tabella 21: esempio di compensazione nella resa dell'idioletto di Miloslavskij.

⁶⁷ Tutti i termini russi evidenziati nella tabella sono segnalati come appartenenti a un registro colloquiale, familiare o popolare dal dizionario russo-italiano e italiano russo Kovalëv (Zanichelli), disponibile al link <https://u-ubidictionary-com.ezproxy.unibo.it/viewer/#/dictionary/zanichelli.ilkovalev>, e/o dal _Grande Dizionario Russo di J. Dobrovolskaja (Hoepli), disponibile al link <https://online-elexico-com.ezproxy.unibo.it/product/dobro> [ultima consultazione: 15/1/2022]

Il verbo *vybit'* non appartiene al registro colloquiale, ma in questo contesto significa “far uscire” o “togliere”: si è scelto di tradurlo con “far sloggiare” per compensare la perdita di linguaggio informale in altri momenti del testo audiovisivo e, soprattutto, per attribuire alla battuta una comicità ancora più forte, determinata anche dalla componente linguistica e non solo dal contesto (Miloslavskij ordina a Feofan di scrivere un decreto, pur non avendo alcun diritto di farlo).

4.2.3.1 I diminutivi-vezzeggiativi dei nomi russi

L'ampio uso che Miloslavskij fa dei diminutivi e vezzeggiativi dei nomi propri offre l'occasione per una breve analisi di questo fenomeno molto peculiare e proprio della lingua russa. Data la complessità dei meccanismi di formazione di questi nomi e le loro possibili funzioni comunicative ed espressive (cfr. Salmon, 2000), in questa sede il tema sarà trattato in modo molto riassuntivo, fornendo informazioni essenziali e pertinenti al prodotto audiovisivo preso in considerazione. In russo, nei contesti informali e quotidiani in cui gli interlocutori hanno molta familiarità, la forma estesa del nome proprio di una persona viene spesso sostituita dalla sua forma breve standard. Ad esempio, le forme brevi del nome Aleksandr, ovvero il nome intero di Šurik, sono *Saša*, *Sanja* e *Šura*, utilizzate anche per la variante femminile Aleksandra (Salmon, 2000). Le forme brevi standard non possiedono una vera e propria accezione affettiva, ma denotano solo familiarità tra gli interlocutori (cfr. Danilina, 1969, citata in Salmon, 2000: 133).

Tuttavia, in russo, i nomi propri e le stesse forme brevi standard possono essere a loro volta modificati in modo tale da ricoprire la funzione di diminutivi e vezzeggiativi, che hanno un'accezione intimo-appellativa ed esprimono una valutazione emozionale (*ibid*: 129). Un esempio è proprio il diminutivo Šurik, utilizzato esclusivamente dalla moglie dell'inventore, Zinaida, che chiama così il marito in modo affettuoso. La formazione dei diminutivi-vezzeggiativi prevede spesso l'utilizzo di suffissi: ad esempio, Šurik deriva dalla forma breve *Šura*, a cui si aggiunge il suffisso *-ik*. In russo, i diminutivi-vezzeggiativi si usano anche tra persone adulte, mentre in italiano essi sono molto meno comuni o utilizzati prevalentemente per rivolgersi ai bambini (Salmon, 2000: 134). Proprio per via dell'assenza di un fenomeno simile in italiano, la traduzione dei diminutivi-vezzeggiativi costituisce una questione molto complessa, a causa della difficoltà nel donare alla resa la stessa connotazione affettiva che caratterizza il nome originale. Infatti, mentre tali sfumature sono insite nel nome russo modificato, in italiano esse si esprimono utilizzando parole “esterne” al nome stesso (si pensi a forme come “tesoro” o “amore”). Secondo Salmon, le strategie traduttive disponibili sono principalmente due, ovvero la compensazione e lo straniamento (2000: 139-141)⁶⁸. La prima consiste nel riportare il

⁶⁸ Concettualmente, le strategie hanno punti in comune con quelle di addomesticazione e straniamento proposte da Venuti (1995), di cui si è parlato nel cap. 3.

nome nella sua forma non marcata e nel trasmettere la connotazione emotiva con espedienti che intervengano sul resto del testo, come il passaggio dal “lei” al “tu” o l’aggiunta di avverbi e aggettivi (*ibid.*: 139). Con la seconda, invece, il diminutivo-vezzeggiativo viene mantenuto nella sua forma integrale e semplicemente traslitterato (*ibid.*: 140).

In linea con la natura colloquiale e informale del suo idioletto, Miloslavskij adopera le forme brevi e vezzeggiative del nome Fëdor per rivolgersi a Feofan: ciò ha un effetto umoristico, poiché i due nomi sono completamente diversi. Inoltre, tra il ladro e lo scrivano non c’è un rapporto confidenziale, in quanto i due si conoscono a malapena: la comicità deriva quindi anche dal contesto d’uso, insolito rispetto alla norma, che Miloslavskij fa dei diminutivi-vezzeggiativi. Per la traduzione di questi ultimi, ad eccezione di alcuni casi, si è scelto di adottare la strategia dello straniamento. Come afferma Salmon, essa ricorda a chi legge la distanza tra la propria cultura e quella di partenza (2000: 138). Tuttavia, dato che in questo caso i diminutivi-vezzeggiativi usati da Miloslavskij hanno una funzione prevalentemente umoristica e non si propongono di descrivere il rapporto tra due interlocutori o di trasmettere alcuna informazione, essi sono stati lasciati invariati. Nei sottotitoli lo humour è generato dal fatto che Miloslavskij utilizzi ogni volta una diversa forma del nome Fëdor per rivolgersi a Feofan, come si vedrà negli esempi, e ciò è comprensibile anche al pubblico italiano che non conosce il russo. Inoltre, come afferma Salmon citando Venuti (1998), l’uso della strategia dello straniamento può anche favorire l’incontro del pubblico con la cultura di partenza e promuovere la diversità culturale (2000: 141). Nel caso del prodotto audiovisivo in questione, è probabile che chi sceglie di visionarlo, pur servendosi dei sottotitoli italiani, sia disposto o motivato a entrare in contatto con la cultura russa o approfondirne la conoscenza, e sia consapevole del fatto che nei sottotitoli potrebbero comparire elementi propri del sistema linguistico russo. Infine, dato che la compensazione prevede spesso l’aggiunta di una porzione di testo rispetto all’originale, essa non è sempre conveniente o possibile da adottare nei sottotitoli, per via dei noti vincoli spazio-temporali.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#352	00:39:19,120	00:39:21,120	Хорошо, Федя . Останься здесь.	Va bene, caro Fedja . Tu resti.
#385	00:41:36,380	00:41:38,500	- Сбегай, Федюш , узнай. - Слушаюсь.	- Va’ a scoprirlo, Fedjuša . / - Subito.
#394	00:42:12,180	00:42:14,640	А что, Феденька , войны сейчас никакой нету?	Dimmi, Feden’ka , c’è mica qualche guerra?
#659	01:05:36,740	01:05:39,920	Во всяком случае не мы! Федюньчик , а там что такое?	In ogni caso, non noi! / Fedjunčik , dimmi un po’, cosa c’è lì?

Tabella 22: esempi di resa dei diminutivi e vezzeggiativi usati da Miloslavskij.

Come si può vedere dal sottotitolo n. 352, non appena lo scrivano rivela di chiamarsi Feofan, Miloslavskij inizia a rivolgersi a lui come se il suo nome fosse Fëdor, di cui Fedja è la forma breve standard. Nel corso del film il ladro usa vari diminutivi e vezzeggiativi da quest'ultima derivati, ovvero *Fedjuša* (nell'originale esso è nella forma tronca tipica del vocativo e per questo non presenta la terminazione in -a), *Feden'ka* e *Fedjunčik*. Nel sottotitolo n. 352 è stata adottata la strategia della compensazione, tramite l'accostamento dell'aggettivo "caro" alla forma breve standard Fedja. In questo modo, il pubblico può comprendere che, se Miloslavskij chiama Feofan con diminutivi e vezzeggiativi sempre diversi, la sua intenzione non è quella di schernirlo. Negli altri casi, come mostrato dagli esempi, si è scelta la strategia dello straniamento, per le ragioni prima spiegate. Oltre a Miloslavskij, anche altri personaggi fanno uso di diminutivi e vezzeggiativi dei nomi.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#57	00:08:47,380	00:08:50,720	Мой аппарат, Зиночка , меня прославит! И тебя тоже!	La mia macchina, cara Zina , / ci renderà entrambi famosi!

Tabella 23: esempio di resa di un diminutivo-vezzeggiativo usato da Šurik.

La frase è pronunciata da Šurik, che chiama affettuosamente sua moglie *Zinočka*: si tratta di un diminutivo-vezzeggiativo derivato da *Zina*, la forma breve standard del nome *Zinaida*. Nella traduzione, adottando una strategia di compensazione analoga a quella attuata nel sottotitolo n. 352, è stata riportata la forma breve, con l'aggiunta dell'aggettivo "cara". In questo modo, oltre a far trasparire la connotazione emotiva posseduta dal diminutivo-vezzeggiativo, si rende noto al pubblico il rapporto esistente tra Šurik e *Zinaida*, ovvero quello di marito e moglie: l'informazione permette a spettatrici e spettatori di inquadrare meglio i due personaggi, dato che il sottotitolo appare in una delle prime scene del film.

4.2.3.2 Il turpiloquio

Si affronterà ora brevemente un altro elemento tipico della variazione linguistica, ovvero il turpiloquio, di cui si è parlato nel capitolo 2 (§2.2.5.1). Oltre a Miloslavskij, a fare uso del turpiloquio è anche Ivan il Terribile e, in misura minore, altri personaggi come *Zinaida*. Nei sottotitoli italiani esso è stato sempre conservato: le linee guida dell'azienda Netflix, che sono state seguite per il lavoro di sottotitolaggio, raccomandano infatti di non intervenire con una censura, ma di rendere in modo fedele le imprecazioni⁶⁹. Inoltre, come è stato già detto (§2.2.5.1) riportando le parole di Díaz Cintas

⁶⁹ Fonte: linee guida dell'azienda Netflix, disponibili al link <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215349898-Italian-Timed-Text-Style-Guide> [ultima consultazione: 27/1/2022]

e Remael, è fondamentale tradurre il turpiloquio quando esso caratterizza i personaggi che ne fanno uso (2014: 196-197). Nella scelta delle soluzioni traduttive specifiche per ogni caso, tuttavia, è stata prestata attenzione alla valenza emotiva del linguaggio usato, e si è cercato di evitare errori di transcodifica che avrebbero portato a una traduzione molto distante dall'originale: come si è detto (§2.2.5.1) citando Pavesi e Malinverno (2000), il rischio di commettere tali errori è una delle problematiche principali nella resa del turpiloquio. Infine, quest'ultimo è stato reso anche alla luce della sua possibile funzione umoristica, basata sul concetto di superiorità, che nel capitolo 3 (§3.1) è stata indicata come una delle cause scatenanti dello humour. Esso può infatti nascere dalla presa in giro nei confronti del bersaglio dello scherzo, il quale viene ridicolizzato: anche Low riconosce gli insulti come un elemento umoristico universale (2011: 61). Di seguito sono riportati alcuni esempi.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#628	01:02:46,380	01:02:50,280	Да ты что, сукин сын , самозванец! Казенные земли разбазариваешь?	Figlio di puttana , impostore! / Svendi i territori statali?

Tabella 24: esempio di uso di turpiloquio da parte di Miloslavskij.

Miloslavskij si sta qui rivolgendo a Bunša, il quale, nei panni dello zar, vorrebbe cedere territori agli Svedesi. L'espressione volgare *sukin syn* è stata resa con il suo corrispettivo italiano. Un altro esempio di turpiloquio, anche se emotivamente meno carico, è stato riportato in precedenza (§4.4.3) nel sottotitolo n. 377, in cui era presente il termine offensivo *svoloč'*. I suoi equivalenti italiani sarebbero "canaglia" o "carogna"⁷⁰, ma esso è stato reso come "bastardo", più usato e diffuso nella lingua di arrivo. Si è infatti anche cercato di rendere le imprecazioni in modo naturale, affinché risultassero spontanee. Anche Ivan il Terribile fa talvolta uso di turpiloquio, ma nel suo idioletto sono presenti soprattutto termini offensivi inusuali e impiegati esclusivamente da lui, che generano comicità.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#511	00:52:36,540	00:52:39,240	- Вот тебе, сукин сын! - Кеша! Это не остроумно!	- Prendi, figlio di cortigiana! / - Keša, basta!
#551	00:55:35,390	00:55:39,940	Какое «житие твое», пёс смердящий! Ты посмотри на себя!	Quale "opera tua", brutto cagnaccio? / Guardati!

Tabella 25: esempio di uso di turpiloquio da parte di Ivan il Terribile.

⁷⁰ Fonte: si veda la nota precedente.

In entrambi gli esempi, lo zar si sta rivolgendo a Jakin. Nel sottotitolo n. 511, la scelta di rendere l'espressione volgare *sukin syn* (vista nell'esempio precedente) come “figlio di cortigiana” non va intesa come un tentativo di censura, ma come un modo di distinguere ulteriormente l'idioletto dello zar rispetto agli altri protagonisti del film. Il turpiloquio è stato adattato al registro del sovrano, di cui si è ampiamente discusso (§4.4.2), anche con l'obiettivo di suscitare un effetto umoristico nel pubblico. È stata quindi adottata la strategia della compensazione: l'espressione originale utilizzata da Ivan il Terribile è assolutamente comune e diffusa in russo, mentre nella traduzione essa viene trasformata in modo tale che il pubblico la percepisca come propria del sovrano e parte del suo idioletto. Nel secondo esempio lo zar si rivolge a Jakin, il quale immediatamente prima aveva tentato, senza successo, di parlare in lingua russa del Sedicesimo secolo per farsi comprendere dal sovrano. Per insultare il regista, Ivan il Terribile utilizza l'espressione *pēs smerdjaščij*, alla lettera “cane puzzolente”, resa in italiano con una soluzione ugualmente offensiva ma più idiomatica. Nel corso del testo audiovisivo si trovano anche altri termini, che non possono essere strettamente considerati come turpi, ma comunque impiegati dai personaggi con la connotazione emotiva tipica del linguaggio volgare. Alcuni di questi sono i sinonimi *negodjaj* e *podlec*, entrambi traducibili come “mascalzone,”⁷¹ con i quali Zinaida si rivolge a Jakin dopo aver scoperto il tradimento di quest'ultimo con un'altra attrice.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#473	00:50:05,360	00:50:09,820	Негодяй! Подлец! Я бросаю мужа,	Bastardo! Mascalzone! / Io lascio mio marito,

Tabella 26: esempio di uso di turpiloquio da parte di Zinaida.

Dato che nella scena i due sinonimi vengono ripetuti per più volte, sono state adottate due soluzioni diverse in italiano: *podlec* è stato effettivamente tradotto come “mascalzone”, mentre *negodjaj* è stato reso come “bastardo” (per altri esempi del loro uso nello stesso momento del film, si vedano i sottotitoli n. 454, 460, 471 e 476 in appendice).

4.3 La resa dei riferimenti culturospecifici

Nella presente sezione si illustreranno i riferimenti culturospecifici individuati nel prodotto audiovisivo e le scelte traduttive adottate per renderli in italiano. In base a quanto è stato detto nel capitolo 3 (§3.4), una prima sottosezione sarà incentrata sulle allusioni di Leppihalme (1997), mentre

⁷¹ Fonte: dizionario russo-italiano e italiano russo Kovalëv (Zanichelli), disponibile link <https://u-ubidictionary-com.ezproxy.unibo.it/viewer/-/dictionary/zanichelli.ilkovalev> [ultima consultazione: 12/1/2022]

una seconda si occuperà dei riferimenti culturospecifici extralinguistici o ECR. Le strategie traduttive utilizzate sono quelle proposte da Pedersen (2005), applicabili anche per le allusioni.

Per la scelta delle strategie sono stati considerati i parametri presentati da Pedersen e illustrati nel capitolo 3 (§3.4.5). I fattori che hanno influito maggiormente sono stati la centralità del riferimento e la transculturalità. Analogamente a quanto detto nel capitolo 3, infatti, gli ECR centrali sul macro-livello e aventi un ruolo di rilievo nel testo audiovisivo, o che godono di transculturalità, sono stati solitamente resi con la ritenzione o l'equivalente ufficiale. Nel caso di importanza sul micro-livello, ad esempio nel caso di ECR che ricorrono solo una volta, sono state scelte strategie che comportano maggiori interventi, come la sostituzione. Anche l'extratestualità si è rivelata un parametro molto influente, dato che numerose allusioni PN ed ECR sono di natura extratestuale, in quanto relativi a luoghi o istituzioni realmente esistiti: per questo motivo, essi sono stati spesso conservati nei sottotitoli, tramite l'adozione dell'equivalente ufficiale o delle strategie di ritenzione, traduzione diretta e specificazione. In questi casi si osserva quindi una propensione per le strategie orientate verso la cultura di partenza; ciò vale soprattutto per gli ECR relativi all'epoca di Ivan il Terribile. Il fatto che essi appartengono a un altro periodo storico consente al pubblico di tollerare maggiormente la presenza di ECR monoculturali nel testo audiovisivo, senza percepirli come un elemento di disturbo. Si è quindi cercato di fare in modo che la cultura di arrivo potesse ricavare dal prodotto audiovisivo un'esperienza più vicina possibile a quella avuta dalla cultura di partenza, e che l'epoca di Ivan il Terribile fosse percepita come diversa e lontana, dato che l'ambientazione in due momenti storici molto differenti è una caratteristica fondamentale del film.

Nei casi in cui gli ECR fossero indispensabili per la comprensione del messaggio, invece, sono state adottate strategie più orientate verso la cultura di arrivo: ciò è stato osservato soprattutto per gli ECR relativi alla vita in Unione Sovietica. Inoltre, la scelta delle strategie è stata talvolta determinata dai vincoli specifici del mezzo di comunicazione, in particolar modo dalla quantità di caratteri per riga e per secondo. Infine, in misura minore, a determinare le soluzioni sono stati anche i fattori della ridondanza intersemiotica e del cotesto. In conclusione, sebbene si possano riconoscere delle tendenze nella scelta di strategie più o meno orientate verso la cultura di partenza o quella di arrivo, come quelle sopra menzionate, è opportuno ribadire che non si è deciso un approccio traduttivo all'inizio del lavoro, ma ogni soluzione è stata valutata in base ai singoli casi, spesso considerando più parametri contemporaneamente. Come afferma Ramière, in base ai risultati del suo studio sulle strategie adottate da chi sottotitola per rendere gli ECR, la rigida polarizzazione tra addomesticamento e straniamento non è funzionale per la resa di questi elementi (2006: 151-161). Non è necessario che vi sia costanza o uniformità nella scelta delle strategie: solitamente, chi sottotitola non mostra una netta preferenza per l'uno o l'altro approccio, né lo decide a priori, ma sceglie la soluzione più adatta

caso per caso e in base al contesto (*ibid.*). Dal suo studio empirico sulla traduzione delle allusioni, anche Leppihalme rileva che i traduttori non avevano sviluppato un modo sistematico di tradurre le allusioni, ma avevano preferito decidere caso per caso (1997: 102).

4.3.1 Le allusioni

In una prima ulteriore sottosezione si parlerà delle allusioni costituite da nomi propri, mentre in una seconda si illustreranno le allusioni rappresentate da sintagmi chiave. Si specifica che, nel caso delle prime, esiste un certo grado di similitudine con gli ECR di Pedersen, che pure possono includere personaggi storici o mitologici e personalità di rilievo.

4.3.1.1 Allusioni a nomi propri

Nel film sono presenti diverse allusioni PN, costituite da personaggi storici e folcloristici o celebrità.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#211	00:22:47,240	00:22:49,880	Смотрите! Ведь это же...	Guardi! Quello è proprio...
#212	00:22:50,440	00:22:53,180	- Иван Грозный! - Иди ты!	- Ivan il Terribile! / - Ma va!

Tabella 27: allusione PN a un personaggio storico.

La più importante allusione PN rintracciabile nel testo audiovisivo è rappresentata dallo stesso zar Ivan il Terribile. Se considerata alla pari di un ECR, questa allusione ha un'alta centralità sul macrolivello, ovvero nell'intero testo; per questo, è essenziale che il personaggio storico in questione sia correttamente identificato dal pubblico di arrivo. Il sottotitolo sopra riportato (n. 212) è il primo in cui l'allusione PN fa la sua apparizione, nel momento in cui lo zar entra in scena, ma essa verrà ripetuta numerose volte. L'allusione è stata resa con il suo equivalente ufficiale, dato che "Ivan il Terribile" è il nome con cui lo zar Ivan Groznyj è noto nella cultura italiana. Nella terminologia di Leppihalme e Pedersen (§3.4.2 e §3.4.5), questa allusione PN può essere quindi identificata come transculturale, poiché il personaggio storico gode di notorietà anche tra il pubblico di arrivo.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#479	00:50:25,040	00:50:29,080	И за два часа до отъезда, я застаю у него какую-то...	E due ore prima della partenza / lo ritrovo con una specie di...
#480	00:50:30,130	00:50:34,360	Кикимору! Которую он хватает за руки.	Arpia! Che lui tiene per mano.

Tabella 28: allusione PN a un personaggio del folclore.

Nel sottotitolo n. 480 è presente invece la figura mitologica della *Kikimora*, propria della tradizione folcloristica russa. Si tratta di uno spirito maligno, avente le sembianze di una donna dall'aspetto spaventoso e sgradevole, con un naso a forma di becco d'uccello e zampe di gallina⁷². Zinaida utilizza questa allusione PN in senso metaforico e figurato, per riferirsi all'altra attrice amante di Jakin. Dato che, verosimilmente, la figura della *Kikimora* non è nota alla maggior parte del pubblico italiano, essa è stata trasformata in un'arpia in italiano, tramite la strategia della sostituzione culturale. Analogamente, anche l'equivalente italiano ha funzione metaforica. Come detto nel capitolo 3 (§3.4.2), Leppihalme afferma che le allusioni possono aiutare a identificare le relazioni tra i personaggi. Zinaida e l'amante di Jakin provano astio l'una dei confronti dell'altra, e l'uso di questa allusione PN comunica esattamente tale informazione. Le allusioni PN relative alla società contemporanea al film, ovvero agli anni Settanta in URSS, sono invece illustrate di seguito.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#504	00:52:04,960	00:52:08,240	Кто вы такой? Сергей Бондарчук? Нет.	Chi è lei? Sergej Bondarčuk? No.
#505	00:52:09,700	00:52:11,620	Юрий Никулин!	Jurij Nikulin!
#508	00:52:19,820	00:52:25,260	Инокентий Смоктуновский! Кеша!	Innokentij Smoktunovskij! Keša!

Tabella 29: allusioni PN a personalità del cinema sovietico.

I nomi evidenziati appartengono a tre celebri attori, che tra gli anni Sessanta e Settanta avevano guadagnato molta popolarità in Unione Sovietica. Di Sergej Bondarčuk e Jurij Nikulin si è parlato nel capitolo 1. Il primo è stato presentato in qualità di regista (§1.2.1), mentre il secondo è stato nominato illustrando le altre celebri commedie di Gajdaj, con il quale egli collaborò in *Samogonšiki*, *Operacija Y* e *Kavkazskaja plennica* (§1.1.2 e §1.2.2). Smoktunovskij recitò invece in diversi film molto noti, alcuni dei quali citati anch'essi nel capitolo 1, ovvero “Lo specchio” di Andrej Tarkovskij e la commedia *Beregis' avtomobilja* di El'dar Rjazanov (§1.2.1 e §1.2.2). Si noti inoltre la presenza, nel sottotitolo n 508, della forma breve standard del nome Innokentij, ovvero Keša, utilizzata da Jakin. Queste allusioni PN erano estremamente evocative per il pubblico dell'epoca e lo sono tuttora per la cultura di partenza, in quanto i suddetti attori godono ancora oggi di grande fama. Nei termini di Pedersen (§3.4.5), queste allusioni PN rappresenterebbero ECR monoculturali: la maggior parte del pubblico italiano non sarebbe infatti in grado di coglierle, fatta forse eccezione per una limitata porzione di spettatrici e spettatori, verosimilmente appassionati di cinema sovietico e aventi familiarità con i nomi degli attori (in questo caso, le si potrebbe definire ECR microculturali per il pubblico di arrivo). Ciononostante, si è scelto di adottare la strategia della ritenzione: in questo modo

⁷² Fonte: definizione e descrizione della *Kikimora* fornita dal dizionario online Akademik, disponibile al link https://dic.academic.ru/dic.nsf/eng_rus/119179/кикимора [ultima consultazione: 18/1/2022]

si offre l'occasione al pubblico di conoscere queste personalità influenti nel panorama cinematografico sovietico e russo. Inoltre, la loro identità e professione sono deducibili dal contesto: il regista Jakin, ignaro di avere davanti il vero zar e credendo a interpretarlo sia un attore, afferma di non riconoscere quest'ultimo per via del trucco (si veda il sottotitolo n. 503 in appendice). Si era inizialmente pensato di adottare la strategia della specificazione, tramite l'aggiunta del sostantivo "attore" prima di questi celebri nomi; tuttavia, dato che i sottotitoli si susseguono, la ripetizione di questo elemento li avrebbe appesantiti, oltre a rendere il parlato di Jakin meno spontaneo.

4.3.1.2 Allusioni a sintagmi chiave

Il film *Ivan Vasil'evič menjaet professiju* contiene anche alcuni esempi di allusioni KP. La prima è costituita da un elemento che non rientra strettamente in nessuna delle categorie individuate da Leppihalme come possibili fonti di allusioni KP. Come è stato detto nel capitolo 3 (§3.4.2), infatti, tra queste la studiosa menziona citazioni da opere letterarie o da film e programmi televisivi, slogan politici o pubblicitari, frasi fatte, proverbi ed espressioni idiomatiche. Tuttavia, in questa sede sono state ritenute come allusioni KP anche varie espressioni ed esclamazioni, ovvero materiale linguistico preformato che ha un determinato significato legato alla storia del paese della cultura di partenza, e in quanto tale non noto al pubblico di arrivo. Un esempio simile a quello di seguito presentato si ritroverà in un'allusione KP con funzione umoristica, costituita da un'esclamazione e annoverata tra le battute relative alla cultura o alle istituzioni nazionali (§4.4.2.1).

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#229	00:24:06,680	00:24:09,440	- Гойда! - Сюда, сюда!	- All'attacco! - Per di qua!

Tabella 30: esempio di allusione KP.

Nel sottotitolo è presente l'esclamazione "Gojda", ovvero il tipico grido di battaglia degli *opričniki*.⁷³ Questi ultimi costituivano l'esercito personale dello zar, e la loro funzione era quella di mettere in atto la politica *dell'opričnina*, ovvero l'insieme di straordinarie misure repressive volte a sopprimere le proteste sia della nobiltà, sia del popolo. Ciò suggerisce che nel film, verosimilmente, i soldati che presidiano la corte dello zar e intonano questo grido rappresentino proprio gli *opričniki*, sebbene tale informazione non venga mai fornita esplicitamente nel testo audiovisivo. Il significato del grido di guerra *Gojda* può essere tradotto come "urrà" o "evviva". Tuttavia, una simile resa sarebbe fuorviante per il pubblico, che sullo schermo vede l'esercito prepararsi a inseguire Bunša e Miloslavskij e non

⁷³ Fonte: articolo sul significato dell'esclamazione "gojda", disponibile al link <https://cyrillitsa.ru/history/165889-goyda-cto-oznachal-boevoy-klich-oprichn.html> [ultima consultazione: 18/1/2022]. Tutte le informazioni sugli *opričniki*, l'*opričnina* e il significato del grido di guerra "gojda" riportate in seguito sono tratte dalla stessa fonte.

festeggiare una vittoria, come tale traduzione potrebbe suggerire. Si è quindi deciso di intervenire con la strategia della sostituzione, e in particolare della parafrasi situazionale: il significato scelto è adatto alla scena e alla situazione rappresentata dal codice visivo. Di seguito sono invece riportati due esempi di allusioni KP rappresentate da espressioni idiomatiche.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#610	01:01:32,260	01:01:33,940	Ему переводить, а он лыка не вяжет.	Era sempre ubriaco fradicio.
#666	01:06:02,140	01:06:04,200	- Вздروгнули! - Вздروгнули.	- Alla salute! / - Alla salute.

Tabella 31: esempi di allusioni KP costituite da espressioni idiomatiche.

La frase riportata nel sottotitolo n. 610 è pronunciata da Feofan, il quale parla a Miloslavskij dell'interprete tedesco presente prima a corte. Lo scrivano utilizza l'espressione idiomatica popolare *lyka ne vjažet*, usata in russo per riferirsi a qualcuno che si trova in forte stato di ebbrezza. Essa nasce dalla tradizione, in tempi antichi, di intrecciare (*vjazat'*) la corteccia di tiglio (*lyko*), un materiale largamente utilizzato per la creazione di oggetti⁷⁴. Dato che tutti i contadini sapevano lavorarlo, l'operazione era diventata talmente diffusa e sistematica che solo trovandosi in stato di ebbrezza qualcuno non sarebbe stato in grado di svolgerla. Ecco quindi spiegata l'origine dell'espressione idiomatica che costituisce l'allusione KP: la si usa per riferirsi a qualcuno che è talmente inebriato dall'alcol da non riuscire nemmeno a svolgere i propri compiti più basilari. In italiano essa è stata resa con un modo di dire equivalente nel significato, ovvero "essere ubriaco fradicio", riportato come traduzione per l'espressione russa da due dizionari.⁷⁵ Sebbene possa sembrare un caso di sostituzione culturale, dato che i dizionari segnalano una corrispondenza diretta tra le due frasi idiomatiche si potrebbe affermare che sia stata adottata la strategia dell'equivalente ufficiale. Per motivi di spazio e tempo, che hanno richiesto una riduzione testuale, il sottotitolo non riporta interamente la frase detta da Feofan, ovvero: "Quando doveva interpretare (*emu perevodit'*), era sempre ubriaco fradicio".

L'allusione KP visibile nel sottotitolo n. 666 è rappresentata invece dall'espressione idiomatica *vsdrognuli*, utilizzata durante i brindisi⁷⁶, soprattutto quando si consumano bevande dalla forte gradazione alcolica, prima tra tutte la vodka. Nel sottotitolo essa è impiegata proprio in questo

⁷⁴ Fonti: spiegazioni sull'etimologia dell'espressione idiomatica, disponibili ai link <http://esperanto-plus.ru/fraz/l/lyka-ne-vjazet.htm> e https://frazolog.ru/academic.ru/244/лыка_не_вяжет [ultima consultazione: 18/1/2022]. Dalle stesse fonti è tratta anche la spiegazione a seguire.

⁷⁵ Fonti: dizionario russo-italiano e italiano russo Kovalëv (Zanichelli) e Grande Dizionario Russo di J. Dobrovolskaja (Hoepli), entrambi consultati nel formato elettronico ai link <https://u-ubidictionary.com.ezproxy.unibo.it/viewer/#/dictionary/zanichelli.ilkovalev> e <https://online-elexico.com.ezproxy.unibo.it/product/dobro> [ultima consultazione: 18/1/2022].

⁷⁶ Fonte: articolo sulle tradizioni e i miti del brindisi nella cultura russa, disponibile al link https://www.bbc.com/russian/blogs/2014/04/140418_blog_krechetnikov_toasting [ultima consultazione: 18/1/2022]

contesto da Miloslavskij e Bunša, che stanno partecipando al banchetto organizzato a corte. L'espressione è costituita dal verbo *vsdrognut'* coniugato al passato: il suo significato originale era “sobbalzare” o “trasalire”, ma ha poi acquisito anche l'accezione di “bere bevande alcoliche”⁷⁷. Per la traduzione dell'allusione è stata scelta la strategia della sostituzione culturale: nel sottotitolo è infatti riportata una delle frasi solitamente esclamate in contesti simili nella cultura italiana.

Dato che esse possono svolgere un ruolo di rilievo nella creazione dello humour, altre allusioni, sia a nomi propri che a sintagmi chiave, saranno illustrate nella sezione dedicata alle battute relative alla cultura o alle istituzioni nazionali (§4.4.2).

4.3.2 I riferimenti culturali extralinguistici (ECR)

In questa sottosezione si presenteranno gli ECR più interessanti e rilevanti nel testo audiovisivo, incontrati nel corso del lavoro di sottotitolaggio. Analogamente a quanto si è visto per le allusioni PN (§4.3.1.1), anche gli ECR presenti nel film possono essere distinti tra quelli relativi alla Moscovia o quelli legati alla società sovietica e russa, dagli anni Settanta fino a oggi. Il primo tipo menzionato è quello che durante il processo di sottotitolaggio ha causato le difficoltà maggiori. Questi ECR riguardano infatti un particolare periodo della storia nazionale del paese della cultura di partenza, e ciò li rende fortemente monoculturali. Verosimilmente, solo una parte relativamente ristretta del pubblico di arrivo potrebbe conoscere le entità extralinguistiche a cui si riferiscono, ad esempio studentesse e studenti di lingua russa. Nel film, la dimensione culturale è dunque estremamente importante, e le difficoltà principali sono derivate proprio dalla necessità di proporre soluzioni per ECR appartenenti non solo alla cultura e all'epoca storica in cui è collocato il film, ovvero quella sovietica degli anni Settanta, ma anche a quella che potrebbe definirsi un'ulteriore sottocultura relativa al periodo storico della Moscovia. Ai fini della loro presentazione e discussione, gli ECR saranno divisi in ulteriori sottosezioni, in base alla classificazione proposta nel capitolo 3 (§3.4.3).

4.3.2.1 Riferimenti geografici

Nel film sono presenti riferimenti a oggetti geografici, costituiti da città o regioni.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#82	00:10:18,840	00:10:22,820	Сегодня мы уезжаем с ним в Гагры , выбирать место для съёмки.	Partiamo per Gagra oggi stesso, / sceglieremo il set delle riprese.

⁷⁷Fonte: significato del verbo *vsdrognut'*, disponibile al link https://russian_argo.academic.ru/1515/вздروгнуть [ultima consultazione: 18/1/2022]

Tabella 32: esempio di ECR geografico.

Nella scena, Zinaida rivela a Šurik che sta per partire con Jakin per la città di *Gagry*, rinomata località di villeggiatura sul Mar Nero. In italiano, il nome corrispettivo di questa città è Gagra, riportato nella traduzione e identificabile come equivalente ufficiale. Non è stata aggiunta alcuna informazione sulla collocazione della città, poiché in altri due momenti del film si dirà che Zinaida è partita per il Caucaso (si vedano i sottotitoli n. 100 e 286 in appendice). È stato tenuto in considerazione il parametro del cotesto: grazie alla presenza nel testo audiovisivo di un secondo riferimento geografico, che gode di maggiore transculturalità, il pubblico sarà in grado di ricavare maggiori informazioni sul primo, senza che queste vengano fornite immediatamente.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#293	00:30:54,950	00:30:57,540	а там у меня Шведы Кемь взяли!	e laggiù gli Svedesi / mi rubano la città di Kem' !
#620	01:02:12,500	01:02:16,540	Да понять его, надежа-царь, немудрено. Они Кемскую волость требуют.	Non è arduo capirlo, Maestà. / Vogliono il distretto di Kem' .

Tabella 33: esempi di ECR geografici.

Queste frasi sono pronunciate rispettivamente da Ivan il Terribile, preoccupato per la sorte dei propri territori durante la sua permanenza negli anni Settanta, e da Feofan, che spiega al finto zar Bunša il motivo della visita dell'ambasciatore svedese. La città di Kem' si trova nella regione della Karelia, ai confini con la Finlandia; all'epoca di Ivan il Terribile, era il centro amministrativo della *Kemskaja volost'*, ovvero il distretto omonimo. Data la monoculturalità di questo ECR, nel sottotitolo si è intervenuti con la strategia della specificazione, con l'aggiunta dell'iperonimo "città". Il termine *volost'* oggi non è più in uso, e la stessa unità amministrativa viene ora designata con il nome *rajon*, che corrisponde all'incirca alla provincia in Italia. Anche *volost'* costituisce quindi un ECR, classificabile sia come oggetto geografico, sia come riferimento sociopolitico, in quanto identifica un'istituzione propria di una determinata epoca: è stata adottata la traduzione diretta del termine, ovvero "distretto". Gli Svedesi compivano spesso tentativi di conquistare la città e il distretto, che rivendicavano come propri, ma vi riuscirono solo nel 1590, quando lo zar non era più in vita.⁷⁸ Ivan il Terribile afferma che "laggiù gli Svedesi gli hanno rubato Kem"; nel sottotitolo italiano, per evitare equivoci o inesattezze, si è scelto di utilizzare il presente invece del passato. La scelta è stata dovuta

⁷⁸ Fonte: articolo online sulla ricostruzione degli eventi storici a cui si fa riferimento nel film, disponibile al link <https://iq.hse.ru/news/368270651.html> [ultima consultazione: 19/01/2022]

soprattutto al fatto che successivamente nel film verranno mostrate proprio le trattative in atto con l'ambasciatore svedese, presenti nella scena da cui è tratto il sottotitolo n. 620. Si noti inoltre come, grazie alla prima disambiguazione dell'ECR costituito da *Kem*, nei sottotitoli successivi non sia stato necessario ripetere l'aggiunta dell'iperonimo "città", in base al parametro del cotesto.

4.3.2.2 Riferimenti etnografici

Ci si sposterà ora sugli ECR etnografici rinvenuti nel prodotto audiovisivo, che appartengono principalmente alle categorie di oggetti della vita quotidiana e di riferimenti ad arte e cultura.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#176	00:19:51,300	00:19:55,000	Я артист больших и малых академических театров!	Io sono un noto attore, / lavoro nei teatri più prestigiosi!

Tabella 34: esempio di ECR etnografico.

Nel tentativo di rispondere alle domande del sospettoso Bunša sulla sua identità, e non potendo naturalmente confessare di essere un ladro, Miloslavskij inventa di essere un attore di *bolšich i malych akademičeskich teatrov* (letteralmente "grandi e piccoli teatri accademici"). In Unione Sovietica, erano denominati *akademičeskie teatry* i teatri più antichi e importanti, che vantavano una lunga tradizione artistica, avevano formato talentuosi attori sulla base di questa e ricevevano riconoscimenti dalla critica e dal pubblico per gli spettacoli (primo tra tutti, il celebre Bol'šoj di Mosca)⁷⁹. Dato che nella cultura italiana non esiste un titolo simile, si è optato per la sostituzione dell'ECR tramite una parafrasi con trasferimento di senso, al fine di mantenere l'elemento del prestigio che caratterizza i teatri dove Miloslavskij afferma di lavorare. È stata inoltre applicata la strategia della generalizzazione, poiché i "teatri grandi e piccoli" presenti nell'originale sono stati resi con il più generico sostantivo "teatri". Il secondo riferimento etnografico presente nel film è costituito invece da un particolare modo di brindare tra commensali. Sebbene il codice visivo costituisca solitamente un ulteriore limite per la resa degli ECR nei sottotitoli, come si è detto nel capitolo 3 (§3.4.3), in questo caso esso fornisce invece un prezioso aiuto.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#719	01:10:00,840	01:10:03,860	Держи. Давай с тобой на брудершафт выпьем.	Tieni. Brindiamo all'amicizia.

