



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO DI INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

CORSO DI LAUREA IN
MEDIAZIONE LINGUISTICA INTERCULTURALE

.....

**Made in America: il doppiaggio italiano
di *The Sopranos* tra realia e tabù**

CANDIDATO
Filippo Benini

RELATRICE
Chiara Bucaria

Sessione marzo 2026

Anno Accademico 2024/2025

*Alle mie due famiglie,
che mi hanno sempre supportato*

Sommario

INTRODUZIONE.....	4
CAPITOLO 1. IL DOPPIAGGIO IN TRADUZIONE AUDIOVISIVA.....	5
1.1 <i>Traduzione audiovisiva: definizione e storia del doppiaggio</i>	5
1.2 <i>Temi di ricerca e tecniche nel doppiaggio</i>	8
CAPITOLO 2. TABÙ, REALIA E CULTUREMI NELLA TRADUZIONE AUDIOVISIVA	11
2.1 <i>Studio dei tabù nella traduzione audiovisiva</i>	11
2.2 <i>Studio dei realia e delle allusioni nella traduzione audiovisiva</i>	13
CAPITOLO 3. ANALISI	16
3.1 <i>Resa e adattamento del lessico gangster</i>	16
3.2 <i>Resa e adattamento del linguaggio tabù</i>	18
3.3 <i>Il caso di “Gesù”</i>	20
3.4 <i>Realia, allusioni e umorismo</i>	23
CONCLUSIONE	28
BIBLIOGRAFIA.....	29
SITOGRAFIA	34

INTRODUZIONE

Marshall McLuhan, filosofo e critico letterario, nonché uno dei padri fondatori dello studio dei media, nel 1967 ha affermato che “ogni mezzo di comunicazione ha il potere di plasmare e influenzare la percezione della realtà da parte degli individui”, una tesi che è stata ampiamente validata nel corso della storia: con il tempo, il potere dei media è cresciuto a tal punto da rendere impossibile analizzare la società odierna senza prendere in considerazione questo aspetto. Trentadue anni dopo, nel 1999, fa il debutto sugli schermi statunitensi la serie TV *The Sopranos* (*I Soprano*), divenuta istantaneamente un fenomeno di massa a causa delle dinamiche trattate – così vicine al pubblico generalista americano – e grazie alla sua decostruzione delle aspettative degli spettatori, ormai abituati a un certo tipo di serializzazione televisiva e di topos narrativi dati per scontati. Con questa serie, le parole di McLuhan hanno acquisito un nuovo significato, in quanto *The Sopranos* è riuscita a trascendere il medium della televisione per commentare brutalmente la struttura stessa della società americana, e il suo impatto sulla società si avverte anche oggi. Il personaggio di Tony Soprano, il capostipite della famiglia che dà il nome alla serie, unanimemente riconosciuto come uno dei personaggi più sfaccettati e complessi della televisione, ha infatti offerto un modello nel quale la stragrande maggioranza degli spettatori poteva, anche solo parzialmente, rispecchiarsi. Tony rappresenta l'americano medio, oltremodo attaccato ai fasti di un tempo – mai vissuto, ma idealizzato – ormai perduto, che idolatra certe strutture sociali preconfezionate (identità e ruoli di genere, la famiglia tradizionale, la religione, l'identità e il lavoro, tra le altre cose), pur essendo consapevole della loro arbitrarietà. Parallelamente a questa rivoluzione della storia cinematografica e televisiva, un interesse sempre più crescente verso la traduzione audiovisiva stava via via prendendo piede, fenomeno che evidenzia quanto la nuova importanza dei media audiovisivi stesse cambiando il panorama dei servizi linguistici.

Questo elaborato si pone come scopo quello di analizzare alcuni episodi della sesta e ultima stagione di *The Sopranos* sotto la lente della resa e dell'adattamento dei dialoghi, dei realia e dei tabù, tracciando nel frattempo una linea temporale nel campo della traduzione audiovisiva, focalizzandosi sull'ambito dell'adattamento e del doppiaggio.

Il primo capitolo sarà dedicato alla storia della traduzione audiovisiva, facendo un breve confronto tra sottotitolaggio e doppiaggio ma focalizzandosi su quest'ultima modalità, con un'analisi sull'evoluzione e uso delle pratiche relative a questa disciplina nel tempo. Il secondo capitolo delinea la resa del linguaggio tabù e dei realia in traduzione audiovisiva (TAV),

analizzando soprattutto il contributo degli studiosi che si sono occupati di questi aspetti. Nel terzo capitolo verranno finalmente analizzati gli episodi scelti, mettendo a confronto l'originale con il doppiaggio e i sottotitoli italiani, facendo riferimento agli studi analizzati nei capitoli precedenti. Pur essendo numerose le serie televisive che avrebbero meritato un'analisi di questo tipo, anche antecedenti a *The Sopranos*, la scelta è ricaduta su quest'ultima produzione. Ciò che ha guidato tale decisione è la curiosità suscitata da come la serie è stata recepita in maniera visceralmente diversa nei due contesti nazionali. Infatti, se negli Stati Uniti la serie ha rappresentato un vero e proprio punto di riferimento culturale e mediatico, il successo riscosso in Italia è stato certamente più tiepido, a causa non solo della messa in onda in piena notte, che ha notevolmente e artificialmente abbassato gli ascolti, ma anche per un'intrinseca lontananza dei valori americani da quelli italiani, che ha reso molto più difficile l'identificazione da parte del pubblico del Belpaese.

È tuttavia importante considerare due aspetti: in primo luogo, per motivi pratici, l'analisi condotta nell'elaborato analizzerà solamente una manciata di episodi, in cui i casi presi in esame sono di certo eclatanti e meritevoli di approfondimento, ma che non rispecchiano necessariamente il doppiaggio dell'intera serie TV, svolta nel corso di più anni. In secondo luogo, *The Sopranos* è una serie TV che conta quasi vent'anni dalla messa in onda dell'ultimo episodio e, di conseguenza, molte delle pratiche descritte all'interno dell'elaborato si rifanno a un certo periodo storico. Con l'avvento delle piattaforme streaming, che offrono nuove modalità di fruizione, il panorama è mutato fortemente, ed è ora ben diverso dal panorama dei primi Duemila, punto focale dell'elaborato. Questa tesi si propone come fine ultimo, pertanto, di offrire uno spunto di riflessione sull'importanza del doppiaggio e della traduzione audiovisiva, anche in prospettiva diacronica.

CAPITOLO 1. IL DOPPIAGGIO IN TRADUZIONE AUDIOVISIVA

1.1 Traduzione audiovisiva: definizione e storia del doppiaggio

L'ubiquità dei media in qualsiasi ambito, dall'informazione all'intrattenimento, comporta una continua e sempre crescente necessità della traduzione audiovisiva, la dimensione multi-semiotica di qualsiasi opera televisiva o cinematografica i cui dialoghi attraversano un processo

di mediazione linguistica e culturale. La traduzione audiovisiva, spesso indicata con la sigla TAV nei testi italiani e con AVT (audiovisual translation) in inglese, si definisce come “tutte le modalità di trasferimento linguistico che si propongono di tradurre i dialoghi originali di prodotti audiovisivi, [...] al fine di renderli accessibili a un pubblico più ampio” (Perego, 2005:11). Le due modalità più diffuse della TAV sono il doppiaggio e il sottotitolaggio, rispettivamente la pratica di sostituire i dialoghi originali con quelli doppiati nella lingua d’arrivo e quella di mantenere intatti i dialoghi originali, aggiungendo all’immagine un testo tradotto e adattato in forma scritta. Tuttavia, questo elaborato si pone l’obiettivo di analizzare la pratica del doppiaggio, che sarà l’unica modalità presa in esame.