⁷⁹ Fonte: definizione del titolo fornita dal dizionario online Akademik, disponibile al link <https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/62101/Академический> [ultima consultazione: 11/1/2022]. Anche le altre informazioni riportate sono tratte dalla medesima fonte.

Tabella 35: esempio di ECR etnografico.

Proponendo a Feofan di bere con lui, Miloslavskij usa l'espressione *vypit' na bruderšaft*, che in russo designa un tipo di brindisi in cui i partecipanti incrociano le braccia per bere. Essa contiene la parola tedesca *Brüderšaft*, che significa appunto "amicizia", proprio perché il gesto rafforza il legame tra coloro che hanno brindato, i quali possono iniziare a darsi del tu⁸⁰. Questo particolare modo di bere non è altrettanto comune in Italia: a fare un brindisi incrociato potrebbe essere, talvolta, solo una coppia di sposi al proprio matrimonio. Anche nei rari casi in cui si può assistere a questo rito, dunque, il suo significato e contesto d'uso sono diversi da quelli a esso legati nella cultura russa. Tuttavia, grazie alla sinergia tra l'immagine e il sottotitolo, il pubblico può capire almeno in parte che il gesto presente nella scena ha lo scopo di rafforzare l'amicizia tra i due commensali. Nella traduzione si è infatti riportato il significato del rituale, ovvero "bere all'amicizia". Non si può parlare di una traduzione diretta, poiché la frase russa avrebbe dovuto contenere la preposizione *za*, usata con il verbo *vypit'* ("bere") quando si vuole brindare a qualcosa (è presente invece la proposizione *na*, che indica solo la modalità del brindisi). La soluzione adottata si può quindi classificare come una sostituzione tramite parafrasi con trasferimento di senso, nella quale viene mantenuto l'elemento dell'amicizia e, di conseguenza, spiegato il significato dell'ECR.



Figura 8: fotogramma tratto dal film, che contiene un ECR.

4.3.2.3 Riferimenti sociopolitici

Nel film *Ivan Vasil'evič menjaet professiju* sono presenti diversi riferimenti a istituzioni o alla vita socioculturale sia dell'epoca di Ivan il Terribile, sia di quella sovietica. I riferimenti relativi alla prima più ricorrenti e, di conseguenza, alcuni tra i più importanti, sono costituiti dai due titoli nobiliari *car'* e *Velikij knjaz'*: nel testo audiovisivo essi appaiono molto spesso e anche contemporaneamente.

⁸⁰ Fonte: Grande Dizionario Russo di J. Dobrovolskaja (Hoepli), disponibile al link <https://online-elexico.com.ezproxy.unibo.it/> [ultima consultazione: 12/1/2022]

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#207	00:22:29,100	00:22:31,780	Царь и Великий князь всея Руси...	Lo Zar e Gran principe / di tutte le Russie...

Tabella 36: esempio di ECR sociopolitico.

Questi ECR hanno un'elevata centralità sul macrolivello, ovvero in tutto il testo audiovisivo. Per la loro traduzione ne sono stati adottati i rispettivi equivalenti ufficiali. Il termine “zar” resta immutato in lingua italiana, nella quale è presente in forma traslitterata: esso gode anche di transculturalità. Meno noto è il titolo di *Velikij knjaz'*, sebbene anch'esso possieda un equivalente ufficiale, ovvero “Gran principe”. In italiano è conosciuto anche l'intero titolo nobiliare “zar di tutte le Russie” (*car' vseja Rusi*): la Rus'⁸¹ era infatti divisa in Grande Russia (l'attuale Russia), Piccola Russia (l'attuale Ucraina) e Russia Bianca (l'attuale Bielorussia). In questo esempio l'ordine delle parole di cui è composto il titolo è modificato dall'interposizione di “Gran principe”, ma esso rimane comunque pienamente comprensibile per il pubblico italiano. Di seguito si presenterà un altro tra gli ECR più ricorrenti nel testo audiovisivo e, di conseguenza, importanti sul macrolivello.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#270	00:29:13,430	00:29:15,430	- Здрав будь, боярин! - Будьте здоровы!	- Salute a te, boiardo! / - Salute!

Tabella 37: esempio di ECR sociopolitico.

Il sottotitolo qui riportato è tratto da un dialogo tra Ivan il Terribile e Šurik, i quali stanno brindando insieme. È in questa battuta pronunciata dallo zar che fa la sua prima apparizione il titolo di *bojarin*, in italiano “boiardo” o “boiario”. Con esso si indicavano fin dal Medioevo i nobili russi e di altri paesi slavi che, in origine capi militari, divennero poi proprietari di latifondi e di servi⁸². Inizialmente, i boiardi godevano di ampio potere politico e di indipendenza. Tuttavia, quando salì al potere nel Sedicesimo secolo, Ivan il Terribile scosse profondamente l'autorità esercitata dai boiardi: essi divennero vittime della politica repressiva dell'*opričnina* e furono perseguitati dagli *opričniki*⁸³, l'esercito personale dello zar, già menzionato in precedenza (§4.3.1.2). Lo zar utilizza l'appellativo *bojarin* per rivolgersi agli inquilini del palazzo, primo tra tutti Šurik, ma nel film non ne viene

⁸¹ Con il nome “Rus' di Kiev” o “antica Rus'” era noto l'antico stato slavo orientale esistito tra il Nono e il Dodicesimo secolo e sorto nei pressi del fiume Dnepr. Nel Dodicesimo e nel Tredicesimo secolo, anche dopo la distruzione della Rus' di Kiev, con il termine Rus' si indicavano i territori e i principati che prima la costituivano. La divisione in tre Russie di cui si parla nel testo si ebbe tra il Tredicesimo e il Quattordicesimo secolo. In generale, possono essere indicati come Rus' i territori nord-orientali del suddetto stato, da cui si è originata l'attuale Russia. Fonte: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/es/49665/Русь> [ultima consultazione: 12/2/2022]

⁸² Fonte: definizione della parola “boiardo” fornita dall'Enciclopedia Treccani, disponibile al link <https://www.treccani.it/vocabolario/boiardo/> [ultima consultazione: 13/1/2022]

⁸³ Fonte: Enciclopedia Treccani <https://www.treccani.it/enciclopedia/ivan-iv-il-terribile-granduca-di-mosca-e-zar-di-russia/> [ultima consultazione: 13/1/2022]

spiegato il motivo. Ad ogni modo, data la rilevanza dell'ECR nel testo audiovisivo e la sua extratestualità dovuta alla reale esistenza nella storia, si è deciso di utilizzarne nei sottotitoli l'equivalente ufficiale, ovvero "boiardo": lo stesso è stato fatto per la forma femminile *bojarynja*, che lo zar attribuisce a Zinaida, resa come "boiarda". Si è inoltre ritenuto che il mantenimento della parola potesse aiutare a caratterizzare l'idioletto dello zar, che come si è visto è contraddistinto dall'uso di parole cadute in disuso o in lingua russa del Sedicesimo secolo (§4.2.2). Infine, nella soluzione è stato intravisto un potenziale effetto comico: dato che in italiano il termine "boiardo" viene utilizzato principalmente in ambito storico e non nel linguaggio comune, il pubblico può percepirlo come "bizzarro," e avere l'impressione che il sovrano creda di potersi rivolgere ai cittadini sovietici nella stessa maniera in cui fa con i suoi contemporanei.

Analogamente a quanto si è detto per le allusioni (§4.4.1), si presenteranno altri ECR nella sezione dedicata alle battute relative alla cultura o alle istituzioni nazionali (§4.4.2), dato il ruolo fondamentale che essi svolgono nella creazione dello humour all'interno del prodotto audiovisivo.

4.4 La resa dello humour

Nella presente sezione si analizzerà la resa degli elementi umoristici ritenuti più interessanti e importanti per la caratterizzazione dello humour nel testo audiovisivo. Essi saranno divisi in ulteriori sottosezioni, in base alla classificazione proposta da Zabalbeascoa (1996) e illustrata nel capitolo 3 (§3.3.5). Analogamente a quanto afferma lo stesso studioso, in base a ciò che è stato detto nel medesimo capitolo (§3.3.2), alla resa dello humour è stata assegnata una priorità alta sul livello globale, come è tipico nel genere della commedia. Inoltre, nella resa degli elementi umoristici, e dunque anche in tutti quelli che verranno illustrati come esempi in questa sezione, si è cercato di raggiungere l'equivalenza funzionale. Secondo quanto è stato affermato nel capitolo 3 (§3.2.1), è proprio questo l'obiettivo ideale da prefigurarsi nella traduzione dello humour, poiché ottenere un'equivalenza formale comporta nella maggior parte dei casi l'eliminazione dell'effetto umoristico, il quale è invece fondamentale. Ciò vale soprattutto per il VEH e, in generale, per i *puns* e i giochi di parole, ma anche per le allusioni e gli ECR: come si è detto più volte, infatti, nella lingua di arrivo tutti questi elementi necessitano quasi sempre di una rielaborazione, affinché essi siano compresi dal pubblico di destinazione e risultino divertenti per quest'ultimo. Le scelte traduttive sono state determinate anche dal desiderio che il pubblico italiano ricavasse una percezione positiva dello humour sottotitolato: come si è visto (§3.3.4), la resa dell'umorismo influisce enormemente sull'impressione generale del prodotto audiovisivo. Lo *skopos* ultimo della traduzione è stato quindi quello di divertire il pubblico italiano nel modo più analogo possibile a quanto la versione originale del film fa con spettatrici e spettatori di lingua russa, e di far apprezzare il film alla cultura di arrivo. Nella commedia *Ivan*

Vasil'eviĉ menjaet professiju lo humour deriva da tutte le possibili fonti individuate nel capitolo 3 (§3.3.3). Oltre alla variazione linguistica, di cui si è già parlato (§4.4), a scatenare un effetto umoristico sono gli ECR e le allusioni, la situazione e il contesto, l'elemento visivo e l'ironia. Rilevante ai fini della creazione dello humour nel film è anche il concetto di incongruenza, di cui si è parlato all'inizio del capitolo 3 (§3.1). In particolare, i personaggi assumono spesso comportamenti accettabili o normali per la propria epoca storica ma inappropriati per quella in cui vengono trasportati, oppure insoliti e inaspettati dal pubblico, attribuendo di conseguenza un effetto umoristico alle proprie battute. Si è invece osservato che lo humour dipende da giochi di parole e *puns* in un numero piuttosto esiguo di casi. Come si vedrà, per quanto riguarda questi elementi e il VEH sono state adottate alcune delle strategie proposte da Chiaro (2010a) e Low (2011), analogamente a quanto detto nel capitolo 3 (§3.2 e relative sottosezioni). Per gli ECR e le allusioni, invece, sono state impiegate quelle proposte da Pedersen (2005), anch'esse presentate nel capitolo 3 (§3.4.4). Nei casi in cui lo humour sia legato all'incongruenza e all'ironia, o non dipenda né da giochi di parole, né da riferimenti culturali, esso è classificabile come *non-specific VEH* o *easily translatable jokes* (§3.2): dato che le battute costituiscono delle *good lines*, nella loro traduzione non è stato necessario ricorrere a strategie specifiche, poiché esse non presentano particolari ostacoli traduttivi. È questo il caso degli esempi presentati nella prossima sottosezione. Nel film, i momenti di comicità generati da situazioni e battute simili sono moltissimi. Tuttavia, dato che questo tipo di humour non presenta significative difficoltà di resa, ci si concentrerà principalmente sui casi in cui esso dipende invece da elementi che hanno richiesto particolare attenzione e maggiori interventi, come le battute dipendenti da allusioni o ECR.

4.4.1 Battute binazionali

In gran parte delle battute appartenenti a questa categoria individuate nel film, lo humour è basato sull'assurdità e sul paradosso, riconosciuti da Low come fonti di humour universale (2011: 59). Questi elementi si ricollegano al concetto di incongruenza, dal quale, come si è detto (§3.1) può derivare lo humour: veicolo di quest'ultimo può essere infatti qualcosa di inaspettato, fuori contesto, inappropriato e illogico (McGhee, 1979, citato in Hickey, 1996). Partendo dal concetto di incongruenza e integrandolo con quello di adeguatezza (*appropriateness*), lo studioso di pragmatica Hickey individua un tipo di humour derivato proprio dal comportamento inadeguato che le persone possono assumere nelle circostanze in cui si trovano (1996). Questo tipo di umorismo non causa alcun problema traduttivo perché può essere considerato universale, a differenza dello humour legato alla lingua e alla cultura (*ibid*). Le battute riportate come esempio nella sottosezione sono infatti prive di barriere linguistiche e culturali, e pertanto identificabili come *good lines*.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#61	00:09:05,000	00:09:07,180	У меня сегодня в кафе увели перчатки.	Oggi al bar mi hanno rubato i guanti.
#62	00:09:08,190	00:09:10,020	И я полюбила другого.	E sono innamorata di un altro.
#63	00:09:10,360	00:09:12,980	- Ты меня понимаешь, Шурик? - Ну перчатки, что перчатки?	- Capito, Šurik? / - Sì, i guanti, e quindi?
#64	00:09:13,150	00:09:16,420	Ой, да не перчатки, а я полюбила другого.	Ma quali guanti! / Mi sono innamorata di un altro.

Tabella 38: esempio di battuta binazionale.

Il dialogo è tratto da una conversazione tra Zinaida e Šurik, in cui l'attrice comunica al marito di provare sentimenti per un altro uomo. In questo caso, lo humour è basato proprio sul comportamento inappropriato di Šurik: il pubblico potrebbe infatti aspettarsi una drammatica reazione da parte dell'inventore, che sembra invece concentrarsi sul fatto che i guanti di sua moglie siano stati rubati. Data la natura surreale della conversazione stessa, è bastato tradurre le battute originali in modo abbastanza fedele: l'operazione è stata permessa anche dall'assenza di vincoli spaziali e temporali stringenti.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#104	00:11:56,060	00:11:59,280	Будь я вашей женой, я бы тоже уехала.	Se io fossi sua moglie, / anch'io me ne andrei.
#105	00:11:59,860	00:12:03,380	Если бы вы были моей женой, я бы повесился.	Se lei fosse mia moglie, / io mi impiccherei.

Tabella 39: esempio di battuta binazionale.

A rendere questa interazione tra Ul'jana Andreevna e Šurik una battuta binazionale, oltre all'elemento dell'incongruenza, sono i temi del rapporto tra coniugi e del matrimonio in generale, oggetto di humour anche nella cultura italiana e in altre culture terze. L'esempio mostra diverse analogie con quello proposto da Low (2011) nel capitolo 3 (§3.2.2.2), definito dall'autore come *easily translatable joke*, proprio perché lo humour in esso contenuto non presenta ostacoli di comprensione. Le battute originali sono quindi state semplicemente tradotte in modo piuttosto letterale. Nel dialogo seguente, gli interlocutori sono invece Ivan il Terribile e Šurik: lo zar chiede a quest'ultimo se la macchina del tempo sia opera sua, cogliendo l'occasione per raccontare un aneddoto riguardante un inventore presente a corte.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#273	00:29:37,800	00:29:41,760	У меня вот тоже один такой был. Крылья сделал.	Avevo un suddito come te. / Una volta costruì delle ali.
#274	00:29:41,800	00:29:43,440	- Ну-ну, ну-ну? - Что, ну-ну?	- E poi? / - E poi cosa?
#275	00:29:43,520	00:29:46,680	Я его на бочку с порохом посадил. Пушай летает.	L'ho fatto saltare in aria. / Allora sì che ha volato!

Tabella 40: esempio di battuta binazionale.

L'ultima frase pronunciata dal sovrano risulta divertente per via dell'assurdo trattamento da lui riservato al suddito, oltre che dal rovesciamento di qualsiasi aspettativa che il pubblico avrebbe potuto crearsi in base al dialogo precedente. In italiano la battuta è stata modificata sia al fine di aumentarne l'impatto sul pubblico e la comicità, sia a causa del poco spazio e tempo a disposizione. La sua traduzione letterale è infatti la seguente: "L'ho fatto sedere su una botte con della polvere da sparo. Che voli pure.". Nel sottotitolo non è stato possibile riportare tutti questi elementi, perciò la frase è stata riformulata nel modo che si può osservare nella tabella, ritenuto più efficace. La soluzione scelta può essere individuata come un esempio della strategia di esagerazione proposta da Low (2011), dato che la traduzione ha un effetto umoristico maggiore rispetto al dialogo originale. Un ultimo esempio di battuta binazionale è riportato di seguito.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#333	00:38:05,480	00:38:06,980	В чём дело, товарищи?	Che c'è, compagni?
#334	00:38:08,140	00:38:10,880	Я вас спрашиваю, драгоценные, в чём дело?	Ve lo chiedo di nuovo. / Che c'è, tesori miei?

Tabella 41: esempio di battuta binazionale.

Miloslavskij si rivolge ai soldati di Ivan il Terribile con l'appellativo *tovarišč*, ovvero "compagno", con il quale erano soliti chiamarsi a vicenda i cittadini sovietici: naturalmente, esso è totalmente sconosciuto nel Sedicesimo secolo, e in questo contesto risulta inappropriato. Nel sottotitolo seguente il ladro utilizza invece l'aggettivo *dragocennyje*, ovvero "carissimi" con una forte sfumatura di ironia: in italiano si è preferito tradurre con l'espressione "tesori miei", ritenuta ancora più efficace ai fini dello humour, secondo la strategia dell'esagerazione. In entrambi i casi, il ladro sceglie di rivolgersi ai soldati in due modi decisamente insoliti, che attribuiscono alle battute un effetto umoristico.

4.4.2 Battute relative alla cultura o alle istituzioni nazionali

Come si è detto all’inizio della sezione, tali battute contengono allusioni ed ECR e richiedono l’adozione delle relative strategie traduttive (§3.4.4). Questa categoria di battute caratterizza fortemente lo humour del prodotto audiovisivo, e ciò costituisce una prova di come i riferimenti culturali possano essere fonte di humour, come sostenuto anche da Chiaro (2010a) e Low (2011), il quale, come si è detto, individua persino la categoria di *culture-specific jokes*. Tra le funzioni delle allusioni, Leppihalme (1997) aveva infatti individuato quella umoristica, estendibile anche agli ECR. Il pubblico di partenza, grazie al fenomeno della *shared knowledge*, riesce immediatamente a cogliere i riferimenti e, di conseguenza, lo humour. Tuttavia, affinché ECR e allusioni umoristici siano compresi anche dal pubblico della cultura di arrivo, spesso occorre intervenire con una loro rielaborazione. Nel lavoro di sottotitolaggio svolto per la presente tesi, sono state spesso implementate strategie identificate da Pedersen (2005) come orientate verso la cultura di arrivo, prima tra tutte la sostituzione, ritenuta dallo studioso una delle più efficaci nel caso gli ECR abbiano una funzione umoristica (§3.4.4). La scelta, in diverse occasioni, di adottare un approccio addomesticante (nei termini di Venuti) non deve essere interpretata come volontà di attenuare la presenza della cultura russa nel film, ma come conseguenza della priorità assegnata alla comprensione dello humour da parte del pubblico italiano. Nei casi in cui si è invece optato per strategie orientate verso la cultura di partenza, si è cercato di fare in modo che gli ECR resi non costituissero dei *culture bumps* per il pubblico italiano, poiché in tal caso essi avrebbero perso il loro effetto umoristico. È stata quindi prestata particolare attenzione al parametro delle considerazioni paratestuali, che include il genere del prodotto audiovisivo e lo *skopos* della traduzione. Come si è detto nel capitolo 3 (§3.4.5), in una commedia, l’aspetto più importante da tenere in considerazione è lo humour, poiché lo *skopos* della traduzione sarà proprio quello di divertire il pubblico di arrivo.

4.4.2.1 Battute contenenti allusioni

Analogamente a quanto si è visto con un esempio riportato precedentemente (§4.3.1.2), la seguente allusione KP con funzione umoristica è costituita da un’esclamazione.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#387	00:41:43,720	00:41:46,760	Царя! Царя!	Zar! Zar!
#388	00:41:46,900	00:41:50,060	Шайбу! Шайбу!	Gol! Gol!

Tabella 42: esempio di allusione KP.

In questa scena il popolo, riunito nel cortile del palazzo, chiama a gran voce il sovrano perché desidera sentire la sua voce e vederlo, gridando *Carja! Carja* (ovvero “Zar! Zar!”). Tuttavia, Miloslavskij ha

l'impressione che, subito dopo, la folla esclami *Šaibu! Šaibu!*, ovvero il grido di incoraggiamento tipicamente usato dai tifosi di hockey russo per incitare la propria squadra a segnare punti. Questa espressione rappresenta l'allusione KP presente nella battuta. L'effetto umoristico ha origine proprio dal fatto che il ladro immagina di sentire il popolo gridare tale frase, come se questo si trovasse a una partita di hockey. Ciò sarebbe stato impossibile, poiché l'hockey era uno sport molto popolare in Unione Sovietica ma, naturalmente, non ancora conosciuto all'epoca di Ivan il Terribile. In italiano, l'allusione KP *Šajbu!* è stata tradotta come "Gol!": questa esclamazione è usata anche nell'hockey, ma è nota soprattutto in riferimento al calcio, uno sport molto più popolare in Italia rispetto al primo. Essa è inoltre impiegata in un contesto d'uso diverso, dato che viene esclamata solo quando la squadra ha già segnato un punto, e non per incitare i giocatori, come nel caso di *Šaibu!*. La soluzione permette però di conservare l'elemento del contesto sportivo e l'effetto comico. In questo caso, oltre che dall'uso inadatto dell'esclamazione rispetto all'epoca storica, lo humour deriva dal fatto che Miloslavskij immagina di sentire il popolo acclamare lo zar come se avesse appena segnato un gol. Si può quindi parlare di sostituzione, e nello specifico di sostituzione culturale. L'allusione KP di seguito riportata ha rappresentato una delle principali sfide traduttive durante il lavoro di sottotitolaggio, per via del suo alto livello di specificità culturale.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#553	00:55:42,690	00:55:45,100	- Подскажи мне что-нибудь по-славянски. - Паки.	- Di' qualcosa in slavo ecclesiastico. / - Paki.
#554	00:55:46,480	00:55:49,220	Паки, паки... Иже херувимы!	Paki, paki... Padre nostro!

Tabella 43: esempio di battuta contenente allusione KP.

Jakin, in ginocchio davanti a Ivan il Terribile, cerca di guadagnarsi la benevolenza del sovrano utilizzando un lessico antiquato, credendo che per lui sia più comprensibile. Il regista chiede a Zinaida di aiutarlo a dire qualcosa "in slavo" (*po-slavjanskij*), e l'attrice gli suggerisce la parola *paki*, che significa "ancora" o "di nuovo"⁸⁴. Il termine appartiene allo slavo ecclesiastico (*cerkovnoslavjanskij jazyk*), una lingua esclusivamente scritta e utilizzata nei testi letterari, così come in quelli liturgici e nelle funzioni religiose. Allo slavo ecclesiastico appartiene anche la frase successivamente detta da Jakin, ovvero *iže cheruvimy*. Essa costituisce l'allusione KP presente nella battuta del regista, poiché è tratta dalla *Cheruvimskaja pesnja*, un canto intonato durante la liturgia nel rito ortodosso⁸⁵, noto in

⁸⁴ Dizionario slavo ecclesiastico-russo, disponibile al link <http://www.proto-slavic.ru/church-slavonic/csl-rus-pokoj.html> [ultima consultazione: 12/2/2022]

⁸⁵ Fonte: articolo sulle frasi in slavo ecclesiastico nel film a cura del giornale *Argumenty i fakty*, disponibile al link https://aif.ru/society/education/chto_oznachaet_velmi_ponezhe [ultima consultazione: 20/1/2022]

italiano come Inno dei Cherubini. La parola *īze* è un pronome, mentre il sostantivo *cheruvim* è traducibile in italiano come “cherubino” e designa un tipo di angelo. Naturalmente, estrapolata dal suo contesto, la frase pronunciata da Jakin non ha alcun senso, e ciò attribuisce un effetto umoristico alla sua battuta. Nei sottotitoli si è deciso di mantenere la parola *paki*: pur non avendo in italiano lo stesso effetto che ha in russo, per il pubblico di arrivo il suo uso crea comunque una comicità di tipo *nonsense*. Inoltre, in caso di una sua eliminazione, il pubblico avrebbe potuto comunque distinguerla senza difficoltà, dato che ha un suono molto riconoscibile e viene ripetuta per ben tre volte. Si è invece pensato di sostituire *īze cheruvimy* con una frase italiana anch’essa appartenente al contesto religioso e tratta da una preghiera, ovvero “Padre nostro”. La strategia applicata per rendere l’allusione KP è stata quindi la sostituzione culturale. La soluzione sortisce un effetto umoristico poiché, oltre a essere totalmente fuori contesto e a non appartenere alla lingua slava, essa crea anche un’assonanza con la parola *paki*. Si noti che, per “preparare” il pubblico a leggere qualcosa di attinente alla religione nel sottotitolo seguente, in quello precedente (n. 553) è stato citato lo slavo ecclesiastico, sebbene nell’originale il regista parli di “slavo” in generale. Il fatto che Jakin pronunci le parole di una preghiera in italiano potrebbe essere percepito come poco verosimile dal pubblico. Tuttavia, come si è detto nel capitolo 3 (3.4.4), Pedersen afferma che la sostituzione è efficace per la resa dello humour, e un leggero *credibility gap* può essere tollerato (2007: 42). Inoltre, come sostiene Gottlieb, l’aspetto primario nella commedia è proprio lo humour, e ciò concede a questo genere una maggiore intercambiabilità culturale rispetto ad altri (2000: 51). Si consideri ora un secondo esempio.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#769	01:13:44,820	01:13:48,160	Как это? <i>Трали-вали, тили-тили.</i>	Com'è la canzone del cartone? / <i>Trali-vali, tili-tili.</i>
#770	01:13:48,240	01:13:52,180	<i>Это нам не тили-тили, это мы не трали-вали.</i>	<i>Questo non è tili-tili, / noi non siamo trali-vali.</i>

Tabella 44: esempio di battuta contenente allusione KP modificata.

Queste parole di Bunša sono tratte dalla scena del banchetto presso il palazzo dello zar, durante il quale l’amministratore, incoraggiato dall’alcol bevuto, protesta per il repertorio del coro che sta cantando. Egli propone ai musicisti di aggiornarlo citando il testo della famosa canzone *Antoška*, tratta dall’omonimo cartone sovietico, realizzato nel 1969⁸⁶. Le parole cantate da Bunša non sono però del tutto uguali a quelle presenti nella canzone originale, che nella strofa riportata nel sottotitolo

⁸⁶ Fonte: articolo sulla canzone *Antoška* e l’omonimo cartone, disponibile al link <https://soundtimes.ru/detskie-pesni/antoshka> [ultima consultazione: 21/1/2022]

n. 770 dovrebbero essere le seguenti: *eto my ne prochodili, eto nam ne zadavali*⁸⁷. Quella impiegata da Bunša è quindi un'allusione KP modificata, poiché l'amministratore ripete sempre le medesime parole anche quando queste cambiano nel testo originale: probabilmente, la sua confusione è dovuta allo stato di ebbrezza in cui si trova. Per il pubblico russo l'allusione risulta comunque evocativa, e anzi l'umorismo deriva proprio dallo storpiamento del testo della canzone, che attribuisce all'allusione KP modificata una funzione umoristica. Nel sottotitolo n. 769 è stata impiegata la strategia della specificazione tramite aggiunta, in cui viene comunicato al pubblico che sta per udire il testo di una canzone tratta da un cartone, informazione non presente nell'originale perché già nota alla cultura di partenza. Nello stesso sottotitolo e in quello seguente sono state invece utilizzate la ritenzione per le parole *trali-vali* e *tili-tili*, e la traduzione diretta per quelle restanti. Non è stata presa in considerazione la sostituzione culturale, con la quale, ad esempio, si poteva cambiare il testo con quello di una celebre canzone italiana per bambini: sebbene un leggero *credibility gap* possa essere concesso purché venga mantenuto lo humour, in questo caso esso sarebbe stato troppo accentuato. Il fatto che un cittadino sovietico canti canzoni italiane per bambini, senza che vi sia corrispondenza tra la colonna sonora e i sottotitoli, avrebbe potuto destare sospetti nel pubblico. Inoltre, le parole articolate da Bunša hanno un suono estremamente riconoscibile anche alle orecchie del pubblico che non conosce la lingua russa. Si sono quindi preferite le soluzioni prima spiegate, soprattutto alla luce del fatto che, per avvertire la comicità, per il pubblico italiano è sufficiente vedere e sentire Bunša cantare la canzone di un cartone animato, per di più sotto l'influenza dell'alcol. Nella tabella seguente è invece riportato un esempio di allusione PN con funzione umoristica.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#818	01:20:01,690	01:20:04,940	- Шутим? - Тоже мне, Тарапунька и Штепсель нашёлся.	- Fa lo spiritoso? / - Abbiamo Stanlio , ora manca Olio .

Tabella 45: esempio di battuta contenente allusione PN.

Le battute sono pronunciate dai poliziotti che stanno interrogando Ivan il Terribile: i due, inconsapevoli di avere davanti il vero zar, interpretano le sue risposte alle loro domande come un tentativo di scherzare e prenderli in giro, malgrado egli dica la verità. Nel sottotitolo immediatamente precedente il sovrano aveva indicato come suo anno di nascita il 1533, spingendo i due agenti ad affermare ciò che si legge in tabella. Ironicamente, il secondo poliziotto paragona lo zar ai popolari comici sovietici Tarapun'ka e Štepsel'. Con questi nomi d'arte erano noti gli attori di origine ucraina

⁸⁷ "Questo non l'abbiamo studiato, questo non ci è stato assegnato". Per il personaggio di Antoška, l'autore della canzone si è ispirato a un suo compagno di studi, che era solito rispondere in questo modo ai professori per giustificare la sua mancanza di impegno. Per un approfondimento si rimanda all'articolo riportato nella nota precedente.

Jurij Timošenko ed Efim Berezin: il duo comico era solito satireggiare alcuni aspetti della vita in Unione Sovietica, come la burocrazia⁸⁸. Dato che questa allusione PN è molto difficile da cogliere per il pubblico italiano, e una sua ritenzione avrebbe causato un *culture bump*, si è scelto di sostituirla con un'altra allusione PN, che appartiene a due culture terze (ovvero quella britannica e americana) e gode di maggiore transculturalità. Il duo comico sovietico è infatti stato sostituito da un altro duo comico più internazionale, ovvero quello composto da Stan Laurel e Oliver Hardy. Dato che i personaggi di Stanlio e Ollio sono noti a livello mondiale, non si registra un *credibility gap*, poiché è verosimile che i due siano conosciuti anche in Unione Sovietica: il fatto che a menzionarli sia un poliziotto sovietico non rappresenta quindi una stranezza per il pubblico. A sottolineare l'ironia dell'agente è anche il suo uso della particolare espressione *tože mne* (letteralmente “anche a me”), impiegata per manifestare disapprovazione nei confronti di qualcuno o qualcosa⁸⁹, spesso insieme al verbo *naitis'* (“ritrovarsi”, “venire fuori”), il quale assume sfumatura ironica⁹⁰. La frase potrebbe essere tradotta in questo modo: “Ecco qui, un altro Tarapun'ka e Štepsel”. La traduzione italiana, pur in forma diversa, restituisce la stessa ironia dell'originale.

4.4.2.2 Battute contenenti ECR

Il primo esempio di ECR con funzione umoristica è riportato di seguito.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#108	00:12:10,700	00:12:13,520	Добавочный 362 .	Prefisso 3 e 62 , / come il prezzo della vodka .

Tabella 46: battuta contenente un ECR etnografico.

In questa scena, Miloslavskij si trova nella cabina telefonica da cui sta chiamando Špak, e chiede al centralino della clinica di comporre il *dobavočnyj 362*, cioè il “numero telefonico interno 362” (l'aggettivo *dobavočnyj* sottintende il sostantivo *nomer*, ossia “numero”). La cifra 2 dovrebbe essere pronunciata da Miloslavskij come *dva*, che in russo identifica proprio il numerale cardinale. Tuttavia, egli pronuncia quest'ultimo come *dve*, ovvero la forma in cui esso è usato in concordanza con i sostantivi femminili, caratterizzata dalla desinenza *-e* (il numerale *dva* è infatti usato per i sostantivi maschili). Il ladro non si sta riferendo davvero a un numero telefonico, ma al prezzo che la vodka

⁸⁸ Fonte: articolo sul duo comico sovietico a cura del giornale *Argumenty i fakty*, disponibile al link https://aif.ru/culture/art/tarapunka_i_shtepsel_istoriya_unicalnogo_satiricheskogo_dueta_v_koubah [ultima consultazione: 22/1/2022]

⁸⁹ Fonte: definizione dell'espressione *tože mne* del dizionario online Akademic, disponibile al link <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/254262/Тоже> [ultima consultazione: 22/1/2022]

⁹⁰ Fonte: dizionario russo-italiano e italiano russo Kovalëv (Zanichelli) disponibile al link <https://u-ubidictionary-com.ezproxy.unibo.it/dictionary/zanichelli.ilkovalëv> [ultima consultazione: 22/1/2022]

aveva in quegli anni, che consisteva di tre rubli e sessantadue copechi⁹¹. In russo, il sostantivo *kopejka* è femminile, e ciò spiega la presenza del numerale cardinale utilizzato con i sostantivi di questo genere. Per il pubblico di partenza, la battuta è comprensibile grazie alla conoscenza delle regole grammaticali della propria lingua e a quella enciclopedica riguardante il prezzo della vodka. Affinché il pubblico italiano possa capire l’ECR, è stata impiegata la strategia della specificazione e, in particolare, dell’aggiunta della frase “come il prezzo della vodka”. Il numero 362 è stato scritto come “3 e 62”, ovvero il formato in cui solitamente sono indicati i prezzi, mentre non è stata riportata la valuta, cioè i rubli, sia per mantenere l’ambiguità con il prefisso telefonico, sia per via dei vincoli di spazio e tempo. Inoltre, per rispettare questi ultimi e contemporaneamente inserire l’aggiunta, *dobavočnyj (nomer)* è stato tradotto con un corrispettivo non del tutto esatto ma molto più breve, ovvero “prefisso”. L’ECR diventa così completamente accessibile al pubblico di arrivo e conserva la sua funzione umoristica. Quanto alla resa dello humour, si può dire che sia stata impiegata la strategia dell’esplicitazione (Low, 2011), dato che l’elemento che genera la comicità (in questo caso, l’ECR) è stato spiegato a beneficio del pubblico di arrivo. A seguire sarà presentato un altro esempio.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#236	00:26:08,400	00:26:09,920	А где царь?	E lo zar dov'è?
#237	00:26:13,560	00:26:15,160	Закусывать надо!	Non si beve a stomaco vuoto!

Tabella 47: battuta contenente un ECR etnografico.

Il dialogo qui riportato avviene tra Šurik, che sta cercando Ivan il Terribile per tutto il palazzo, e Špak. Quest’ultimo, all’oscuro della presenza dello zar nel condominio, interpreta la domanda rivoltagli dall’inventore come un chiaro segno che egli abbia bevuto, e gli risponde con la frase visibile in tabella. Il verbo *zakusyvat’* può significare “fare uno spuntino” o “rifocillarsi”, ma molto spesso, come in questo caso, indica la tipica usanza russa di mangiare qualcosa dopo aver bevuto alcolici, come la vodka⁹² (ad esempio, aringhe o cetrioli in salamoia). Špak sta quindi dicendo a Šurik, in modo sarcastico, che quando si beve occorre anche mettere qualcosa sotto i denti, per evitare che l’alcol abbia conseguenze gravi come nel suo caso. Nel sottotitolo, questo ECR di tipo etnografico è stato reso con la sostituzione, tramite una parafrasi con trasferimento di senso: pur in forma diversa, la traduzione trasmette lo stesso messaggio dell’originale e genera un effetto umoristico analogo, favorito anche dal contesto. Di seguito si prende in esame un altro ECR con funzione umoristica.

⁹¹ Fonte: articolo online sulla spiegazione della battuta, disponibile al link <https://zen.yandex.ru/media/kinoakula/pochemu-miloslavskii-skazal-dobavochnyi--tri-shestdesiat-dve-prikol-iz-ivana-yasilevicha-5d504ec7f2df2500adc91e1e> [ultima consultazione: 23/1/2022]

⁹² Fonte: significato del verbo *zakusyvat’*, disponibile al link <https://slovar.cc/rus/ushakov/399002.html> [ultima consultazione: 24/1/2022]

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#271	00:29:20,340	00:29:24,000	- Ключница водку делала? - Пускай будет ключница. Закусывайте, закусывайте!	- L’hanno fatta i servi, questa vodka? / - Diciamo di sì. Mangi!

Tabella 48: battuta contenente un ECR etnografico.

Il sottotitolo contiene due turni della conversazione che Ivan il Terribile e Šurik stanno intrattenendo dopo aver brindato insieme. Esprimendo il proprio scetticismo sulla qualità della vodka che ha appena bevuto, lo zar chiede se a produrre la bevanda sia stata la *ključnica*. Questo ECR etnografico appartenente alla storia, che faceva parte della vita quotidiana ai tempi di Ivan il Terribile, indica una dispensiera, ovvero una serva a capo della gestione dei beni dei propri padroni, inclusi quelli alimentari⁹³. La *ključnica* poteva cimentarsi anche nella preparazione di distillati. Tuttavia, tale produzione domestica di alcolici era illegale, poiché secondo le leggi del regno essi potevano essere preparati e serviti solo nelle taverne e da funzionari di stato autorizzati. Chiedendo se sia stata realizzata dalla *ključnica*, lo zar dubita che la vodka sia stata prodotta legalmente, e ne sottolinea implicitamente la qualità scadente⁹⁴. L’ECR è strettamente monoculturale e inaccessibile al pubblico italiano: per questo, lo si è reso adottando la sostituzione con parafrasi con trasferimento di senso e, al contempo, la generalizzazione, poiché la figura specifica della *ključnica* è indicata dal più generico termine “servi”. La soluzione ha comunque un effetto umoristico per il pubblico italiano, poiché sottolinea come lo zar creda che in epoca moderna esistano ancora le stesse usanze che vigevano nel Sedicesimo secolo. Inoltre, il giudizio negativo del sovrano riguardo la qualità della vodka può essere dedotto dal pubblico anche grazie alla sua espressione facciale e al tono di voce, che pure accentuano la comicità della frase. Nella sua risposta, Šurik ripete il termine *ključnica* e asseconda lo zar: per motivi di spazio non è stato possibile riportare nuovamente l’ECR reso. Si noti ancora una volta la presenza del verbo *zakusyvaj*’, che a causa dei suddetti vincoli è stato tradotto semplicemente come “mangiare” (una soluzione simile si ritrova anche nel sottotitolo n. 749 in appendice). Le battute che seguono sono tratte dalla medesima scena e pronunciate dai due personaggi poco dopo.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#282	00:30:13,140	00:30:17,040	- Да, хоромы-то тесные.	- Un po' stretta, la tua reggia. /

⁹³ Fonte: articolo che spiega l’espressione usata dallo zar, disponibile al link https://zen.yandex.ru/media/life_people/cto-znachit-fraza-ključnica-vodku-delala-5f2d6b289b824c49a2afc28b [ultima consultazione: 24/1/2022]

⁹⁴ Fonte: video esplicativo dell’espressione usata dallo zar, disponibile al link <https://youtu.be/knpzbzbEvDU> [ultima consultazione: 24/1/2022]

			- Да уж, конечно, не царские палаты!	- Non è certo il palazzo di uno zar!
--	--	--	--------------------------------------	--------------------------------------

Tabella 49: battuta contenente un ECR etnografico.