Il cinema muto si configura come un primissimo e fertile terreno in cui la TAV si è potuta originare e sviluppare come pratica, per quanto la traduzione dei film muti sia una delle attività meno documentate della ricerca sulla TAV. I ricercatori, infatti, tendono a ritenere questo periodo come meno problematico e impegnato rispetto al cinema sonoro e alle varie dimensioni che quest’ultimo porta con sé (O’Sullivan, Cornu; 2019:15). Per esempio, gli studiosi di traduzione audiovisiva Jan Ivarsson e Mary Carroll osservano nel saggio *Subtitling* (1998:9) che gli intertitoli non causassero problemi in quanto semplicemente potevano “essere rimossi, tradotti, filmati e re-inseriti”. Tessa Dwyer ha tuttavia sottolineato che “l’internazionalismo e il presunto universalismo dell’era del cinema muto erano in realtà accompagnati da una vasta gamma di pratiche di traduzione” (2005:301), e ciò comportava la presenza di narratori in tempo reale, la riorganizzazione degli intertitoli e alle volte modifiche alla trama, con finali alternativi.

Con l’arrivo del cinema sonoro alla fine degli anni ‘20, inizia un periodo di distribuzione internazionale dei film, nel quale una delle pratiche di traduzione più diffuse consisteva nel non tradurli (Low, 1985:91), in quanto la maggior parte delle pratiche di doppiaggio non erano ancora state ideate. Oltreoceano, il pubblico generalista non gradiva i film in lingua inglese, perciò sia i produttori di Hollywood che i distributori ricorsero all’uso di “film sincronizzati”, versioni mute delle pellicole con la musica come unico suono, e che utilizzavano didascalie simili a quelle dei film muti (Cornu 2014:27–28, Freire 2015:194–203). Questa pratica fu specialmente utilizzata in Italia, dopo l’uscita italiana di *Il cantante di jazz*, che per la prima volta pose il governo Mussolini di fronte al problema dell’invasione dei cosiddetti forestierismi. Una circolare del 22 ottobre 1930 introdusse la proibizione totale delle pellicole in lingua straniera e costrinse i distributori a sopprimere i dialoghi, con una

conseguente “sonorizzazione”: i film venivano continuamente interrotti, ignorando estetica e scelte autoriali rispetto al ritmo della narrazione (Quargnolo 2000:19-20). All’inizio degli anni ‘30, inizia la cosiddetta era del multilinguismo, in cui i maggiori studi hollywoodiani, come la Paramount, utilizzarono diversi espedienti per distribuire film tradotti, prima delle quali l’assunzione di attori poliglotti che potessero recitare in più lingue (Vincendeau, 1988:26).

La maggior parte delle strategie per superare le barriere linguistiche nel periodo di transizione dal muto al sonoro, con i cosiddetti *talkies* (transizione protagonista del film *Singin’ in the Rain* del 1932) sono state largamente motivate da ragioni economiche, in quanto il cinema multilingue sacrificava i grandi attori per assumere personalità poliglote meno conosciute, strategia che comportava un calo sostanziale degli incassi al botteghino. Per questo motivo, uno degli obiettivi della Hollywood del tempo fu quello di trovare un modo di coprire i costi della distribuzione all’estero, massimizzando il profitto. La soluzione fu quella di sostituire le voci originali americane con attori di lingue diverse, in quanto questa pratica avrebbe mantenuto il fascino che il cinema americano aveva oltreoceano, facendo sì che gli spettatori potessero vedere e riconoscere gli attori originali e allo stesso tempo capire ciò che dicevano nella loro lingua (O’Sullivan, Cornu; 2019:22). I primi esperimenti si focalizzarono sulla sostituzione delle voci durante le riprese creando una sorta di doppiaggio in tempo reale, ma questa pratica ebbe vita breve a causa dei vari problemi nella sincronizzazione tra attori e doppiatori (Cornu 2014:94-95, 96-103). Con il conseguente miglioramento delle tecniche di registrazione e del messaggio multi-traccia, il doppiaggio emerse come una forma estremamente specifica di post-sincronizzazione, in cui le voci originali venivano sostituite dopo le riprese, registrando i dialoghi in altre lingue in studio e sincronizzando il più fedelmente possibile i nuovi suoni con i movimenti labiali già esistenti in video. Dal punto di vista tecnico, emersero due metodi particolarmente efficaci: il primo prevedeva che gli attori memorizzassero i dialoghi prima della registrazione, che avveniva sul video privo di audio. La principale sfida consisteva nel mantenere la naturalezza dell’interpretazione originale nonostante i limiti tecnici che rendevano difficile seguire i movimenti facciali e labiali per creare l’illusione che le voci appartenessero ai personaggi su schermo. Il secondo metodo comprendeva un sistema che suddivideva le battute in segmenti che corrispondevano ai movimenti labiali, e le informazioni venivano trascritte su una striscia di carta che scorreva in simultanea con il film, che i traduttori usavano per creare battute che potessero sincronizzarsi in maniera naturale a livello metrico. Le battute a loro volta venivano trascritte su una striscia chiamata *rhythmo-band* (London 1936:115), che scorrendo segnalava quando i doppiatori dovevano pronunciare ogni sillaba in

modo da rendere la sincronizzazione il più accurata possibile (O'Sullivan, Cornu; 2019:22). La traduzione dei dialoghi in questo periodo non era necessariamente affidata a traduttori professionisti in grado di adattare direttamente il testo per l'interpretazione, ma a traduttori anonimi che fornivano una traduzione grezza del testo originale, che veniva successivamente curata e rielaborata da scrittori specializzati (Cornu 2014:144).

Oggigiorno, il doppiaggio rappresenta una delle pratiche dominanti della traduzione audiovisiva in Italia, Spagna, Germania e Francia, Paesi accomunati da una lunga tradizione legata a questioni di censura storica nell'era dei totalitarismi (in particolare, in Spagna, la censura franchista che imponeva l'uso del doppiaggio ha fatto sì che il pubblico spagnolo oggi preferisca questa modalità) (Bosseaux; 2019:49). In questi paesi, il doppiaggio non si limita al settore cinematografico, ed è una pratica ben consolidata anche per l'adattamento di serie televisive e documentari, media che si affidano pesantemente al doppiaggio per garantire un ritorno economico durante la distribuzione. La centralità del doppiaggio in Germania è tale che i film sottotitolati sono quasi estinti dalle sale cinematografiche (Boillat; 2013: 145). Nel resto d'Europa e, più in generale, a livello mondiale, il sottotitolaggio si è affermato come la modalità prevalente della TAV. Nei Paesi anglofoni, in particolare, il doppiaggio in inglese di pellicole straniere è estremamente raro. La preferenza per il sottotitolaggio è dovuta in parte anche agli elevati costi di produzione rispetto che al sottotitolaggio (O'Sullivan, Cornu; 2019:23).

1.2 Temi di ricerca e tecniche nel doppiaggio

Data la sempre crescente prevalenza delle pratiche della TAV, diversi temi di ricerca hanno catturato l'attenzione degli studiosi, e gli studi hanno contribuito all'ampliamento delle conoscenze già esistenti nell'ambito del doppiaggio. I ricercatori si sono occupati, per esempio, dell'impatto delle norme legate al doppiaggio nella cultura d'arrivo: è stata dedicata una particolare attenzione alle difficoltà che i traduttori devono affrontare quando si trovano davanti ai *realia*, ossia elementi culturospecifici e ideologicamente connotati; alla traduzione dell'umorismo (Chiaro 2010) e, tra gli altri aspetti, la resa della variazione dialettale e linguistica (Renna 2021).

La sincronizzazione è una delle principali sfide riscontrate quando ci si interfaccia con il doppiaggio, essendo quest'ultimo un esempio di traduzione vincolata (Titford, 1982) in quanto

comporta la mediazione tra testi che sono formati da diverse forme semiotiche, ovvero risorse portatrici di significato sia verbale che non verbale (Bosseaux; 2019:50). Per questo motivo, gran parte della ricerca iniziale nell'ambito del doppiaggio alla fine degli anni '80 si è concentrata sui vincoli mediali nella resa della sincronizzazione labiale. Chaume (2012:15) evidenzia sei aspetti, o "priorità che devono essere considerate in un doppiaggio standard tenendo presente il concetto di un destinatario ideale". Tra queste si annoverano una sincronia labiale accettabile, battute di dialogo credibili e realistiche, coerenza tra audio e video, fedeltà traduttiva, qualità sonora nitida e standard recitativi appropriati. Per anni gli studiosi hanno focalizzato l'attenzione sui vincoli inerenti alla pratica del doppiaggio, con grande enfasi sul problema della sincronizzazione, definito come "far corrispondere la traduzione nella lingua di destinazione ai movimenti articolatori e della bocca degli attori su schermo, assicurandosi che le espressioni verbali e le pause nella traduzioni corrispondano a quelle del testo di partenza" (Chaume 2012:68).

Il doppiaggio, inoltre, è una modalità traduttiva estremamente complessa che coinvolge il lavoro di una moltitudine di persone: traduttori, dialoghisti, direttori del doppiaggio, doppiatori e ingegneri del suono. Questa catena di produzione (Chaume; 2012:29) inizia quando ai traduttori è fornito uno script per la stesura di una traduzione grezza e, talvolta, anche una prima bozza del dialogo nella lingua d'arrivo. Dopo il completamento del testo a cura dei dialoghisti, questo viene restituito alla società di doppiaggio che si occupa del lato tecnico e artistico. In questa fase, il direttore del doppiaggio si impegna a trovare voci adatte: gran parte della riuscita del doppiaggio, secondo Chaume, dipende dalla scelta dei doppiatori (2012:36). Va notato che uno dei limiti del doppiaggio è che, in condizioni standard, i doppiatori hanno accesso solo alle battute o ai segmenti che stanno registrando in un dato momento e, a causa del fatto che registrano le battute in una cabina di doppiaggio, solitamente lavorando da soli o separatamente, non interagiscono dal vivo con altri membri del cast. Di conseguenza, il processo è una "continua serie di interruzioni e ripartenze, piuttosto che una performance teatrale" (ibid.:37). Il direttore del doppiaggio ha un ruolo simile a un regista cinematografico e il potere di modificare le battute del dialoghista e del traduttore come ritiene opportuno. Anche il doppiatore può richiedere che determinate battute vengano modificate se ritiene che non si adattino al suo stile recitativo. Come rivelato da questa sezione, il doppiaggio coinvolge una moltitudine di attori diversi che hanno il potere di apportare modifiche in ogni dato momento alla produzione e ciò ha storicamente complicato la ricerca sulla produzione dei prodotti doppiati (Bosseaux; 2019:53).

Un altro ambito di ricerca molto prolifico negli studi del doppiaggio, che si collega al secondo capitolo di questa tesi, riguarda l'idiosincrasia del linguaggio doppiato. Chaume spiega che “ciò che distingue il codice linguistico nei testi audiovisivi è che nei film, serie televisive, cartoni animati e pubblicità abbiamo a che fare con un testo che deve sembrare orale e spontaneo” (2012:100). Il doppiaggio è considerato un tipo di testo molto specifico: il dialogo doppiato è “una combinazione di caratteristiche linguistiche usate nei testi sia scritti che orali” (Chaume; 2012:81; Traduzione Mia), anche se può essere considerato una simulazione di un discorso spontaneo (Franzelli; 2008:225) dato che assume tutte le caratteristiche proprie del testo orale, con ellissi, anacoluti, pause e interruzioni. L'oralità del doppiaggio è tuttavia un'illusione, in quanto il dialogo ha avuto origine da un copione che “è scritto per essere narrato come se non fosse scritto” (Gregory & Carroll; 1978:42) o, come afferma Remael (2003:227), è una forma di “discorso secondario”.

I ricercatori sottolineano inoltre che il linguaggio del doppiaggio ha un suono specifico, diverso da dialoghi spontanei e originali: “non corrisponde a come parlano le persone normali” (Whitman-Linsen 1992:118) e che i doppiatori “parlano come un libro stampato” (Assis; 2001:216). Oggigiorno, il termine *doppiaggese*, coniato da Maria Pavesi (1996) è usato quando si parla del codice come “modello linguistico e stilistico culturospecifico per i testi doppiati” che è “simile, ma non uguale al linguaggio parlato reale e a produzioni esterne del linguaggio parlato” (Chaume; 2012:87). Secondo Chaume, inoltre, la scrittura del dialogo doppiato deve seguire tre requisiti: “creare l'effetto di un dialogo naturale”; “rispettare la sincronizzazione labiale” e “trovare un equilibrio tra sovra-recitazione e sotto-recitazione durante l'esecuzione dei dialoghi” (2012:88). Il fatto che questi tre criteri non siano sempre soddisfatti dimostra che il doppiaggio “si è consolidato come pratica in un'epoca in cui imitare il linguaggio parlato reale era completamente inaccettabile” (2012:91). Il peso del doppiaggio, a livello di scrittura dei dialoghi, è tuttavia dettato non solo dalla forma, ma dal contenuto. Come è possibile tradurre elementi culturospecifici, tra cui i tabù, considerando che ogni cultura attribuisce sensibilità e rilevanza differente a elementi differenti? A partire da questa domanda, nel secondo capitolo verrà analizzata la dimensione dei tabù e dei culturemi nella lingua, nei media e nella TAV.

CAPITOLO 2. TABÙ, REALIA E CULTUREMI NELLA TRADUZIONE AUDIOVISIVA¹

2.1 *Studio dei tabù nella traduzione audiovisiva*

Nel panorama della traduzione audiovisiva, uno degli storici problemi è costituito dalla necessità di trovare un equilibrio tra accuratezza linguistica, che comprende lo stile e la naturalezza dei testi, oltre alla fedeltà al testo di partenza, e sensibilità culturale. Questo equilibrio risulta particolarmente delicato quando si tratta di elementi tabù, la cui mediazione interculturale può influenzare significativamente la fruizione e la ricezione di un prodotto audiovisivo. Per loro natura, i tabù sono in costante evoluzione in quanto riflettono i mutamenti della società, sia a livello diacronico che diatopico. Ai fini di questo elaborato, è importante notare che i tabù presenti in *The Sopranos* hanno subito trasformazioni nel corso degli anni della messa in onda in TV – è fondamentale sottolineare gli eventi dell'attentato alle torri gemelle e quanto ciò abbia influito sulla cultura americana e come, di conseguenza, le scelte traduttive adottate per il doppiaggio italiano abbiano dovuto adattarsi per rispondere alle sensibilità del pubblico di riferimento. Allan (2018:10,16) sostiene che i tabù sono influenzati dal contesto, e che si debbano continuamente definire in quanto non esiste un tabù assoluto che valga per ogni cultura o epoca. Per quanto riguarda le serie televisive, il canale e l'orario di messa in onda sono elementi che influiscono enormemente sul tipo di contenuti mostrati, e su ciò che gli spettatori si aspettano di vedere: come già accennato nell'introduzione, in Italia la serie ha avuto un successo minore a causa del fatto che veniva trasmessa dapprima in seconda serata, e successivamente nelle ore notturne, con cambi repentini del giorno di programmazione. Il motivo è da ricercarsi non solo nei temi trattati nella serie, ma specialmente per il tipo di linguaggio utilizzato. Il linguaggio tabù è stato a lungo oggetto di studio e discussione, e una delle conseguenze è l'origine della Taboo Conference (TaCo) Series nel 2012, conferenza interdisciplinare volta a riunire studiosi di vari aspetti del tabù in una varietà di campi accademici (2022) e condividerne le relative ricerche e scoperte. TaCo promuove la ricerca su temi quali sesso e sessualità, morte, malattia, disabilità, scatologia, razzismo, sessismo, religione e blasfemia (Bucaria, Mitzel, Sileo; 2024:3). L'interesse verso i tabù deriva da discipline come la linguistica, sociolinguistica e pragmatica, nelle quali il turpiloquio è stato analizzato non solo da un punto di vista della produzione linguistica, ma anche per le ramificazioni pragmatiche per la comunicazione interpersonale. A tal proposito, è importante