Guardandosi intorno, lo zar esprime la sua impressione riguardo la casa di Šurik utilizzando il sostantivo *choromy*. Con questo nome, anticamente, si indicavano imponenti costruzioni di legno in cui abitavano persone abbienti, tra cui, ad esempio, i principi⁹⁵. Lo zar impiega il termine con un’accezione seria e il suo significato originale; tuttavia, nel russo moderno, esso viene usato in chiave ironica e scherzosa⁹⁶, per riferirsi ad abitazioni di dimensioni esagerate e molto lussuose. Ciò spiega anche la risposta di Šurik: egli interpreta le parole dello zar proprio come un commento ironico, dato che la sua abitazione è piuttosto modesta, e replica senza nascondere un’espressione infastidita. È proprio la presenza dell’ECR nella battuta e l’equivoco nella sua interpretazione da parte dei due interlocutori a creare l’effetto umoristico. Nel sottotitolo, *choromy* è stato reso come “reggia”, ovvero il possibile equivalente più breve, dato che il dialogo è fitto ma molto veloce. La versione italiana non può trasmettere il doppio significato con cui l’ECR viene inteso dai due personaggi, e lascia trasparire un’accezione ironica anche nella battuta di Ivan il Terribile, malgrado non sia questa l’intenzione comunicativa dello zar. Tuttavia, dato che l’ECR crea comunque un effetto umoristico e raggiunge quindi l’obiettivo più importante nel genere della commedia, la soluzione può essere considerata efficace. Essa riflette inoltre il modo in cui la frase dello zar viene interpretata da Šurik. La strategia utilizzata si può classificare come una traduzione diretta. L’esempio seguente presenta invece un ECR menzionato da Špak.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#534	00:54:05,800	00:54:09,400	А ещё боремся за почётное звание «дома высокой культуры быта»!	E ci battiamo pure per la nomina / di “condominio esemplare”!

Tabella 50: battuta contenente un ECR sociopolitico.

Il dentista pronuncia questa frase mentre si lamenta degli insoliti avvenimenti che interessano il condominio, e la ripete in forma leggermente diversa verso la fine del film (si veda il sottotitolo n. 874 in appendice). Cercando informazioni riguardanti l’espressione *dom vysokoj kul’tury byta* (letteralmente, “casa dell’alta cultura del vivere”), le poche fonti a disposizione la citano proprio in

⁹⁵ Fonte: articolo sulle soluzioni abitative presenti in Russia in antichità, disponibile al link https://portal-slovo.ru/history/35743.php?sphrase_id=193550 [ultima consultazione: 23/1/2022]

⁹⁶ Fonte: spiegazione dell’uso della parola *choromy* nel russo moderno, <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/261974> [ultima consultazione: 23/1/2022]

relazione al film *Ivan Vasil'evič menjaet professiju*⁹⁷. Secondo tali fonti, questo titolo era assegnato ai condomini in cui tutti gli inquilini avevano un'occupazione, non consumavano alcol o sostanze stupefacenti e intrattenevano rapporti cortesi; inoltre, gli ambienti del palazzo dovevano essere puliti e funzionali, e l'attività criminale doveva essere ridotta al minimo⁹⁸. Altre fonti riportano l'esistenza, in Unione Sovietica, di un titolo dal nome simile, ovvero quello di *dom obrazcovogo soderžanija* (“casa dalla manutenzione esemplare”), assegnato ai condomini con un alto standard di vita⁹⁹. Ad ogni modo, il paradosso che genera l'umorismo è proprio il fatto che la descrizione sopra riportata non corrisponda affatto al palazzo in cui ha luogo l'azione, dove invece si verificano strani eventi e furti, e gli inquilini si insultano tra loro. Per questo motivo, Špak si meraviglia di come gli abitanti del condominio possano pensare di poter competere per il titolo. Il pubblico sovietico dell'epoca aveva familiarità con questo ECR sociopolitico, e poteva coglierne immediatamente la funzione umoristica, legata anche all'assurdità della situazione. Il pubblico russo attuale potrebbe avvertire l'ECR come più distante, per via della differenza tra epoche storiche, ma esso risulta comunque comprensibile. L'ECR risulterebbe invece senza dubbio sconosciuto al pubblico italiano: per questo, nella sua resa si è intervenuti con una sostituzione culturale, attraverso una parafrasi con trasferimento di senso. La soluzione permette di conservare l'intenzione comunicativa della battuta originale e l'effetto umoristico.

4.4.3 Battute relative al senso dell'umorismo nazionale

Secondo Zabalbeascoa (1996), come è stato spiegato nel capitolo 3 (§3.3.5), queste battute riflettono i temi su cui una nazione è propensa a basare il suo senso dell'umorismo. Si è detto anche che alcune culture pongono sé stesse come bersaglio del proprio humour, mentre altre preferiscono ridere di culture terze: nel film si notano esempi della prima attitudine. Come è stato detto nel capitolo 1 (§1.2.2), nelle sue commedie Gajdaj era solito ironizzare su alcuni fenomeni riguardanti la vita in Unione Sovietica: la tendenza a scherzare sulla propria cultura non rappresentava un tratto distintivo del solo regista, ma un'attitudine diffusa in tutto il Paese. Ad esempio, durante il “disgelo” e la “stagnazione”, ovvero tra gli anni Sessanta e Settanta, erano molto popolari gli aneddoti sulla mancanza di prodotti alimentari nei negozi e sulle nuove soluzioni abitative composte da

⁹⁷ Fonte: pagina web che spiega il titolo *dom vysokoj kul'tury byta*, disponibile al link http://cyclowiki.org/wiki/Дом_высокой_культуры_быта [ultima consultazione: 23/1/2022]

⁹⁸ Fonte: si veda la nota precedente.

⁹⁹ Fonte: articolo online sull'esistenza delle *dom obrazcovogo soderžanija*, disponibile al link https://aif.by/dontknows/za_čto_v_ssr_prisvaivalos_pochetnoe_zvanie_dom_obrazcovogo_soderžaniya [ultima consultazione: 23/1/2022]

prefabbricati¹⁰⁰, fenomeni di cui si è parlato nel capitolo 1 (§1.3.1 e §1.3.2). Lo stesso Brežnev era oggetto di molte barzellette¹⁰¹.

Si segnala che le tendenze notate nel prodotto audiovisivo possono non riflettere completamente quelle davvero diffuse nella cultura russa: definire ciò su cui un'intera nazione fonda il proprio senso dello humour è un progetto alquanto ambizioso, ed è lo stesso Zabalbeascoa ad ammettere che questa categoria di battute sia la più controversa da identificare (1996). Ad ogni modo, uno degli esempi più significativi della propensione all'autoironia presente nella cultura sovietica è rappresentato dalle seguenti frasi pronunciate da Špak.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#871	01:24:50,420	01:24:53,560	Три магнитофона, три кинокамеры заграничных ,	Tre registratori, / tre cineprese importate dall'estero
#872	01:24:53,880	01:24:57,500	три портсигара отечественных, куртка замшевая.	tre portasigari di produzione nazionale, / una giacca scamosciata.

Tabella 51: esempio di battuta relativa al senso dell'umorismo nazionale

Il dentista fa un elenco di tutto ciò che gli è stato rubato, sottolineando il valore degli oggetti e descrivendone i pregi. Alcuni di questi beni sono importati dall'estero, mentre altri sono di produzione nazionale: entrambi gli aggettivi *zagraničnyj* e *otečestvennyj* hanno connotazione positiva. Dell'alto valore posseduto dagli oggetti provenienti dall'estero si è discusso nel capitolo 1 (§1.3.2): essi suscitavano interesse proprio perché provenienti da luoghi lontani, ma erano difficili da reperire e avevano un costo notevole. Come si è già detto (§1.3.2) spesso questi beni potevano essere acquistati solo tramite la *tenevaja ekonomika*, ovvero l'economia "ombra" che raggiunse il picco della sua espansione proprio negli anni Settanta, o tramite il contrabbando noto come *farcovka*¹⁰². Proprio per questi motivi, Špak sottolinea più volte la provenienza degli oggetti e ne lamenta la perdita. In altri momenti del testo audiovisivo, egli afferma invece che anche la giacca e lo stereo provengono dall'estero (si vedano i sottotitoli n. 172 e 674 in appendice). È proprio la sua insistenza nel sottolineare il valore dei beni a generare lo humour, insieme al fatto che egli modifichi in ogni enunciato la quantità e la provenienza di ciò che gli è stato sottratto: se nel corso del film la giacca rubata era una sola, nei sottotitoli riportati nella tabella si parla di ben tre giacche. Nelle battute di

¹⁰⁰ Fonti: articoli sui temi in cui si scherzava in Unione Sovietica, disponibili ai link <https://back-in-ussr.com/2017/09/nad-chem-smeyalis-v-sssr.html> e <http://izbrannoe.com/news/yumor/evolyutsiya-politicheskogo-anekdota/> [ultima consultazione: 23/1/2022]

¹⁰¹ Fonte: articolo online sugli aneddoti su Brežnev diffusi in Unione Sovietica, disponibile al link <https://ria.ru/20061219/57261122.html> [ultima consultazione: 23/1/2022]

¹⁰² Fonte: articolo sul fenomeno della *farcovka*, disponibile al link <http://russiantranslation.com/farcovscik/> [ultima consultazione: 21/1/2021]. Per approfondimenti, si veda: <https://it.rbth.com/-professione-fartsovshchik-chi-erano>

Špak, un aspetto reale della vita in Unione Sovietica viene quindi più volte presentato in chiave ironica e ridicolizzato, suscitando innanzitutto l'ilarità del pubblico russo (prima sovietico), che sa quale fosse la situazione economica e sociale all'epoca e conosce ciò a cui Špak si sta riferendo. Anche il pubblico italiano può però avvertire lo humour, poiché la preziosità dei beni provenienti dall'estero può essere facilmente intuita possedendo anche solo una minima conoscenza della realtà sovietica. Inoltre, per la cultura di arrivo la comicità è favorita anche dalla versione sempre diversa che il dentista fornisce su quanti siano e da dove provengano gli oggetti rubati, come si è detto.

4.4.4 Battute dipendenti dalla lingua

All'inizio della presente sezione, si è accennato che i *puns* e i giochi di parole sembrano ricoprire un ruolo secondario nella creazione dello humour nel testo audiovisivo. I *pun* presenti funzionano principalmente grazie alle diverse sfumature di significato possedute dalla stessa parola: come si è detto nel capitolo 3 (§3.2.2.1), la definizione di *pun* può essere applicata a qualsiasi elemento che possieda duplicità di significato e che la sfrutti per fini comici (Chiaro, 2010a: 3). Per tradurli, sono state adottate alcune delle strategie proposte da Chiaro (2010a) e Low (2011)¹⁰³, presentate nel capitolo 3 (§3.2.3). Analogamente a quanto è stato detto più volte, soprattutto in riferimento al VEH (§3.2.1), la priorità è stata assegnata al raggiungimento dell'equivalenza funzionale e al mantenimento dell'effetto umoristico. Si consideri il seguente esempio.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#182	00:20:08,920	00:20:11,740	Вы первый, кто увидел. Вы, так сказать, первый свидетель!	Lei è il primo testimone / a vederla in azione.
#183	00:20:12,640	00:20:14,960	Никогда ещё свидетелем не приходилось быть!	Per una volta non sono l'indagato!

Tabella 52: esempio di battuta dipendente dalla lingua.

La prima frase è pronunciata da Šurik: rivolgendosi a Miloslavskij, l'inventore gli comunica che è il primo testimone del funzionamento della sua macchina del tempo. Il ladro gli risponde che non gli era mai capitato di essere il testimone: la battuta allude chiaramente alla sua "professione" di ladro, per via della quale nei processi, solitamente, egli è l'indagato. Se nel primo sottotitolo si riporta la parola "testimone", nel secondo il *pun* viene esplicitato e disambiguato nella lingua di arrivo. Si è deciso di adottare tale soluzione perché la battuta è di maggiore impatto per il pubblico italiano, e

¹⁰³ Nel resto della sottosezione, per evitare un effetto ridondante, si eviterà di riportare la data dei saggi dei due autori adottati come riferimento, poiché le fonti a cui ci si riferirà citandoli saranno sempre le medesime (ovvero il primo articolo di Chiaro del 2010 riportato in bibliografia, e quello di Low del 2011).

permette una comprensione più immediata dello humour. Nelle parole di Low, le strategie utilizzate sono una traduzione espansa che spiega il *pun* e l'uso di un altro espediente umoristico, dato che il *pun* viene trasformato in una *good line*. Il secondo esempio è tratto dalla scena in cui Miloslavskij ha appena terminato di vestire Bunša con gli abiti di Ivan il Terribile.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#323	00:37:23,220	00:37:26,960	Вот так. Понимаешь, у того лицо умнее!	Ecco qua. / L'altro però sembra più intelligente.
#324	00:37:27,240	00:37:28,980	Вот лица попрошу не касаться!	Non andiamo sul personale!

Tabella 53: esempio di battuta dipendente dalla lingua.

Miloslavskij prende in giro Bunša dicendo che il vero zar ha un viso (*lico*) più intelligente. Nella sua risposta, Bunša nomina di nuovo la parola *lico*, creando un *pun*. L'amministratore usa infatti l'espressione metaforica *kasat'cja lica*, che letteralmente significa "toccare il viso", intendendo dire che non vuole che il suo aspetto fisico venga deriso. Nel sottotitolo n. 323 la parola *lico* non è stata resa, poiché si è ritenuto opportuno riformulare la frase in un modo che sembrasse naturale in italiano. Il *pun* è stato quindi ignorato, secondo la strategia individuata sia da Low, che da Chiaro. Nel sottotitolo n. 324, tuttavia, il *pun* è stato reso con l'espressione idiomatica "andare sul personale", che trasmette il senso dell'enunciato di Bunša: è stata quindi adottata la seconda strategia proposta da Chiaro. Dato che non sempre è stato possibile ricreare i *puns* nei sottotitoli italiani, talvolta si è intervenuti con la compensazione, tramite l'inserimento di giochi di parole nei casi in cui l'originale non li prevedesse: sia Chiaro che Low contemplano tale strategia. Si osservi l'esempio seguente.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#518	00:53:02,110	00:53:06,120	Молись, щучий сын! Прощайся с жизнью!	Prega, figlio di lucciola! / Preparati a morire!

Tabella 54: esempio di battuta dipendente dalla lingua.

A parlare è Ivan il Terribile, che insulta Jakin per aver offeso Zinaida e minaccia di ucciderlo. Il sovrano si rivolge al regista chiamandolo *ščučij syn*, letteralmente "figlio di luccio", dato che il nome di questo animale in russo è *ščuka*. Questa espressione rappresenta un tentativo del sovrano di censurarsi dall'uso del vero insulto, ovvero *sučij syn* ("figlio di puttana"), di cui si è incontrato un sinonimo in precedenza (§4.2.3.2). È proprio il tentativo di censura tramite la sostituzione della prima lettera, che dà origine all'aggettivo legato all'animale, a suscitare l'effetto umoristico: il turpiloquio è comunque totalmente intuibile dal pubblico russo. Sebbene il sovrano non intenda dunque creare un gioco di parole, nella traduzione la sua battuta è stata comunque considerata tale, proprio per

compensare la perdita (anche solo parziale) di *wordplay* in altri punti del testo audiovisivo. Nell'originale, dall'espressione *sučij syn* (“figlio di puttana”) è stato compiuto un passo, o “leap” nella terminologia di Low, con il cambio della lettera iniziale, per ottenere la versione censurata *ščučij syn* (“figlio di luccio”). In italiano è stato fatto un ulteriore passo rispetto a questa soluzione, alla quale è stata aggiunta una sillaba, ottenendo l'espressione “figlio di lucciola”. La soluzione permette di recuperare il significato dell'espressione turpe di partenza in russo, poiché in italiano la parola “lucciola” costituisce un eufemismo per indicare una prostituta¹⁰⁴; inoltre, curiosamente, essa è morfologicamente simile al termine “luccio”, da cui in russo deriva l'aggettivo presente nel testo audiovisivo. Si crea quindi una corrispondenza tra le coppie di parole su cui funziona il *pun* nelle due lingue, ovvero *sučij/ščučij* e “lucciola/luccio”. Secondo il modello di Low, il ragionamento seguito per arrivare al gioco di parole finale potrebbe essere rappresentato con un pentagono. Sebbene il pubblico italiano che non conosce il russo non possa recepire ogni passaggio adottato per ricreare il *pun*, l'equivalenza funzionale viene comunque raggiunta, perché anche la traduzione può essere interpretata come un comico tentativo di censura tramite l'uso di un eufemismo, che dà origine a un gioco di parole incentrato su una figura del mondo animale. Segue ora un ultimo esempio di *pun*.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#889	01:26:18,200	01:26:21,780	Я бы на Вашем месте за докторскую диссертацию немедленно сел!	Fossi in lei, mi rinchiuderei / a scrivere una tesi di dottorato.
#890	01:26:22,300	01:26:24,540	Торопиться не надо. Сесть я всегда успею.	Per farmi rinchiudere / c'è sempre tempo!

Tabella 55: esempio di battuta dipendente dalla lingua.

In queste battute si presenta una situazione analoga a quella individuata all'inizio della sottosezione, nei sottotitoli n. 182 e 183. Anche in questo caso, il *pun* è basato su due diverse sfumature di significato della stessa parola. Dopo aver riportato Bunša e Miloslavskij nel presente, Šurik consiglia a quest'ultimo di esporre gli incredibili avvenimenti a cui ha assistito in una tesi di dottorato. Il significato letterale del verbo *sest'*, presente nella frase dell'inventore, è “sedersi”, ma se accompagnato dalla preposizione *za* e dal caso accusativo, come nella frase di Šurik, vuol dire “mettersi a fare qualcosa”¹⁰⁵ (in questo caso, mettersi a scrivere una tesi). Miloslavskij replica ironicamente utilizzando lo stesso verbo, ma nella sua altra accezione di “essere incarcerato”: *sest' v*

¹⁰⁴ Fonte: Enciclopedia Treccani <https://www.treccani.it/vocabolario/lucciola/> [ultima consultazione: 24/1/2022]

¹⁰⁵ Fonte: Grande Dizionario Russo di J. Dobrovolskaja (Hoepli), disponibile nel formato elettronico al link <https://online-lexico-com.ezproxy.unibo.it/product/dobro> (ultima consultazione: 24/1/2022)

tjurnu vuol dire infatti “finire in prigione”. Lo humour ha origine proprio dalla doppia possibile interpretazione di questo verbo, sfruttata dal ladro nella sua battuta. In entrambi i sottotitoli italiani, il *pun* incentrato sul verbo *sest'* è stato sostituito da un *pun* basato sul verbo “rinchiudersi”: tale soluzione rende sia l’idea del rinchiudersi in casa per dedicarsi allo studio, come Šurik suggerisce di fare, sia quella dell’essere rinchiusi in prigione. Miloslavskij dice infatti che non ha fretta di chiudersi dentro casa a scrivere una tesi, perché avrà tutto il tempo di essere chiuso dentro, ma in prigione. È stata quindi adottata la strategia della creazione di un nuovo *pun* nella lingua di arrivo, proposta sia da Chiaro che da Low. Inoltre, rispetto all’originale, il nuovo gioco di parole possiede lo stesso *invariant core*, rappresentato dai temi dello studio e della perdita della libertà, presenti nei *puns* in entrambe le lingue. Anche in questo caso, l’equivalenza funzionale tra l’originale e la traduzione è pienamente raggiunta, poiché la resa dello humour risulta efficace anche nei sottotitoli.

4.4.5 Battute visive (humour non verbale)

Nel film *Ivan Vasil'evič menjaet professiju*, la componente visiva è estremamente importante ai fini della creazione dell’umorismo. Una notevole parte di comicità scaturisce infatti da inseguimenti ed espressioni facciali e mimica dei personaggi: questi elementi riconducono al tipo di umorismo *slapstick* di noti attori come Charlie Chaplin o Stan Laurel e Oliver Hardy. Come è stato detto nel capitolo 3 (§3.3.1), questo tipo di umorismo è classificabile come universale e privo di problematiche traduttive, in quanto in esso manca la componente verbale (Chiaro, 2010a). Si riportano di seguito due fotogrammi tratti dal film, che costituiscono esempi di comicità generata dal codice visivo.



Figura 9: esempio di battuta visiva con Ivan il Terribile. Figura 10: esempio di battuta visiva con Bunša.

Nella figura 9, lo zar si trova nella cucina di Šurik e cerca di tagliare una fetta di *kolbasa*, ovvero un tipo di salame molto comune in Russia, utilizzando la sua spada al posto di un semplice coltello. La figura 10 è invece tratta dalla scena della visita a corte da parte dell’ambasciatore svedese. Per somigliare maggiormente al vero zar e sembrare più autorevole, Bunša aggrota le sopracciglia, come

ordinatogli da Miloslavskij: naturalmente, l’effetto ottenuto è opposto a quello sperato, poiché il finto zar non assume un aspetto più dignitoso, ma alquanto ridicolo.

4.4.6 Battute grafiche

In alcuni casi, lo humour può scaturire dal contenuto di scritte o cartelli. Il prodotto audiovisivo contiene alcuni esempi di battute grafiche: il più significativo è riportato di seguito.

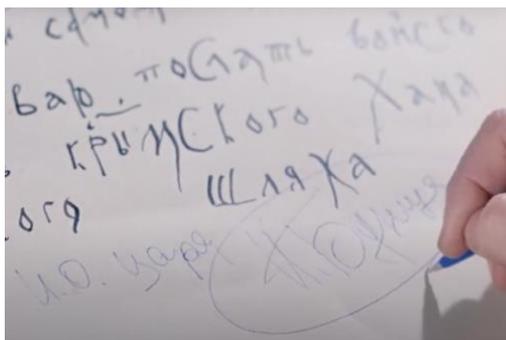


Figura 11: esempio di battuta grafica.

Nella figura 11 si osserva un’immagine tratta dalla scena in cui Bunša, nei panni di Ivan il Terribile, firma il decreto appena dettato da Miloslavskij allo scrivano Feofan. Inizialmente, l’amministratore è riluttante nel firmare e dice di non averne il diritto, dato che si tratta di documenti storici (si vedano i sottotitoli n. 406 e 407 in appendice). Poi, costretto a firmare da Miloslavskij, Bunša cerca di limitare le proprie responsabilità utilizzando l’ennesima formula burocratica, riportata di seguito.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#408	00:43:19,570	00:43:23,400	И.О. ЦАРЯ И. БУНША	IL SOSTITUTO DELLO ZAR I. BUNŠA

Tabella 56: esempio di battuta grafica.

La frase contenuta nel sottotitolo è una trascrizione della firma di Bunša visibile nell’immagine. In essa è presente la sigla *I.O.*, abbreviazione della formula *ispolnjajuščij objazannosti*, corrispondente all’italiano “ad interim” o “facente funzione”¹⁰⁶. Sulla base del concetto di incongruenza, la comicità deriva proprio dal fatto che, per firmarsi, Bunša usi tale formula in un’epoca e in un contesto del tutto inappropriati, poiché il documento risale al Sedicesimo secolo e ha valore storico. Si era inizialmente pensato di tradurre la collocazione burocratica russa con quella italiana equivalente, ovvero “ad interim”. La soluzione presentava però il rischio che non tutto il pubblico conoscesse il suo

¹⁰⁶ Fonte: dizionario russo-italiano e italiano russo Kovalëv (Zanichelli) disponibile nel formato elettronico al link <https://u-ubidictionary-com.ezproxy.unibo.it/viewer/#/dictionary/zanichelli.ilkovalev> (ultima consultazione: 22/1/2022)

significato: al fine di rendere l'elemento umoristico immediatamente comprensibile, si è quindi scelto di utilizzare semplicemente la perifrasi "sostituto dello zar".

4.4.7 Battute sonore

Nelle battute sonore lo humour può derivare da accenti, imitazioni del modo di parlare di un personaggio o toni di voce alterati: quest'ultimo è il caso dell'esempio qui riportato.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#109	00:12:16,920	00:12:22,780	Будьте добры, позовите, пожалуйста Антон Семёновича Шпака. Будьте любезны.	La prego, mi passi per favore / Anton Semënovič Špak. Sia gentile.

Tabella 57: esempio di battuta sonora.

In questa scena, Miloslavskij telefona allo studio dentistico di Špak per sapere fino a che ora quest'ultimo rimarrà a lavoro, in modo da poter entrare senza problemi nel suo appartamento e derubarlo. Per attirare l'attenzione del dentista, egli finge di essere un'attrice e imita una voce femminile. Dato che il pubblico italiano può sentire il tono di voce alterato nella colonna sonora e capisce la ragione del suo uso dal contesto, è bastato tradurre il testo di partenza. A questo proposito, il sottotitolo rappresenta una traduzione praticamente letterale dell'originale, consentita dall'assenza di limiti di spazio e tempo particolarmente vincolanti: la battuta può essere identificata come un esempio di uso della strategia della trasposizione, individuata da Gottlieb (§4.1).

4.4.8 Battute complesse

Queste battute possono essere costituite da due o più tipi tra quelli analizzati finora: di conseguenza, in esse è possibile implementare contemporaneamente le strategie specifiche di elementi come allusioni, ECR, *puns* e giochi di parole. L'esempio che segue è classificabile come una battuta sia visiva, sia relativa al senso dell'umorismo nazionale.



Figura 12: esempio di battuta complessa.

Il fotogramma è tratto dalla scena in cui Šurik cerca di acquistare dei nuovi transistor per rimettere in funzione la macchina del tempo¹⁰⁷. Dopo averne trovati due chiusi per inventario e per ristrutturazione, l'inventore si reca in un terzo negozio, anch'esso però sprovvisto dei pezzi di ricambio che gli servono. Un uomo gli fa allora cenno di avvicinarsi e apre la sua giacca, mostrando la merce che vende illegalmente: è proprio da lui che Šurik riesce ad acquistare i transistor. La vicenda è un chiaro riferimento alla *tenevaja ekonomika* di cui si è parlato nel capitolo 1 (§1.3.2), ovvero l'economia secondaria e clandestina che caratterizzò in particolar modo la "stagnazione". Analogamente all'esempio illustrato in precedenza (§4.5.3), a suscitare lo humour è la rappresentazione di uno degli aspetti della vita quotidiana in Unione Sovietica, sui quali nel Paese si era soliti ironizzare. La battuta può essere pienamente compresa anche dal pubblico italiano, che pur non conoscendo il fenomeno dell'economia "ombra" è perfettamente in grado di capire che l'uomo sia un venditore illegale. La battuta complessa che verrà ora presentata, invece, appartiene contemporaneamente a quattro categorie di battute, ovvero quelle visive, basate sulla lingua, relative alla cultura o alle istituzioni nazionali e relative al senso dell'umorismo nazionale.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#662	01:05:46,880	01:05:49,740	Икра чёрная, красная...	Caviale nero, caviale rosso...
#663	01:05:50,090	01:05:52,840	Да! Заморская икра!	E poi, una prelibatezza d'oltremare!
#664	01:05:55,720	01:05:57,220	Баклажанная!	Paté di melanzane!

Tabella 58: esempio di battuta complessa.

A pronunciare queste frasi è Feofan, che all'inizio del banchetto a palazzo illustra a Miloslavskij e Bunša i piatti serviti. Sul tavolo sono presenti due grandi recipienti colmi di caviale, in russo *ikra*, sia nero che rosso; in un terzo contenitore si trova invece una quantità molto scarsa di un altro alimento. Si tratta della *baklažannaja ikra*, ovvero un paté di melanzane molto comune nella tradizione culinaria

¹⁰⁷ L'immagine riportata è visibile al minuto 00:47:25.884 del film.

russe. Il termine *ikra* costituisce dunque un *pun*, poiché la battuta di Feofan è basata proprio sul fatto che questi due diversi alimenti siano identificati dallo stesso nome. La *baklažannaja ikra* può essere considerata un ECR, qui presente sia in forma verbale che visiva, in quanto nella cultura italiana non esiste una pietanza analoga che abbia le stesse modalità di produzione, conservazione e consumo. I due fotogrammi sotto riportati mostrano le immagini che accompagnano le parole di Feofan.¹⁰⁸

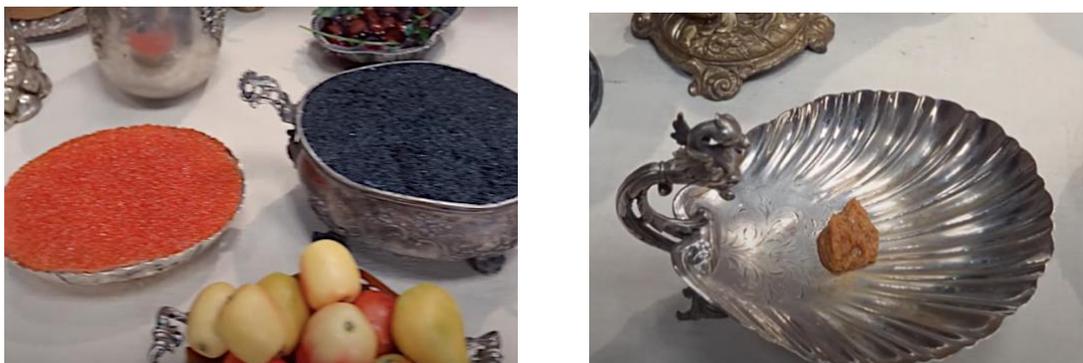


Figura 13: esempio di battuta complessa.

La *baklažannaja ikra* guadagnò popolarità in Unione Sovietica proprio tra gli anni Sessanta e Settanta: fino al decennio successivo, se nei negozi i prodotti alimentari scarseggiavano, questa pietanza era invece disponibile in abbondanza, e per questo non era considerata pregiata, al contrario del caviale, ritenuto invece una prelibatezza¹⁰⁹. Ai tempi di Ivan il Terribile, invece, il paté di melanzane non esisteva, poiché l'ortaggio stesso che non era ancora stato importato in Russia¹¹⁰: l'unico tipo di *ikra* conosciuto nell'epoca dello zar era, verosimilmente, il caviale. La battuta è stata quindi ideata da Gajdaj come riferimento comico alla vita reale del pubblico sovietico di allora: nel film si fa finta che la *baklažannaja ikra* sia già diffusa nel Sedicesimo secolo, e che rappresenti un prodotto pregiato e "d'oltremare" (*zamorskoj*), per questo presente in piccola quantità. L'elemento visivo gioca un ruolo fondamentale per la comicità, poiché mostra il paradosso costituito dalla notevole quantità di caviale presente sulla tavola dello zar, a confronto con quella misera di *baklažannaja ikra*: questa situazione è infatti opposta a quella esistente negli anni Settanta. Ancora una volta, si nota la tendenza a ironizzare sugli aspetti della vita quotidiana in Unione Sovietica già discussa, e individuata come una caratteristica dello humour nazionale (§4.4.3). A essere canzonata è ora la scarsità di prodotti alimentari nei negozi, che come si è detto era uno dei temi principali di

¹⁰⁸ Le immagini riportate sono visibili, rispettivamente, al minuto 1:05:49.195 e al minuto 1:05:56.035 del film.

¹⁰⁹ Fonti: articoli online sulla *baklažannaja ikra* e sulla sua presenza nel film disponibili ai link <https://p-syutkin.livejournal.com/117093.html> e <https://zen.yandex.ru/media/id/5e83901c6ae5482256ca9444/ikra-zamorskaia-baklajannaia-iz-filma-ivan-vasilevich-meniaet-professiiu-5f8d52b25282a97827124e8e> [ultima consultazione: 28/1/2022]

¹¹⁰ Fonte: si veda il secondo articolo citato nella nota precedente.

aneddotti umoristici durante gli anni Settanta. Inoltre, la battuta è strettamente dipendente dal codice visivo, che per il processo del sottotitolaggio non si rivela in questo caso un ostacolo, ma un aiuto per la comprensione dell’ECR da parte del pubblico italiano. Quest’ultimo non è al corrente degli antefatti e dei riferimenti che rendono divertente la battuta per il pubblico russo (prima sovietico), in quanto la cultura italiana non possiede la stessa *shared knowledge* che accomuna la cultura di partenza: per questo, il pubblico italiano non può cogliere tutte le sfumature della battuta. Nel sottotitolo, lo humour gioca quindi sulla situazione opposta tra Italia e Russia. Nella cultura italiana il caviale è un alimento importato e di grande pregio, mentre le melanzane sono molto più comuni ed economiche. Al contrario, in Russia, sono proprio questi ortaggi a essere stati importati, mentre il caviale è un alimento di produzione nazionale e più diffuso che in Italia. Si guida quindi il pubblico italiano a intendere la battuta in questo modo, anche grazie alla descrizione del paté di melanzane come una “prelibatezza d’oltremare”, un’aggiunta che può essere considerata come un’esplicitazione della battuta, secondo la strategia proposta da Low (2011). Per la resa dell’ECR *baklažannaja ikra* è stata invece adottata la traduzione diretta, ovvero “patè di melanzane”, Per quanto riguarda il *pun*, esso non è stato riprodotto nel sottotitolo: i due significati del termine *ikra*, ovvero “caviale” e “patè di melanzane”, sono stati infatti disambiguati e specificati. La strategia adottata è quindi quella di lasciare il VEH invariato, proposta da Chiaro (2010a), che in questo caso ha portato alla perdita del gioco di parole. Quest’ultimo è stato ritenuto però di minore importanza rispetto alla spiegazione della battuta per il pubblico italiano, essenziale per la comprensione dello humour. Si consideri ora il seguente esempio di battuta complessa, tratta dalla scena in cui Ivan il Terribile viene interrogato dai due poliziotti, che lo ritengono coinvolto nei furti avvenuti nell’appartamento di Špak.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#821	01:20:12,460	01:20:16,420	- Адрес, адрес ваш! - Да ты скажи, какая вина на мне, боярин!	- Le ho chiesto l’indirizzo! / - Dimmi qual è la mia colpa, boiardo!
#822	01:20:16,620	01:20:20,280	Тамбовский волк тебе боярин! Квартиру Шпака вы брали?	Boiardo ci sarà lei! / È stato lei a saccheggiare Špak?

Tabella 59: esempio di battuta complessa.

Come si è detto, Ivan il Terribile si rivolge spesso ai cittadini sovietici con l’appellativo di *bojarin*, ovvero boiardo (questo ECR è spiegato nella sottosezione §4.3.2.3). Sentendosi chiamato in questo modo, uno dei due poliziotti replica infastidito pronunciando la frase *Tambovskij volk tebe bojarin*. L’agente impiega un’allusione KP modificata: nell’espressione originale, alla parola *tovarišč*, ovvero “compagno”, usata dai cittadini sovietici per rivolgersi gli uni agli altri, è stato sostituito il termine

bojarin. La sostituzione dà quindi origine a un gioco di parole: come si è detto nel capitolo 3 (§3.4.2), ciò può a volte accadere con le allusioni, soprattutto se esse hanno funzione umoristica, come in questo caso.

Utilizzando l'espressione originaria, ovvero *Tambovskij volk tebe tovarišč*, un parlante fa capire all'interlocutore che non lo ritiene un suo "compagno": essa ha quindi un significato negativo o dispregiativo¹¹¹. Esistono diverse versioni riguardo l'etimologia di questa espressione. Una delle più accreditate la riconduce all'insurrezione, avvenuta tra il 1920 e il 1921, con la quale molti contadini che vivevano nella città di Tambov si opposero a Lenin. Questo numeroso gruppo di partigiani veniva paragonato a un branco di lupi (in russo, *volk* significa "lupo"), ed era guidato dai Socialrivoluzionari, i quali utilizzavano l'appellativo *tovarišč* (compagno) per rivolgersi gli uni agli altri. Le truppe bolsceviche non consideravano però questi ultimi "compagni", e la famosa espressione nacque proprio durante gli interrogatori dei prigionieri (letteralmente, essa significa "il lupo di Tambov è tuo compagno")¹¹². Impiegandola, il poliziotto vuole comunicare allo zar di non essere un suo pari ma un membro delle forze dell'ordine, e di voler essere rispettato come tale. L'agente non sa infatti di avere davanti il vero Ivan il Terribile, ed è irritato dalle sue risposte, che interpreta come menzogne e come una presa in giro nei suoi confronti. Nella traduzione italiana si ha una perdita dell'allusione KP modificata. Il sottotitolo riporta invece una frase che faccia capire il tono infastidito del poliziotto e il fatto che egli interpreti la parola "boiardo" come un insulto: è proprio su questo elemento che si è cercato di basare lo humour in italiano. È stata quindi adottata la strategia della sostituzione tramite parafrasi situazionale, con una soluzione che potesse essere conforme al contesto, anche se non corrispondente al significato iniziale dell'allusione. Nei termini di Gottlieb, questo sottotitolo può costituire un esempio di rinuncia, dato che il testo originale non viene riportato neanche in parte nel sottotitolo, fatta eccezione per il termine "boiardo" (si veda la sezione §4.1). Per quanto riguarda il gioco di parole generato dall'allusione KP modificata, si è ritenuto inevitabile ricorrere alla strategia dell'omissione, proposta sia da Chiaro (2010a), sia da Low (2011). Al contrario, nell'esempio successivo, si può osservare il mantenimento nella traduzione del *pun* presente nella versione originale. I sottotitoli sotto riportati seguono immediatamente quelli di cui si è appena parlato: si consideri pertanto anche il sottotitolo n. 822 come parte dell'esempio.

Sottotitolo	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
-------------	---------------	--------------	-----------	-------------

¹¹¹Fonte: pagina web sull'espressione *Tambovskij volk tebe tovarišč*, disponibile al link https://ru.wikipedia.org/wiki/Тамбовский_волк_тебе_товарищ [ultima consultazione: 28/1/2022]

¹¹² Fonti: pagina web e articolo online sull'espressione *Tambovskij volk tebe tovarišč*, disponibile ai link https://ru.wikipedia.org/wiki/Тамбовский_волк_тебе_товарищ e https://zen.yandex.ru/media/dushevn_shagomer/znaete-otkuda-vzias-fraza-tambovskii-volk-tebe-tovarisc-606ee519dacecd47838a3851 [ultima consultazione: 28/1/2022]

#824	01:20:23,240	01:20:26,220	Казань брал, Астрахань брал,	Ho saccheggiato città come / Kazan', Astrachan'
#825	01:20:26,760	01:20:29,780	Ревель брал... Шпака – не брал.	e anche Revel'... / Ma Špak non l'ho saccheggiata.