¹ All'interno del capitolo, tutte le citazioni riportate dall'inglese sono nella mia traduzione.

menzionare le ricerche sulla politeness/impoliteness (Bousfield 2008; Brown e Levinson 2014; Culpepper e Hardaker 2017; Culpepper 2018), sul turpiloquio (Andersson e Trudgill 1990; McEnery 2005) e sull'uso dei disfemismi come Face-Threatening Acts (FTA) (Goffman 1967; Zajdman 1995).

Nell'ambito degli studi su media e l'umorismo, i tabù sono spesso analizzati nel contesto della comicità, sia nei casi di non-fiction come nella stand-up comedy (Oring 2003; Pérez 2022), che nei casi di fiction come programmi televisivi comici (Sienkiewicz e Marx 2021; 2022), categoria a cui *The Sopranos* appartiene. Tra i temi centrali affrontati da queste discipline emerge sicuramente la distinzione tra “punching up” e “punching down” (Lockyer e Pickering 2008): l'uso dell'umorismo trasgressivo per mettere in ridicolo persone privilegiate o persone soggette a forme di discriminazione od oppressione (Davies 2011). Per quanto riguarda *The Sopranos*, si fa un uso ponderato, metanarrativo e astuto dell'utilizzo di un evidentissimo “punching down” per commentare categorie sociali quali gli immigrati afroamericani in New Jersey o la comunità ebraica (attraverso battute e insulti razzisti), mentre opera un sottile, delicato e non-verbale “punching up” per ridicolizzare la categoria sociale egemone dello show, ossia gli uomini bianchi italoamericani. Secondo Allan e BurrIDGE (2006:11), “*tabù* si riferisce a una proibizione di un comportamento per una comunità specificabile di una o più persone, in un tempo specificabile e in contesti specificabili”, definizione che può aiutarci a discernere non solo perché la forza dei tabù all'interno di *The Sopranos* sia stata così dirompente per la TV dei primi 2000, ma anche perché certe scelte siano state operate all'interno dell'adattamento e doppiaggio italiano. Ciononostante, la peculiarità del doppiaggio della serie è che, al posto di edulcorare e attenuare certe scelte del prodotto originale, si è deciso di fare l'esatto opposto, usando disfemismi e sostituendo espressioni più implicite con un linguaggio violento e diretto (capitolo 3). È infatti vero che, se l'uso del linguaggio esplicito negli script inglesi ha subito un drastico aumento negli ultimi decenni (a causa soprattutto della presenza sempre minore dell'auto-censura), il doppiaggio italiano opera costantemente nella direzione opposta, in quanto l'omissione e l'attenuazione sono aumentate considerevolmente (Formentelli & Ghia, 2021:64, 47). Di norma, l'attenuazione consegue un cambiamento radicale del registro, una caratteristica ricorrente dei film tradotti (Pavesi & Malinverno, 2000:82), e la motivazione è da ricercarsi nel fatto che le costruzioni grammaticali delle imprecazioni siano abbastanza diverse da giustificare una resa attenuata: “The lexico-grammar constructions in which [expletives] occur show different degrees of routinisation in set expressions (bloody hell, fucking hell) and fixed syntactic frames

(bloody/fucking/(god)damn + headword; WH-word + the fuck/the hell) that in most cases do not coincide with those available in Italian” (Formentelli & Ghia 2021:48).

È ora importante reintrodurre il concetto di *doppiaggese*, una base fondamentale per la corretta interpretazione di alcune scelte presenti all’interno dell’adattamento. Il *doppiaggese*, una varietà pseudo-colloquiale della lingua italiana, caratterizzata da ripetizione/ridondanza, frasi fatte e cliché, e calchi dalla lingua originale (Sileo 2018), utilizza il linguaggio tabù ed esplicito in una maniera così particolare da influenzare la produzione linguistica naturale degli italiani, come dimostrato dalla ricerca di Angela Sileo “*Dirty Dubbese: Dubbing as a Means of Taboo Language Transfer from English into Italian*” (2024). Sulla base dell’analisi di corpora linguistici, lo studio analizza diverse costruzioni che sono riscontrabili anche all’interno della serie di Chase, come “*fottiti*”, i calchi strutturali con il “che” (“che cazzo”; “che diammine”) o “dannazione”, che verranno analizzati all’interno del terzo capitolo. Le difficoltà nella TAV non si fermano a una buona resa del turpiloquio, in quanto la trasposizione deve prendere in considerazione l’esistenza di elementi culturospecifici, e quindi difficilmente traducibili, chiamati realia.

2.2 Studio dei realia e delle allusioni nella traduzione audiovisiva

Nel campo della traduzione, i realia sono parole o espressioni che denotano elementi culturospecifici, la cui difficoltà nella traduzione sta nel fatto che ogni cultura categorizza la realtà in modi differenti. Si tratta infatti di elementi lessicali che fanno riferimento alla realtà e all’ambiente culturale particolare intorno e al di là della lingua, e quindi elementi extralinguistici (Koskipää, 2008:23). Secondo Barkhudarov, il sistema dei significati linguistici rappresenta sia il mondo esterno che quello interiore di una persona, ovvero racchiude l’esperienza pratica di un gruppo di persone che parlano la stessa lingua. Ciò implica che, se l’esperienza pratica di gruppi di persone che parlano lingue diverse è la stessa, lo sono anche i concetti espressi in queste lingue. La sfida principale per un traduttore, dunque, si presenta quando nella lingua di partenza si fa riferimento a situazioni inesistenti all’interno dell’esperienza delle persone che parlano la lingua d’arrivo, ossia i realia (Barkhudarov, 1975:94). Alcune strategie traduttive odierne si basano sul documento di Vinay e Darbelnet, due linguisti canadesi che nel 1958 compilano ciò che è stato per molto tempo considerato un modello di raffronto linguistico e metodo traduttivo, che delineava sette procedimenti traduttivi. Ciononostante, il concetto moderno di realia non esisteva nel panorama linguistico di fine anni ‘50, tant’è che Vinay e Darbelnet scrivono di “differenze di carattere

metalinguistico” che «rappresentano una combinazione delle relazioni che connettono fenomeni sociali, culturali e psicologici alle strutture linguistiche» (Vinay, J. P. & Darbelnet J. 1958:259). Nel contesto odierno, diversi studiosi hanno contribuito a riempire il vuoto creatosi con una maggiore consapevolezza e una crescente necessità di tradurre elementi culturospecifici a causa, tra le altre cose, della globalizzazione. In primo luogo, gli studiosi Vlahov e Florin hanno osservato che le due maggiori difficoltà nella traduzione dei realia sono sia il vuoto lessicale, che la necessità di esplicitare non solo il significato semantico dei realia ma anche le sfumature che le espressioni portano con se (Vlahov & Florin, 1986:89). Considerato ciò, si può ora entrare nel merito di come i realia vengono effettivamente tradotti, anche nel contesto di serie televisive all'avanguardia come *The Sopranos*, ricchissime di elementi talvolta alieni alle culture diverse da quella originale. La linguista Ritva Leppihalme ha studiato e identificato diverse strategie traduttive per riferimenti di tipo realia (Leppihalme in Kukkonen et al., 2001:139). La seguente tabella illustra sei delle sette strategie (una di esse è inapplicabile al doppiaggio, in quanto Nota di Traduzione, e quindi omessa). Per un'analisi di casi particolari, con l'applicazione delle tecniche, si veda il terzo capitolo.