Tabella 60: esempio di battuta complessa.

Chiedendo a Ivan il Terribile se sia stato lui a compiere i furti nell'appartamento di Špak, l'agente di polizia utilizza il verbo *brat'* (letteralmente “prendere”), con il significato di “svaligiare”. Lo zar interpreta però il verbo nella sua accezione di “conquistare” e “assaltare”, credendo che Špak sia il nome di una città, e non quello dell'inquilino del palazzo. Il verbo *brat'* costituisce quindi un *pun*, e la sua duplicità di significato dà origine all'equivoco che spiega la risposta dello zar. Il sovrano elenca infatti i nomi di alcune città da lui conquistate, ovvero Kazan', Astrachan' e Revel' (l'attuale Tallinn), le quali costituiscono ECR appartenenti alla categoria degli oggetti geografici. La battuta complessa è quindi contemporaneamente dipendente dalla lingua e relativa alla cultura o alle istituzioni nazionali. Il *pun* è stato riprodotto in italiano con il verbo “saccheggiare”, che è adatto sia al contesto del furto nell'appartamento di Špak, sia a quello della conquista di una città, e rende possibile il fraintendimento tra il poliziotto e lo zar. È stata quindi adottata la strategia, proposta sia da Chiaro (2010a) che da Low (2011), di creare un *pun* nella lingua di arrivo, che ha un significato simile a quello originale e funziona secondo lo stesso meccanismo. Per aiutare la cultura di arrivo a capire l'equivoco che scatena la comicità, nella resa degli ECR è stata impiegata la specificazione, tramite l'aggiunta dell'iperonimo “città”. Si è infatti ipotizzato che, tra il pubblico, qualcuno potesse non conoscere i luoghi nominati.

Nella prossima sottosezione si parlerà brevemente della traduzione di canzoni: nel corso del lavoro svolto per l'elaborato sono stati infatti sottotitolati alcuni brani presenti nella colonna sonora del film.

4.5 La traduzione delle canzoni: modalità¹¹³

Come si è detto nel capitolo 2 (§2.2.5), Díaz Cintas e Remael (2014) includono la traduzione delle canzoni tra le difficoltà legate al sottotitolaggio. Oltre al testo e alle parole, chi sottotitola può infatti dover tenere conto di altri aspetti legati alla musica, che possono risultare ostici se non si hanno le stesse competenze di figure professionali, quali cantautori e compositori. Occorre però specificare

¹¹³ La traduzione delle canzoni è un tema assai complesso, che meriterebbe un'approfondita discussione. Tuttavia, nell'elaborato esso ha avuto un ruolo marginale, dato che ci si è concentrati sullo humour e sui riferimenti culturali: per motivi di spazio e di coerenza con il lavoro svolto, in questa sede il tema sarà trattato in modo molto sintetico. Per approfondimenti si rimanda alle opere citate nella sezione.

che il processo di sottotitolaggio delle canzoni può essere più o meno complesso in base allo *skopos* della traduzione, al ruolo dei brani nel prodotto audiovisivo, al genere di quest'ultimo e alle esigenze dei committenti. Per la traduzione di canzoni in generale, Franzon (2008) propone le seguenti modalità, alcune delle quali sono utilizzabili anche nel sottotitolaggio:

- 1) Non tradurre la canzone. Il brano resta accessibile al pubblico nella sua forma originale, senza l'accompagnamento dei sottotitoli: questa opzione è solitamente consigliata nel sottotitolaggio se le canzoni non sono pertinenti alla trama¹¹⁴, o se sono molto conosciute.
- 2) Tradurre il testo senza considerare la musica. Le parole della canzone vengono considerate come parte del testo audiovisivo, analogamente a quanto si fa con i dialoghi, mentre la melodia originale resta udibile nella colonna sonora. Anche questa è un'opzione spesso adottata nel sottotitolaggio, soprattutto se è importante trasmettere il messaggio del testo della canzone.
- 3) Scrivere un altro testo per la musica originale. In questo caso si assegna priorità alla musica, piuttosto che alla resa del testo originale: la traduzione è infatti molto libera e può essere considerata una riscrittura. In alcuni casi, le parole di partenza possono essere riportate in piccola parte o fungere da ispirazione per il nuovo testo.
- 4) Tradurre il testo e adattare la musica di conseguenza. Il testo ha un'importanza maggiore rispetto alla musica, la quale può subire degli adattamenti. Tale strategia è adottata quando le canzoni devono essere cantate nella lingua di arrivo. Solitamente, dato che chi traduce potrebbe non disporre delle competenze necessarie per adattare la musica, si richiede l'intervento di professionisti come musicisti o cantanti.
- 5) Adattare la traduzione alla musica originale. La modalità prevede la traduzione del testo in modo tale che esso rifletta il contenuto dell'originale, ma sia anche adatto a essere cantato nella lingua di arrivo. La modalità è spesso impiegata nei casi in cui chi traduce non ha la possibilità o la capacità di manipolare la musica, ed è il testo a essere sottoposto all'adattamento. Dato che la traduzione sarà cantata sulla melodia originale, l'adozione di questa strategia comporta la considerazione di altri aspetti oltre alle parole, tra cui ritmo, numero di sillabe, rime e posizione degli accenti: per questo motivo, talvolta la fedeltà al testo originale viene sacrificata. Questa strategia può essere adottata anche nel sottotitolaggio, sebbene sia più tipica del doppiaggio o dei musical, dove a cantare la canzone tradotta sono doppiatori o attori.

¹¹⁴ Fonte: linee guida dell'azienda Netflix, disponibili al link <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215349898-Italian-Timed-Text-Style-Guide> [ultima consultazione: 26/1/2022]

4.5.1 Tradurre il testo senza considerare la musica

Le linee guida dell'azienda Netflix, seguite nel processo di sottotitolaggio svolto per il presente elaborato, indicano di sottotitolare la canzoni solo se rilevanti per la trama¹¹⁵. I brani contenuti nel film non sono legati agli eventi raccontati: tuttavia, si è deciso di sottotitolarli ugualmente adottando la seconda modalità proposta da Franzon, ovvero quella che prevede di tradurre il testo senza considerare la musica. Le canzoni svolgono infatti un ruolo rilevante nel prodotto audiovisivo; inoltre, Díaz Cintas e Remael suggeriscono di sottotitolare le canzoni quando esse hanno una durata non indifferente, come nel caso di quelle presenti in *Ivan Vasil'evič menjaet professiju*: il pubblico potrebbe infatti provare frustrazione nell'ascoltare una lunga canzone senza poterne comprendere le parole (2014: 208). Oltre a questo motivo, la scelta è stata compiuta anche alla luce della grande popolarità ottenuta dalle canzoni dopo l'uscita del film.

Nel prodotto audiovisivo sono presenti diversi momenti musicali, e i più importanti sono costituiti da tre canzoni appositamente create per la colonna sonora. Delle melodie si occupò il compositore Aleksandr Zacepin, mentre i testi furono scritti dal poeta Leonid Derbenëv. La prima canzone si intitola *Zvenit janvarskaja v'juga* (alla lettera "Risuona la bufera di gennaio"), intonata da Zinaida all'inizio del film con la voce della cantante Nina Brodskaja. La seconda è *Kap kap kap* ("Plink plink plink")¹¹⁶, cantata dalle truppe di Ivan il Terribile grazie alle voci del duo canoro composto da Boris Kuznecov e Lev Polosin. Ad avere il maggior successo anche all'esterno del film la fu però la terza, ovvero *Razgovor so sčast'em* ("Chiacchierata con la felicità"), intonata durante il banchetto da Miloslavskij, al quale ha prestato la voce l'attore Valerij Zolotuchin. Nella prossima sottosezione si parlerà della scelta di tradurre le canzoni in rima e si mostreranno alcuni esempi dei sottotitoli realizzati.

4.5.2 La riproduzione delle rime

Franzon individua la necessità di tradurre le canzoni in rima e rispettare lo schema metrico originale solo quando il testo tradotto deve essere cantato, ovvero quando si adottano la quarta e la quinta strategia sopra proposte (2008: 388-389). Se invece il compito della traduzione è solo quello di trasmettere il senso del testo, come nel caso della modalità adottata nel presente elaborato, una resa in prosa che sia semanticamente vicina all'originale è da ritenersi sufficiente (*ibid.*: 374). Anche Low afferma che non è necessario che le canzoni siano tradotte in rima, se il loro *skopos* non è quello di essere cantate (2008: 1). Tuttavia, malgrado non sia stato posto l'obiettivo di rendere cantabili i testi

¹¹⁵ Si veda la nota precedente.

¹¹⁶ *Kap* è il suono onomatopeico che in russo identifica il rumore delle gocce d'acqua o delle lacrime che cadono: la canzone parla infatti di una donna addolorata per la partenza del suo innamorato per la guerra. In italiano l'onomatopea è stata tradotta con il corrispondente *plink*.

tradotti, nell'ambito del presente elaborato si è scelto di riprodurre le rime nei sottotitoli delle canzoni, rispettando lo stesso schema metrico presente nella rispettiva versione russa. I brani originali sono fortemente caratterizzati dalla presenza delle rime: dato che la modalità di traduzione scelta comporta la possibilità di udire la musica originale nella colonna sonora, le rime possono essere chiaramente distinte anche dal pubblico italiano che non conosce il russo. Leggendo una traduzione in prosa che non ripropone in alcun modo le rime ascoltate, il pubblico di arrivo non percepisce le canzoni nello stesso modo in cui fa quello di partenza. Si è invece deciso di provare a restituire al pubblico italiano un'esperienza più analoga possibile a quella vissuta da spettatrici e spettatori russi. A questo proposito, non sono state seguite strategie o fondamenti teorici proposti da studiosi, né tenuti in considerazione aspetti fondamentali per la cantabilità, come la quantità di sillabe, il ritmo e gli accenti presenti nell'originale. Il tentativo va quindi inteso come una forma di sottotitolaggio puramente creativa. È stata prima effettuata una traduzione delle strofe molto vicina al testo di partenza, poi rielaborata cercando sinonimi, apportando aggiunte o riformulando le frasi al fine di ottenere le rime. In particolare, dato che nella maggior parte dei casi le rime del testo di partenza erano perfette, ossia vi era identità fonetica assoluta nella terminazione delle parole¹¹⁷, si è cercato di riproporre questo tipo di rime anche in italiano. Si è inoltre tentato di fare in modo che la traduzione rispecchiasse il più possibile l'originale dal punto di vista del significato, sebbene talvolta, per riprodurre rime o assonanze, la corrispondenza contenutistica sia stata sacrificata. Tuttavia, lo schema metrico è stato quasi sempre mantenuto, e non ci si è mai discostati in modo significativo dal testo originale: il risultato può quindi ritenersi soddisfacente. Di seguito saranno mostrati alcuni esempi.¹¹⁸

Sottotitolo	Originale	Traduzione iniziale	Adattamento
#39	<i>А где-то есть моя любовь сердечная</i>	<i>Ma da qualche parte c'è il mio amore vero</i>	<i>Ma da qualche parte spero / Ci sia il mio amore vero</i>
#40	<i>Неповторимая, вечная, вечная</i>	<i>Irripetibile, eterno, eterno</i>	<i>Irripetibile, eterno e sincero</i>
#41	<i>Ее давно ищу, но в суматохе дней</i>	<i>Lo cerco da tempo ma nel trambusto delle giornate</i>	<i>Lo cerco da tempo ormai, / Ma nel trambusto delle giornate</i>
#42	<i>Нелегко, нелегко повстречаться с ней</i>	<i>Non è facile, non è facile Incontrarsi con lui</i>	<i>Le nostre strade / Non si sono ancora incrociate</i>

Tabella 61: esempio di traduzione di canzoni in rima.

¹¹⁷ Fonte: definizione di rima perfetta fornita dall'Enciclopedia Treccani, disponibile al link <https://www.treccani.it/enciclopedia/rima/> [ultima consultazione: 29/1/2022]

¹¹⁸ Diversamente da quanto si è fatto finora, nelle tabelle di seguito riportate non sono indicati i tempi di entrata e uscita, ma il testo originale, la prima traduzione effettuata e la parafrasi che ha permesso di riprodurre le rime, affinché si possano osservare i passaggi compiuti. I sottotitoli completi di tempi di entrata e uscita possono essere trovati in appendice.

Le strofe sono tratte dalla prima canzone presente nel film, ovvero *Zvenit janvarskaja v'juga*, che Zinaida canta girando una scena con il regista Jakin. Il testo parla dell'amore e di quanto sia difficile incontrarlo. Come si può osservare, lo schema metrico delle rime seguito nella canzone è piuttosto insolito, ed è il seguente: AA AA BC DC. Se tra i sottotitoli n. 39 e 40 la rima è baciata, tra il n. 41 e il n. 42 essa è incrociata, fatta eccezione per la prima frase del sottotitolo n. 41 (B), che non è in rima con nessun altro elemento nel testo. Ad ogni modo, come mostra la terza colonna, lo schema metrico è stato riproposto per intero in italiano, tranne nel sottotitolo 40. In esso, per facilitare la lettura dei sottotitoli, le due brevi frasi nell'originale sono state rese con una sola, ed è stata aggiunta la parola “sincero” per ottenere la rima. Si noti come, soprattutto nel sottotitolo n. 39 e 42, il testo sia stato riformulato per ricreare la rima in italiano e risultare più gradevole alla lettura, mantenendo comunque il significato iniziale.

Sottotitolo	Originale	Traduzione iniziale	Adattamento
#420	<i>Зелёною весной под старую сосной</i>	<i>Durante la verde primavera sotto il vecchio pino</i>	<i>In primavera, un mattino / Sotto il vecchio pino</i>
#421	<i>С любимую Ванюша прощается</i>	<i>Vanjuša saluta sua amata</i>	<i>Vanjuša saluta la sua amata</i>
#422	<i>Кольчугой он звенит и нежно говорит</i>	<i>Lui tintinna con la cotta di maglia e dice delicatamente</i>	<i>Tintinna la sua armatura, / E lui dice con premura</i>
#423	<i>«Не плачь, не плачь, Маруся-красавица».</i>	<i>“Non piangere, non piangere, bellissima Marusja”</i>	<i>“Non piangere, Marusja, mia adorata”</i>

Tabella 62: esempio di traduzione di canzoni in rima.

La canzone in questione è *Kap kap kap*: essa viene intonata dalle truppe dello zar e narra la storia di due innamorati divisi dalla guerra. Lo schema metrico presenta rime sia baciata, sia alternate, nel seguente ordine: AA B CC B¹¹⁹. Nel sottotitolo n. 420 è stato aggiunto un elemento, ovvero “un mattino”, in modo da creare una rima con la parola “pino”, mentre è stato eliminato l'aggettivo *zelënyj* (“verde”). Nel sottotitolo n. 422 la parola “cotta di maglia”, che indica l'indumento metallico anticamente usato come armatura, è stata resa proprio con quest'ultimo sostantivo, più generico e comprensibile; di conseguenza, anche l'avverbio *nežno* è stato parafrasato per ottenere la rima baciata. Una riformulazione è stata compiuta anche nel sottotitolo n. 423. Si noti la presenza di due diminutivo-vezzeggiativi (§4.4.3.1), ovvero Vanjuša e Marusja, derivati rispettivamente dai nomi Ivan e Marija. Il prossimo esempio è tratto dall'ultima canzone presente nel film, nonché la più famosa, ovvero *Razgovor so sčast'em*, cantata da Miloslavskij.

¹¹⁹ Anche se nella tabella, per motivi di spazio, i sottotitoli n. 421 e 423 sembrano costituiti da due frasi, si tratta in realtà di una sola.

Sottotitolo	Originale	Traduzione iniziale	Adattamento
#788	<i>Ты пришло, ты сбылось, и не жди ответа</i>	<i>Sei arrivata, ti sei avverata e non attendere risposta</i>	<i>Sei arrivata, sei qui con me / E non attendere risposta</i>
#789	<i>Без тебя как жилося, мне на свете этом?</i>	<i>Come ho vissuto senza di te in questo mondo?</i>	<i>Come ho vissuto senza di te / Mentre eri nascosta?</i>

Tabella 63: esempio di traduzione di canzoni in rima.

Osservando la traduzione iniziale e quella poi riportata nei sottotitoli, risulta evidente come anche in questo caso si siano apportate delle modifiche al fine di riproporre delle rime nello stesso schema metrico, ovvero AB AB. La riformulazione più evidente è avvenuta nel sottotitolo n. 789, con l’inserimento dell’intera frase “mentre eri nascosta”: l’aggiunta non comporta però uno stravolgimento a livello semantico, poiché il contenuto iniziale viene comunque trasmesso. Nel testo in russo, i verbi concordano con il genere neutro, poiché a esso appartiene il sostantivo *sčast’e*, che è invece femminile in italiano. Si osservi anche come, nel testo originale corrispondente al sottotitolo n. 789, la rima nella seconda frase avvenga per assonanza tra le parole *otveta* e *etom*, mentre in italiano si è riusciti a proporre una rima perfetta.

Grazie al metodo adottato per riprodurre le rime nelle canzoni, il pubblico italiano può godere maggiormente dei momenti musicali nel film, rispetto alla sottotitolazione in prosa.

4.6 Considerazioni conclusive

Nella prima parte del capitolo (§4.1), come si è visto, nel lavoro di sottotitolaggio sono state impiegate tutte le strategie di sottotitolazione individuate da Gottlieb (1992). In alcuni casi è stato necessario omettere o riassumere il dialogo originale nei sottotitoli o riformularlo completamente, mentre in altri è stato possibile tradurlo alla lettera o addirittura ampliarlo. In alcuni momenti si è rilevata la presenza di parole straniere che sono state mantenute nei sottotitoli, e in altri si è scelta una traduzione più ancorata al codice visivo rispetto all’originale. Ciò dimostra che, a seconda dei vincoli spaziali e temporali e del contenuto del testo audiovisivo, chi sottotitola può confrontarsi con situazioni traduttive molto diverse, per le quali sono disponibili varie soluzioni.

Gli esempi riportati nella seconda parte del capitolo (§4.2), riguardante la variazione linguistica e soprattutto gli idioletti dei personaggi, hanno invece mostrato come sia stato possibile, con una piccola dose di creatività, riprodurre le peculiarità del modo di parlare di ognuno dei protagonisti. Esiste dunque un’alternativa all’appiattimento della lingua che spesso si osserva nella traduzione audiovisiva: intervenendo soprattutto sul lessico, è stata data al pubblico italiano la possibilità di percepire e inquadrare i personaggi in modo molto simile a quanto fa il pubblico russo

visionando la pellicola originale. Le funzioni svolte dagli idioletti nel testo audiovisivo di partenza, ovvero caratterizzare i personaggi e attribuire loro comicità, sono state quindi mantenute in italiano.

Quanto ai riferimenti culturali (§4.3), come si è già detto, le soluzioni traduttive sono state scelte analizzando allusioni ed ECR singolarmente e nello specifico. In alcuni casi sono stati impiegati i loro rispettivi equivalenti ufficiali, mentre in altri è stato possibile mantenerli e spiegarli tramite strategie orientate verso la cultura di partenza, come traduzione diretta e specificazione. Quando allusioni ed ECR non sarebbero stati colti agevolmente dal pubblico italiano, invece, si è spesso optato per la sostituzione culturale con parafrasi di senso, ovvero il tipo di sostituzione meno invasivo. Anche nei casi in sono state adottate strategie orientate verso la cultura di arrivo, infatti, si è cercato di non trasformare radicalmente il testo audiovisivo originale e di non eliminare del tutto la specificità culturale dei riferimenti, ma di favorire la comprensione del loro significato da parte del pubblico italiano. Ci si è infatti spesso immedesimati in quest'ultimo, nel tentativo di trovare la soluzione più efficace.

Per quanto riguarda l'analisi degli elementi umoristici presenti nel film (§4.4), è possibile affermare che sia stato ancora una volta dimostrato lo stretto legame tra humour e cultura, più volte sottolineato fino ad ora. Nel prodotto audiovisivo, infatti, a ricoprire una funzione umoristica sono spesso ECR e allusioni. In questi casi, come si è visto con le battute relative alla cultura o alle istituzioni nazionali (§4.4.2) o complesse (§4.4.8), si è tentato innanzitutto di rendere accessibile lo humour originale al pubblico di arrivo. Nella resa delle allusioni e degli ECR umoristici si è cercato di trovare il giusto equilibrio tra una profonda rielaborazione del testo di partenza, in modo che lo humour si avvicinasse alla cultura italiana, e la scelta di soluzioni traduttive più vicine all'originale, per trasmettere al pubblico di arrivo di un'impressione autentica del prodotto audiovisivo. Negli esempi riportati (§4.4.2 e §4.4.8), per la resa di ECR e allusioni con funzione umoristica si contano infatti esattamente sette casi dell'uso di strategie orientate verso la cultura di arrivo, e sette dell'impiego di strategie orientate verso la cultura di partenza. Seguendo un approccio simile a quello adottato per allusioni ed ECR privi di funzione umoristica, infatti, si è provato ad adottare il punto di vista del pubblico, per scegliere soluzioni umoristiche credibili e non troppo distanti dal testo audiovisivo originale ma allo stesso tempo comprensibili per i membri della cultura italiana. Per quanto riguarda invece tutti gli altri tipi di battute, e dunque la resa dello humour in generale, si è tentato di proporre nei sottotitoli soluzioni che fossero efficaci tanto quanto il testo audiovisivo originale, in modo che il film potesse divertire anche il pubblico italiano.

Infine, la sottotitolazione delle canzoni e la riproduzione delle rime (§4.5) hanno consentito di riproporre nei sottotitoli una particolarità del testo audiovisivo di partenza e di rendere i momenti canori gradevoli per il pubblico italiano.

4.7 Collocazione dei sottotitoli

In questa breve sottosezione si fornirà una presentazione della casa cinematografica Mosfil'm e si parlerà del progetto di collocazione dei sottotitoli realizzata grazie alla collaborazione con essa¹²⁰.

Come suggerisce il suo nome, la Mosfil'm fu fondata a Mosca nel 1924, sviluppandosi a partire dagli studi cinematografici di due pionieri del cinema sovietico, i produttori Aleksandr Chanžonkov e Iosif Ermol'ev. Sulla base di un grande progetto iniziato nel decennio precedente, negli anni Trenta gli studi si espansero con l'inaugurazione di una "città del cinema", in cui si concentravano tutte le fasi della produzione dei film: ciò costituiva una novità in Europa, e un fenomeno simile era stato visto solo negli studi di Hollywood. Per permettere alla Mosfil'm di continuare le sue attività e proteggere l'industria cinematografica dalla minaccia nazista, durante la Seconda guerra mondiale gli studi furono trasferiti nella città di Almaty, capitale dell'attuale Kazakistan. Nel corso degli anni, con la Mosfil'm hanno collaborato i più grandi registi sovietici e russi, primo tra tutti lo stesso Gajdaj: tutte le sue celebri commedie, di cui si è parlato nel capitolo 1 (§1.1.2 e §1.2.2), sono state girate proprio negli studi della Mosfil'm. Essa ha realizzato i più grandi capolavori della cinematografia sovietica e russa, nonché la maggior parte dei film citati nel capitolo 1 (§1.2). Tra questi si ricordano "La corazzata Potëmkin" e *Ivan Groznyj* ("Ivan il Terribile") di Ejzenštejn, le commedie di epoca staliniana come *Cirk, Volga-Volga* e *Vesëlye Rebjata*, e i successi di Tarkovskij come "L'infanzia di Ivan", "Lo specchio" e "Andrej Rublëv". Inoltre, tutte le commedie di Rjazanov e Danelija (§1.2.2), come *Karnaval'naja noč'*, *Ironija sud'by* e *Osennij marafon*, furono girate nei suoi studi; lo stesso vale per il premio Oscar "Mosca non crede alle lacrime" di Men'sov. Grazie alla Mosfil'm sono state introdotte nella cinematografia russa nuove tecnologie, e recentemente l'azienda è andata incontro a una modernizzazione, continuando ancora oggi a investire in attrezzature che soddisfano i più alti standard. La Mosfil'm mantiene tuttora il ruolo di leader nell'industria cinematografica russa, producendo quasi tutte le opere per il cinema e la televisione realizzate nel Paese.

Nel mese di dicembre ci si è messi in contatto con il dipartimento delle relazioni internazionali e della distribuzione cinematografica della Mosfil'm. La proposta di collocare i sottotitoli sul canale YouTube ufficiale della casa cinematografica, dove è possibile trovare il film, è stata accettata con entusiasmo dai rappresentanti dell'azienda. È stata poi redatta una lettera ufficiale in cui la candidata ha concesso alla Mosfil'm il diritto perpetuo di utilizzo dei sottotitoli. La paternità di questi ultimi è stata segnalata inserendo la dicitura "Sottotitoli a cura di", seguita dal nome e cognome della

¹²⁰ Le informazioni qui riportate sulla casa cinematografica Mosfil'm e la sua storia sono tratte dalle rispettive sezioni del suo sito web, disponibili ai link <https://www.mosfilm.ru/concern/> e <https://www.mosfilm.ru/concern/hystory/> [ultima consultazione: 20/2/2022]

laureanda, nell'ultimo sottotitolo del file in formato *.srt* consegnato alla casa cinematografica. I sottotitoli sono stati pubblicati sul canale YouTube il giorno 18 febbraio 2022, e l'italiano figura ora tra le lingue in cui essi sono disponibili¹²¹. La loro collocazione rappresenta il raggiungimento di uno dei principali scopi del lavoro svolto per il presente elaborato, ovvero far conoscere il film al pubblico italiano e renderlo accessibile per quest'ultimo. La fruizione di prodotti audiovisivi in altre lingue da parte di un pubblico straniero rappresenta infatti il fine ultimo della traduzione audiovisiva stessa. La pubblicazione dei sottotitoli costituisce anche il conseguimento di un obiettivo personale della candidata ed è fonte di enorme soddisfazione. Poter contribuire nel proprio piccolo alla diffusione del cinema sovietico in lingua italiana e collaborare con una casa cinematografica di grandissimo prestigio come la Mosfil'm hanno rappresentato un vero onore.

¹²¹ È possibile visionare il film, con il supporto dei sottotitoli italiani creati nel presente elaborato, al seguente indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=a50qT9bW2Qo>

Conclusione

L'elaborato ha rappresentato una preziosa occasione di accrescere le proprie competenze in materia di sottotitolaggio e di approfondire i temi dello humour e dei riferimenti culturali all'interno dei prodotti audiovisivi, due argomenti estremamente interessanti e molto rilevanti nel mondo della traduzione audiovisiva. Il processo di creazione dei sottotitoli ha costituito un progetto più lungo e più coeso rispetto alle precedenti esperienze maturate nell'ambito dell'adattamento di cortometraggi o video della durata di alcuni minuti. Ciò ha permesso di perfezionare l'abilità di proporre traduzioni efficaci nel rispetto dei limiti del sottotitolaggio e di compiere scelte traduttive considerando un testo audiovisivo di maggiori dimensioni nella sua integrità. Un prodotto audiovisivo può essere enormemente complesso, e in esso si possono trovare aspetti che a una sola visione passano forse inosservati, ma richiedono molta attenzione e strategie specifiche nel processo di sottotitolaggio. Nel caso del presente elaborato, ci si è infatti occupati di traduzione della variazione linguistica e delle canzoni, ma soprattutto di humour e riferimenti culturali. A proposito di questi due ultimi elementi, è stata raggiunta una migliore consapevolezza delle problematiche e delle strategie traduttive che li riguardano. Il lavoro svolto ha inoltre permesso di acquisire maggiore dimestichezza con la loro resa e di conoscere gli strumenti necessari per poter affrontare le sfide che essi pongono anche in futuro. Per quanto riguarda lo humour, come si è visto, esso può manifestarsi in varie forme e scaturire da fonti diverse: in alcuni casi si è dimostrato universale o facilmente accessibile al pubblico di destinazione, mentre in altri ha richiesto l'uso di soluzioni molto diverse dall'originale, per via della sua specificità linguistica o culturale. L'elaborato ha permesso infatti di evidenziare l'indissolubile legame che unisce lo humour e la cultura, e quanto quest'ultima possa giocare un ruolo fondamentale nella creazione dell'umorismo nei prodotti audiovisivi. A ogni modo, l'aspetto più importante nella resa dello humour è il mantenimento di un effetto umoristico nei sottotitoli: come si è visto, purché venga raggiunta l'equivalenza funzionale, è consentita anche una resa che si discosta dal testo di partenza. Nella maggior parte delle occorrenze, battute umoristiche e riferimenti culturospecifici immediatamente compresi dalla cultura di partenza hanno richiesto un'attenta riflessione circa la scelta della strategia più adatta per la loro trasmissione nella lingua di arrivo e la comprensione da parte di spettatrici e spettatori italiani. Le scelte traduttive sono state individuate caso per caso, valutando ogni specifica situazione e offrendo in base a essa la migliore soluzione per il pubblico di arrivo. Il punto di vista di quest'ultimo deve infatti essere sempre tenuto presente durante il processo di sottotitolaggio: durante il lavoro, ci si è resi conto di quanto sia importante immedesimarsi in coloro che usufruiranno dei sottotitoli. Al fine di rendere la commedia *Ivan Vasil'evič menjaet professiju* accessibile e comprensibile al pubblico italiano, e contemporaneamente di conservarne la forte

componente culturale, è stato raggiunto un compromesso tra l'adattamento e il rispetto dei riferimenti culturali presenti nel film. Per quanto riguarda gli idioletti dei personaggi, il turpiloquio e la traduzione in rima delle canzoni, si è cercato di trasmettere in italiano ogni peculiarità del testo audiovisivo originale. A dettare questa scelta è stato il desiderio che il pubblico italiano potesse percepire il film in modo autentico, e ne ricavasse un'esperienza simile a quella avuta dal pubblico russo, cogliendo tutte le sfaccettature originali della pellicola. Nell'elaborato si è dimostrato che, pur con delle difficoltà e delle rinunce nel caso di humour e riferimenti culturali, è possibile restituire nei sottotitoli i tratti caratteristici di un prodotto audiovisivo. Il lavoro svolto ha permesso di esprimere la propria creatività e di ricavare grandi soddisfazioni, nonché di dare un piccolo contributo alla diffusione di capolavori del cinema sovietico nel panorama italiano. Grazie ai sottotitoli realizzati e alla collaborazione con la casa cinematografica Mosfil'm, ci si augura di essere riusciti a far conoscere e apprezzare la straordinaria commedia *Ivan Vasil'evič menjaet professiju* al pubblico italiano, e di aver reso il film divertente anche per quest'ultimo, favorendo l'incontro e l'avvicinamento tra due culture.

Bibliografia

- Antonini, R. (2005). "The perception of subtitled humour in Italy: An empirical study". *Humor, Journal of Humor Research*, 18(2), 209-225.
- Antonini, R. e D. Chiaro (2005). "The quality of dubbed television programmes in Italy: The experimental design of an empirical study". In M. Bondi. e N. Maxwell (2005).
- Antonini, R. e D. Chiaro (2009). "The perception of dubbing by Italian audiences". In J. Díaz Cintas e G. Anderman (2009). 97– 114.
- Antonini, R., C. Bucaria e A. Senzani (2003). "It's a priest thing, you wouldn't understand: Father Ted goes to Italy". *Antares*, 6, 26–30.
- Attardo, S. (1994). *Linguistic Theories of Humor*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter.
- Attardo, S. a cura di (2017). *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York: Routledge.
- Boffa, G. (1990). *Storia dell'Unione Sovietica. Vol IV – 1956-1964. Guerra fredda e stalinismo, Gli anni di Chruščev, Crisi del movimento comunista. Considerazioni sull'URSS da Brežnev a Gorbačev*. Roma: Editrice L'Unità.
- Boffa, G. (1995). *Dall'URSS alla Russia. Storia di una crisi non finita*. Bari: Editori Laterza
- Bogucki, Ł. e J. Díaz Cintas (2020). "An excursus on audiovisual translation". In Ł. Bogucki. e M. Deckert (2020). 11-32.
- Bogucki, Ł e M. Deckert a cura di (2020). *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Londra: Palgrave Macmillan.
- Bollettieri Bosinelli R. M., C. Heiss, M. Soffritti e S. Bernardini a cura di (2000). *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?* Bologna: Clueb.
- Bondi, M. e N. Maxwell a cura di (2005). *Cross-Cultural Encounters: Linguistic perspectives*. Roma: Officina Edizioni.
- Brunetta, G.P. a cura di (2000). *Storia del cinema mondiale. Vol. III - L'Europa. Le cinematografie nazionali. Tomo II*. Torino: Einaudi.
- Bucaria, C. (2005). "The perception of humour in dubbing vs subtitling: the case of Six Feet Under". *ESP Across Cultures* 2, 34-46.
- Bucaria, C. (2017). "Audiovisual translation of humor". in S. Attardo (2017). 430-444.
- Chaume, F. (2013). The turn of audiovisual translation: New audiences and new technologies. *Translation Spaces*, 2(1), 105-123.
- Chesterman, A. a cura di (1989). *Readings in Translation Theory*. Helsinki: Finn Lectura.

- Chiaro, D. (1992). *The Language of Jokes: Analyzing Verbal Play*. London: Routledge.
- Chiaro, D. (2000) “Servizio completo? On the (un)translatability of puns on screen”. In R.M. Bollettieri Bosinelli, C. Heiss, M. Soffritti e S. Bernardini (2000) . 27-42.
- Chiaro, D. (2005). “Foreword. Verbally Expressed Humor and translation: An overview of a neglected field”. *HUMOR: International Journal of Humor Research*, 18(2), 135-145.
- Chiaro, D. (2006). “Verbally expressed humour on screen: Reflections on translation and reception”. *The Journal of Specialised Translation*, 6, 198-208.
- Chiaro, D. (2007). “The effect of translation on humour response”. In Y. Gambier, M. Shlesinger e R. Stolze (2007). 137–152.
- Chiaro, D. (2008). “Verbally expressed humor and translation”. In V. Raskin (2008). 569-608.
- Chiaro, D. (2008b). “Where have all the varieties gone? The vicious circle of the disappearance act in screen translations”. In I. Helin (2008). 9-25
- Chiaro, D. (2009a). “Issues in audiovisual translation”. In Munday, J. ed. (2009). *The Routledge Companion to Translation Studies*. London/New York: Routledge, 141-165.
- Chiaro, D. (2009b) ‘Dialect Translation’, in J. Munday (ed.) *The Routledge Companion to Translation*.
- Chiaro, D. (2010a). *Translation, Humour and Literature*. Londra/New York: Continuum.
- Chiaro, D. (2010b). *Translation, Humour and the Media*. London: Continuum.
- Chiaro, D. (2017). “Humor and translation”. In S. Attardo (2017). 414-429.
- Chiaro, D., Heiss, C. e Bucaria, C. a cura di (2008). *Between Text and Image. Updating Research in Screen Translation*. Amsterdam: John Benjamins,
- Danan, M. (1991). “Dubbing as an expression of nationalism.” *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, 36(4), 606-614.
- Davies, Christie (1998). *Jokes and their Relation to Society*. Berlino/New York: Mouton de Gruyter.
- Delabastita, D. (1989). “Translation and mass-communication: film and TV translation as evidence of cultural dynamics”. *Babel*, 35(4), 193-218.
- Delabastita, D. (1994). “Focus on the pun”. *Target*, 6(2), 223-243
- Díaz Cintas, J. (2008). “Audiovisual translation comes of age”. In D. Chiaro, Heiss, C. e Bucaria, C. (2008). 1-9.
- Díaz Cintas, J. a cura di (2009). *New trends in audiovisual translation*. Bristol: Multilingual Matters.

- Díaz Cintas, J. (2013). "Subtitling: theory, practice and research." In C. Millán, e Bartrina, F. (2013). 273-287.
- Díaz Cintas, J. e G. Anderman a cura di (2009). *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Díaz Cintas, J., e A. Remael (2014). *Audiovisual Translation: Subtitling*, Londra/New York: Routledge.
- Díaz-Cintas, J. (2019). "Film censorship in Franco's Spain: the transforming power of dubbing". *Perspectives*, 27(2), 182–200.
- Dollerup, C. a cura di (1994). *Perspectives: Studies in Translatology*, Copenhagen: University of Copenhagen.
- Dollerup, C. e A. Loddegaard a cura di (1992). *Teaching translation and interpreting. Training, talent and experience*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Duro, M. a cura di (2001). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid: Cátedra.
- Ellender, C. (2015). *Dealing with Difference in Audiovisual Translation*. Berna: Peter Lang.
- Fedotova, A. *Proposta di sottotitolazione di un estratto del film "Neverojatnye priključenija ital'jantsev v Rossii"*. Università di Bologna: tesi di laurea non pubblicata. AA 2019-2020.
- Fuentes Luque, A. (2003). "An empirical approach to the Reception of AV Translated Humour". *The Translator*, 9(2), 293-306.
- Fici Giusti, E, Gebert, L. e Signorini, S. (2001). *La lingua russa. Storia, struttura, tipologia*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- Franzon, J. (2008) "Choices in Song Translation". *The Translator*, 14(2), 2008, 373-399.
- Gambier, Y. (2003). Introduction. Screen transadaptation. Perception and reception. *TheTranslator Special issue*, 9(2), 171-189.
- Gambier Y., M. Shlesinger e R. Stolze a cura di (2007). *Doubts and Directions in Translation Studies*. Amsterdam: John Benjamins
- Gambier, Y. e L. van Doorslaer a cura di (2010). *Handbook of translation studies*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Gamurrini, F. *Stereotipi occidentali e cinema russo-sovietico: la commedia degli anni Sessanta e Settanta*. Università di Bologna: tesi di laurea non pubblicata. AA 2002-2003.
- Garzone, G., L. Salmon e L. Soliman a cura di (2000). *Atti del Convegno "Multilinguismo e interculturalità. Identità, confronto, arricchimento"*. Milano, Università Bocconi.
- Gottlieb H., (1994). "Subtitling: Diagonal Translation". In C. Dollerup (1994). 101-121.