<i>Strategia di traduzione</i>	<i>Esempio</i>
Trasferimento diretto	<i>Hotdog</i> → Hotdog
Calco	<i>Mark Twain's house</i> → La casa di Mark Twain
Adattamento culturale	<i>Hee-Haw Honeys</i> → Grasse risate
Iperonimo	<i>Tiny Tim</i> → Uno storpio
Esplicazione	<i>Marshall Stacks</i> → Gli amplificatori Marshall
Omissione	<i>Save your act for Sundance...</i> → Vai a raccontarlo a qualcun altro...

(ibid:139)

Oltre ai realia, elementi extralinguistici del testo, esistono corrispettivi intralinguistici chiamati allusioni, che operano nell'ambito dell'intertestualità richiamando le connotazioni delle parole e risultando quindi estremamente dipendenti dal contesto (Hatim & Mason 1990:120,121).

L'adattamento di qualunque testo si basa sul delicato lavoro del traduttore, che deve creare l'illusione di equivalenza tra il testo di partenza e quello d'arrivo, per quanto non possano mai essere identici nelle sfumature e questo è dovuto, tra le altre cose, agli elementi analizzati in questo capitolo. Un altro importante concetto della traduzione (in generale, ma altrettanto fondamentale nella TAV) è il concetto degli approcci addomesticanti ed estranianti. Si tratta di due strategie basilari, formalizzate dal teorico della traduzione Lawrence Venuti, che definisce l'approccio addomesticante come "una riduzione etnocentrica del testo straniero secondo i valori culturali della lingua d'arrivo, e in ciò, il traduttore porta l'autore nella cultura del lettore" e l'approccio estraniante come "una pressione etnodeviante sui valori culturali della lingua di destinazione, per registrare la differenza linguistica e culturale del testo straniero, mandando il lettore all'estero" (Venuti 1995:20). In altre parole, laddove per "addomesticamento" si intende una traduzione in cui si adotta uno stile fluido e trasparente per minimizzare le peculiarità culturali del testo per i lettori nella lingua d'arrivo, per "estraniamento" si intende una deliberata rottura delle convenzioni culturali del testo d'arrivo, che mantiene l'estraneità del testo di partenza (Shuttleworth & Cowie, 1997:59). L'utilizzo degli approcci varia da lingua a lingua, e si basa su come la lingua d'arrivo "vede il prossimo". Come già delineato nel primo capitolo, il doppiaggio è emerso in Europa, e in particolare in Spagna, Italia e Germania, per motivazioni diverse. In Spagna il doppiaggio è stato parte di una strategia difensiva basata sul "tentativo di mantenere la supremazia della lingua nazionale come espressione del potere culturale, politico ed economico" (Camino Gutiérrez-Lanza, 1997:44), e la sua persistenza come modalità di distribuzione dei prodotti audiovisivi dipende non solo dal fatto che la pratica si è consolidata ed è accettata di buon grado dal pubblico, ma anche per un rinnovato atteggiamento difensivo e invettivo verso la soverchiante percentuale di film americani importati (Ballester, 1995:175,178). D'altro canto, la situazione italiana è stata certamente più tollerante e curiosa nel suo approccio verso l'adattamento culturale di prodotti stranieri. È questo il caso per la serie TV presa in esame in questo elaborato: pur mantenendosi in linea con le altre serie del periodo dei primi anni 2000 prediligendo l'addomesticamento per alcune allusioni e realia, non disdegna, talvolta, un netto approccio estraniante.

Come già evidenziato, tuttavia, *The Sopranos* è una serie TV precedente all'avvento alle piattaforme streaming, che hanno cambiato le modalità sia di fruizione, che di produzione delle versioni doppiate. Dal punto di vista della produzione e della distribuzione, la portata globale delle piattaforme ha infatti permesso a questi servizi di esercitare una supervisione più

rigorosa su come i loro contenuti vengono adattati nelle diverse lingue di destinazione (Bucaria, 2024: A60, A61).

Nel terzo e ultimo capitolo seguirà l'analisi di alcune battute degli episodi presi in esame, nella cui spiegazione verranno applicate le teorie e le nozioni già delineate.

CAPITOLO 3. ANALISI

In questo capitolo verrà proposta un'analisi delle strategie traduttive operate per alcuni dei dialoghi degli episodi scelti e, laddove la traduzione cambi il significato originale per presunti errori o incomprensioni, verrà anche delineata una proposta di traduzione alternativa. La maggior parte degli episodi scelti appartengono alla sesta stagione, e la decisione di analizzare l'atto finale di *The Sopranos* è data dal fatto che la serie, nelle sue battute finali, assume un tono decisamente più serio, teatrale e drammatico, che rende i dialoghi più complessi e al contempo iconici: è infatti dall'ultima stagione che viene gran parte delle frasi fatte che si sono diffuse su internet come meme. Ciononostante, alcuni degli esempi che verranno portati, per quanto riguarda i disfeismi, sono tratti dalla terza stagione, anch'essa ricca di momenti memorabili. Di seguito una lista degli episodi scelti:

- S6E1 - **Members Only** / *Stato confusionale*
- S6E2 - **Join the Club** / *Un'altra vita*
- S6E18 - **Kennedy and Heidi** / *Veglie funebri*
- S6E20 - **The Blue Comet** / *Grido di guerra*
- S6E21 - **Made in America** / *Made in America*
- S1E12 - **Isabella** / *L'attentato*
- S3E5 - **Another Toothpick** / *Terapia di coppia*

3.1 Resa e adattamento del lessico gangster

È inoltre importante specificare il tipo di testo di partenza con il quale si ha a che fare. *The Sopranos* è una serie che, oltre al casting variegato e molto calzante, deve gran parte dei temi e della terminologia al film *Goodfellas*, in italiano *Quei bravi ragazzi*, del regista Martin Scorsese. Il film, uscito nel 1990, è servito come un primo e fondamentale punto di partenza per l'adattamento del genere gangster in Italia, specialmente per quanto riguarda il lessico. Questo lessico, difficilmente rintracciabile in testi non appartenenti al genere, è costantemente presente all'interno della narrazione e, per via dell'intrinseca lontananza della mafia italo

americana da quella italiana - e per la natura stessa della mafia italiana, che tende a mistificare, non definendosi – la traduzione di alcuni termini ha rappresentato una sfida. Si parla di termini come *Wiseguy* o *Made man*, che identificano uomini malavitosi che sono effettivamente entrati nella famiglia. Il seguente esempio è tratto da *Quei bravi ragazzi*:

#	Timecode	Versione originale	Versione doppiata
<i>Quei bravi ragazzi</i>	01:52:45	H: And there was nothing that we could do about it. Batts was a made man , and Tommy wasn't. [...] It was among the Italians. It was real greaseball shit.	H: Non ci potevamo fare niente. Batts era un affiliato , e Tommy non lo era ancora. [...] Era una questione fra mangiaspaghetti.

Il termine *made man* è stato reso come “affiliato” che, pur essendo tecnicamente corretto, non esplica pienamente il vero significato che l’originale porta con sé. *Made man* rimanda anche a una questione di onore e crescita personale, in quanto la persona, dopo aver fatto un percorso lungo anni, è “fatta” e finita, pronta a entrare nel mondo della malavita. Inoltre, è peculiare l’assenza totale del termine *greaseball*, insulto razziale che il Cambridge Dictionary definisce “*an extremely offensive word for someone whose family comes from the Mediterranean countries or Latin America*”, evidentemente considerato intraducibile direttamente, e pertanto la frase in cui compare è stata omessa, rendendo il termine offensivo con “mangiaspaghetti”, che incorpora “*the Italians*” a “*real greaseball shit*”, sacrificando parte della volgarità del dialogo. È stato possibile omettere una frase, di fatto riducendo il numero di battute, in quanto il personaggio che la pronunciava è il narratore, che in questo momento non era presente a schermo. Non sorprende quindi che l’impossibilità nel tradurre il termine *made guy* sia persistita anche all’interno della serie TV presa in considerazione all’interno dell’elaborato. Nell’ultimo episodio, Tony ha una conversazione con lo zio Junior, ormai in preda alla demenza senile, in cui prova a fargli ricordare dove ha nascosto i soldi che dovrebbero spettare alla famiglia di Bobby, un membro morto della famiglia mafiosa.

#	Timecode	Versione originale	Versione doppiata
S6E21	52:32	T: Any money should go to Bobby Baccala's kids. Now,	T: Tutti i soldi dovrebbero andare ai figli di Bobby

		Janice may not do that, but Bobby was with us. He's a made guy , wouldn't be right.	Baccalieri. Janice potrebbe anche non darglieli, ma Bobby era dei nostri. Era uno fidato , non sarebbe giusto.
--	--	--	---

Anche in questo caso, si perdono le sfumature del lessico originale, rimuovendo anche parte del significato. Nelle famiglie mafiose italo americane, alla morte di un *made man* seguono una serie di obblighi istituzionali, tra cui il dover prendersi cura della famiglia del deceduto. Quando Tony, in originale, ricorda a Junior che Bobby era un *made guy*, non sta semplicemente apprezzandone il valore come membro fidato della famiglia, ma sta ricordando gli obblighi che derivano da questo fatto.

Nello stesso dialogo, diventato iconico per le performance stellari dei due attori, Tony prova a far rinsavire lo zio ricordandogli di quando era il boss della famiglia. Un altro problema di terminologia è evidente nell'espressione *This Thing of Ours*, che Tony utilizza proprio per riferirsi alla mafia del New Jersey, l'unica che ha davvero conosciuto nella sua vita.

#	Timecode	Versione originale	Versione doppiata
S6E21	53:27	T: This Thing of Ours...	T: Ti ricordi Cosa Nostra ?

Nella versione originale, a Tony basta fare il nome della mafia americana per cercare di evocare qualche tipo di ricordo nella mente di Junior. Questo sarebbe stato impossibile in italiano, il cui doppiaggio opta per cambiare *This Thing of Ours* con *Cosa Nostra* e introdurlo con una domanda. Il problema è che Cosa Nostra, per lo spettatore italiano, si riferisce all'organizzazione mafiosa presente solo e unicamente in Sicilia, e quindi incompatibile con una serie che ha come punto principale il fatto di essere ambientata negli Stati Uniti.

3.2 Resa e adattamento del linguaggio tabù

È innanzitutto doveroso ricordare la tendenza innata del doppiaggio, ad attenuare i disfemismi e sostituirli con espressioni più leggere ed eufemistiche. Per quanto *The Sopranos* si mantenga spesso su questa linea, una peculiarità estremamente rara della serie, e che la differenzia da prodotti precedenti e antecedenti, è che talvolta si è deciso di adattare battute prive di turpiloquio, o che usano l'ironia, usando linguaggio tabù o scurrile. Nel quinto episodio della

terza stagione, *Terapia di coppia*, Tony viene fermato per eccesso di velocità da un poliziotto nero. Il protagonista cerca di fare ciò che gli riesce meglio, ossia corrompere l'autorità con una mazzetta, ricordandogli di essere Tony Soprano ed esibendo la tessera della Police Benevolent Association, indicando il suo rapporto con alcune forze dell'ordine colluse (“È della polizia municipale, vero? La settimana scorsa ho pranzato col suo capo. Io sono Tony Soprano.”). Quando il poliziotto non accoglie la proposta di corruzione, anzi minacciando Tony di chiamare i rinforzi, il boss decide di collaborare, senza però perdere l'occasione di lamentarsi dell'accaduto con la moglie Carmela.

#	Timecode	Versione originale	Versione doppiata
S3E5	07:44	T: Can you believe this shit? This fuckin' smoke's actually writing me up.	T: Non ci posso credere, quel negro del cazzo mi sta facendo il verbale.

Come è possibile vedere, l'espressione “*smoke*”, usata da Tony per riferirsi in modo dispregiativo al poliziotto di colore, è stata adattata con un ben più aggressivo “*negro*”, che è inequivocabilmente linguaggio tabù anche nella cultura italiana, che ha storicamente affrontato questioni di tipo razziale in modo meno impegnato rispetto ai paesi anglosassoni, in cui l'apartheid e il movimento BLM, tra le altre cose, sono state protagoniste dello zeitgeist per diverso tempo. Sorge spontaneo chiedersi il motivo della scelta, che probabilmente è da ritrovarsi in una questione di bilanciamento linguistico: nell'originale, Tony apre la battuta con un “*Can you believe this shit?*”, che contiene un disfemismo che nella versione italiana non è presente. Nella traduzione non è infatti raro provare a trovare un equilibrio tra unità di significato, ed è comune cercare di spostare un significato eliminato nella frase precedente, attuando la strategia della compensazione. Ciononostante, la scelta di utilizzare un insulto razzista in assenza di un corrispettivo nell'originale risulta abbastanza rara nella pratica del doppiaggio italiano.

Le asimmetrie non riguardano solo gli insulti razziali. La serie, infatti, commenta in modo sagace gran parte delle questioni sociali dell'America dei primi 2000, tra cui una crescente attenzione verso l'omosessualità. Nel prossimo dialogo preso in esame, la famiglia del New Jersey commenta le presunte motivazioni dietro il suicidio di Eugene Pontecorvo, uno dei capi della gang di Tony, che ha compiuto il gesto estremo in seguito alle ripetute richieste di trasferimento, sempre rifiutate. Uno dei personaggi ricorrenti, Vito Spatafore, nonché unico

membro omosessuale (in segreto) della famiglia, ironicamente avanza l'ipotesi che si fosse suicidato poiché omosessuale e incapace di convivere con questo fatto.

#	Timecode	Versione originale	Versione doppiata
S6E2	26:18	V: Maybe he was a homo , felt there was no one he could talk to about it.	V: Forse era ricchione , non ha avuto il coraggio di uscire allo scoperto.

Per quanto implicitamente anche nell'originale il termine “a homo” denoti una forte omofobia, normalizzata e addirittura istituzionalizzata all'interno della malavita – specialmente per l'articolo indeterminativo “a” – l'italiano “ricchione” è immediatamente più aggressivo e diretto, non lasciando spazio per l'interpretazione su quello che Vito, essendo lui stesso omosessuale, potrebbe pensare. Le invettive contro l'omosessualità non si fermano qui, in quanto questa asimmetria è riscontrabile, seppur in modo più sottile, nel primo episodio della sesta stagione, in cui Christopher, il nipote di Tony, insulta il boss di una famiglia rivale perché quest'ultimo ha tentato di farlo uccidere.