- Gottlieb, H. (1992). "Subtitling. A new university discipline". In C. Dollerup e A. Loddegaard (1992). 161-172.
- Gottlieb, H. (2000). *Screen Translation: Six Studies in Subtitling, Dubbing and Voice-over*. Copenhagen: Center for Translation Studies, University of Copenhagen.
- Gottlieb, H. (2005). "Texts, Translation and Subtitling – In Theory, and in Denmark". In H. Gottlieb, (2005). 1-40
- Gottlieb, H. a cura di (2005). *Screen Translation. Eight studies in subtitling, dubbing and voice-over*. Università di Copenhagen: Center for Translation Studies, 2005.
- Helin, I. (2008). *Dialect for all seasons: Cultural Diversity as Tool and Directive for Dialect Researchers and Translators*. Monaco: Nodus.
- Heller, M. e A. Nekrič (2001). *Storia dell'URSS. Dal 1917 a Eltsin*. Milano: Bompiani.
- Hickey, L. a cura di (1998). *The Pragmatics of Translation*. Clevedon et al.: Multilingual Matters Ltd.
- Kenez, P. (2001). *Cinema and Soviet society from the Revolution to the death of Stalin*. Londra: I.B. Tauris.
- Latini, C. *Beloe solnce pustyni: impatto linguistico e culturale di un film cult*. Università di Bologna: tesi di laurea non pubblicata. AA 1998-1999.
- Leppihalme, R. (2010). "Realia". In Y. Gambier e L. van Doorslaer (2010). 2: 126-130.
- Leppihalme, R. (1997). *Culture bumps*. Helsinki: Helsinki University Press.
- Low, P. (2011). "Translating jokes and puns". *Perspectives*, 19(1), 59-70.
- Low, P. "Translating Songs that Rhyme", *Perspectives: Studies in Translatology*, 16(1-2), 1-20.
- Luyken, G.M., T. Herbst, J. Langham-Brown, H. Reid, e H. Spinhof (1991). *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester: European Institute for the Media.
- Martínez-Sierra, J. (2006) "Translating audiovisual humour. A case study". *Perspectives: Studies in Translatology*, 13(4): 289-296
- Martínez-Sierra, J. (2016). "La traducción del humor en textos audiovisuales: los chistes como prototipos". *Babel*, 62(4): 573-601
- Massola, G. *Proposta di sottotitolaggio del film "Služebnyj roman" di El'dar Aleksandrovič Rjazanov*. Università di Bologna: tesi di laurea non pubblicata. AA 2001-2002.
- Michajlova, I. (2013). "S jubileem, 'Ivan Vasil'evič! Kinokomedija L. I. Gajdaja v presse". *Novejšaja istorija Rossii*, 1: 248-264

- Michajlova, I. (2014). "S jubileem, 'Ivan Vasil'evič'! P'esa M. A. Bulgakova – literaturnyj istočnik fil'ma L. I. Gajdaja". *Novejšaja istorija Rossii*, 1: 248-264
- Millán, C. e F. Bartrina a cura di (2013). *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Londra/ New York: Routledge
- Munday, J. a cura di (2009). *The Routledge companion to Translation Studies*. Londra: Routledge.
- Nash, W. (1985). *The Language of Humour: Style and Technique in Comic Discourse*. Londra: Longman
- Nedergaard-Larsen, B. (1993). "Culture-bound problems in subtitling". *Perspectives*, 1(2), 207-240.
- Nida, E.A. (1964). *Towards a Science of Translating*. Leida: E.J. Brill.
- O'Sullivan, C. e J. Cornu (2019). "History of audiovisual translation". In P. Pérez-González (2019). 15-30.
- Orero, P. a cura di (2004). *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Pavesi, M. e Malinverno A. 2000. "Usi del turpiloquio nella traduzione filmica." In *tradurre il cinema*, C. Taylor. 75–90. Trieste: Università di Trieste.
- Pecciarini, M. *Proposta di sottotitolaggio del terzo episodio del film "Operacija Y i drugie priključenija Šurika"*. AA 2015-2016.
- Pedersen J. (2010). "Audiovisual translation - in general and in Scandinavia". *Perspectives: Studies in Translatology*, 18(1), 1-22.
- Pedersen, J. (2005). "How is culture rendered in subtitles?". *MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*, 1-18.
- Pedersen, J. (2007). "Cultural Interchangeability: the effects of substituting cultural references in subtitling". *Perspectives: Studies in Translatology*, 15(1): 30-48
- Perego, E. 2005. *La traduzione audiovisiva*. Roma: Carocci.
- Perego, E. e R. Pacinotti (2020). "Audiovisual translation through the ages". In Ł. Bogucki e M. Deckert (2020). 33-56.
- Pérez-González, P. a cura di (2019). *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. Londra/ New York: Routledge.
- Popovič, A. (1976). *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton, Alberta: Department of Comparative Literature.
- Pym, A. (2010). *Translation and Text Transfer. An Essay on the Principles of Intercultural Communication*. Tarragona: Intercultural Studies Group.

- Ramière, N. (2006). "Reaching a foreign audience: Cultural transfers in audiovisual translation". *The journal of specialised translation*, 6, 152-166.
- Ramos Pinto, S (2017). "Film, dialects and subtitles. an analytical framework for the study of non-standard varieties in subtitling". *Translator*, 24(1): 17-34.
- Ranzato, I. (2010). *La traduzione audiovisiva: analisi degli elementi culturospecifici*. Roma: Bulzoni.
- Raskin, V. a cura di (2008). *The primer of humor Research*. Berlino: Mouton de Gruyter.
- Ritchie, G. (2000). "Describing verbally expressed humour". *Proceedings of the AISB Symposium on Creative and Cultural Aspects and Applications of AI and Cognitive Science*, Birmingham, 71–78.
- Salmon, L. (2000). "Diminutivi e vezzeggiativi russi nella ricezione interlinguistica: dal *culture shift* alla traduzione". In G. Garzone, L. Salmon e L. Soliman (2020). 125-146.
- Titford, C. 1982. "Subtitling: Constrained translation." *Lebende Sprachen* 27 (3): 113-116.
- Trofimenkov, M. (2000). "Cinema russo, 1956-2000". In G.P. Brunetta (2000). 1139-1172
- Vandaele, J. (2010). "Humor in translation". In Y. Gambier & L. van Doorslaer (2010). 1: 147-152.
- Veiga, M. J., 2009. "The translation of audiovisual humour in just a few words". In: J. Diaz Cintas (2009). 158-175.
- Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility: A history of translation*. Londra: Routledge.
- Vermeer, H. (1989). "Skopos and Commission in Translational Action". In A. Chesterman (1989). 173–87.
- Zabalbeascoa, P. (1996) "Translating jokes for dubbed television situation comedies". *The Translator*, 2(2): 235-267.
- Zabalbeascoa, P. (2001). "La traducción del humor en textos audiovisuales". In M. Duro. (2001). 251-266.
- Zorkaja, N. M. (1989). *The illustrated history of Soviet cinema*. New York: Hippocrene Books.
- Zorkaja, N. M. (2014). *Istorija otčestvennogo kino. XX vek*. Mosca: Belyj gorod.
- Zorkij, A. (1974). "Ivan Vasil'evič menjaet... ekspressiju". *Iskusstvo kino*. 1, 77-84

Sitografia

“Gojda!” Čto označal boevoj klič opričnikov Ivana Groznogo. <https://cyrillitsa.ru/history/165889-goyda-čto-oznachal-boevoy-klich-oprichn.html> [ultima consultazione: 18/1/2022]

“Každyj god, 31 dekabnja”. <https://rg.ru/2017/01/12/kakie-filmy-chashche-vsego-pokazyvali-v-novyj-god-za-poslednie-50-let.html> [ultima consultazione: 16/10/2021]

Antoška. <https://soundtimes.ru/detskie-pesni/antoshka> [ultima consultazione: 21/1/2022]

Bol’šoj cerkovno-slavjanskij slovar’. <http://www.proto-slavic.ru/church-slavonic/csl-rus-pokoj.html> [ultima consultazione: 12/2/2022]

Carroll, M., e J. Ivarsson (1998). “Code of good subtitling practice”. Berlino: European Association for Studies in Screen Translation. <https://www.esist.org/wp-content/uploads/2016/06/Code-of-Good-Subtitling-Practice.PDF.pdf> [ultima consultazione 29/11/2021]

Čto označat “Vel’mi poneže”? https://aif.ru/society/education/čto_oznachaet_velmi_ponezhe [ultima consultazione: 20/1/2022]

Čto značit fraza “Ključnica vodku delala” iz fil’ma “Ivan Vasil’evič menjaet professiju”? <https://youtu.be/knpzbzbEvDU> [ultima consultazione: 24/1/2022]

Čto značit fraza “Ključnica vodku delala”? https://zen.yandex.ru/media/life_people/čto-znachit-fraza-ključnica-vodku-delala-5f2d6b289b824c49a2afc28b [ultima consultazione: 24/1/2022]

Dizionario online Akademik. “Akademičeskij teatr”. <https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/62101/Академический> [ultima consultazione: 11/1/2022].

Dizionario online Akademik. “Tože mne”. <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/254262/Тоже> [ultima consultazione: 22/1/2022]

Dizionario online Akademik. “Kikimora”. https://dic.academic.ru/dic.nsf/eng_rus/119179/кикимора [ultima consultazione: 18/1/2022]

Dizionario online Akademik. “Rus”. <https://dic.academic.ru/dic.nsf/es/49665/Русь> [ultima consultazione: 12/2/2022]

Dizionario online Akademik. “Choromy”. <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/261974> [ultima consultazione: 23/1/2022]

Dizionario online Akademik. “Dom kul’tury”. <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/904663> [ultima consultazione: 4/11/2021]

Dizionario online Akademik. “Lyka ne vjažet”. https://frazolog_ru.academic.ru/244/лыка_не_вяжет [ultima consultazione: 18/1/2022].

Dizionario online Akademik. “Period staroruskij (velikorusskij)”. https://lingvistics_dictionary.academic.ru/2843/период_старорусский_%28великорусский%29 [ultima consultazione: 12/2/22]

Dizionario online Akademik. “Vzdrochnut”. https://russian_argo.academic.ru/1515/вздрогнуть [ultima consultazione: 18/1/2022]

Dizionario russo-italiano e italiano russo Kovalëv (Zanichelli, formato elettronico). <https://ubidictionary-com.ezproxy.unibo.it/viewer/#/dictionary/zanichelli.ilkovalev> [ultima consultazione: 22/1/2022]

Dom vysokoj kul'tury byta. http://cyclowiki.org/wiki/Дом_высокой_культуры_быта [ultima consultazione: 23/1/2022]

Dvatcatka lučšich anekdotov pro Brežneva. <https://ria.ru/20061219/57261122.html> [ultima consultazione: 23/1/2022]

Enciclopedia Treccani. <https://www.treccani.it/enciclopedia/ivan-iv-il-terribile-granduca-di-mosca-e-zar-di-russia/> [ultima consultazione: 13/1/2022]

Enciclopedia Treccani. <https://www.treccani.it/vocabolario/boiario/> [ultima consultazione: 13/1/2022]

Enciclopedia Treccani. <https://www.treccani.it/enciclopedia/ivan-iv-il-terribile-granduca-di-mosca-e-zar-di-russia/> [ultima consultazione: 12/2/22]

Enciclopedia Treccani. <https://www.treccani.it/enciclopedia/rima/> [ultima consultazione: 29/1/2022]

Enciclopedia Treccani. <https://www.treccani.it/vocabolario/lucciola/> [ultima consultazione: 24/1/2022]

Farcovščik. Etimologia. <http://russiaintranslation.com/farcovscik/> [ultima consultazione 8/11/2021]

Grande Dizionario Russo di J. Dobrovolskaja (Hoepli, formato elettronico). <https://online-elexico-com.ezproxy.unibo.it/product/dobro> [ultima consultazione: 15/1/2022]

Hickey, L. (1996). *Aproximación pragmalinguística a la traducción del humor*, <http://cvc.cervantes.es/lengua/aproximaciones/hickey.htm> [ultima consultazione 26/1/2022].

Za čto v SSSR prisvaivalos' početnoe zvanie “Dom obrazcovgo soderžanija”? https://aif.by/dontknows/za_čto_v_ssr_prisvaivalos_pochetnoe_zvanie_dom_obrazcovogo_soder_zhaniya [ultima consultazione: 23/1/2022]

Ikra zamorskaja baklažannaja iz fi'ma “Ivan Vasil'evič menjaet professiju”. <https://zen.yandex.ru/media/id/5e83901c6ae5482256ca9444/ikra-zamorskaia-baklajannaia-iz-filma-ivan-vasilevich-meniaet-professiiu-5f8d52b25282a97827124e8e> [ultima consultazione: 28/1/2022]

Ikra zamorskaja. <https://p-syutkin.livejournal.com/117093.html> [ultima consultazione: 28/1/2022]

Italian Timed Text Style Guide. <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215349898-Italian-Timed-Text-Style-Guide> [ultima consultazione: 23/1/2022]

Ivan Vasil'evič menjaet istoriju. Faktček: vse kinoljapy znamenitoj komedii <https://iq.hse.ru/news/368270651.html> [ultima consultazione: 19/01/2022]

Kak žili v Drevnej Rusi. https://portal-slovo.ru/history/35743.php?sphrase_id=193550 [ultima consultazione: 23/1/2022]

Kakie comedii ljubjat rossijane i kak oni ich smotrijat: rezul'taty oprosa. <https://www.vesti.ru/television/article/2516317> [ultima consultazione: 9/2/2022]

Karamitroglou, F. (1998), "A proposed set of subtitling standard in Europe", *Translation Journal*, Vol. 2, n.2. <https://translationjournal.net/journal/04stndrd.htm> [ultima consultazione 28/11/2021]

Leonid Gajdaj <https://www.culture.ru/persons/2202/leonid-gaidai> [ultima consultazione: 21/10/2021]

Leonid Gajdaj i cenzura: 28 interesnyh faktov o ljubimych komedijach <https://www.soyuz.ru/articles/169> [ultima consultazione: 10/11/2021].

Lettura veloce = leggi di più. <https://www.imemouniversity.it/leggi-veloce-leggi-di-piu/> [ultima consultazione: 15/2/2022]

Lučšie sovetskie komedii. https://kino.mail.ru/cinema/selection/3012_luchshie_sovetskie_komedii/ [ultima consultazione: 9/2/2022]

Lyka ne vjažet. <http://esperanto-plus.ru/fraz/1/lika-ne-vjajet.htm> [ultima consultazione: 18/1/2022].

Nad čem smejalis' v SSSR – lučšie političeskie anekdoty za 70 let. <http://izbrannoe.com/news/yumor/evolyutsiya-politicheskogo-anekdota/> [ultima consultazione: 23/1/2022]

Nad čem smejalis' v SSSR? <https://back-in-ussr.com/2017/09/nad-chem-smeyalis-v-sssr.html> [ultima consultazione: 23/1/2022]

O tostach i mife o ruskom p'janstve. https://www.bbc.com/russian/blogs/2014/04/140418_blog_krechetnikov_toasting [ultima consultazione: 18/1/2022]

Petitt, Z. (2005). "Translating Register, Style and Tone in Dubbing and Subtitling", *JoSTrans: The Journal of Specialised Translation* 4: 49–65. http://www.jostrans.org/issue04/art_pettit.php [ultima consultazione 20/1/2022].

Počemu Miloslavskij skazal: "Dobavočnyj – tri šest'decjat dve". Prikol iz "Ivana Vasil'eviča". <https://zen.yandex.ru/media/kinoakula/pochemu-miloslavskii-skazal-dobavochnyi--tri-shestdesiat-dve-prikol-iz-ivana-vasilevicha-5d504ec7f2df2500adc91e1e> [ultima consultazione: 23/1/2022]

Kudrjavčev, S. (2006). Otečestvennye fil'my v sovetskom kinoprokate. <https://kinanet.livejournal.com/14172.html> [ultima consultazione: 5/11/2021]

Slovar' ustarevših slov. <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/slovar-ustarevshih-slov/> [ultima consultazione: 15/1/2022]

Tambovskij volk tebe tovarišč. https://ru.wikipedia.org/wiki/Тамбовский_волк_тебе_товарищ [ultima consultazione: 28/1/2022]

Tarapun'ka i Štepsel'. Istorija unikal'nogo satiričeskogo dueta v klubach [https://aif.ru/culture/art/tarapunka i shtepsel istoriya unikalnogo satiricheskogo dueta v koubah](https://aif.ru/culture/art/tarapunka_i_shtepsel_istoriya_unikalnogo_satiricheskogo_dueta_v_koubah) [ultima consultazione: 22/1/2022]

Testo sincronizzato (sottotitoli in lingua, per non udenti e audiolesi). https://videocentral.amazon.com/home/help?topicId=GBKB422Q9GYC7DWE&ref=avd_sup_GBKB422Q9GYC7DWE#GFFTS6X436NEZ6Y8 [ultima consultazione: 27/11/2021]

Tol'kovyj slovar' russkogo jazyka Ušakova. <https://slovar.cc/rus/ushakov/399002.html> [ultima consultazione: 24/1/2022]

Uno studio pilota per la rilevazione della velocità di lettura in modalità silente: implicazioni per la valutazione di adolescenti e adulti con dislessia. <https://rivistedigitali.erickson.it/dislessia/archivio/vol-11-n-3/uno-studio-pilota-per-la-rilevazione-della-velocita-di-lettura-in-modalita-silente-implicazioni-per-la-valutazione-di-adolescenti-e-adulti-con-dislessia/> [ultima consultazione: 15/2/2022]

Vachitov, R. (2007). Grozny' i Bunša. https://sovross.ru/old/2007/07/07_3_5.htm [ultima consultazione 24/10/2021]

Znaete, otkuda vzjalas' fraza "Tambovskij volk tebe tovarišč"? https://zen.yandex.ru/media/dushevn_shagomer/znaete-otkuda-vzialas-fraza-tambovskii-volk-tebe-tovarisc-606ee519dacecd47838a3851 [ultima consultazione: 28/1/2022]

Ringraziamenti

Innanzitutto, ringrazio sentitamente la prof.ssa Antonini e la prof.ssa Balakina per avermi seguita attentamente nella stesura dell'elaborato, per avermi fornito preziosi consigli e suggerimenti e per aver risolto i miei dubbi con grande disponibilità. Con il loro aiuto, ho potuto arricchire il mio progetto e dargli esattamente la forma che avrei voluto attribuirgli sin dall'inizio.

Voglio sinceramente ringraziare la casa cinematografica Mosfil'm per aver accettato con entusiasmo la mia proposta di collaborazione e di collocazione dei sottotitoli. Ringrazio soprattutto il signor Aleksej Šabalin, del dipartimento delle relazioni internazionali e della distribuzione cinematografica della Mosfil'm, che ha gestito la pubblicazione dei sottotitoli per conto dell'azienda ed è stato estremamente disponibile nei miei confronti.

Ringrazio di cuore tutta la mia famiglia, che mi ha sempre appoggiata e sostenuta, dandomi il massimo del suo supporto in questi ultimi mesi. Un ringraziamento speciale va ai miei genitori, che hanno sempre creduto in me e nelle mie ambizioni, e senza i quali nulla di ciò che ho realizzato negli ultimi cinque anni sarebbe stato possibile.

Voglio ringraziare anche tutte le mie amiche e i miei amici, che si sono spesso interessati al mio lavoro e hanno sempre avuto per me una parola di incoraggiamento. Sono particolarmente grata a Virginia, Camilla e Jacopo per avermi fatta sentire a casa nei cinque anni passati a Forlì e per avermi accompagnata nel mio bellissimo percorso universitario.

Appendice – Sottotitoli

	Tempi entrata	Tempi uscita	Originale	Adattamento
#1	00:00:00,660	00:00:02,800	МОСФИЛЬМ	MOSFIL'M
#2	00:00:17,900	00:00:20,300	ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНО Е ТВОРЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ	L'ASSOCIAZIONE CREATIVA SPERIMENTALE
#3	00:00:20,450	00:00:22,160	ПОКАЗЫВАЕТ	PRESENTA
#4	00:00:22,280	00:00:28,700	НЕ НАУЧНО- ФАНТАСТИЧЕСКИЙ НЕ СОВСЕМ РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ И НЕ СТРОГО ИСТОРИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ	UN FILM FANTASTICO NON SCIENTIFICO, / NON MOLTO REALISTICO E NON PROPRIO STORICO
#5	00:00:28,760	00:00:31,740	ПО МОТИВАМ ПЬЕСЫ МИХАИЛА БУЛГАКОВА «ИВАН ВАСИЛЬЕВИЧ»	TRATTO DALLA PIÈCE IVAN VASIL'EVIC' / DI M. BULGAKOV
#6	00:00:31,760	00:00:37,540	ИВАН ВАСИЛЬЕВИЧ МЕНЯЕТ ПРОФЕССИЮ	IVAN VASIL'EVIC' CAMBIA MESTIERE
#7	00:03:01,620	00:03:06,760	<i>Да здравствует царь Борис Федорович!</i>	<i>Evviva lo zar Boris Fëdorovič!</i>
#8	00:03:11,440	00:03:14,320	<i>Живи и здравствуй, царь наш батюшка!</i>	<i>Lunga vita e prosperità a te, / nostro sire!</i>
#9	00:03:14,820	00:03:16,300	<i>Славьте!</i>	<i>Gloria a te!</i>
#10	00:04:11,480	00:04:12,620	А, чёрт!	Cavolo!
#11	00:04:16,060	00:04:19,000	Слушай, что такое? Опять свет выключили?	Ma che succede? / È di nuovo saltata la corrente?
#12	00:04:19,100	00:04:23,120	Безобразие! Опять Тимофеев пробки пережёл!	È uno scandalo! / Sarà stato di nuovo Timofeev!
#13	00:04:24,820	00:04:28,260	- Товарищ Тимофеев, когда это кончится? - Сейчас заканчиваю.	- Compagno Timofeev, quando finirà? / - Tra un secondo.
#14	00:04:28,620	00:04:32,420	Я спрашиваю, когда кончатся ваши безответственные опыты, в результате которых	Intendo dire, quando la finirà / con i suoi esperimenti sconsiderati
#15	00:04:32,480	00:04:35,320	- обесточивается весь наш корпус, понимаете. - Пожалуйста.	- che, insomma, ci lasciano al buio! / - Ecco.
#16	00:04:36,540	00:04:38,460	Если бы вы знали, Иван Васильевич	Se sapesse, Ivan Vasilevič
#17	00:04:38,520	00:04:42,440	над каким полезнейшим изобретением я сейчас	a quale utilissima invenzione /

			работаю, какие опыты ставлю...	servono i miei esperimenti...
#18	00:04:42,560	00:04:46,700	- Вы бы так не говорили. - Опыты с электричеством, дорогой товарищ, нужно ставить на работе!	- Non direbbe così. / - Gli esperimenti li faccio a lavoro!
#19	00:04:46,860	00:04:51,580	А дома, электрическую энергию следует использовать в исключительно мирных, домашних целях!	A casa invece, l'elettricità si usa / solo per fini domestici e pacifici!
#20	00:04:52,160	00:04:54,000	И сколько раз я вам говорил...	E quante volte devo dirle...
#21	00:04:54,140	00:04:56,280	- Я в отпуске и потому работаю дома. - А я... А я...	Sono in ferie e lavoro da casa.
#22	00:04:56,380	00:05:00,060	-И вообще, мои опыты абсолютно безопасны! - А я... а я Вам как представитель общественности	- I miei esperimenti sono sicuri! / - Io invece, da amministratore
#23	00:05:00,160	00:05:02,100	заявляю: прекратить!	le comunico che deve smetterla!
#24	00:05:02,220	00:05:06,060	Сегодня вы пережгли пробки, понимаете, а завтра пережжёте весь дом!	Insomma, oggi è saltata la valvola, / domani forse tutto il palazzo!
#25	00:05:06,900	00:05:08,440	ДУРАК	CRETINO
#26	00:05:08,580	00:05:10,960	А это... А это ещё что?	E questo che sarebbe?
#27	00:05:11,240	00:05:13,240	Ну вот, видали? Ну вот, пожалуйста. Тьфу!	Guarda un po' questi vandali!
#28	00:05:15,290	00:05:18,880	Ну что ж, придётся повысить напряжение.	Allora, aumentiamo il voltaggio.
#29	00:05:19,560	00:05:21,700	Опасно? Конечно опасно.	È pericoloso? Certo che sì.
#30	00:05:22,460	00:05:24,280	Но риск, как говорится...	Ma il rischio, come si dice...
#31	00:06:07,340	00:06:13,040	<i>С любовью встретиться Проблема трудная</i>	<i>Incontrare l'amore è un bel problema</i>
#32	00:06:13,310	00:06:18,980	<i>Планета вертится, Круглая, круглая,</i>	<i>Il pianeta si muove, segue il suo schema</i>
#33	00:06:19,650	00:06:25,580	<i>Летит планета вдаль Сквозь суматоху дней.</i>	<i>Il pianeta vola lontano / Nel trambusto delle giornate</i>
#34	00:06:25,980	00:06:33,940	<i>Нелегко, нелегко Полюбить на ней.</i>	<i>Non è facile, su di lui / Trovare le persone amate.</i>

#35	00:06:34,030	00:06:39,960	<i>Звенит январская вьюга И ливни хлещут упруго</i>	<i>Gennaio tutto imbianca col suo gelo / Acquazzoni scendono dal cielo</i>
#36	00:06:40,280	00:06:46,160	<i>и звезды мчатся по кругу, и шумят города.</i>	<i>Le stelle corrono in circolo / E fanno rumore le città</i>
#37	00:06:46,500	00:06:52,300	<i>Не видят люди друг друга, Проходят мимо друг друга.</i>	<i>Le persone non si vedono l'una l'altra / Si passano davanti l'una l'altra</i>
#38	00:06:52,680	00:07:00,340	<i>Теряют люди друг друга, а потом не найдут никогда.</i>	<i>Le persone si perdono l'una l'altra / E poi nessuno si ritroverà</i>
#39	00:07:01,150	00:07:06,680	<i>А где-то есть моя любовь сердечная</i>	<i>Ma da qualche parte spero / Ci sia il mio amore vero</i>
#40	00:07:07,230	00:07:13,220	<i>Неповторимая, вечная, вечная...</i>	<i>Irripetibile, eterno e sincero</i>
#41	00:07:13,490	00:07:19,540	<i>Ее давно ищут, но в суматохе дней</i>	<i>Lo cerco da tempo ormai / Ma nel trambusto delle giornate</i>
#42	00:07:19,870	00:07:27,440	<i>Нелегко, нелегко повстречаться с ней.</i>	<i>Le nostre strade / Non si sono ancora incrociate</i>
#43	00:07:27,920	00:07:33,740	<i>Звенит январская вьюга И ливни хлещут упруго</i>	<i>Gennaio tutto imbianca col suo gelo / Acquazzoni scendono dal cielo</i>
#44	00:07:34,090	00:07:40,000	<i>и звезды мчатся по кругу, и шумят города.</i>	<i>Le stelle corrono in circolo / E fanno rumore le città</i>
#45	00:07:40,420	00:07:46,060	<i>Не видят люди друг друга, Проходят мимо друг друга.</i>	<i>Le persone non si vedono l'una l'altra / Si passano davanti l'una l'altra</i>
#46	00:07:46,570	00:07:52,220	<i>Теряют люди друг друга, а потом не найдут</i>	<i>Le persone si perdono l'una l'altra / E poi non si ritrovano</i>
#47	00:07:52,460	00:08:02,480	<i>Никогда, никогда А потом не найдут никогда</i>	<i>Proprio mai, proprio mai / E poi nessuno si ritroverà</i>
#48	00:08:17,240	00:08:20,580	<i>Воображаю, что сейчас будет!</i>	<i>Già mi immagino / cosa succederà adesso!</i>
#49	00:08:21,280	00:08:22,920	<i>Только бы не скандал!</i>	<i>Spero solo non una scenata!</i>

#50	00:08:23,620	00:08:25,880	Они так утомляют, эти скандалы.	Quanto mi stancano le scenate.
#51	00:08:27,190	00:08:29,190	Три раза я разводилась.	Ho divorziato tre volte.
#52	00:08:30,190	00:08:33,280	Ну да, три. Зюзина я не считаю.	Sì, tre. Zjuzin neanche lo conto.
#53	00:08:33,700	00:08:35,480	Никогда я так не волновалась.	Ma non mi sono mai agitata così.
#54	00:08:38,160	00:08:40,040	Ну ладно, пошла.	E va bene, vado.
#55	00:08:42,040	00:08:43,500	Ах, Шурик! Шурик!	Ah, Šurik!
#56	00:08:44,660	00:08:47,020	Твой аппарат тебя погубит! Ну ведь нельзя же так!	La tua macchina ti ucciderà! / Non va bene!
#57	00:08:47,380	00:08:50,720	Мой аппарат, Зиночка, меня прославит! И тебя тоже!	La mia macchina, cara Zina, / ci renderà entrambi famosi!
#58	00:08:51,840	00:08:52,840	Да!	Come no!
#59	00:08:55,640	00:08:57,620	Ты прости, что я тебе мешаю...	Scusa se ti interrompo...
#60	00:08:57,840	00:09:01,600	Но я должна сообщить тебе ужасное известие.	Ma devo comunicarti / una notizia terribile.
#61	00:09:05,000	00:09:07,180	У меня сегодня в кафе увели перчатки.	Oggi al bar mi hanno rubato i guanti.
#62	00:09:08,190	00:09:10,020	И я полюбила другого.	E sono innamorata di un altro.
#63	00:09:10,360	00:09:12,980	- Ты меня понимаешь, Шурик? - Ну перчатки, что перчатки?	- Capito, Šurik? / - Sì, i guanti, e quindi?
#64	00:09:13,150	00:09:16,420	Ой, да не перчатки, а я полюбила другого.	Ma quali guanti! / Mi sono innamorata di un altro.
#65	00:09:16,820	00:09:19,040	Но вот, свершилось.	Ecco, è fatta.
#66	00:09:19,700	00:09:22,020	Только не возражай мне и не нужно сцен.	Ti prego, / niente obiezioni o scenate.
#67	00:09:23,500	00:09:25,700	Что? Ты спрашиваешь, кто он?	Come? Vuoi sapere chi è lui?
#68	00:09:26,120	00:09:28,780	И, конечно, думаешь, что это Молчановский?	E pensi che sia Molčanovskij, vero?
#69	00:09:28,960	00:09:30,660	Нет, не угадал.	No, non ci hai preso.
#70	00:09:30,820	00:09:33,040	Зупперман? Опять не угадал.	Zupperman? / Hai sbagliato di nuovo.
#71	00:09:33,720	00:09:36,240	Ну, ладно! Не будем играть в прятки.	E va bene, se proprio insisti!
#72	00:09:36,470	00:09:39,920	Это кинорежиссёр Якин!	Lui è... il regista Jakin!
#73	00:09:40,430	00:09:42,430	Так, так, так, так, так, так, так.	Bene, bene, bene...

#74	00:09:45,640	00:09:49,840	Хм... Однако, это странно. Это первый раз в моей жизни.	Ma che strano. / Non mi era mai successo.
#75	00:09:50,060	00:09:54,600	Ему сообщают, что жена от него уходит, а он – "Так, так, так, так, так, так, так".	Gli dico che lo lascio, / e lui sa dire solo: "Bene, bene, bene".
#76	00:09:54,860	00:09:57,500	Даже как-то невежливо.	È quasi irrispettoso da parte tua.
#77	00:09:57,700	00:10:00,840	Он это, как его, блондин, высокий?	Sarebbe quello biondo e alto?
#78	00:10:01,740	00:10:05,980	Ну, уж это безобразие! До такой степени не интересоваться женой!	Questa poi! / Non ti importa proprio nulla di me!
#79	00:10:06,200	00:10:10,080	Блондин – это Молчановский. Ну запомни это уже, Молчановский!	Quello biondo è Molčanovskij. / Imparalo una volta per tutte!
#80	00:10:10,330	00:10:13,880	А Якин... Якин – талантливый.	Jakin invece... è talentuoso.
#81	00:10:14,860	00:10:17,380	Что? Ты спрашиваешь, где мы будем жить?	Come? / Mi chiedi dove andremo a vivere?
#82	00:10:18,840	00:10:22,820	Сегодня мы уезжаем с ним в Гагры, выбирать место для съемки.	Partiamo per Gagra oggi stesso, / sceglieremo il set delle riprese.
#83	00:10:22,930	00:10:27,280	А потом, потом ему должны дать квартиру. Ну, если, конечно, он не врёт.	Poi gli daranno un appartamento. / Sempre se non mente.
#84	00:10:28,780	00:10:33,220	- Наверное, и врёт! - Ах, как это глупо!	- Secondo me, mente. / - Ah, che sciocchezza!
#85	00:10:33,610	00:10:36,020	Из ревности оскорблять человека!	Offendere qualcuno per gelosia.
#86	00:10:36,940	00:10:39,260	Не может же он каждую минуту врать.	Non può mica mentirmi ogni minuto.
#87	00:10:42,200	00:10:45,140	Я долго размышляла во время бессонных ночей.	Ci ho pensato tanto, / nelle mie nottate insonni.
#88	00:10:45,910	00:10:50,920	И пришла к выводу, что мы не подходим друг другу.	E ho capito che io e te / non siamo fatti l'uno per l'altra!
#89	00:10:51,170	00:10:55,700	Пойми, Александр, я вся в кино, в искусстве!	Cerca di capirmi, Aleksandr! / Io vivo di cinema, di arte!
#90	00:10:59,590	00:11:02,840	Однако, я поражаюсь твоему спокойствию.	Eppure, la tua calma mi stupisce.
#91	00:11:03,140	00:11:07,900	И знаешь, Шурик, как-то даже вот тянет устроить	Sai, Šurik, ho quasi voglia /

			скандал.	di fare una bella scenata.
#92	00:11:09,560	00:11:11,240	- Не надо. - Ты думаешь?	- Non è il caso. / - Tu dici?
#93	00:11:11,350	00:11:12,860	Уверен.	Ne sono sicuro.
#94	00:11:14,980	00:11:16,520	Ну, прощай, Шурик.	Allora addio, Šurik.
#95	00:11:21,030	00:11:25,240	Только ты меня пока не выписывай. Всё-таки мало ли что может случиться.	Magari aspetta a sfrattarmi. / Non si sa mai cosa può succedere.
#96	00:11:30,420	00:11:32,260	Александр Сергеевич, одну минуточку!	Aleksandr Sergeevič, aspetti!
#97	00:11:32,420	00:11:35,960	Передайте Зинаиде Михайловне, что Розалия Францевна говорила Анне Иванне,	Riferisca a sua moglie, / che Rosalia ha detto ad Anna
#98	00:11:36,040	00:11:38,940	Капитолина Никифоровна дублёнку предлагает, так что если...	che Capitolina / vende una pelliccia, quindi se...
#99	00:11:39,050	00:11:41,860	Я ничего не могу передать Зинаиде Михайловне, она уехала.	Non le dirò un bel niente, / perché se n'è andata.
#100	00:11:41,930	00:11:44,020	- Куда уехала? - С любовником на Кавказ.	- E dove? / - In Caucaso con l'amante.
#101	00:11:44,180	00:11:47,520	Как с любовником? И вы об этом так спокойно говорите?	Come con l'amante? / E lo dice con questa calma?
#102	00:11:48,100	00:11:51,900	- Оригинальный вы человек! - Извините, Ульяна Андреевна, я занят.	- Che personaggio! / - Scusi, Ul'jana Andreevna, ho da fare.
#103	00:11:53,780	00:11:55,400	Однако у вас характер!	Eppure, lei ha fegato.
#104	00:11:56,060	00:11:59,280	Будь я вашей женой, я бы тоже уехала!	Se io fossi sua moglie, / anch'io me ne andrei.
#105	00:11:59,860	00:12:03,380	Если бы вы были моей женой, я бы повесился!	Se lei fosse mia moglie, / io mi impiccherei.
#106	00:12:05,080	00:12:06,580	Хм. Хам!	Cafone!
#107	00:12:08,720	00:12:10,540	Стоматологическая поликлиника? Аллэ!	Pronto, studio dentistico?
#108	00:12:10,700	00:12:13,520	Добавочный 362.	Prefisso 3 e 62, / come il prezzo della vodka.
#109	00:12:16,920	00:12:22,780	Будьте добры, позовите, пожалуйста Антона Семёновича Шпака. Будьте любезны.	La prego, mi passi per favore / Anton Semënovič Špak, sia gentile.
#110	00:12:26,060	00:12:29,000	- Антон Семёнович, Вас. - Кто спрашивает?	- Anton Semënovič, è per lei. /

				- Chi è?
#111	00:12:29,920	00:12:32,980	- Какая-то женщина. - Не закрывайте рот.	- Una donna. / - Non chiuda la bocca.
#112	00:12:34,980	00:12:39,380	- Я слушаю. - Антон Семёнович? Здравствуйте.	- La ascolto. / - Anton Semënovič, salve!
#113	00:12:39,860	00:12:41,660	Вы до которого часа сегодня работаете?	Fino a che ora lavora oggi?
#114	00:12:42,490	00:12:45,620	Говорит одна артистка. Нет-нет, незнакомая	Io sono un'attrice. / No, lei non mi conosce
#115	00:12:45,700	00:12:48,400	но безумно хочу познакомиться!	ma io muoio dalla voglia / di conoscere lei!
#116	00:12:53,480	00:12:56,680	Так значит, до четырёх будете? А я Вам ещё позвоню	Finisce alle quattro? / Allora la richiamerò.
#117	00:12:57,130	00:13:00,920	- Я очень настойчивая. - Жду.	- Non si libererà di me facilmente. / - La aspetto.
#118	00:13:05,100	00:13:06,740	Ну-с, продолжим.	Torniamo a noi.
#119	00:13:43,710	00:13:45,720	Это я удачно зашёл!	Ho fatto bingo!
#120	00:14:20,080	00:14:21,200	Граждане!	Cittadini!
#121	00:14:22,340	00:14:25,180	Храните деньги в сберегательной кассе.	Tenete i soldi nella cassa di risparmio.
#122	00:14:25,680	00:14:27,460	Если, конечно, они у вас есть.	Se li avete, ovviamente.
#123	00:14:27,920	00:14:31,000	Ну какое Вам дело до того, что у меня произошло с женой?	Ma che le importa / di cosa succede con mia moglie?
#124	00:14:31,160	00:14:35,000	- Разводимся мы с ней или не разводимся – это наше личное дело! - Ошибаетесь, уважаемый.	- Che divorziamo o no, sono affari nostri! / - Si sbaglia, egregio signore.
#125	00:14:35,180	00:14:37,880	Это дело общественное.	Sono affari di noi tutti.
#126	00:14:37,980	00:14:40,820	Вы своими разводами резко снижаете наши показатели.	Così peggiorate / le statistiche del condominio!
#127	00:14:40,980	00:14:43,800	- Так что же вы от меня хотите? - От лица общественности	- Ma cosa vuole da me? / - A nome di tutta la società
#128	00:14:43,860	00:14:47,380	я прошу вас повременить с разводом до конца квартала, понятно?	le chiedo di non divorziare / fino alla fine del trimestre.
#129	00:14:47,460	00:14:49,700	А потом разводитесь, сколько вашей душе удобно.	Poi potrà farlo quanto le aggrada.