#	Timecode	Versione originale	Versione doppiata
S6E1	14:10	C: Cocksucker wanted me killed?	C: Quel rottinculo mi voleva morto.

Secondo il Grande Dizionario della Lingua Italiana, la definizione di *rottinculo* è “*volg. chi ha subito rapporti anali (per lo più con connotazione fortemente spregiativa). -anche come generico epiteto ingiurioso*”, che (a causa del fatto che indichi un individuo che ha perso la facoltà di usare il retto a causa dei ripetuti rapporti anali) implica un grado di spregio molto più forte dell'intercalare *cocksucker*, utilizzato in maniera tutt'altro che parsimoniosa dai gangster del New Jersey, per quanto anche quest'ultimo termine sia fortemente dispregiativo e omofobo.

3.3 Il caso di “Gesù”

Un elemento costante non solo nella TAV, ma anche nella traduzione in generale, è una sorta di riluttanza nel tradurre con un calco l'intercalare che porta l'unità di significato “Gesù”, che si può trovare come *Jesus*, *Christ* o *Jesus Christ*. Le ragioni sono forse da ricercarsi nel rapporto che l'Italia ha storicamente con la religione, e una delle conseguenze potrebbe essere il cercare di evitare di nominare invano il nome della divinità. Sebbene anche l'America abbia una

profonda e importante storia religiosa, l'Italia possiede una maggiore complessità per quanto riguarda il linguaggio religioso, essendo uno dei Paesi che hanno creato le bestemmie come lessico tabù. Non sorprende dunque che in *The Sopranos*, serie in cui i mafiosi invocano continuamente il nome di Dio, si sia avuta una continua attenuazione, optando per approcci sostitutivi invece che di traduzione letterale.

#	Timecode	Versione originale	Versione doppiata
S6E2	07:02	B: Oh, Jesus .	B: Che seccatura .

In questa scena, una delle tante sequenze oniriche che hanno reso la serie così famosa, Tony sta raccontando di aver perso la sua valigia a un barista che, nel doppiaggio italiano, risponde con un sicuramente più innaturale e doppiaggese “*Che seccatura*”. Un altro caso molto simile si trova nel penultimo episodio.

#	Timecode	Versione originale	Versione doppiata
S6E20	23:04	T: Jesus Christ , you sound like my fucking wife.	B: Cazzo , sembra quella stronza di mia moglie.

In questa scena, Tony si trova nella sua sessione finale di terapia con la dottoressa Melfi, che inizia a trattarlo in modo aggressivo dopo aver scoperto che per colpa della sua sociopatia sarà impossibile per lui fare progressi e anzi, le sessioni di terapia lo hanno semplicemente reso più astuto e manipolatore. Il suo tono fa spazientire Tony, che le risponde in questo modo. Anche qui, il “Jesus Christ” – intercalare più lungo e articolato del solo “Jesus” riportato nell’esempio sopra – viene sostituito da “cazzo”, al posto di “Cristo”, che sarebbe stato più adeguato da un punto di vista metrico e labiale. Occorre anche precisare che nella traduzione, laddove si decidesse di adattare il nome *Jesus / Christ* con un calco, si predilige la parola “Cristo”, il cui suono unico (occlusiva velare sorda seguita da una vibrante alveolare, che produce il suono /kr/) risulta più soddisfacente e foneticamente pieno rispetto al più dolce “Gesù”, che viene spesso associato al linguaggio delle persone anziane (Crea, 2020). Nella scena, inoltre, è degno di nota il fatto che il rapporto tra Tony e Melfi risulta decisamente più distaccato nel doppiaggio italiano a causa del pronome personale “lei”, che contribuisce a creare questa distanza.

Come penultimo caso del genere che verrà preso in esame, si ha una coppia di dialoghi del diciottesimo episodio della sesta stagione.

#	Timecode	Versione originale	Versione doppiata
S6E18	13:06	C: I was making my collections and Anthony Maffei called me. Jesus.	C: Stavo facendo il mio giro e Anthony Maffei mi ha chiamato. Non ci credevo.
	13:24	T: His chest filled up. Suffocated on his own blood. C: Oh, Jesus. P: Poor kid. B: Jesus Christ.	T: Il torace gli si è riempito, è soffocato nel suo stesso sangue. C: Che sfiga. P: Poveraccio. B: Mannaggia, che sfortuna.

Entrambi i dialoghi fanno parte della stessa scena, in cui Tony racconta alla famiglia mafiosa com'è morto suo nipote Christopher, con le reazioni di seguito. In questo frangente è ancora più eclatante la volontà di non tradurre con un calco. Ciononostante, in alcuni casi, per quanto si decida di non nominare Dio, si è comunque deciso di mantenere un rimando religioso, fondamentale se si considera la forte religiosità (almeno all'apparenza) dei protagonisti.

Un caso specifico e molto interessante è presente nel penultimo episodio della prima stagione, in cui i mafiosi si recano a casa di Tony, reduce da un attentato alla sua vita da parte di sicari ingaggiati dallo zio Jun. Christopher, sollevato dal vedere Tony vivo e vegeto, corre verso di lui esclamando la seguente espressione:

#	Timecode	Versione originale	Versione doppiata
S1E12	33:41	C: Tony! Jesus fucking Christ!	C: Cazzo di Buddha , che casino!

La scelta di questa esclamazione è estremamente interessante, in quanto indica una certa posizione “politica” dei traduttori, che pur di non tradurre letteralmente – o comunque quantomeno fedelmente – l'espressione “*Jesus fucking Christ*”, che sarebbe risultata blasfema od offensiva, hanno utilizzato un'espressione altrettanto blasfema (sebbene la concezione di blasfemia sia diversa, o addirittura inesistente nelle dottrine buddiste) che però prende di mira un'altra religione decisamente più minoritaria sia negli Stati Uniti che in Italia. “Cazzo di Buddha” è un'espressione persa nel tempo, molto in voga nei primi anni Duemila, usata per sostituire espressioni altrimenti blasfeme (Slengo.it).

Come ultimo caso, si analizzerà la reazione di Carmela alla chiamata di Tony in cui il marito le comunica la morte di Christopher.

#	Timecode	Versione originale	Versione doppiata
S6E18	10:50	T: We were coming back from the city and... Christopher's dead. C: Oh my God!	T: Stavamo tornando da New York e... Christopher è morto. C: Oh, misericordia!

In questo caso, il “*misericordia*” suona più naturale per un parlante di origini meridionali rispetto a un calco con “*oh mio Dio*”, costruzione entrata nell’uso ma che è originariamente un calco dall’inglese. L’italiano risulta inoltre sempre più variegato dal punto di vista delle traduzioni di carattere religioso, come evidenziato da Parini (1998), che afferma che in inglese esistono meno espressioni legate al concetto di divino.

3.4 *Realia, allusioni e umorismo*

Come affermato precedentemente, un elemento fondamentale di *The Sopranos* sono i realia e le allusioni. La serie, essendo ambientata in una realtà italoamericana, fa ampio uso di elementi non presenti in altre culture e, ironicamente, per quanto i gangster si sentano italiani, la loro realtà non potrebbe essere più aliena a quella del Belpaese, e questo fatto è protagonista di un episodio, *Commendatori*, in cui la gang si ritrova in Italia e scopre con sgomento quanto la cultura sia diversa. È il caso di *grouper sandwich*, che viene tradotto in italiano come *sandwich gamberi e salsa rosa* pur non avendoli effettivamente come ingredienti. Un altro caso è l’iconico *gabagool*, traslitterazione dall’italiano *capocollo* (che è anche la traduzione italiana), salume protagonista di molte gag all’interno della serie, ma che per gli italoamericani rappresenta ben più di un semplice insaccato, quanto una sorta di identità culturale.