#130	00:14:50,360	00:14:54,300	Когда вы говорите, Иван Васильевич, впечатление такое, что вы бредите.	Quando lei parla, Ivan Vasilevič, / sembra che stia delirando.
#131	00:14:55,000	00:14:56,560	В каком смысле?	In che senso?
#132	00:14:57,100	00:15:00,020	И опять-таки насчёт Вашей подозрительной машины	Ma torniamo alla sua strana macchina.
#133	00:15:00,280	00:15:03,940	Я вас прошу, Александр Сергеевич, я вас прошу, заявите, заявите!	La prego, Aleksandr Sergeevič, / la segnali alle autorità!
#134	00:15:04,340	00:15:07,780	- А то мы сами заявим! - Пойдите, подождите!	- O io segnalerò lei alla polizia! - Fermo, aspetti!
#135	00:15:07,980	00:15:10,560	Ничего в этом аппарате нет подозрительного.	La mia macchina non ha nulla di sospetto.
#136	00:15:11,020	00:15:13,400	Просто я изобрёл машину времени	È solo una macchina del tempo!
#137	00:15:14,040	00:15:17,840	Словом, я могу пронизать пространство и уйти в прошлое.	Posso attraversare lo spaziotempo / e tornare nel passato.
#138	00:15:18,480	00:15:20,040	- Уйти в прошлое? - В прошлое.	- Tornare nel passato? / - Esatto.
#139	00:15:20,810	00:15:22,900	Такие опыты, уважаемый Александр Сергеевич	Tali esperimenti, egregio signore
#140	00:15:23,020	00:15:26,420	нужно делать с разрешения только соответствующих органов.	si effettuano con il permesso / delle autorità competenti.
#141	00:15:26,690	00:15:30,520	Подождите, Иван Васильевич. Этот аппарат принесёт неслыханную пользу.	Ivan Vasil'evič, aspetti! / La mia macchina è davvero utilissima.
#142	00:15:30,860	00:15:32,160	Я вам сейчас все объясню.	Ora le spiego tutto.
#143	00:15:34,260	00:15:35,260	Ну, всё!	Beh, ho finito.
#144	00:17:05,720	00:17:09,080	А сейчас мы испытаем мою машину времени в действии.	E ora metteremo in azione / la mia macchina del tempo.
#145	00:17:10,000	00:17:11,960	Вы присутствуете при историческом событии.	Assisterà a un evento storico.
#146	00:17:13,010	00:17:15,660	Попробуем сначала на близком расстоянии.	Proviamo prima con una distanza breve.
#147	00:17:16,680	00:17:20,420	Смотрите, сейчас мы пойдем через пространство!	Guardi, ora attraverseremo lo spaziotempo!
#148	00:18:03,580	00:18:06,240	- Вы видели? Вы видели? - Что?	- Ha visto? / - Che cosa?

#149	00:18:06,770	00:18:10,480	Что такое? В чём дело? Что случилось?	Che roba è? Che sta succedendo?
#150	00:18:11,230	00:18:13,840	Александр Сергеевич, куда стенка девалась?	Aleksandr Sergeevič, / dov'è finita la parete?
#151	00:18:14,300	00:18:18,380	В чём дело? Что такое? Здесь сейчас стенка была!	Che roba è questa? / Un secondo fa, qui c'era una parete!
#152	00:18:18,540	00:18:21,200	Товарищ Тимофеев, за стенку ответите по закону!	Per la parete risponderà legalmente!
#153	00:18:21,380	00:18:23,300	Видал, какую машину изобрели?	Che razza di macchina è questa?
#154	00:18:23,380	00:18:25,840	- Да ну вас к чёрту с вашей стенкой! - Что значит "к чёрту"?	- Al diavolo lei e la parete! / - Come osa?
#155	00:18:25,940	00:18:28,720	- Полквартиры исчезло! - Ничего и не сделалось!	- È sparito mezzo appartamento! / - Non è niente!
#156	00:18:28,860	00:18:31,280	Как это так "ничего не сделалось?" Как это так? А-а....	Che vuol dire "non è niente"? Come...
#157	00:18:45,560	00:18:49,780	Видел чудеса техники, но такого!..	Ne ho visti di miracoli scientifici, / ma una cosa del genere...
#158	00:18:53,020	00:18:55,360	Простите, а вы кто такой будете?	Mi scusi, lei chi sarebbe?
#159	00:18:55,520	00:18:57,320	- Кто я такой буду, вы говорите? - Да.	- Chi sarei io? / - Esatto.
#160	00:18:57,600	00:19:00,880	- Я друг Антона Семёновича Шпака. - А что вы делаете в его квартире?	- Un amico di Anton Semënovič Špak. / - Cosa fa a casa sua?
#161	00:19:00,960	00:19:02,740	- Что я делаю? - Да. - В его квартире? - Да.	- Cosa faccio a casa sua? / - Sì.
#162	00:19:02,840	00:19:04,820	Дожидаюсь моего друга. А вы что думали?	Lo aspetto, e lei che credeva?
#163	00:19:04,950	00:19:07,760	А как вы попали в его квартиру, если он на работе?	E come è entrato, se lui è a lavoro?
#164	00:19:08,160	00:19:10,960	Да ну вас к чёрту! Что за пошлые вопросы!	Ma vada al diavolo! Che domande stupide!
#165	00:19:14,580	00:19:16,620	Не обращайтесь внимания. Понимаете?	Non ci faccia caso. Capisce?
#166	00:19:16,710	00:19:19,600	Я пронзил время. Я добился своего!	Ho attraversato il tempo! Ce l'ho fatta!

#167	00:19:19,760	00:19:22,660	Скажите, это, стало быть, любую стенку можно так убрать?	Mi dica, si potrebbe far sparire / qualsiasi parete?
#168	00:19:22,890	00:19:26,080	- Стенку! - Вашему изобретению цены нет!	- E non solo quella! / - La sua invenzione non ha prezzo!
#169	00:19:26,540	00:19:28,520	- Поздравляю Вас! - Благодарю.	- Complimenti! / - La ringrazio.
#170	00:19:30,940	00:19:33,200	А что вы так на меня смотрите, отец родной?	E lei che ha da guardare, signore mio?
#171	00:19:33,350	00:19:37,020	- На мне узоров нету, и цветы на растут. - Меня терзают смутные сомнения.	- Non sono mica un quadro. / - C'è qualcosa che non torna.
#172	00:19:37,120	00:19:40,680	На Вас точно такая же замшевая импортная куртка, как у Шпака.	La sua giacca scamosciata / è identica a quella di Špak.
#173	00:19:40,820	00:19:43,500	Что вы говорите? Куртка? Замшевая?	Come? La mia giacca scamosciata?
#174	00:19:44,280	00:19:48,180	А разве во всей Москве один Шпак имеет замшевую куртку?	Cos'è, in tutta Mosca solo Špak ne ha una?
#175	00:19:48,260	00:19:49,760	А фамилия ваша как?	Qual è il suo cognome?
#176	00:19:51,300	00:19:55,000	Я артист больших и малых академических театров!	Io sono un noto attore, / lavoro nei teatri più prestigiosi!
#177	00:19:55,500	00:19:57,200	А фамилия моя...	E il mio cognome...
#178	00:19:57,720	00:20:00,480	Фамилия моя слишком известная, чтобы я ее называл.	È così famoso / che non devo neanche pronunciarlo.
#179	00:20:00,670	00:20:03,920	Может быть, вы хотите вернуться в комнату Шпака? Я открою Вам стенку.	Vuole rientrare a casa di Špak? / Le apro la parete.
#180	00:20:04,360	00:20:06,720	Нет, нет. Я лучше посмотрю на Вашу машину.	Preferisco osservare la sua macchina.
#181	00:20:06,820	00:20:08,860	- Она мне очень понравилась. - Я очень рад!	- Mi piace molto. / - Ne sono felice.
#182	00:20:08,920	00:20:11,740	Вы первый, кто увидел. Вы, так сказать, первый свидетель!	Lei è il primo testimone / a vederla in azione.
#183	00:20:12,640	00:20:14,960	Никогда ещё свидетелем не приходилось быть!	Per una volta non sono l'indagato!
#184	00:20:16,440	00:20:19,980	Вот смотрит! Вы на мне дыру протрётете.	È ancora qui a fissarmi! / Vuole farmi una radiografia?

#185	00:20:20,580	00:20:25,120	- Вы представляете, что вы видели? - Ещё бы! А скажите...	- Capite cosa avete appena visto? / - Eccome! Ma mi dica...
#186	00:20:27,780	00:20:31,240	А скажите, и в магазине можно так же стенку приподнять?	Si possono far sparire / anche le pareti dei negozi?
#187	00:20:32,160	00:20:35,940	- Ах, какое полезное изобретение! - А вы и с магнитофоном пришли к Шпаку?	- Che invenzione prodigiosa! / - E lei è venuto da Špak con lo stereo?
#188	00:20:36,140	00:20:38,380	Поймите, стенка здесь ни при чём.	Vede, una parete sola non è niente.
#189	00:20:38,590	00:20:42,820	Дело в том, что, минуя все эти стенки, я могу пронзить пространство.	Superando tutte queste pareti, / posso attraversare lo spazio.
#190	00:20:43,050	00:20:45,980	Я могу проникнуть во время, я могу двинуться на...	Posso viaggiare nel tempo! / Tornare indietro di...
#191	00:20:46,360	00:20:49,160	- 200, на 300 лет назад! - Да-да-да-да, да-да-да...	- 200 o 300 anni! / - Ma sì, certo!
#192	00:20:49,800	00:20:52,340	Вы игнорировали мой вопрос относительно магнитофона.	Ha ignorato la mia domanda sullo stereo.
#193	00:20:53,020	00:20:56,180	Тьфу на Вас! Ах, какая машина!	Ma per piacere! / Che macchina meravigliosa!
#194	00:20:56,680	00:21:00,600	Это действительно новое слово в науке и технике! Тьфу на Вас ещё раз.	Una vera rivoluzione scientifica! / Alla faccia sua.
#195	00:21:00,940	00:21:04,460	Я не могу терпеть. Мы сейчас же проникнем в прошлое	Non posso aspettare. / Ora torneremo indietro nel tempo
#196	00:21:04,720	00:21:06,880	увидим древнюю Москву!	e vedremo l'antica Mosca!
#197	00:21:08,320	00:21:10,480	Одумайтесь, одумайтесь, товарищ Тимофеев,	Compagno Timofeev, ci ripensi!
#198	00:21:10,560	00:21:14,440	прежде чем, понимаете, увидеть древнюю Москву без санкции соответствующих органов!	Non può farlo, insomma, / senza l'apposita autorizzazione!
#199	00:21:14,680	00:21:16,180	- Минуточку! Минуточку! - Что такое?	- Un attimo! - Cosa c'è?
#200	00:21:16,360	00:21:18,740	Если ты ещё раз вмешаешься в опыты академика	Se ti impicci ancora nei suoi esperimenti

#201	00:21:19,000	00:21:21,920	и станешь на пути технического прогресса, я тебя...	e ostacoli il progresso scientifico, / giuro che ti...
#202	00:21:21,960	00:21:25,480	- Тихо-тихо, тихо-тихо. Понял. - Действуйте!	- Calma, calma! Но capito. - Lavori pure!
#203	00:21:28,200	00:21:30,960	- Я волнуюсь. - Смелее, я здесь!	- Sono agitato. / - Coraggio, ci sono io con lei!
#204	00:22:20,620	00:22:22,500	К пренебесному селению...	Davanti al regno celeste...
#205	00:22:23,300	00:22:26,180	Преподобному игумену Козьме...	E a Sua Santità, l'egumeno Koz'ma...
#206	00:22:27,150	00:22:28,660	Козьме...	Koz'ma...
#207	00:22:29,100	00:22:31,780	Царь и Великий князь всёя Руси...	Lo Zar e Gran principe / di tutte le Russie...
#208	00:22:32,46	00:22:35,160	Всёя Руси...	Di tutte le Russie...
#209	00:22:36,340	00:22:37,960	Челом бьёт!	Si prostra al cospetto!
#210	00:22:44,420	00:22:46,000	Пиши далее!	Continua a scrivere!
#211	00:22:47,240	00:22:49,880	Смотрите! Ведь это же...	Guardi! Quello è proprio...
#212	00:22:50,440	00:22:53,180	- Иван Грозный! - Иди ты!	- Ivan il Terribile! / - Ma va!
#213	00:23:01,860	00:23:03,580	<i>Матта mia!</i>	Mamma mia!
#214	00:23:10,360	00:23:14,860	А! Демоны! Демоны! Демоны!	I demoni! I demoni!
#215	00:23:17,920	00:23:20,400	Сгинь! Сгинь, сгинь! Пропади!	Via! Sparisci!
#216	00:23:21,540	00:23:23,760	Увы, увы мне, грешному!	Ahimè, povero me peccatore!
#217	00:23:23,980	00:23:26,920	Горе мне, окаянному душегубцу!	Povero me, funesto assassino!
#218	00:23:27,520	00:23:29,360	Ой, нечистая сила!	Ahimè, spirito maligno!
#219	00:23:29,590	00:23:31,480	- Стойте! Куда вы? - Сгинь! Сгинь!	- Si fermi! Dove va? / - Vai via!
#220	00:23:31,580	00:23:33,560	- Подождите! Куда вы? - Пропади пропадом!	- Aspetti! / - Sparisci nell'Ade!
#221	00:23:48,660	00:23:51,070	- Ты куда звонить собрался? - В милицию!	- Chi credi di chiamare? / - La polizia!
#222	00:23:51,880	00:23:53,460	- Положь трубку! - Чего?	- Molla la cornetta. / - Che?
#223	00:23:53,640	00:23:55,180	Положь трубку!	Molla quella cornetta!
#224	00:23:55,340	00:23:57,480	- Чего? Чего положь? - Трубку!	- Che devo mollare? / - La cornetta!
#225	00:23:57,640	00:23:59,300	- Не положу! - Ложи трубку!	- Non lo farò! / - Mollala!
#226	00:23:59,410	00:24:01,760	- Почемута? - Ложи трубку, я тебе говорю!	- E perché? / - Ti ho detto di mollarla!

#227	00:24:01,870	00:24:03,460	- Положи трубку! - Тихо, тихо.	- Mollala! / - Calma!
#228	00:24:03,860	00:24:06,600	- Задавлю, шляпа! - Где демоны?	- Ti ammazzo, rammollito! / - Dove sono i demoni?
#229	00:24:06,680	00:24:09,440	- Гойда! - Сюда, сюда!	- All'attacco! - Per di qua!
#230	00:24:18,200	00:24:19,760	Бей демонов!	Prendiamoli!
#231	00:24:21,500	00:24:23,040	Ложись!	A terra!
#232	00:24:26,040	00:24:27,580	Убегут!	Corrono via!
#233	00:24:39,220	00:24:40,760	Стойте! Подождите!	Fermo, aspetti!
#234	00:25:34,120	00:25:37,920	Замуровали, замуровали, демоны!	I demoni mi hanno murato vivo!
#235	00:25:43,200	00:25:45,400	Вот что крест животворящий делает!	Bastava un segno della croce!
#236	00:26:08,400	00:26:09,920	А где царь?	E lo zar dov'è?
#237	00:26:13,560	00:26:15,160	Закусывать надо!	Non si beve a stomaco vuoto!
#238	00:26:33,320	00:26:35,240	Быстрее! Быстрее!	Più in fretta!
#239	00:26:51,830	00:26:54,120	- Ой, как они кричат! - Они не могут кричать.	- Quanto urlano! / - Non possono urlare.
#240	00:26:54,180	00:26:55,840	Они давным-давно покойники!	Sono morti e sepolti da anni!
#241	00:27:02,400	00:27:04,880	Видали, как покойники стреляют?	Saranno anche morti, / ma hai visto che mira?
#242	00:27:05,000	00:27:07,940	- Отворяй, собака! - Кому-то он?	- Sparisci, cane! - Con chi ce l'ha?
#243	00:27:08,400	00:27:11,060	- Вам! - Мне?	- Con te! / - Con me?
#244	00:27:42,240	00:27:44,340	Ох, тяжело мне!	Oh, povero me!
#245	00:27:44,620	00:27:46,960	Молви ещё раз, ты не демон?	Non sei tu dunque un demone?
#246	00:27:47,060	00:27:49,080	Я Вам сто раз объяснял, кто я такой.	Le ho detto mille volte chi sono.
#247	00:27:49,160	00:27:52,900	- Не демон я! - Ой, не лги, ой, не лги! Царю лжешь!	- No, non sono un demone! / - Non dire menzogne allo zar!
#248	00:27:53,350	00:27:57,240	Не человеческим хотением, но божьим соизволением царь есмь!	Io sono lo zar, non per volontà umana, / ma per volontà di Dio!
#249	00:27:57,320	00:28:00,400	Очень хорошо! Я прекрасно понимаю, что вы царь, Иван Васильевич, но...	Questo lo so benissimo, / Ivan Vasil'evič, ma...
#250	00:28:00,490	00:28:03,600	Увы мне, увы мне, Иван Васильевичу!	Povero me, il disgraziato Ivan Vasil'evič!
#251	00:28:05,030	00:28:06,900	Увы мне, кудесник.	Ahimè, mago!

#252	00:28:06,950	00:28:09,420	- Отправляй меня назад! / - Но не могу, видите?	- Riportami indietro! / - Non posso, vede?
#253	00:28:09,500	00:28:11,940	Из-за этого проклятого бердыша!	Per colpa di questa dannata berdica!
#254	00:28:12,420	00:28:14,880	- Ах, кудесник! - Спасибо, Иван Васильевич.	- Tieni, mago! / - Grazie, Ivan Vasil'eviĉ.
#255	00:28:15,100	00:28:18,060	Произошло замыкание. Перегорели все транзисторы	Con il corto circuito / si sono bruciati i transistor
#256	00:28:18,140	00:28:20,620	и пока я не куплю новые, я не смогу вас отправить обратно.	e per riportarla indietro / devo ricomprarli.
#257	00:28:20,820	00:28:22,360	Так покупай!	Orsù, comprali!
#258	00:28:22,880	00:28:26,380	- Магазины закрыты, обеденный перерыв. - О, горе мне!	- I negozi sono chiusi a pranzo. / - Oh, povero me!
#259	00:28:26,510	00:28:31,920	- О, горе мне! - Успокойтесь, успокойтесь, Иван Васильевич!	- Oh, povero me! / - Si calmi, Ivan Vasil'eviĉ!
#260	00:28:33,800	00:28:35,160	Вы водку пьёте?	Lei beve la vodka? /
#261	00:28:36,900	00:28:38,140	- Анисовую. - Так!	- All'anice. - Bene.
#262	00:28:39,800	00:28:41,560	Анисовой, к сожалению, нет.	All'anice purtroppo non c'è.
#263	00:28:45,530	00:28:48,600	Я говорю, анисовой, к сожалению, нет. Столичная.	No, non c'è. Ma abbiamo la Stoliĉnaja.
#264	00:28:52,220	00:28:56,000	- Пейте. - Отведай и ты из моего кубка.	- Beva. / - Abbeverati prima tu dalla mia coppa.
#265	00:28:56,330	00:28:58,520	- Зачем? - Отведай.	- Perché? / - Abbeverati prima tu!
#266	00:29:00,170	00:29:02,240	Вы думаете, что я хочу вас отравить?	Crede che io voglia avvelenarla?
#267	00:29:03,760	00:29:05,880	Дорогой Иван Васильевич, у нас это не принято.	Caro Ivan Vasil'eviĉ, non si usa più.
#268	00:29:06,300	00:29:08,880	И кильками в наш век отравиться легче,	Oggi è più facile avvelenarsi con le alici
#269	00:29:08,960	00:29:10,720	нежели водкой. Пейте смело!	che con la vodka, quindi beva!
#270	00:29:13,430	00:29:15,430	- Здрав будь, боярин! - Будьте здоровы!	- Salute a te, boiardo! / - Salute!
#271	00:29:20,340	00:29:24,000	- Ключница водку делала? - Пускай будет	- L'hanno fatta i servi, questa vodka? / - Diciamo di sì. Mangi!

			ключница. Закусывайте, закусывайте!	
#272	00:29:34,720	00:29:37,000	Ты такую машину сделал?	Quella macchina è opera tua?
#273	00:29:37,800	00:29:41,760	У меня вот тоже один такой был. Крылья сделал.	Avevo un suddito come te. / Una volta costruì delle ali.
#274	00:29:41,800	00:29:43,440	- Ну-ну, ну-ну? - Что, ну-ну?	- E poi? / - E poi cosa?
#275	00:29:43,520	00:29:46,680	Я его на бочку с порохом посадил. Пуцай полетает.	L'ho fatto saltare in aria. / Allora sì che ha volato!
#276	00:29:47,540	00:29:49,100	Зачем же так круто?	Perché tanta crudeltà?
#277	00:29:49,780	00:29:52,580	Нет-нет, я не пью. Я не пью, Иван Васильевич. Спасибо.	No, Ivan Vasil'evič, grazie. / Io non bevo.
#278	00:29:53,500	00:29:55,720	- Ты меня уважаешь? - Господи, Иван Васильевич!	- Mi rispetti? / - Per carità, certo!
#279	00:29:55,800	00:29:59,040	- Тогда пей. - Немножко. Стоп, стоп, стоп!	- Allora bevi. / - Solo un goccio. Stop!
#280	00:30:00,540	00:30:04,100	- Ну! Здрав буди! - Ваше здоровье!	- Ebbene... Alla tua salute! / - Alla sua!
#281	00:30:10,720	00:30:12,540	А... Это, стало быть, ты тут живешь?	Questa è la tua dimora?
#282	00:30:13,140	00:30:17,040	- Да, хоромы-то тесные. - Да уж, конечно, не царские палаты!	- Un po' stretta, la tua reggia. / - Non è certo il palazzo di uno zar!
#283	00:30:17,920	00:30:20,600	- Да, конечно! - Всё-таки отдельная квартира.	- Certo che no! / - Almeno è tutta mia!
#284	00:30:21,290	00:30:24,040	А боярыня твоя где? В церкви, что ли?	E la tua boiarda dov'è, in chiesa?
#285	00:30:24,420	00:30:27,060	Боярыня моя со своим любовником Якиным...	La mia boiarda, / insieme all'amante Jakin...
#286	00:30:27,700	00:30:30,060	- На Кавказ сегодня убежала. - Врёшь!	- È scappata in Caucaso. / - È una burla!
#287	00:30:30,140	00:30:33,220	- Ей-богу! - Ловят? Как поймают	- Lo giuro. / - L'esercito li insegue? Appena li prende
#288	00:30:33,320	00:30:36,980	Якина на кол посадить, это первое дело. А уж опосля...	per prima cosa impaleremo Jakin, / e in seguito...

#289	00:30:37,100	00:30:39,800	Зачем, Иван Васильевич? Зачем? Они любят друг друга.	Che senso ha, Ivan Vasil'evič? / Si amano.
#290	00:30:40,120	00:30:43,100	Ну и пусть будут счастливы.	Che siano felici, allora.
#291	00:30:47,570	00:30:50,180	Ух, добрый ты человек!	Sei un suddito dal cuore nobile!
#292	00:30:51,700	00:30:54,440	Господи, боже мой! Что же это? Я тут	Dio mio, ma come? Io me ne sto qui
#293	00:30:54,950	00:30:57,540	а там у меня шведы Кемь взяли!	e laggiù gli svedesi / mi rubano la città di Kem'!
#294	00:30:57,870	00:31:00,760	Боярин, боярин, отправляй меня назад!	Boiardo, riportami indietro!
#295	00:31:01,080	00:31:02,700	Беги, покупай эти...	Corri a comprare quei...
#296	00:31:02,980	00:31:05,840	- Транзисторы. - Минуточку.	- Transistor. / - Solo un minuto.
#297	00:31:10,560	00:31:13,820	Я... Я занят! Позвоните попозже.	Ho da fare, richiamate più tardi.
#298	00:31:15,080	00:31:16,940	- Я с тобой пойду. - По улице?	- Vengo con te. / - In giro?
#299	00:31:17,470	00:31:20,100	Нет, нет, Иван Васильевич. Это исключено. Ждите меня здесь.	Non è il caso, Ivan Vasil'evič. / Aspetti qui.
#300	00:31:20,160	00:31:23,940	О господи! Только ты, боярин, поскорей!	Oh, Signore! Affrettati, boiardo!
#301	00:31:24,110	00:31:27,060	Сам тороплюсь, ведь тех двоих тоже возвращать надо!	Anch'io ho fretta, / devo riportare indietro quei due!
#302	00:31:27,480	00:31:29,340	Что с ними там у вас будет?	Che ne sarà di loro?
#303	00:31:29,490	00:31:32,460	- Головы им отрубят и всего делов. - И всего делов. А?	- Li decapiteranno, tutto qui. / - Tutto qui?
#304	00:31:33,280	00:31:34,840	Да пёс с ними!	Che vadano al diavolo!
#305	00:31:45,710	00:31:47,800	Живьем брать демонов!	Prendiamoli vivi, i demoni!
#306	00:32:58,060	00:32:59,560	Стойте!	Fermi!
#307	00:34:49,480	00:34:50,980	Эврика!	Eureka!
#308	00:34:52,460	00:34:55,600	Царские шмотки! Одевайся.	La roba dello zar! Mettitela.
#309	00:34:57,110	00:35:00,320	- Царём будешь! - Ни за что!	- Farai lo zar! / - Neanche per sogno!
#310	00:35:01,080	00:35:02,640	Одевайся, убью!	Vestiti o ti ammazzo!
#311	00:36:13,840	00:36:21,380	<i>Поговори, хоть ты со мной</i> <i>Подруга семиструнная</i>	<i>Parla almeno tu con me</i> <i>Chitarra, amica a sette corde</i>
#312	00:36:21,460	00:36:28,400	<i>Вся душа полна тобой</i> <i>А ночь такая лунная</i>	<i>La mia anima è piena di te</i>

				<i>La luce della luna è così forte</i>
#313	00:36:28,520	00:36:32,260	<i>Эх, раз, да ещё раз</i>	<i>E una volta, e ancora una</i>
#314	00:36:32,640	00:36:36,820	<i>Да ещё много Много, много, много, много раз</i>	<i>E ancora tante Tante, tante, tante volte</i>
#315	00:36:38,080	00:36:42,800	<i>Да ещё раз, да ещё много, много раз</i>	<i>E ancora una volta E ancora tante, tante volte</i>
#316	00:36:43,800	00:36:50,200	<i>В чистом поле васильки Дальняя дорога</i>	<i>Nel campo ci sono fiordalisi / Lungo è il viaggio</i>
#317	00:36:51,680	00:36:58,380	<i>Сердце рвётся от тоски А в глазах тревога</i>	<i>Per la nostalgia il cuore è in crisi Negli occhi manca il coraggio</i>
#318	00:36:58,480	00:37:01,820	<i>Эх, раз, да ещё раз</i>	<i>E una volta, e ancora una</i>
#319	00:37:02,220	00:37:06,220	<i>Да ещё много Много, много, много, много раз</i>	<i>E ancora tante Tante, tante, tante, tante volte</i>
#320	00:37:06,870	00:37:12,220	<i>Эх, да ещё раз Да ещё много, много раз</i>	<i>E ancora una volta E ancora tante, tante volte</i>
#321	00:37:13,560	00:37:16,860	- Ну, как? - Ой, не похож! Ой, халтура!	- Allora, come sto? / - Male, non gli somigli per niente!
#322	00:37:17,460	00:37:20,880	Дай хоть зубы подвяжу, что ли. Несчастье моё!	Fammi almeno fasciare i denti. / Capitano tutte a me!
#323	00:37:23,220	00:37:26,960	Вот так. Понимаешь, у того лицо умнее!	Ecco qua. / L'altro però sembra più intelligente.
#324	00:37:27,240	00:37:28,980	Вот лица попрошу не касаться!	Non andiamo sul personale!
#325	00:37:32,460	00:37:35,620	Садись! Занимайся государственным делом.	Siediti! Occupati degli affari di stato!
#326	00:37:35,860	00:37:40,000	- Возьми палку! Диктуй. - Что диктовать-то?	- Prendi il bastone! Detta qualcosa. / - E che devo dettare?
#327	00:37:40,800	00:37:43,360	“Царь и Великий князь”, повторяй, “вся Русь” ...	"Lo zar", ripeti, "di tutte le Russie"...
#328	00:37:43,420	00:37:45,620	“Царь и Великий князь, повторяй, вся Русь” ...	"Lo zar, ripeti, di tutte le Russie" ...
#329	00:37:45,620	00:37:47,640	Да не повторяй "повторяй!" Тихо!	Non ripetere "ripeti"! Zitto!
#330	00:37:53,280	00:37:56,220	Так вы говорите... “Царь и Великий князь” ...	Dunque, stava dicendo, / "Lo zar e Gran principe"...

#331	00:37:58,080	00:38:00,200	Написал. Запятая.	Scritto. Mettiamo una virgola.
#332	00:38:01,520	00:38:03,400	Куда этот наш секретарь запропастился?	Dov'è il nostro segretario?
#333	00:38:05,480	00:38:06,980	В чём дело, товарищи?	Che c'è, compagni?
#334	00:38:08,140	00:38:10,880	Я вас спрашиваю, драгоценные, в чём дело?	Ve lo chiedo di nuovo. / Che c'è, tesori miei?
#335	00:38:17,180	00:38:22,360	Какой паразит осмелился сломать двери в царское помещение?	Quale parassita ha osato rompere le porte / del palazzo dello zar?
#336	00:38:23,180	00:38:26,100	Разве их для того вешали, чтобы вы их ломали?	Le hanno forse messe apposta / perché voi le rompeste?
#337	00:38:30,240	00:38:31,940	Продолжайте, Ваше величество.	Continui pure, Maestà.
#338	00:38:32,540	00:38:35,200	“Челом бьёт”. Точка с запятой.	"Si prostra al cospetto". / Punto e virgola.
#339	00:38:38,080	00:38:40,680	Так, я жду ответа на поставленный мною вопрос.	Attendo una risposta alla mia domanda.
#340	00:38:41,540	00:38:44,580	Царь, царь тут! Тут царь, царь тут!	È lo zar! Lo zar è qui!
#341	00:38:45,130	00:38:46,880	Тут царь, царь тут!	Lo zar è proprio qui!
#342	00:38:47,640	00:38:50,720	- Царь тут! - Сидеть!	- Lo zar è qui! / - Seduto!
#343	00:38:52,010	00:38:54,880	А где же ему быть? Царь всегда на своём месте.	E dove, altrimenti? / Lo zar è sempre al suo posto.
#344	00:38:55,310	00:38:57,840	Не вели казнить, Великий государь, надежда!	Maestà, abbi pietà! / Non condannarmi a morte!
#345	00:38:58,380	00:38:59,880	Демоны тебя схватили!	I demoni ti avevano rapito!
#346	00:39:00,150	00:39:03,160	По всем палатам мы за ними гонялись! Хвать...	Li abbiamo inseguiti dovunque! / Ma una volta presi...
#347	00:39:04,460	00:39:06,020	А демонов-то и нету!	Sono spariti nel nulla!
#348	00:39:06,120	00:39:08,150	Были демоны. Мы этого не отрицаем.	I demoni c'erano, non lo neghiamo.
#349	00:39:08,320	00:39:10,060	Но они самоликвидировались!	Ma si sono autoeliminati!
#350	00:39:10,280	00:39:13,740	Так что прошу эту глупую панику прекратить! Ты кто такой?	Quindi basta con questa confusione! / Tu chi saresti?
#351	00:39:14,900	00:39:18,680	Феофан, дьяк посольского приказу!	Sono Feofan, lo scrivano / del dicastero dell'ambasciata!

#352	00:39:19,120	00:39:21,120	Хорошо, Федя. Остаешься здесь.	Va bene, caro Fedja. Tu resti.
#353	00:39:21,980	00:39:26,120	А остальных прошу очистить царский кабинет. Короче говоря, все вон.	Voi invece, lasciate la sala del trono. / In poche parole, tutti fuori!
#354	00:39:27,590	00:39:30,700	- Рывкни на них. - Вон!	- Strillagli qualcosa. / - Fuori!
#355	00:39:37,640	00:39:41,100	- Не вели казнить, Великий государь, надежда! - Ну, довольно кувыркаться!	- Maestà, abbi pietà di me! / - Smettila di buttarti a terra!
#356	00:39:41,260	00:39:42,960	Кинулся раз, кинулся два... Хватит!	E una volta, e due... Basta!
#357	00:39:45,760	00:39:47,260	Что ж у ты, государь-то? А?	Che cos'ha sua Maestà?
#358	00:39:51,320	00:39:52,820	Аль хворь приключилась?	Che sia forse un acciaccio?
#359	00:39:55,120	00:39:57,780	Ты не молчи, как пень. Я же не могу один работать.	Non fare scena muta. / Mica posso fare tutto io.
#360	00:39:59,220	00:40:02,260	- Зубы болят. - Периостит у него.	- Mi fanno male i denti. / - Ha una periostite.
#361	00:40:02,680	00:40:05,080	Флюс. Не приставай к царю!	Un ascesso. / Non importunare lo zar!
#362	00:40:05,540	00:40:07,840	- Слушаюсь! - Федь! Ты брось кланяться.	- Sissignore! / - Fedja, basta!
#363	00:40:08,120	00:40:09,720	Этак ты до вечера будешь падать!	Così pulirai il pavimento!
#364	00:40:12,840	00:40:15,580	- Будем знакомы! - Не гневайся, боярин.	- Presentiamoci! / - Non adirarti, boiardo.
#365	00:40:16,040	00:40:19,100	Не признаю я тебя. Аль ты князь?	Non ti riconosco. Sei forse un principe?
#366	00:40:19,740	00:40:22,820	Я? Пожалуй, князь! А что тут удивительного?	Io, un principe? Forse. / E che c'è da stupirsi?
#367	00:40:25,060	00:40:28,220	Да откуда ж ты взялся в палате царской? Ведь не было тебя!	E come sei arrivato qui a palazzo? / Prima non c'eri!
#368	00:40:29,760	00:40:31,260	Батюшка царь, кто ж это такой?	Mio signore, chi è costui?
#369	00:40:31,980	00:40:36,080	- Это приятель Антона Семёновича Шпака. - Ой, дурак!	- Un amico di Anton Semënovič Špak. / - Che cretino!
#370	00:40:38,620	00:40:42,700	Надежда-царь говорит, что я князь Милославский. Устраивает это вас?	Lo zar dice che sono / il principe Miloslavskij, ti va bene?

#371	00:40:43,920	00:40:47,360	- Чур! Сгинь! - Что такое? Опять не слава Богу! В чём дело?	- Stammi lontano! Via! / - Che c'è? Che ho detto stavolta?
#372	00:40:47,500	00:40:50,980	- Да ведь казнили тебя намеренно! - Вот это новость!	- Ti hanno appena giustiziato! / - Questa sì che è una notizia!
#373	00:40:51,820	00:40:55,180	Повесили тебя на собственных воротах, третьего дня!	Tre giorni fa ti hanno impiccato / sulle porte del palazzo!
#374	00:40:55,840	00:40:57,380	По... по... по приказу царя!	Per ordine dello zar!
#375	00:41:02,390	00:41:05,460	Так... Ой, спасибо.	Bene... Grazie tante.
#376	00:41:05,720	00:41:07,720	Повесили меня по твоему приказу.	Mi hanno impiccato per ordine tuo.
#377	00:41:08,560	00:41:12,800	Выручай, а то засыпемся. Чего ж ты молчишь, сволочь?	Aiutami, o ci sgamano. / Perché stai zitto, bastardo?
#378	00:41:13,980	00:41:17,440	О! Вспомнил! Ведь это не меня повесили.	Ah, ora ricordo! / Non è me che hanno impiccato.
#379	00:41:18,200	00:41:21,900	- Того, повешенного-то, как звали? - Ванька-разбойник.	- Com'è che si chiamava l'impiccato? / - Van'ka il ladro.
#380	00:41:22,160	00:41:24,020	Ага. А я, наоборот, Жорж.	Ecco. Io invece sono Žorž.
#381	00:41:24,460	00:41:26,500	Тот бандит просто мой однофамилец.	Il bandito era solo un mio omonimo.
#382	00:41:26,920	00:41:29,420	Правильно я говорю? Правильно я говорю?	Dico bene?
#383	00:41:30,900	00:41:32,400	Вот, пожалуйста.	Ecco.
#384	00:41:34,800	00:41:36,300	Чё это они там опять разорались?	Perché sbraitano ancora?
#385	00:41:36,380	00:41:38,500	- Сбегай, Федюш, узнай. - Слушаюсь.	- Va' a scoprirlo, Fedjuša. / - Subito.
#386	00:41:41,140	00:41:43,440	Царя! Царя!	Zar! Zar!
#387	00:41:43,720	00:41:46,760	Царя! Царя!	Zar! Zar!
#388	00:41:46,900	00:41:50,060	Шайбу! Шайбу!	Gol! Gol!
#389	00:41:50,540	00:41:53,420	Служивый люд царя спасённого видеть желает!	L'esercito desidera vedere lo zar sano e salvo.
#390	00:41:53,820	00:41:56,800	- Радуется! - Э, нет! Это отпадает.	- Gioisce! / - Oh no, è fuori discussione.
#391	00:41:57,660	00:42:00,080	Некогда. Радоваться потом будем.	Non abbiamo tempo. Gioiremo dopo.

#392	00:42:04,320	00:42:06,660	Услать их надо немедленно куда-нибудь, ясно?	Bisogna subito mandarli via, chiaro?
#393	00:42:09,290	00:42:10,800	Молчит, проклятый.	Sta zitto, il maledetto.
#394	00:42:12,180	00:42:14,640	А что, Феденька, войны сейчас никакой нету?	Dimmi, Feden'ka, c'è mica qualche guerra?
#395	00:42:16,010	00:42:19,320	Да как же это нет, кормилец! Шведы прямо заедают.	Certo, mio benefattore! / Gli svedesi ci tormentano.
#396	00:42:19,500	00:42:22,260	Крымский хан на Изюмском шляхе безобразничает!	Il Khan di Crimea fa scempi / sulla via per Izjum!
#397	00:42:22,340	00:42:23,840	- Что ты говоришь? - Да!	- Dici davvero? / - Sì!
#398	00:42:23,940	00:42:26,700	- Как же вы допустили?! - Не вели казнить!	- Come avete potuto permetterlo?! / - Pietà!
#399	00:42:31,150	00:42:34,740	Встань, Фёдор. Я тебя не виню.	Alzati, Fëdor. Non è colpa tua.
#400	00:42:35,530	00:42:39,740	Садись. Пиши: "Царский указ".	Siediti pure. / Scrivi: "Decreto dello zar".
#401	00:42:40,030	00:42:43,060	"Приказываю: послать войска	"Ordino di inviare delle truppe
#402	00:42:43,790	00:42:45,790	выбить Крымского хана	per far sloggiare il Khan di Crimea
#403	00:42:46,580	00:42:48,520	с Изюмского шляха"!)	dalla via per Izjum"!
#404	00:42:49,860	00:42:51,960	- Точку поставь. - Точка.	- Metti il punto. / - Punto.
#405	00:42:57,900	00:42:59,760	Подпиши, Великий государь.	Firma, mio sovrano.
#406	00:43:00,160	00:43:03,460	Я... я... я не имею права подписывать такие исторические документы.	Non ho il diritto di firmare / questi documenti storici!
#407	00:43:09,880	00:43:11,720	Да я не имею права подписывать!	Non ho il diritto di firmare!
#408	00:43:19,570	00:43:23,400	И.О. ЦАРЯ И. БУНША	IL SOSTITUTO DELLO ZAR I. BUNŠA
#409	00:43:26,370	00:43:30,140	Держи, Федя. Да скажи им, чтоб назад не торопились.	Tieni, Fedja. / E di' loro di non affrettarsi a tornare.
#410	00:43:30,660	00:43:34,060	Пусть на обратном пути Казань возьмут. Ну, чтоб два раза не ездить.	Che prendano Kazan', già che ci sono. / Gli è di strada!
#411	00:43:34,220	00:43:36,960	Как же это так, батюшка, ведь Казань-то наша!	Signore mio, ma come? Kazan' è già nostra!
#412	00:43:37,860	00:43:40,060	- Мы её давным-давно взяли.	- L'abbiamo presa tempo fa! /

			- Да?	- Davvero?
#413	00:43:40,280	00:43:42,500	- Ну! - Это вы поспешили!	- Sì! / - Avete fatto troppo in fretta!
#414	00:43:42,680	00:43:44,220	- Не вели казнить! - Ну, ладно, ладно!	- Pietà! / - Va bene, basta!
#415	00:43:44,300	00:43:46,980	Раз уж взяли, так уж и быть. Не обратно же им отдавать.	Ormai è fatta. / Di certo non la restituiremo.
#416	00:43:53,940	00:43:55,440	Ну, ступай.	Beh, vai.
#417	00:43:58,190	00:44:00,420	И чтоб духу их здесь не было через пять минут!	E che non tornassero / tra cinque minuti!
#418	00:44:02,740	00:44:05,920	По коням! По коням!	Ai destrieri!
#419	00:44:06,370	00:44:09,960	- По коням! - Запевай!	- Ai destrieri! / - Intona il canto!
#420	00:44:17,960	00:44:21,980	<i>Зелёною весной под старую сосной</i>	<i>In primavera, un mattino / Sotto il vecchio pino</i>
#421	00:44:22,300	00:44:25,940	<i>С любимую Ванюша прощается</i>	<i>Vanjuša saluta la sua amata</i>
#422	00:44:26,280	00:44:29,820	<i>Кольчугой он звенит и нежно говорит</i>	<i>Tintinna la sua armatura, / E lui dice con premura</i>
#423	00:44:30,360	00:44:33,880	<i>«Не плачь, не плачь, Маруся-красавица».</i>	<i>“Non piangere, Marusja, mia adorata”</i>
#424	00:44:34,190	00:44:42,480	<i>Маруся молчит и слёзы лёт От грусти болит душа её</i>	<i>Marusja versa lacrime tacendo / La sua anima sta soffrendo</i>
#425	00:44:42,660	00:44:46,460	<i>Кап-кап-кап! Из ясных глаз Маруси</i>	<i>Plink plink plink! / Dagli occhi chiari di Marusja</i>
#426	00:44:46,530	00:44:49,880	<i>Капают слёзы на копьё</i>	<i>Cadono lacrime sulla spada</i>
#427	00:44:50,700	00:44:54,460	<i>Кап-кап-кап! Из ясных глаз Маруси</i>	<i>Plink plink plink! / Dagli occhi chiari di Marusja</i>
#428	00:44:54,700	00:44:58,680	<i>Капают, горькие капают, кап-кап,</i>	<i>Cadono, amare / Cadono, plink plink</i>
#429	00:44:58,880	00:45:01,200	<i>Капают прямо на копьё</i>	<i>Cadono dritte sulla spada</i>
#430	00:45:04,880	00:45:08,300	<i>Студеною зимой опять же под сосной</i>	<i>D'inverno, un mattino / Sempre sotto il vecchio pino</i>
#431	00:45:08,850	00:45:12,320	<i>С любимую Ванюша встречается.</i>	<i>Vanjuša rivede la sua amata</i>
#432	00:45:12,840	00:45:16,400	<i>Кольчугой вновь звенит и нежно говорит</i>	<i>Tintinna ancora la sua armatura / E lui dice con premura</i>

#433	00:45:16,860	00:45:20,260	«Вернулся я к тебе, раскрасавица».	“Sono tornato da te, mia adorata”
#434	00:45:20,650	00:45:29,020	Маруся от счастья слёзы льёт, как гусли душа её поёт.	Marusja versa lacrime di felicità / Come un usignolo, la sua anima canterà
#435	00:45:29,220	00:45:33,020	Кап-кап-кап! Из ясных глаз Маруси	Plink plink plink! / Dagli occhi chiari di Marusja
#436	00:45:33,240	00:45:36,460	Капают слёзы на копьё...	Cadono lacrime sulla spada
#437	00:45:37,330	00:45:41,120	Кап-кап-кап! Из ясных глаз Маруси	Plink plink plink! / Dagli occhi chiari di Marusja
#438	00:45:41,380	00:45:45,480	Капают, сладкие Капают, кап-кап	Cadono, dolci / Cadono, plink plink
#439	00:45:45,700	00:45:47,900	Капают прямо на копьё	Cadono dritte sulla spada
#440	00:46:04,400	00:46:12,880	Маруся от счастья слёзы льёт, Как гусли душа её поёт...	Marusja versa lacrime di felicità / Come un usignolo, la sua anima canterà...
#441	00:46:13,120	00:46:15,020	Ну, пошли дела кой-как.	Beh, poteva andare molto peggio.
#442	00:46:15,940	00:46:19,000	Что ж это изобретатель свою машину времени назад не крутит?	Ma perché quello scienziato / non ci riporta indietro?
#443	00:46:19,340	00:46:22,640	- Господи! Какой скандал меня дома ждёт! - А что такое?	- Dio, che scenata mi aspetta a casa! / - Come mai?
#444	00:46:23,420	00:46:25,500	Я же не сказал Ульяне Андреевне, куда я пошёл.	Non ho detto a Ul'jana dove andavo.
#445	00:46:25,970	00:46:27,580	- А, да-да, конечно. - То-то и оно!	- Ah sì, certo. / - Eh già!
#446	00:46:27,880	00:46:31,880	А нам всё равно А нам всё равно	Ma a noi non importa, a noi non importa
#447	00:46:32,350	00:46:36,040	Пусть боимся мы волка и сову	Possiamo anche avere paura / Del lupo e della civetta
#448	00:46:37,480	00:46:42,500	Александр Сергеевич, извините, что я беспокою Вас во время Вашей семейной драмы!	Aleksandr Sergeevič, scusi se la disturbo / durante il suo dramma familiare!
#449	00:46:42,580	00:46:44,240	Скажите, Иван Васильевич не у Вас?	Ivan Vasil'evič è lì da lei?
#450	00:46:45,360	00:46:47,480	Его по всему дому ищут. А?	Lo cercano in tutto il condominio. No?
#451	00:46:47,700	00:46:50,960	А нам всё равно Твёрдо верим...	Ma a noi non importa / Crediamo fermamente...

#452	00:46:59,790	00:47:01,790	УЧЁТ	CHIUSO PER INVENTARIO
#453	00:47:11,390	00:47:13,390	РЕМОНТ	CHIUSO PER RISTRUTTURAZIONE
#454	00:47:55,160	00:47:56,780	Ах, какой подлец!	Che mascalzone!
#455	00:47:58,820	00:48:03,100	И зачем я открылась этому святому человеку?	Ma perché ho confessato tutto / a questa persona così buona?
#456	00:48:06,780	00:48:08,320	Шурик, ты дома?	Šurik, sei a casa?
#457	00:48:11,080	00:48:12,120	Шурик?	Šurik?
#458	00:48:23,000	00:48:24,020	Шурик!	Šurik!
#459	00:48:43,600	00:48:44,760	Что это, а?	E questi che sono?
#460	00:48:47,480	00:48:52,780	Господи! Так это ж я чемодан подлеца Якина взяла!	Dio mio, ho preso la valigia / di quel mascalzone di Jakin!
#461	00:48:53,280	00:48:54,800	КИНОСЪЁМОЧНАЯ	STUDIO CINEMATOGRAFICO
#462	00:48:58,000	00:49:01,360	Мало того, что эта истеричка устроила скандал на студии.	Non bastava che quell'isterica / facesse una scenata in studio.
#463	00:49:03,870	00:49:05,680	Она еще перепутала наши чемоданы!	Ha pure scambiato le valigie!
#464	00:49:06,300	00:49:09,040	- Это за час до самолёта! - Карп Савельевич	- E tra un'ora c'è il volo. / - Karp Savel'evič!
#465	00:49:09,710	00:49:11,710	Я просто не верю своему счастью!	Non credo alla mia fortuna!
#466	00:49:23,540	00:49:25,260	Жди меня, и я вернусь.	Aspettami e tornerò.
#467	00:49:36,580	00:49:39,380	Алло! Анюта? Ты себе не представляешь!	Pronto, Anjuta? Non puoi capire!
#468	00:49:39,950	00:49:43,340	Я сейчас улетаю в Гагры! С самим Якиным!	Sto per volare a Gagra! / Con Jakin in persona!
#469	00:49:43,960	00:49:47,020	Я думаю, Зинаида Михайловна, вы прекрасно понимаете,	Zinaida Michajlovna, / credo che lei capisca benissimo
#470	00:49:47,860	00:49:51,520	после того, что вы учинили на студии, между нами всё кончено!	che dopo ciò che ha fatto in studio / tra noi è finita!
#471	00:49:51,980	00:49:57,460	- Карп Савельевич, вы негодяй! - Попрошу вернуть мой чемодан. А вот ваш.	- Karp Savel'evič, lei è un bastardo! / - Mi ridia la valigia. Ecco la sua.
#472	00:49:59,470	00:50:01,260	Надеюсь, все мои вещи целы.	Spero che sia tutto intero.
#473	00:50:05,360	00:50:09,820	Негодяй! Подлец! Я бросаю мужа,	Bastardo! Mascalzone! / Io lascio mio marito,

#474	00:50:10,480	00:50:13,320	этого святого человека со всеми удобствами!	quella persona così buona / con tutti i comfort!
#475	00:50:14,000	00:50:15,800	Гениального изобретателя!	Un inventore geniale!
#476	00:50:16,540	00:50:18,720	Еду к этому... подлецу!	Vado da lui, da questo mascalzone!
#477	00:50:18,910	00:50:20,720	Боже мой, какой текст!	Dio mio, che battute!
#478	00:50:20,900	00:50:23,920	- Какие слова! - Вы ещё не знаете настоящих слов!	- Che parole! / - Se sapesse quelle che vorrei dirle!
#479	00:50:25,040	00:50:29,080	И за два часа до отъезда, я застаю у него какую-то...	E due ore prima della partenza / lo ritrovo con una specie di...
#480	00:50:30,130	00:50:34,360	Кикимору! Которую он хватает за руки.	Arpia! Che lui tiene per mano.
#481	00:50:35,210	00:50:39,780	И вообще ведёт себя, как последний мерзавец!	E si comporta / come il peggiore degli infami!
#482	00:50:39,930	00:50:42,360	Я проходил с ней сцену, истеричка.	Stavamo girando una scena, pazza isterica.
#483	00:50:42,720	00:50:46,820	Это моя профессиональная обязанность. <i>Profession de foi!</i>	È mio dovere professionale. / <i>Profession de foi!</i>
#484	00:50:47,100	00:50:49,220	Хватит! С меня довольно.	Basta! Questo è troppo.
#485	00:50:50,520	00:50:54,800	Я ухожу от Вас к режиссеру Будимиру Косому.	Non lavorerò più con lei. / Andrò dal regista Budimir Kosoj.
#486	00:50:55,420	00:50:59,440	- В его постановку "Борис Годунов". - Косой – халтурщик!	- Reciterò in <i>Boris Godunov</i> . / - Kosoj è un dilettante!
#487	00:51:00,450	00:51:04,420	А вы – бездарность! У него я буду играть царицу.	E lei è un incompetente! / Lui mi darà la parte della zarina.
#488	00:51:04,740	00:51:08,160	У Косого никого нет на роль Иоанна Грозного!	Da Kosoj non c'è nessuno / che interpreti Ivan il Terribile!
#489	00:51:08,250	00:51:10,700	Что? Нет Иоанна?	Come? Non c'è Ivan il Terribile?
#490	00:51:12,380	00:51:15,480	- Да я уже репетировала с ним! - Где репетировали?	- Ma abbiamo già fatto le prove! / - E dove?

#491	00:51:15,760	00:51:19,000	Здесь! Вот в этой вот комнате!	Qui, proprio in questa stanza!
#492	00:51:19,590	00:51:22,620	А кто играет Бориса-царя? Кто?	E sentiamo, / chi fa la parte dello zar Boris?
#493	00:51:23,220	00:51:25,080	Какого Бориса-царя?	Quale zar Boris?
#494	00:51:26,420	00:51:29,200	- Бориску? - Что это такое?	- Boris? / - Che succede?
#495	00:51:29,520	00:51:33,200	- Бориску на царство? - Как, вы действительно репетируете?	- Boris diventerà zar? / - Ma come, fate davvero le prove?
#496	00:51:34,140	00:51:38,000	Так он, лукавый, презлым заплатил за предобрейшее?	Quel malvagio ripaga così / tutti i miei atti benevoli?
#497	00:51:38,660	00:51:41,720	Сам захотел царствовать и всем владети?	Lui medesimo vuole divenire zar / e governare tutto?
#498	00:51:43,320	00:51:44,860	Повинен смерти!	Lo condanno a morte!
#499	00:51:45,220	00:51:49,260	Боже, какой типаж! Браво, bravo!	Dio, che personaggio! Bravo!
#500	00:51:51,280	00:51:53,040	Прошу вас, продолжайте!	Prego, continui pure!
#501	00:51:54,290	00:51:57,340	Ты почто боярыню обидел? Смерд.	Perché hai offeso la boiarda, / contadinotto?
#502	00:51:57,630	00:52:01,380	Замечательно! Поразительно! Гениально!	Meraviglioso! Incredibile! Geniale!
#503	00:52:02,050	00:52:04,540	Слушайте, я не узнаю вас в гриме.	Non la riconosco, truccato così.
#504	00:52:04,960	00:52:08,240	Кто вы такой? Сергей Бондарчук? Нет.	Chi è lei? Sergej Bondarčuk? No.
#505	00:52:09,700	00:52:11,620	Юрий Никулин!	Jurij Nikulin!
#506	00:52:12,310	00:52:14,310	Нет, нет, нет, нет, нет...	No, no, no...
#507	00:52:16,280	00:52:17,780	Боже мой!	Dio mio!
#508	00:52:19,820	00:52:25,260	Иннокентий Смоктуновский! Кеша!	Innokentij Smoktunovskij! Keša!
#509	00:52:29,160	00:52:32,500	- Как же вы скрыли от меня это? - Ах ты, бродяга!	- Perché non me l'avete detto? / - Brutto barbone!
#510	00:52:32,560	00:52:35,340	- Смертный прыщ! - Ты что, спятил?	- Foruncolo insignificante! / - Ma sei matto?
#511	00:52:36,540	00:52:39,240	- Вот тебе, сукин сын! - Кеша! Это не остроумно!	- Prendi, figlio di cortigiana! / - Keša, basta!
#512	00:52:41,180	00:52:44,180	- Боже мой! - Негодяй, сукин сын!	- Dio mio! / - Bastardo! Figlio di cortigiana!

#513	00:52:44,240	00:52:46,300	Прелюбодей несчастный!	Maledetto adultero!
#514	00:52:46,520	00:52:48,420	Это настоящий царь!	Quello è il vero zar!
#515	00:52:50,600	00:52:53,960	На помощь! Спасите! Милицию!	Aiuto! Chiamate la polizia!
#516	00:52:54,900	00:52:56,740	На колени, червь!	In ginocchio, verme!
#517	00:52:57,860	00:53:01,320	Попался, прелюбодей, сукин сын Якин!	Ti ho preso, Jakin, / adultero e figlio di cortigiana!
#518	00:53:02,110	00:53:06,120	Молись, щучий сын! Прощайся с жизнью!	Prega, figlio di lucciola! / Preparati a morire!
#519	00:53:07,060	00:53:09,520	Ах, это вы репетируете, Зинаида Михайловна?	Ah, state provando, / Zinaida Michajlovna!
#520	00:53:09,870	00:53:14,380	- Ре... пе... пе... ти... руем... - Какая же это репети...?	- Stiamo... provando... / - Ma quali prov...?
#521	00:53:15,420	00:53:17,640	- Позвоните в милицию! - Куды?	- Chiami la polizia! / - Dove vai?
#522	00:53:18,880	00:53:22,160	- Я здесь, я здесь. - Натурально как вы играете!	- Da nessuna parte. / - Recitate in modo così naturale!
#523	00:53:23,140	00:53:25,300	И царь какой такой, типичный...	E lo zar sembra così autentico...
#524	00:53:28,360	00:53:29,900	На нашего Буншу похож!	Somiglia al nostro Bunša!
#525	00:53:31,980	00:53:34,960	А меня же, Зинаида Михайловна, обокрали!	Io invece, Zinaida Michajlovna, / sono stato derubato!
#526	00:53:35,000	00:53:37,200	Собака с милицией обещала прийти!	Il cane poliziotto ha detto che verrà!
#527	00:53:38,150	00:53:43,840	- Ты чьих будешь? - Вы меня извините, товарищ артист, но что это такое - чьих?	- E tu di chi sei? / - In che senso, compagno attore?
#528	00:53:44,100	00:53:47,620	- Чей холоп, спрашиваю? - Извините, но я Вас не понимаю.	- Di chi sei servo? / - Mi perdoni, ma non la capisco.
#529	00:53:48,030	00:53:50,040	Ух, сущеглупый холоп!	Ah, stupidissimo servo!
#530	00:53:50,720	00:53:54,520	Я извиняюсь, но что это вы всё “холоп” да “холоп”? Что это за слово такое?	Ma cos'è questa storia del servo? / Da dove esce questa parola?
#531	00:53:54,660	00:53:57,980	Это он из роли, из роли! Ну, вот, роль такая.	È nel suo copione! / La sua parte è questa!
#532	00:53:58,060	00:54:01,020	Эта роль – ругательная, я прошу её ко мне не применять!	È una parte offensiva. / Non provatela con me!
#533	00:54:01,780	00:54:05,400	Боже мой, ну и домик у нас! То обворовывают, то обзывают!	Dio mio, che condominio! /

				Prima rubano, poi offendono!
#534	00:54:05,800	00:54:09,400	А ещё боремся за почётное звание «дома высокой культуры быта»!	E ci battiamo pure per la nomina / di "condominio esemplare"!
#535	00:54:09,460	00:54:11,040	Это же кошмар. Кошмар!	È un incubo, un incubo!
#536	00:54:12,440	00:54:14,240	Ну, любострастный прыщ!	Dunque, viscido adultero!
#537	00:54:14,320	00:54:16,680	Живота или смерти проси у боярыни.	La boiarda deciderà se vivrai o morirai.
#538	00:54:16,880	00:54:19,760	- Живота! - Живота, живота!	- Lasciarmi vivere! / - Lascialo vivere!
#539	00:54:20,400	00:54:23,480	- Пощади его, Великий государь! - Живота?	- Maestà, risparmiarlo! / - Lasciarlo vivere?
#540	00:54:26,110	00:54:28,780	Ну, ну будь по-твоему!	Ebbene, come desideri.
#541	00:54:34,330	00:54:38,360	Выслушайте меня, Карп. Только, умоляю Вас, спокойно.	Mi ascolti bene, Karp. / E non si agiti, la prego.
#542	00:54:39,520	00:54:41,620	Это настоящий Иван Грозный!	Quello è il vero Ivan il Terribile!
#543	00:54:44,840	00:54:47,520	Помните, я вам говорила про машину времени?	Ricorda che parlavo / di una macchina del tempo?
#544	00:54:47,900	00:54:50,700	Так вот, Шурику удался этот опыт!	L'esperimento di Šurik è riuscito!
#545	00:54:58,680	00:55:02,800	- Он же мог меня резать! - И между прочим, правильно бы сделал!	- Avrebbe potuto ammazzarmi! / - E avrebbe pure fatto bene!
#546	00:55:04,150	00:55:08,280	Бред! Какой Иоанн Грозный?	È assurdo. Ma quale Ivan il Terribile?
#547	00:55:09,460	00:55:12,540	- Он же давно умер! - Кто умер?	- È morto da un pezzo! / - Chi è morto?
#548	00:55:12,660	00:55:17,200	Я не про Вас это говорю! Это другой, который умер, который...	Non parlavo di lei! / È un altro, che è morto, che...
#549	00:55:27,340	00:55:29,760	- Ты боярыню соблазнил? - Я.	- Hai sedotto tu la boiarda? / - Sì, io.
#550	00:55:31,260	00:55:34,760	Аз есмь. Житие мое.	Io medesimo. Opera mia.
#551	00:55:35,390	00:55:39,940	Какое «житие твое», пёс смердящий! Ты посмотри на себя!	Quale "opera tua", brutto cagnaccio? / Guardati!
#552	00:55:40,420	00:55:42,260	- «Житие»! - Зинаида!	- "Opera"! / - Zinaida!
#553	00:55:42,690	00:55:45,100	- Подскажи мне что-нибудь по-славянски. - Паки.	- Dimmi qualcosa in slavo antico. / - Paki.

#554	00:55:46,480	00:55:49,220	Паки, паки... Иже херувимы!	Paki, paki... Padre nostro!
#555	00:55:50,160	00:55:54,580	Ваше сиятельство, смилуйтесь. Между прочим, вы меня не так поняли!	Eccellenza, abbia pietà. / Ad ogni modo, lei mi ha frainteso!
#556	00:55:56,660	00:55:58,940	Да как же тебя понять, коль ты ничего не говоришь?	E come posso capirti, se non dici nulla?
#557	00:55:59,840	00:56:01,900	Языками не владею, Ваше благородие.	Non parlo lingue straniere, Altezza.
#558	00:56:03,750	00:56:06,620	- Любишь боярыню? - Люблю! Безумно!	- Ami la boiarda? / - Sono pazzo di lei!
#559	00:56:09,120	00:56:12,560	Ах, боярыня, красотой лепа!	La boiarda risplende di beltade!
#560	00:56:12,680	00:56:16,400	Червлёна губами, бровьми союза...	Con le sue labbra scarlatte / e i suoi occhi brillanti...
#561	00:56:17,660	00:56:20,540	- Чего ж тебе ещё надо, собака? - Ничего не надо, ничего!	- Cos'altro desideri, cagnaccio? / - Nulla!
#562	00:56:20,620	00:56:23,400	Ну так и женись, хороняка! Князь отпускает её.	Orsù, sposala, codardo! / Avete la mia benedizione.
#563	00:56:23,860	00:56:25,860	Прошу Вашей руки, Зинаида Михайловна!	Zinaida, chiedo la sua mano!
#564	00:56:28,280	00:56:31,100	Алло! Галочка? Ты сейчас умрёшь.	Pronto, Galočka? Non ci crederai mai!
#565	00:56:31,520	00:56:33,440	Потрясающая новость!	Ho una notizia fantastica!
#566	00:56:33,600	00:56:38,460	Якин бросил свою кикимору, ну и уговорил меня лететь с ним в Гагры.	Jakin ha mollato quella sua arpia / e ce ne andremo a Gagra insieme!
#567	00:56:38,780	00:56:41,000	Ну, борода многогрешная!	Peccatore sbarbato!
#568	00:56:41,160	00:56:44,440	- Ежели за тобой что худое проведу... - Клянусь!	- Se dovessi scoprire un tuo oltraggio... - Giuro di no!
#569	00:56:44,500	00:56:45,920	Не перебивай царя!	Non interrompere lo zar!
#570			- Слушаюсь! - Жалую тебе шубу с царского плеча!	- Sissignore. / - Ti dono la pelliccia dello zar!
#571	00:56:46,460	00:56:50,220	Благодари! Благодарю!	Ringrazialo!
#572	00:56:53,050	00:56:56,440	- Вельми понеже... весьма вами благодарен.	Rendo grazie... / Le sono assai... oltremodo grato.

#573	00:56:59,560	00:57:03,360	Великий государь! Вам нельзя в таком виде оставаться.	Maestà, non può restare vestito così!
#574	00:57:05,560	00:57:10,340	- Мало ли что могут подумать. - Господи, вседержитель!	- Chissà che penserebbe la gente. / - Oh, Dio Pantocratore!
#575	00:57:10,400	00:57:15,100	Ведь я-то забыл, где я. Господи! Забыл!	Mi ero dimenticato di dove sono! / Dio mio!
#576	00:57:15,340	00:57:18,960	Переоденьтесь, Иоанн Васильевич!	Si cambi, Ivan Vasil'evič.
#577	00:57:20,220	00:57:25,300	Ой, бесовская одежда! Ох, искушение!	Che abiti diabolici! / Che tentazione del demonio!
#578	00:57:25,710	00:57:29,260	У меня путаются мысли. Шуба, царь...	Non capisco più nulla. / La pelliccia, lo zar...
#579	00:57:29,880	00:57:33,120	- Иоанн Грозный... - Да перестань ты нервничать!	- Ivan il Terribile... / - Smettila di agitarti!
#580	00:57:33,500	00:57:35,960	Ну Иоанн, ну Грозный, ну что тут особенного?	Sì, è Ivan il Terribile. / Che c'è di strano?
#581	00:57:36,600	00:57:39,840	- Пойди лучше помоги царю переодеться. - Слушаюсь!	- Aiutalo a cambiarsi, piuttosto. / - Sissignora.
#582	00:57:42,560	00:57:45,520	Алло, Вава? Ты сейчас упадёшь!	Pronto, Vava? Adesso cadi dalla sedia!
#583	00:57:47,380	00:57:48,880	Господи!	Oddio!
#584	00:57:53,650	00:57:55,840	До чего ж на нашего Буншу похож, а!	Somiglia davvero al nostro Bunša!
#585	00:57:58,460	00:58:00,500	Что вы! Вам очень идёт.	Non faccia così, le sta benissimo!
#586	00:58:01,320	00:58:03,040	Дорогой царь, нам пора.	Caro zar, noi dobbiamo andare.
#587	00:58:03,500	00:58:07,100	Поелику мы... Зело на самолёт опаздываем.	Dappoiché... / Faremo assai tardi per l'aereo.
#588	00:58:09,280	00:58:12,820	- Скатертью дорога! - Позвольте Вас поблагодарить за всё!	- Va' pure, allora! / - La ringrazio di tutto!
#589	00:58:13,840	00:58:18,440	А вы очень темпераментный человек!	Lei è una persona talmente passionale!
#590	00:58:40,520	00:58:44,040	Алло, Шурочка? Представь себе, Якин влюбился в меня	Pronto, Šuročka? / Pensa, Jakin si è innamorato di me
#591	00:58:44,100	00:58:46,520	как мальчишка, сделал мне предложение	come un ragazzino, mi ha fatto la proposta

#592	00:58:46,580	00:58:50,020	и мы сейчас улетаем с ним в свадебное путешествие!	e ora partiamo per il viaggio di nozze!
#593	00:58:50,080	00:58:52,280	- Целую! - Трогай!	- Un bacio! / - Parti!
#594	00:58:59,580	00:59:04,240	Ох, красота-то какая! Лепота!	Ah, che meraviglia! Quanta beltade!
#595	00:59:15,640	00:59:17,140	Лепота!	Beltade!
#596	00:59:19,700	00:59:21,200	Перекур!	Pausa sigaretta!
#597	00:59:27,000	00:59:29,660	- Посол шведский... - В чём дело, Федя?	- L'ambasciatore svedese... / - Che succede, Fedja?
#598	00:59:33,040	00:59:36,540	Ой... Посол шведский принять просят!	L'ambasciatore svedese / chiede di essere ricevuto!
#599	01:00:10,200	01:00:12,200	Введите гражданина посла!	Che entri il compagno ambasciatore!
#600	01:00:15,100	01:00:18,540	Сдвинь брови! Сдвинь брови!	Aggrotta le sopracciglia!
#601	01:00:56,080	01:00:57,800	<i>Der Grosse König</i>	<i>Der Grosse König</i>
#602	01:00:58,800	01:01:03,160	<i>des Schwedischen Königreichs sende mich</i>	<i>des Schwedischen Königreichs / sende mich</i>
#603	01:01:05,090	01:01:07,090	<i>seinen treuen Diener</i>	<i>seinen treuen Diener</i>
#604	01:01:08,010	01:01:10,010	<i>zu Ihnen zar</i>	<i>zu Ihnen zar</i>
#605	01:01:10,430	01:01:13,060	<i>i velikij knjaz</i>	<i>i velikij knjaz</i>
#606	01:01:14,220	01:01:15,720	<i>Ivan Vasil'evič</i>	<i>Ivan Vasil'evič</i>
#607	01:01:18,640	01:01:22,260	- <i>usarussa.</i> - Интурист хорошо говорит!	- <i>usarussa.</i> / - Parla bene, il turista straniero!
#608	01:01:22,560	01:01:26,400	- А что он говорит конкретно? Что? - А пёс его знает! Феденька!	- Ma che sta dicendo, esattamente? / - Che diavolo ne so? Feden'ka!
#609	01:01:28,920	01:01:31,580	- Надо бы переводчика. - Был у нас толмач-немчин.	- Serve un interprete. / - Ce n'era uno tedesco.
#610	01:01:32,260	01:01:33,940	Ему переводить, а он лыка не вяжет.	Era sempre ubriaco fradicio.
#611	01:01:34,900	01:01:38,340	- Мы его в кипятке и сварили. - Нельзя так с переводчиками обращаться!	- L'abbiamo bollito. / - Non si trattano così gli interpreti!
#612	01:01:38,880	01:01:41,360	<i>Schwedete armie erobern hut!</i>	<i>Schwedete armie erobern hut!</i>
#613	01:01:42,080	01:01:44,560	Отвечай что-нибудь. Видишь, человек надывается.	Digli qualcosa. / Non vedi come si impegna?
#614	01:01:45,900	01:01:47,420	Гитлер капут!	Hitler kaputt!

#615	01:01:48,500	01:01:51,700	Продолжайте, <i>Mister</i> Посол. Мы с вами совершенно согласны.	Continui pure, Mr. Console. / Siamo pienamente d'accordo.
#616	01:01:52,770	01:01:55,940	- Кемска волость! - Правильно, совершенно пр...	- Il distretto di Kem'! / - Esatto, proprio cos...
#617	01:01:59,120	01:02:00,620	Совершенно правильно!	Proprio così!
#618	01:02:03,140	01:02:05,980	Послушайте, товарищ! Товарищ, можно Вас на минуточку?	Compagno, ascolti! / Può venire un attimo?
#619	01:02:07,260	01:02:11,440	Хотелось бы, так сказать, в общих чертах понять, что ему нужно.	Vorrei capire, / a grandi linee, che cosa vuole.
#620	01:02:12,500	01:02:16,540	Да понять его, надежа-царь, немудрено. Они Кемскую волость требуют.	Non è arduo capirlo, Maestà. / Vogliono il distretto di Kem'.
#621	01:02:16,920	01:02:19,240	Воевали, говорят, так подай её сюда.	Dopo la guerra, dicono che spetta a loro.
#622	01:02:19,340	01:02:22,620	- Что, что? Кемскую волость? - <i>Oh, ja!</i>	- Come? Il distretto di Kem'? / - <i>Oh, ja!</i>
#623	01:02:23,240	01:02:25,680	Кемска волость! <i>Oh, ja, ja!</i>	Il distretto di Kem'! <i>Oh, ja, ja!</i>
#624	01:02:27,020	01:02:29,780	Да пусть забирают на здоровье! Я-то думал, господи!	Che se lo prendano pure! / Chissà cosa pensavo!
#625	01:02:30,220	01:02:33,500	- Как же это так, кормилец? - Царь знает, что делает!	- Ma come, mio benefattore? / - Lo zar sa quello che fa!
#626	01:02:34,280	01:02:37,820	Государство не обеднеет! Забирайте! Забирайте!	Lo stato non si impoverirà! / Prendetevelo pure!
#627	01:02:38,560	01:02:42,540	Не вели казнить, великий государь, вели слово молвить!	Abbi pietà di me, Maestà! / Concedimi la parola!
#628	01:02:46,380	01:02:50,280	Да ты что, сукин сын, самозванец! Казенные земли разбазариваешь?	Figlio di puttana, impostore! / Svendi i territori statali?
#629	01:02:50,660	01:02:52,400	Так никаких волостей не напасешься!	Così non avremo più niente!
#630	01:02:53,020	01:02:55,060	Так что передать мой король?	Cosa devo riferire al mio re?
#631	01:02:58,300	01:03:02,780	- Передай твой король мой пламенный привет! - А Кемска волость?	- Riferiscigli che lo saluto tanto! / - E il distretto di Kem'?
#632	01:03:04,060	01:03:07,240	Такие вопросы, дорогой посол, с кондачка не решаются.	Caro mio, queste decisioni /

				non si prendono su due piedi.
#633	01:03:08,000	01:03:11,520	Нам надо посоветоваться с товарищами. Зайдите на недельке.	Dobbiamo consultarci coi compagni. / Torni tra una settimana.
#634	01:03:12,180	01:03:15,660	Да, кстати, Вам от меня лично маленький сувенир!	A proposito, ecco qui / un piccolo souvenir da parte mia!
#635	01:03:18,920	01:03:20,500	- О! - Держи.	- Oh! / - Tieni.
#636	01:03:29,980	01:03:31,500	Ну, <i>Auf Wiedersehen</i>	Beh, <i>Auf Wiedersehen!</i>
#637	01:03:31,680	01:03:34,660	<i>Goodbye, au revoir!</i> Короче говоря, <i>ciao!</i>	<i>Goodbye, au revoir!</i> / <i>Insomma, ciao!</i>
#638	01:03:41,920	01:03:43,420	Все свободны!	Potete andare!
#639	01:03:47,200	01:03:48,700	Да, конвой тоже свободен.	Anche le guardie.
#640	01:03:50,180	01:03:51,600	Конвой свободен!	Guardie, potete andare!
#641	01:04:03,520	01:04:05,080	Ты чего, отец, ползаешь?	Perché gattoni, vecchio mio?
#642	01:04:06,300	01:04:08,400	А... Посол рыцарский орден с груди потерял.	Il console ha perso il medaglione.
#643	01:04:10,160	01:04:14,880	Нельзя быть таким рассеянным. Смотреть надо за вещами, когда в комнатуходишь.	Non si può essere così distratti! / Bisogna stare attenti alle cose.
#644	01:04:17,080	01:04:19,060	А чего ты, Фёдор, на меня таращишься?	Fëdor, perché mi fissi così?
#645	01:04:19,960	01:04:21,720	Уж не думаешь ли ты, что я взял?	Pensi che l'abbia preso io?
#646	01:04:21,780	01:04:24,900	- Да что ты, что ты! - Ты не брал?	- Certo che no! / - L'hai preso tu?
#647	01:04:27,680	01:04:29,220	А может за трон закатился?	Forse è dietro al trono.
#648	01:04:31,640	01:04:36,260	- Ну, нет – так нет. - Вот горе, а!	- No. Beh, allora qui non c'è! / - Che sciagura!
#649	01:04:44,040	01:04:47,540	Меня опять терзают смутные сомнения.	C'è di nuovo qualcosa che non torna.
#650	01:04:48,160	01:04:50,040	У Шпака – магнитофон...	Per Špak era il registratore...
#651	01:04:50,220	01:04:53,420	- У посла – медальон... - Ты на что намекаешь?	- Per l'ambasciatore è il medaglione... / - Cosa insinui?
#652	01:04:54,420	01:04:57,940	Я тебя спрашиваю, ты на что, царская морда, намекаешь?	Te lo richiedo. / Cosa insinui, zar da quattro soldi?
#653	01:04:58,240	01:05:02,100	Татарский князь Едигей к государю!	Il principe tataro Edigej / chiede di essere ricevuto!
#654	01:05:02,300	01:05:04,880	Э, нет-нет-нет. Сколько можно?	Eh no, questo è troppo!

#655	01:05:07,500	01:05:09,960	Приём окончен. Обеденный перерыв!	Le visite sono terminate. Pausa pranzo!
#656	01:05:12,340	01:05:14,940	Царь трапезничать желает!	Lo zar desidera rifocillarsi!
#657	01:05:30,740	01:05:33,260	- Это сон какой-то! - Минуточку!	- Sto sognando! / - Aspetta un minuto!
#658	01:05:33,740	01:05:36,220	За чей счет этот банкет? Кто оплачивать будет?	Chi pagherà questo banchetto?
#659	01:05:36,740	01:05:39,920	Во всяком случае не мы! Федюньчик, а там что такое?	In ogni caso, non noi! / Fedjunčik, dimmi, cosa c'è lì?
#660	01:05:41,860	01:05:43,560	А, почки заячьи верчёные...	Reni di lepore allo spiedo...
#661	01:05:44,400	01:05:46,440	Головы щучьи с чесноком...	Teste di luccio con aglio...
#662	01:05:46,880	01:05:49,740	Икра черная, красная...	Caviale nero, caviale rosso...
#663	01:05:50,090	01:05:52,840	Да! Заморская икра!	E poi, una prelibatezza d'oltremare!
#664	01:05:55,720	01:05:57,220	Баклажанная!	Paté di melanzane!
#665	01:05:58,960	01:06:01,360	Красота! Ну, царь...	Che meraviglia! E allora, zar...
#666	01:06:02,140	01:06:04,200	- Вздрогнули! - Вздрогнули.	- Alla salute! / - Alla salute.
#667	01:06:17,100	01:06:18,600	КИЛЬКИ	ALICI
#668	01:06:33,180	01:06:35,360	- Лепота! - Здрасьте-пожалуйста!	- Beltade! / - Eccoti, finalmente!
#669	01:06:35,420	01:06:37,840	Я его по всему дому ищу, а он в чужой квартире сидит!	Io lo cerco ovunque, e lui è a casa di altri!
#670	01:06:38,640	01:06:40,160	Ты что отворачиваешься-то?	Ma come, ti giri pure?
#671	01:06:40,440	01:06:42,900	Иван Васильевич, посмотрите, как мою квартиру обработали!	Ivan Vasil'evič, guardi! / Mi hanno derubato!
#672	01:06:43,480	01:06:47,680	Это же всё же, всё же, что нажито непосильным трудом, всё погибло!	Tutto il frutto del mio duro lavoro! / Tutto sparito!
#673	01:06:48,040	01:06:52,960	Да на кого ж ты похож, а? Ты же окосел от пьянства! Тебя же узнать нельзя!	Non ci vedi da quanto sei ubriaco! / Neanche ti si riconosce!
#674	01:06:53,660	01:06:56,860	- Ты что напялил-то на себя? - Магнитофон импортный...	- Che hai addosso? / - Uno stereo importato dall'estero...
#675	01:06:56,900	01:06:59,460	- Пиджак замшевый... - Он же пьян!	- Una giacca scamosciata... / - È ubriaco!

#676	01:06:59,680	01:07:01,780	Портсигар золотой, отечественный. Ничего же нет!	Un portasigari dorato. Tutto sparito!
#677	01:07:02,100	01:07:04,860	Он же на ногах не стоит! Ты куда?	Non si regge in piedi! / Dove pensi di andare?
#678	01:07:06,320	01:07:10,060	Так, что же это такое, а? А ну, ступай домой, алкоголик!	Che diavolo succede? / Vattene a casa, alcolizzato!
#679	01:07:10,120	01:07:13,080	Оставь меня, старушка. Я в печали.	Lasciami in pace, vecchietta. / Sono addolorato.
#680	01:07:13,860	01:07:16,920	«Старушка»? Ах ты нахал!	“Vecchietta”?! Che faccia tosta!
#681	01:07:17,340	01:07:19,120	Я же на пять лет тебя моложе!	Ma se ho cinque anni meno di te!
#682	01:07:20,050	01:07:21,660	А ну, пошли сейчас же!	Ora basta, andiamo!
#683	01:07:22,760	01:07:24,400	Да ты ведьма!	Sei una megera!
#684	01:07:25,480	01:07:28,660	- Караул! Караул! - Иван Васильевич!	- Aiuto! Aiuto! / - Ivan Vasil'evič!
#685	01:07:28,960	01:07:33,040	Иван Васильевич! Вы успокойтесь! Ну выпили, я понимаю...	Ivan Vasil'evič, si calmi! / Capisco che abbia bevuto...
#686	01:07:34,150	01:07:36,920	- Ух, ведьма! - Честно признаться – да!	- È una megera! / - In tutta sincerità, lo è.
#687	01:07:38,990	01:07:40,300	А тебе чего надо?	E tu che cosa vuoi?
#688	01:07:40,460	01:07:43,600	Уважаемый Иван Васильевич, я прошу засвидетельствовать.	Gentile Ivan Vasil'evič, / le chiedo di testimoniare.
#689	01:07:43,760	01:07:48,600	Вот список украденных вещей. Украли: два магнитофона, два кинокамеры,	Ecco la lista dei beni rubati: / due registratori, due cineprese
#690	01:07:48,660	01:07:50,460	два портсигара... Пожалуйста!	due portasigari... Prego!
#691	01:07:50,940	01:07:52,920	Как челобитную царю подаёшь?	Come osi fare richieste allo zar?
#692	01:07:54,060	01:07:56,940	Позвольте! Вы не хулиганьте!	Come, scusi? Non faccia il bullo!
#693	01:07:58,860	01:08:02,560	Что это за пьяные выходки? Я на Вас жалобу подам!	Basta con questi scherzi! / Sporgerò denuncia contro di lei!
#694	01:08:03,080	01:08:07,060	- Коллективную! - Да ты, я вижу, холоп, не уймёшься!	- Una denuncia collettiva! / - Vedo che non ti plachi, servo!

#695	01:08:09,360	01:08:12,240	Аллё! Аллё! Психиатрическая больница?	Pronto, ospedale psichiatrico?
#696	01:08:12,900	01:08:14,900	У моего мужа белая горячка!	Mio marito ha il delirium tremens!
#697	01:08:15,610	01:08:17,940	На людей кидается, с ножом!	Insegue la gente con un coltello!
#698	01:08:18,500	01:08:23,180	- Остановитесь! Уберите ножик! - Ножик!	- Si fermi! Metta via quel coltello! / - Il coltello!
#699	01:08:23,300	01:08:27,160	Вы гляньте, гляньте на нашего активиста! Это же вооружённый бандит!	Guardatelo, il nostro attivista! / È un bandito armato!
#700	01:08:28,060	01:08:30,040	- Смерд! - От смерда слышу!	- Zotico! / - Da che pulpito!
#701	01:08:30,640	01:08:34,000	- Холоп! - Сейчас милиция разберётся, кто из нас холоп!	- Servo! / - La polizia deciderà chi di noi lo è!
#702	01:08:35,220	01:08:36,720	Милиция! Милици...?	Polizia! Poliz...
#703	01:08:37,860	01:08:40,080	Умоляю Вас, подождите. Это не Бунша!	Aspetti, la prego. Quello non è Bunša!
#704	01:08:40,130	01:08:44,280	- Как это не Бунша? - Это Иоанн Грозный, настоящий!	- Come no? / - È Ivan il Terribile! Quello vero!
#705	01:08:57,570	01:08:59,570	Я занят! Позвоните позже!	Ho da fare, richiamate più tardi!
#706	01:09:00,760	01:09:04,260	- Боже мой, что делается! Что делается! - Я открыл Вам тайну.	- Dio mio, che sta succedendo? / - Le ho confessato un segreto.
#707	01:09:04,560	01:09:07,420	Вы порядочный человек. Ну умоляю, обещайте молчать.	Lei è una persona seria. / Giuri che non dirà nulla.
#708	01:09:07,580	01:09:11,860	- Что вы! Даю честное благородное слово. - Спасибо, спасибо Вам!	- Ma certo! Ha la mia parola d'onore. / - La ringrazio!
#709	01:09:12,240	01:09:15,560	Что вы, что вы, что вы!	Ma certo!
#710	01:09:19,050	01:09:21,050	Аллё? Милиция? Милиция?	Pronto, polizia?
#711	01:09:21,970	01:09:24,880	Это говорит сегодняшний обокраденный Шпак.	Sono Špak, / colui che oggi è stato derubato.
#712	01:09:25,580	01:09:29,040	А я не по поводу кражи. У нас здесь дело почище.	Non chiamo per il furto. / Qui la faccenda è ancora più losca.
#713	01:09:29,080	01:09:33,040	Инженер Тимофеев в свою квартиру живого царя вызвал.	A casa dell'ingegnere Timofeev / c'è uno zar in carne e ossa.

#714	01:09:34,280	01:09:38,100	Я не пьющий. С кинжалом. Холодное оружие.	Non sono un alcolizzato. / Ha un pugnale, un'arma bianca!
#715	01:09:39,520	01:09:43,540	Даю честное благородное слово. Жду.	Avete la mia parola d'onore. Vi aspetto.
#716	01:09:51,540	01:09:54,200	Воображаю, какая сейчас драка на Изюмском шляхе идёт!	Chissà che guerra ci sarà / sulla via per Izjum!
#717	01:09:54,380	01:09:56,060	- Да это ладно! - Федь!	- Che ci importa! / - Fedja!
#718	01:09:56,460	01:10:00,100	Ты что там жмёшься около почек? Иди сюда, не стесняйся.	Che fai impalato vicino alla lepre? / Vieni, non fare il timido!
#719	01:10:00,840	01:10:03,860	Держи. Давай с тобой на брудершафт выпьем.	Tieni. Brindiamo all'amicizia.
#720	01:10:06,260	01:10:08,800	Слушай, старик. У вас в ювелирном магазине	Dimmi, vecchio mio, / nella vostra gioielleria
#721	01:10:08,840	01:10:10,300	драгоценности принимают, а?	accettano pietre preziose?
#722	01:10:13,240	01:10:15,080	- Сделаем. - Вздрогнули!	- Si può fare. / - Alla salute!
#723	01:10:15,890	01:10:19,980	Царица к тебе, Великий государь! Видеть желает!	Maestà, la zarina è qui! / Desidera vederti!
#724	01:10:24,240	01:10:26,500	Зря снял! Федя, иди к почкам. Зря снял.	Rimettila pure! / Fedja, va' dalla lepre.
#725	01:10:26,720	01:10:28,720	Не царская у тебя физиономия.	Non hai la fisionomia di uno zar.
#726	01:10:28,840	01:10:32,920	Чего-чего? Но-но-но, попрошу! С кем говоришь, холоп?	Come come? Ma per favore! / Con chi stai parlando, servo?
#727	01:10:39,160	01:10:41,140	Дорогая царица, очень рад!	Cara zarina, lieto di conoscerla!
#728	01:10:41,600	01:10:44,340	Очень рад, очень рад познакомиться, очень рад!	Molto, molto lieto di conoscerla!
#729	01:10:44,840	01:10:47,660	Здравствуй, царь. Очень приятно. Царь, очень приятно, царь.	Salve, sono lo zar. Molto piacere.
#730	01:10:47,800	01:10:50,120	Очень приятно, здравствуй, царь. Очень приятно, царь	Molto piacere, salve. Sono lo zar.
#731	01:10:50,380	01:10:53,000	Царь, очень приятно. Здравствуй, царь, очень приятно. Очень...	Sono lo zar, molto piacere, salve. / Molto...

#732	01:10:55,850	01:10:59,360	Прошу Вас, прошу Вас к нашему столику.	Prego, sediamoci pure al tavolo.
#733	01:11:00,920	01:11:04,500	Сюда, прошу пожалуйста. Прошу вас, так.	Prego, di qua... Ecco.
#734	01:11:05,660	01:11:07,500	По-моему, мы с Вами где-то встречались.	Secondo me ci siamo già visti.
#735	01:11:07,640	01:11:09,740	- Ты что плетёшь, гад? - Но-но-но!	- Cosa farnetichi, idiota? / - Allora!
#736	01:11:10,520	01:11:12,760	Человек! Человек! Официант!	Ehi tu, bello! Cameriere!
#737	01:11:13,030	01:11:16,240	Почки один раз царице. Простите, одну минуточку.	Un po' di reni di lepre alla zarina. / Mi scusi un minuto.
#738	01:11:18,020	01:11:22,160	- Простите, Ваше имя, отчество? - Марфа Васильевна, я.	- Scusi, il suo nome e patronimico? / - Sono io, Marfa Vasil'evna.
#739	01:11:22,900	01:11:26,000	Чудесно! Очаровательно! Марфа Васильевна!	Meraviglioso! Incantevole! / Marfa Vasil'evna!
#740	01:11:26,920	01:11:30,120	Ну, очаровательно, Марфа Васильевна! Рюмочку кардамонной?	Davvero incantevole! / Un bicchiere di vodka al cardamomo?
#741	01:11:30,520	01:11:33,160	- Ой, что вы, что вы! А что? Ну, не откажите!	- Ma cosa dice! / - Perché? Non dica di no!
#742	01:11:34,220	01:11:35,720	Будьте здоровы.	Alla salute.
#743	01:11:39,960	01:11:42,720	Вот вы говорите, "царь, царь"!	Tutti quanti dite: "Zar, zar"!
#744	01:11:43,640	01:11:46,580	А вы думаете, Марь Васильна, нам, царям легко?	Pensa che sia facile per noi zar, / Marfa Vasil'evna?
#745	01:11:46,800	01:11:49,080	Да ничего подобного! Обывательские разговорчики!	Sbagliato! / Chiacchiere di portineria!
#746	01:11:49,860	01:11:52,480	У всех трудящихся два выходных дня в неделю.	Tutti i lavoratori / hanno due giorni di riposo.
#747	01:11:52,540	01:11:54,080	Мы, цари, работаем без выходных!	Noi zar lavoriamo sempre!
#748	01:11:54,330	01:11:56,720	Рабочий день у нас ненормированный.	Lavoriamo senza orari prestabiliti.
#749	01:11:57,860	01:12:02,280	Закусывайте, Маргарита Васильевна, закусывайте, всё оплачено.	Margarita Vasil'evna, mangi qualcosa. / È già tutto pagato!
#750	01:12:03,290	01:12:05,960	Если хотите знать, нам, царям, за вредность надо	A causa dello stress, / noi zar avremmo diritto

#751	01:12:06,040	01:12:08,520	молоко бесплатно давать!	a una fornitura gratis di latte!
#752	01:12:09,140	01:12:11,260	Журнал "Здоровье" так прямо и указывает.	Lo dice anche la rivista "Salute".
#753	01:12:11,930	01:12:14,800	Нервные клетки не восстанавливаются.	Le cellule nervose / non si ricostituiscono!
#754	01:12:14,920	01:12:19,080	И всё-то ты в трудах, всё в трудах, великий государь, аки пчела!	Maestà, lei è così dedito al lavoro! / Come un'ape operaia!
#755	01:12:20,440	01:12:25,260	Марго, вы единственный человек, который меня понимает.	Margo, lei è l'unica che mi capisce.
#756	01:12:26,820	01:12:29,000	Ну, ещё рюмочку	Allora, un altro bicchierino
#757	01:12:29,060	01:12:31,980	- под щучью голову? - Ну что вы, что вы!	- per digerire la testa di luccio? / - Ma cosa dice!
#758	01:12:34,460	01:12:37,900	Скажите, пожалуйста, у вас нет отдельного кабинета?	Dimmi una cosa, / abbiamo stanze private qui?
#759	01:12:38,300	01:12:41,300	- О! Да ты, Ваше благородие, нарезался! - Но-но-но-но-но!	- Sei proprio sbronzo, Altezza! / - Calma!
#760	01:12:41,360	01:12:44,840	Что же вы, маэстры, молчите? Ну-ка, гряньте нам что-нибудь!	Maestri, perché ve ne state zitti? / Suonateci qualcosa!
#761	01:12:48,400	01:12:58,340	<i>То не сильная туча затучилась... Туча!</i>	<i>Non si era formata una grande nuvola ... / Nuvola!</i>
#762	01:13:00,200	01:13:09,600	<i>То не сильные громы грянули... Громы!</i>	<i>Non risuonavano dei forti tuoni... / Tuoni!</i>
#763	01:13:11,440	01:13:18,380	<i>Куда едет, собака крымский царь?</i>	<i>Dove va, quel cane dello zar di Crimea?</i>
#764	01:13:21,740	01:13:22,780	<i>Собака!</i>	<i>Cane!</i>
#765	01:13:29,200	01:13:31,700	Какая это собака?	Ma quale cane?
#766	01:13:32,700	01:13:34,900	Не позволю про царя такие песни петь!	Non osate cantare così dello zar!
#767	01:13:35,970	01:13:39,540	Распустились тут без меня. Что за репертуар у вас?	Senza di me non avete freni! / Che razza di repertorio è questo?
#768	01:13:40,600	01:13:44,540	Надо что-нибудь массовое петь, современное.	Bisogna cantare qualcosa / di più popolare, più moderno.
#769	01:13:44,820	01:13:48,160	Как это? <i>Трали-вали, тили-тили.</i>	Com'è la canzone del cartone? / <i>Trali-vali, tili-tili</i>

#770	01:13:48,240	01:13:52,180	<i>Это нам не тили-тили, это мы не трали-вали.</i>	<i>Questo non è tili-tili / Noi non siamo trali-vali.</i>
#771	01:13:52,400	01:13:54,180	Спокойно, Ваня! Будет сделано.	Calmati, Vanja! Sarà fatto.
#772	01:13:55,860	01:13:58,640	Прости... Простите, как Ваше имя и отчество?	Scusi, il suo nome e patronimico?
#773	01:13:58,760	01:14:01,160	- Марфа Васильевна я. - А, ну да, Марфа.	- Sono io, Marfa Vasil'evna. / - Ah, giusto.
#774	01:14:02,440	01:14:04,980	Эх, Марфуша, нам ли быть в печали?	Eh, Marfuša, / perché dovremmo essere tristi?
#775	01:14:06,040	01:14:08,720	- Да ты, батюшка, только скажи, как это... - А мы переймём!	- Dacci il "la"... / - E noi ti seguiremo!
#776	01:14:08,960	01:14:10,140	Стоп, тихо!	Stop, silenzio!
#777	01:14:11,360	01:14:13,060	<i>Счастье вдруг</i>	<i>D'improvviso, la felicità</i>
#778	01:14:15,300	01:14:16,560	<i>В тишине</i>	<i>Nel silenzio</i>
#779	01:14:18,480	01:14:20,240	<i>Постучалось</i>	<i>Ha bussato</i>
#780	01:14:22,040	01:14:23,300	<i>В двери</i>	<i>Alla mia porta</i>
#781	01:14:24,310	01:14:30,460	<i>Неужель, ты ко мне? Верю и не верю</i>	<i>Forse cerchi me? Quasi non ci credo</i>
#782	01:14:31,540	01:14:37,640	<i>Падал снег, плыл рассвет, осень моросила</i>	<i>La neve cadeva, l'alba sorgeva / L'autunno diventava inverno</i>
#783	01:14:38,540	01:14:47,400	<i>Столько лет, столько лет, где тебя носило?</i>	<i>Dove sei stata, in questo tempo eterno?</i>
#784	01:14:49,180	01:14:57,520	<i>Вдруг, как в сказке, скрипнула дверь, всё мне ясно стало теперь</i>	<i>Come in una fiaba, si è aperta la porta / Tutto per me è chiaro stavolta</i>
#785	01:14:58,180	01:15:03,740	<i>Столько лет я спорил с судьбой ради этой встречи с тобой</i>	<i>Quanti anni con il destino ho lottato / Per poi oggi averti incontrato</i>
#786	01:15:04,180	01:15:09,120	<i>Мёрз я где-то, плыл за моря знаю - это было не зря</i>	<i>Le acque più fredde ho navigato / Ma so che invano ciò non è stato</i>
#787	01:15:09,480	01:15:14,600	<i>Всё на свете было не зря не напрасно было</i>	<i>Tutto invano ciò non è stato / Non è stato invano</i>
#788	01:15:15,540	01:15:20,980	<i>Ты пришло, ты сбилось, и не жди ответа</i>	<i>Sei arrivata, sei qui con me / E non attendere risposta</i>
#789	01:15:21,680	01:15:27,400	<i>Без тебя как жилось мне на свете этом?</i>	<i>Come ho vissuto senza di te / Mentre eri nascosta?</i>

#790	01:15:28,040	01:15:33,240	<i>Тот, кто ждёт, всё снесёт, как бы жизнь не была</i>	<i>Colui che aspetterà, tutto sopporterà / Come se la vita lo avesse aiutato</i>
#791	01:15:33,800	01:15:40,560	<i>Лишь бы всё, это всё не напрасно было</i>	<i>Purché questo, tutto questo / Invano non sia stato</i>
#792	01:15:41,080	01:15:42,800	Танцуют все!	Ballate tutti!
#793	01:15:43,300	01:15:51,360	<i>Вдруг, как в сказке, скрипнула дверь, всё мне ясно стало теперь</i>	<i>Come in una fiaba, si è aperta la porta / Tutto per me è chiaro stavolta</i>
#794	01:15:51,840	01:15:57,340	<i>Столько лет я спорил с судьбой ради этой встречи с тобой.</i>	<i>Quanti anni con il destino ho lottato / Per poi oggi averti incontrato</i>
#795	01:15:57,760	01:16:02,720	<i>Мёрз я где-то, плыл за моря. знаю - это было не зря.</i>	<i>Le acque più fredde ho navigato / Ma so che invano ciò non è stato</i>
#796	01:16:03,070	01:16:08,100	<i>Всё на свете было не зря, не напрасно было</i>	<i>Tutto invano ciò non è stato / Non è stato invano</i>
#797	01:16:11,260	01:16:16,000	<i>Вдруг, как в сказке, скрипнула дверь, всё мне ясно стало теперь</i>	<i>Come in una fiaba, si è aperta la porta / Tutto per me è chiaro stavolta</i>
#798	01:16:16,400	01:16:21,260	<i>Столько лет я спорил с судьбой ради этой встречи с тобой</i>	<i>Quanti anni con il destino ho lottato / Per poi oggi averti incontrato</i>
#799	01:16:21,720	01:16:26,580	<i>Мёрз я где-то, плыл за моря знаю - это было не зря</i>	<i>Le acque più fredde ho navigato / Ma so che invano ciò non è stato</i>
#800	01:16:26,940	01:16:31,960	<i>Всё на свете было не зря, не напрасно было</i>	<i>Tutto invano ciò non è stato / Non è stato invano</i>
#801	01:17:24,560	01:17:29,440	Войско взбунтовалось! Говорят, царь - не настоящий!	I soldati sono in rivolta! / Dicono che lo zar sia fasullo!
#802	01:17:40,760	01:17:43,000	Дорогой самодержец, мы пропали!	Mio caro sovrano, siamo spacciati!
#803	01:17:44,380	01:17:46,880	Я требую продолжения банкета!	Esigo che la festa continui!
#804	01:17:50,100	01:17:52,140	Как пропали? Почему?	In che senso siamo spacciati?
#805	01:18:28,080	01:18:29,580	Здесь!	Qui!
#806	01:18:33,940	01:18:36,260	Скорее, скорее, князь!	Sii più celere, principe!

#807	01:18:36,300	01:18:40,420	- Возвращай меня обратно! - Через, через три минуты все будет готово!	- Fammi tornare indietro! / - Tutto sarà pronto tra tre minuti!
#808	01:19:02,960	01:19:06,540	Сейчас-сейчас, Иван Васильевич. Вы бы пока переделались в своё, царское.	Ci sono quasi, Ivan Vasil'evič. / Si rivesta da zar.
#809	01:19:07,500	01:19:09,000	Фу, черт!	Ah, che diavole!
#810	01:19:30,400	01:19:31,900	Курите?	Lei fuma?
#811	01:19:34,280	01:19:36,700	Не курите? Правильно делаете. Я тоже не курю.	No? Fa bene. Neanche io fumo.
#812	01:19:37,460	01:19:39,740	А всё-таки, кто вы такой?	E comunque, lei chi sarebbe?
#813	01:19:40,760	01:19:42,260	Аз есмь царь!	Io sono lo zar!
#814	01:19:42,980	01:19:45,260	- Кличка! - Тихо. Фамилия?	- È un soprannome! / - Silenzio! Cognome?
#815	01:19:46,170	01:19:48,700	- Рюриковичи мы. - Имя, отчество?	- Sono un Rjurikide. / - Nome e patronimico?
#816	01:19:49,720	01:19:52,560	- Иоанн Васильевич. - Иоанн.	- Ivan Vasil'evič. / - Ivan.
#817	01:19:54,350	01:19:59,600	- Год рождения? - 1533 от Рождества Христово.	- Anno di nascita? / - 1533 AD.
#818	01:20:01,690	01:20:04,940	- Шутим? - Также мне, Тарапунька и Штепсель нашёлся.	- Fa lo spiritoso? / - Abbiamo Stanlio, ora manca Ollio.
#819	01:20:05,060	01:20:07,000	Тихо. Где живёте?	Silenzio. Dove abita?
#820	01:20:08,360	01:20:11,620	- В палатах! - В каких палатах?	- A palazzo! / - Quale palazzo?
#821	01:20:12,460	01:20:16,420	- Адрес, адрес ваш! - Да ты скажи, какая вина на мне, боярин!	- Le ho chiesto l'indirizzo! / - Dimmi qual è la mia colpa, boiardo!
#822	01:20:16,620	01:20:20,280	Тамбовский волк тебе боярин! Квартиру Шпака вы брали?	Boiardo ci sarà lei! / È stato lei a saccheggiare Špak?
#823	01:20:21,060	01:20:22,060	- Шпака? - Да!	- Špak? / - Sì!
#824	01:20:23,240	01:20:26,220	Казань брал, Астрахань брал,	No saccheggiato città come / Kazan', Astrachan'
#825	01:20:26,760	01:20:29,780	Ревель брал... Шпака – не брал.	e anche Revel'... / Ma Špak non l'ho saccheggiata.
#826	01:20:30,100	01:20:33,280	Вот он! Замели тебя, голубчик! Дождался, пьяница!	Eccolo! Ti hanno preso, caro mio! / Ora vedrai, ubriacone!

#827	01:20:33,340	01:20:34,620	В чём дело, граждане? Вы кто?	Che succede? Lei chi è?
#828	01:20:34,850	01:20:37,900	- Товарищ лейтенант, жена я этому алкоголику. - Врёшь!	- La moglie di quell'alcolista. / - Menzogne!
#829	01:20:38,160	01:20:40,660	Какая ты мне жена, старуха!	Non puoi essere mia moglie, vecchietta!
#830	01:20:41,120	01:20:42,760	Вот, допился до чёртиков.	Si è bevuto pure il cervello!
#831	01:20:43,350	01:20:46,760	Жены не узнаёт! Психиатричку пришлось вызвать.	Non riconosce sua moglie! / Ho dovuto chiamare il manicomio.
#832	01:20:48,760	01:20:52,800	Ах, вот оно что! То-то я смотрю, он какой-то бред несёт.	Questo spiega tutto! / Dice assurdità in continuazione.
#833	01:20:53,280	01:20:57,240	Казань брал, Астрахань брал. Царём себя называет – Иваном Грозным.	Ha saccheggiato Kazan' e Astrachan', / dice di essere Ivan il Terribile.
#834	01:20:57,540	01:20:59,780	Белая горячка. Типичный случай.	Un classico caso di delirium tremens.
#835	01:21:00,120	01:21:03,140	А как настоящая фамилия этого... больного?	E qual è il vero nome di questo... malato?
#836	01:21:03,920	01:21:05,840	- Бунша Иван Васильевич. - Врёшь!	- Ivan Vasil'evič Bunša. / - Menti!
#837	01:21:07,120	01:21:09,260	- Ведьма! - Тьфу! Видеть его не могу!	- Megera! / - Non lo sopporto!
#838	01:21:11,060	01:21:14,100	Внимание! Приготовились, Иван Васильевич!	Attenzione! Ivan Vasil'evič, si prepari!
#839	01:21:24,520	01:21:26,600	Живьём брать самозванцев!	Prendiamo vivi quegli impostori!
#840	01:21:37,480	01:21:39,560	Икра чёрная!	Caviale nero!
#841	01:21:41,640	01:21:43,480	Икра красная!	Caviale rosso!
#842	01:21:45,460	01:21:48,140	Икра заморская, баклажанная!	Paté di melanzane d'oltremare!
#843	01:22:40,340	01:22:43,380	Товарищ Тимофеев! Александр Сергеевич! Спасите! Спасите!	Compagno Timofeev! / Aleksandr Sergeevič, aiuto!
#844	01:22:43,640	01:22:48,240	- Спасите! Спас!.. - Иван Васильевич, торопитесь! Прощайте!	- Aiuto! / - Ivan Vasil'evič, si sbrighi! Addio!
#845	01:23:01,680	01:23:05,340	- Живы?	- Siete vivi? /

			- Живы! Рассказать – никто не поверит!	- Sì! Roba da non credere!
#846	01:23:05,620	01:23:08,060	В милиции поверят! Вы ещё ответите	La polizia ci crederà! / E lei risponderà
#847	01:23:08,380	01:23:11,100	за ваши антиобщественные опыты, хулиган.	per i suoi esperimenti antisociali.
#848	01:23:13,550	01:23:15,280	Великий государь! Одну минутку!	Maestà, aspetti un attimo!
#849	01:23:25,740	01:23:28,200	Интересное кино! Чтой-то у вас, товарищ учёный	Che teatrino! / Compagno scienziato, come mai
#850	01:23:28,520	01:23:30,360	на площадке милиция вроде дежурит?	c'è la polizia sul pianerottolo?
#851	01:23:30,650	01:23:33,100	А, это вашего друга, Шпака, сегодня обокрали!	Oggi hanno derubato il suo amico Špak!
#852	01:23:33,380	01:23:35,060	Что вы говорите?	Come sarebbe a dire?
#853	01:23:35,780	01:23:38,400	Ай-яй-яй-яй-яй...	Ahi, ahì, ahì...
#854	01:23:40,420	01:23:45,040	- Ещё одного задержали, товарищ лейтенант. - Не задер... не задержали. Не задержали!	- Ne abbiamo arrestato un altro, tenente. / - Non mi avete arrestato!
#855	01:23:45,870	01:23:50,000	Не задержали, а я сам к вам шёл, к вам, сам. Чистосердечно во всём признаться.	Sono stato io a venire da voi. / Per confessare tutto di mia sponte.
#856	01:23:50,440	01:23:53,080	С восторгом предаюсь в руки родной милиции.	Mi consegno volentieri / alla nostra polizia.
#857	01:23:53,160	01:23:55,860	- Надеюсь на неё и уповаю. - Вы кто такой?	- Confido molto in voi. / - Lei chi è?
#858	01:23:56,700	01:23:58,520	Бунша Иван Васильевич.	Ivan Vasil'evič Bunša.
#859	01:24:00,430	01:24:03,000	Значит, вы утверждаете, что вы якобы Иван Васильевич Бунша?	Lei afferma di essere / Ivan Vasil'evič Bunša?
#860	01:24:03,360	01:24:04,980	- Ну-у... - Ваши документы!	- Beh... / - Documenti, prego.
#861	01:24:07,320	01:24:10,620	- Ах... Дома оставил. - Минуточку. А кто может подтвердить вашу личность? Кто?	- Li ho a casa. / - E chi può confermare la sua identità?
#862	01:24:12,420	01:24:16,280	Да кто угодно! Да кто угодно! Хотя бы жену мою спросите, Ульяну Андреевну.	Chiunque! Chiedete a mia moglie, / Ul'jana Andreevna.
#863	01:24:16,340	01:24:19,540	- Она всегда подтвердит. - Так-так-так-так-так-так-так.	- Lei vi confermerà. / - Bene bene bene...

#864	01:24:20,740	01:24:23,360	А, вы в чём-то хотели чистосердечно признаться?	Non voleva confessare qualcosa / di sua sponte?
#865	01:24:24,360	01:24:28,800	А, ну да. Каюсь, что не по собственной воле, а по принуждению князя Милославского	Confesso che, sotto costrizione / del principe Miloslavskij
#866	01:24:28,860	01:24:31,440	временно являлся исполняющим обязанности царя.	ho ricoperto il ruolo / di sostituto dello zar.
#867	01:24:32,000	01:24:33,740	Какого царя? Что? И Вы царь?	Quale zar? Anche lei è uno zar?
#868	01:24:34,240	01:24:36,760	Царь, Иван Васильевич Грозный!	Sì, lo zar Ivan Vasil'evič il Terribile!
#869	01:24:37,260	01:24:40,860	Лжешь, собака! Аз емь царь!	Stai mentendo, cane! Sono io lo zar!
#870	01:24:45,340	01:24:49,200	Всё, всё, что нажил непосильным трудом, всё же погибло!	Tutto il frutto del mio duro lavoro, / tutto sparito!
#871	01:24:50,420	01:24:53,560	Три магнитофона, три кинокамеры заграничных,	Tre registratori, / tre cineprese importate dall'estero
#872	01:24:53,880	01:24:57,500	три портсигара отечественных, куртка замшевая.	tre portasigari di produzione nazionale, / una giacca scamosciata.
#873	01:24:58,070	01:25:00,440	Три куртки.	Anzi, tre giacche.
#874	01:25:01,900	01:25:06,540	И они ещё борются за почётное звание дома высокой культуры быта! А?	E si battono pure per la nomina / di "condominio esemplare"!
#875	01:25:08,920	01:25:12,720	Ульяна Андреевна, скажите ещё раз, кто это такой?	Ul'jana Andreevna, me lo ripeta. / Chi è quest'uomo?
#876	01:25:15,130	01:25:17,300	Господи, да я ж Вам говорила, товарищ лейтенант!	Compagno tenente, gliel'ho detto!
#877	01:25:17,600	01:25:20,020	Муж мой – Иван Васильевич Бунша!	È mio marito, Ivan Vasil'evič Bunša!
#878	01:25:20,540	01:25:23,860	- Теперь тебя вылечат, алкоголик! - Чудненько! Ну а это кто такой?	- Ora ti cureranno, alcolista! / - Ottimo! Allora lui chi è?
#879	01:25:28,760	01:25:32,340	- Самозванец! - От самозванца слышу, вот так!	- Impostore! / - Lei stesso è un impostore!
#880	01:25:32,900	01:25:34,900	- Ну, а это кто такой? - Муж мой.	- Allora, chi è? / - Mio marito.
#881	01:25:36,810	01:25:38,700	Иван Васильевич Бунша.	Ivan Vasil'evič Bunša.
#882	01:25:40,940	01:25:42,440	И тебя вылечат!	Cureranno anche te!

#883	01:25:44,500	01:25:46,060	Так что же, выходит у Вас два мужа?	Quindi lei ha due mariti?
#884	01:25:49,060	01:25:51,560	- Ой. Выходит, два. - И оба Бунши.	- Così pare. / - Ed entrambi sono Bunša.
#885	01:25:55,960	01:25:57,460	Оба!	Entrambi!
#886	01:26:00,710	01:26:05,520	И тебя вылечат! И тебя тоже вылечат!	Cureranno te, e cureranno anche te.
#887	01:26:09,930	01:26:11,440	И меня вылечат!	E cureranno anche me!
#888	01:26:13,160	01:26:17,140	То, что Вы рассказали – грандиозно! Вам, как очевидцу, цены нет!	Quello che racconta è favoloso! / La sua testimonianza non ha prezzo!
#889	01:26:18,200	01:26:21,780	Я бы на Вашем месте за докторскую диссертацию немедленно сел!	Fossi in lei, mi rinchiuderei / a scrivere una tesi di dottorato.
#890	01:26:22,300	01:26:24,540	Торопиться не надо. Сесть я всегда успею.	Per farmi rinchiudere / c'è sempre tempo!
#891	01:26:41,180	01:26:43,760	Ульяна Андреевна, я царствовал, но Вам не изменил!	Ul'jana, ho fatto lo zar, / non il dongiovanni!
#892	01:26:44,050	01:26:47,580	Меня царицей соблазняли, но не поддался я. Клянусь!	La zarina voleva sedurmi, / ma giuro che non ho ceduto!
#893	01:26:54,960	01:26:58,440	- Чёрт побери! У нас в руках был сам Милославский! - Жорж Милославский?	- Maledizione! Quello era Miloslavskij! / - Žorž Miloslavskij?
#894	01:26:58,500	01:27:00,920	- Ну да! Задержать его! Быстро! - Сейчас.	- Sì! Arrestatelo subito! / - Agli ordini!
#895	01:27:03,570	01:27:06,000	Стойте! Стойте!	Aspettate! Fermi!
#896	01:27:06,400	01:27:08,800	Держите Милославского! Держите его!	Prendete Miloslavskij!
#897	01:27:43,920	01:27:46,620	Я был абсолютно уверен, что отправил вас обратно!	Ero sicuro che l'avrei riportata indietro!
#898	01:27:47,580	01:27:50,940	Торопись, торопись, князь! Крути, крути свою машину!	Affrettati, principe! / Metti in funzione la tua macchina!
#899	01:27:51,720	01:27:54,960	- Где ж Вы были всё это время? - В милицию замели. Дело шьют!	- Dov'è stato finora? / - Volevano sbattermi dentro!
#900	01:28:02,300	01:28:06,620	Погоня, князь! Погоня! Скорей! Скорей! Скорее, господа.	Principe, mi inseguono! / Affrettati, per l'amor del cielo!

#901	01:28:07,660	01:28:09,800	Бегите, Иван Васильевич! Бегите!	Ivan Vasil'evič, corra!
#902	01:28:12,780	01:28:16,340	- Быстрее, быстрее, Иван Васильевич! - Бегу же, бегу!	- Faccia in fretta! / - Corro!
#903	01:28:16,640	01:28:18,720	Грехи мои тяжкие! Бегу!	Dio, perdona i miei peccati! / Corro!
#904	01:28:20,580	01:28:23,960	Сгинь, нечистая сила! Прощай, князь!	Vai via, spirito maligno! / Addio, principe!
#905	01:28:24,100	01:28:28,260	Счастливо! Не поминайте лихом, Иван Васильевич!	Buona fortuna! / Non porti rancore, Ivan Vasil'evič!
#906	01:28:56,860	01:28:59,640	- Это безобразие! - Опять обесточили весь дом, понимаешь!	- Che scandalo! / - Siamo di nuovo senza corrente!
#907	01:28:59,700	01:29:03,260	- Он просто издевается! - Имейте в виду, мы будем жаловаться на вас в соответствующие инстанции!	- Ci prende in giro! / - Spogeremo querela contro di lei!
#908	01:29:03,620	01:29:06,180	Что, вас уже выпустили из сумасшедшего дома?	Vi hanno già fatti uscire dal manicomio?
#909	01:29:07,140	01:29:08,640	- Что? - Что такое?	- Cosa? / - In che senso?
#910	01:29:08,700	01:29:12,100	- Ах ты, хулиган! А ещё очки одел! - Какое хамство!	- Delinquente! E ha pure gli occhiali! / - Che cafonaggine!
#911	01:29:12,160	01:29:15,240	- Ишь ты, изобретатель! - Тебя еще судить будут, мерзавец!	- Inventore da strapazzo! / - Ci vediamo in tribunale!
#912	01:29:15,320	01:29:20,380	- Я тебе такое изобрету, что ты не обрадуешься! - Да, да, не волнуйся, поможем, поможем, интеллигент несчастный!	- Vedrai quello che inventerò io! / - Sì, aiutiamo lo scienziato pazzo!
#913	01:29:20,870	01:29:23,880	Выучили вас на свою голову! Облысели все!	Studia a spese nostre / e ci ripaga con la calvizie!
#914	01:29:29,320	01:29:33,160	Что это, всё мне почудилось... Или вправду было?	Mi sono immaginato tutto... / O è successo davvero?
#915	01:29:35,220	01:29:38,380	Иван Грозный... Милославский...	Ivan il Terribile, Miloslavskij...
#916	01:29:40,560	01:29:42,040	Ах, ведь меня ж Зина бросила!	Zina mi ha anche lasciato!
#917	01:29:48,360	01:29:50,380	Да нет, бред!	Ma no! È una follia.
#918	01:29:51,820	01:29:53,760	Здорово меня стукнуло!	Ho preso una bella botta!

#919	01:29:56,220	01:29:57,220	А вдруг не бред?	E se fosse vero?
#920	01:29:59,020	01:30:01,220	Господи! Что у тебя творится?	Dio mio! Cosa combini?
#921	01:30:02,200	01:30:06,560	Накурил, надымил. И, конечно, ещё не обедал!	Hai riempito la casa di fumo. / E ovviamente non hai ancora pranzato!
#922	01:30:16,880	01:30:19,680	- Ты не уехала в Гагры? - Какие Гагры?	- Non sei andata a Gagra? / - Quale Gagra?
#923	01:30:20,760	01:30:22,760	Ты совсем сойдёшь с ума со своей машиной!	Quella macchina ti farà impazzire!
#924	01:30:30,070	01:30:31,720	Где ты такую шишку посадил?	Da dove esce quel bernoccolo?
#925	01:30:35,570	01:30:38,520	Зина... Скажи честно.	Zina... Dimmi la verità.
#926	01:30:40,120	01:30:42,560	- Где ты была сейчас? - На репетиции.	- Dove sei stata? / - Alle prove.
#927	01:30:43,580	01:30:46,260	Хорошо. Я спрошу прямо.	Va bene. Te lo chiedo direttamente.
#928	01:30:48,020	01:30:49,180	Ты любишь Якина?	Ami Jakin?
#929	01:30:51,340	01:30:53,520	Какого Якина? Да что с тобой, Шурик?	Ma quale Jakin? Che cos'hai, Šurik?
#930	01:30:53,630	01:30:55,780	Не притворяйся! Он ваш кинорежиссёр!	Non fingere! È il vostro regista!
#931	01:30:57,970	01:31:00,400	Никакого режиссёра Якина у нас нет!	Non abbiamo nessun regista / di nome Jakin!
#932	01:31:03,280	01:31:05,440	- Правда? - Честное слово.	- Davvero? / - Lo giuro!
#933	01:31:06,700	01:31:07,700	Ура!	Evviva!
#934	01:31:31,300	01:31:32,300	Ciao!	Ciao!
#935	01:31:32,940	01:31:35,900	СПАСИБО ЗА ВНИМАНИЕ!	GRAZIE PER L'ATTENZIONE!
#936	01:31:35,960	01:31:37,640	КОНЕЦ ФИЛЬМА	FINE DEL FILM / Sottotitoli italiani a cura di Valentina Lamperini