Come menzionato in precedenza con *Leadbelly*, si è spesso deciso di applicare un approccio sostitutivo alla traduzione di alcuni nomi. Per esempio, nel secondo episodio, quando Tony si ritrova in coma in seguito alla ferita causatagli da Junior, e l’intera famiglia fa a turno per rimanere in ospedale, Paulie Gualtieri dice la seguente battuta a AJ, figlio di Tony:

#	Timecode	Versione originale	Versione doppiata
S6E2	13:17	P: Van Helsing , let's	P: Hey grand'uomo ,

		go.	andiamo a casa.
--	--	-----	-----------------

Paulie si riferisce a AJ come Van Helsing per il fatto che il ragazzo, in seguito a una fase di ribellione adolescenziale, si è fatto crescere i capelli, che ora sono lunghi come quelli del personaggio interpretato da Hugh Jackman in *Van Helsing*, ossia l'omonimo protagonista del film del 2004. I traduttori hanno pensato che tradurre con un calco sarebbe stato inefficace in quanto il pubblico italiano potrebbe non aver avuto familiarità con la figura del film quanto il pubblico americano, e dunque la battuta è stata resa con un generico “grand'uomo”.

Durante il coma di Tony si ha una sequenza di scene oniriche in cui Tony, ora privo del suo accento del New Jersey (e napoletano, in italiano) e non più un membro della malavita, scambia erroneamente la sua valigia con quella di un individuo chiamato Kevin Finnerty (che si scoprirà essere Tony stesso). Il nome Kevin Finnerty è simbolico e tutt'altro che casuale, in quanto, secondo teorie dei fan, tra cui Alec Bojalad della testata giornalistica online *Den Of Geek*, l'assonanza con la parola *infinity* rappresenta il viaggio di Tony nell'infinito, nel suo stato tra la vita e la morte; e il nome Kevin, di origini irlandesi, secondo l'Irish Language Dictionary, significa “nascita gentile”, in quanto Tony è rinato in un individuo innocente. L'assonanza con *infinity* è utilizzata all'interno del doppiaggio originale per una battuta.

#	Timecode	Versione originale	Versione doppiata
S6E2	07:20	T: You know the name Kevin Finnerty? P: He drives a Lexus. T: You know him? P: It's a joke. Infiniti? Lexus?	T: Kevin Finnerty le dice niente? P: Eh, buon vecchio Kevin. T: È un suo amico? P: Mai sentito. Ma se lo fosse, lo chiamerei così.

In questa battuta, Tony sta cercando di risalire all'identità di Kevin, avendo trovato il suo nome in un documento all'interno della sua valigia. Una persona casuale, all'interno del bar, scherza sull'assonanza di Finnerty con *Infiniti*, una macchina prodotta dalla Nissan, e la Lexus, considerata sua rivale, come macchina prodotta dalla Toyota. I traduttori, evidentemente pensando che il gioco di parole fosse complesso o difficilmente traducibile, hanno optato per cambiare completamente il significato, sostituendo la battuta con una semplice provocazione, che però risulta innaturale e mostra molto la mano del traduttore.

Tornando alla cena della dottoressa Melfi, si ha una battuta razzista che è stata leggermente modificata in modo da mantenere un certo grado di scherno e contemporaneamente adattarla per il pubblico italiano. Appena uno degli psichiatri scopre che la Melfi ha Tony come paziente, non si trattiene dal fare la seguente battuta:

#	Timecode	Versione originale	Versione doppiata
S6E20	15:28	P1: So, what's your verdict on the wine, Jen? P2: All Italians have big noses!	P1: Allora, qual è il tuo verdetto sul vino, Jennifer? P2: Tutti gli italiani sono aggressivi!

In originale, lo psichiatra utilizza un doppio senso, parlando degli italiani, ma intendendo specificatamente i vini rossi. Nella terminologia enogastronomica, *nose* si riferisce al profumo e al sapore forte del vino (Cambridge), motivo per cui lo psichiatra elogia il forte profilo del vino e, nel frattempo, scherza sul luogo comune per il quale le persone italiane hanno spesso il naso grande. Essendo questa battuta intraducibile letteralmente, si è preferito adattarla in modo molto efficace con “tutti gli italiani sono *aggressivi*”, che è comunque pertinente al lessico vinicolo.

Anche gli sport ricadono, inevitabilmente, nel campo dei realia. Quando Tony prova a far rinsavire Junior, nel finale della serie, lo zio sembra aver dimenticato ogni fatto legato alla sua appartenenza alla mafia, mantenendo solo i ricordi più dolci riguardo all’infanzia di Tony. È qui che la battuta “We used to play catch” diventa “Giocavamo a scacchi”, in quanto, probabilmente, il baseball non è stato ritenuto abbastanza riconoscibile da un pubblico italiano. Il problema risiede nel fatto che, durante la serie, si vedono diverse scene in cui un piccolo Tony gioca a palla con lo zio, e mai a scacchi. Per quanto l’ipotetica frase “Giocavamo a palla” potesse essere efficace da un punto di vista traduttivo, la scelta potrebbe essere ricaduta su “scacchi” per far coincidere meglio il labiale, un elemento ovviamente fondamentale all’interno del doppiaggio.

Un’omissione degna di nota riguarda un dialogo in cui i personaggi si ritrovano per decidere sul da farsi per quanto riguarda Junior, dopo che questo ha quasi ucciso Tony in preda alla demenza senile.

#	Timecode	Versione originale	Versione doppiata
---	----------	--------------------	-------------------

S6E2	24:48	V: He “ Marvin Gaye’d ” his own nephew, the boss of the family.	V: Non può passarla liscia, l’ha quasi ucciso. Ha sparato al capo famiglia.
------	-------	--	---

In questa scena, Vito fa riferimento a Marvin Gaye, importantissimo cantante soul e R&B americano. Il primo aprile 1984, Marvin Gaye è stato ucciso dal padre a colpi d’arma da fuoco durante un litigio familiare, ed è stato in seguito stabilito che il padre, Marvin Gay Sr., aveva un tumore al cervello che potrebbe aver alterato il suo comportamento. La notizia della morte di Marvin Gaye ha scosso l’America, ma lo stesso non si può dire dell’Italia, Paese in cui le circostanze della sua morte non sono diventate altrettanto proverbiali. L’omissione risulta quindi una buona strategia traduttiva, anche se si sarebbe potuto optare per una sostituzione, sostituendo la figura di Gaye con quella di un altro protagonista di cronaca nera più conosciuto. Parte dell’ironia della scena, inoltre, risiede nel fatto che a pronunciare il nome di Gaye sia Vito, membro omosessuale della gang, sfumatura ironica che si perde in italiano.

Un altro caso relativo al nome di una celebrità reso diversamente è trovabile nel penultimo episodio della serie.

#	Timecode	Versione originale	Versione doppiata
S6E20	14:50	E: [...] reevaluate your work with Leadbelly or be prepared to deal with moral and possibly legal consequences.	E: [...] dovresti rivedere il tuo lavoro con Frank Sinatra se non vuoi rispondere delle conseguenze morali e forse legali.

Gli oggetti di riferimento sono Leadbelly (cantante e chitarrista statunitense, nonché uno dei più importanti esponenti del blues), in originale, e Frank Sinatra (legendario cantante e attore statunitense) in italiano. In questa scena, la dottoressa Melfi si trova a tavola con i colleghi psichiatri ed Elliot, il suo stesso psichiatra, da ubriaco, decide di rompere il segreto professionale dicendo a tutti che la Melfi aveva Tony Soprano come paziente. Nella sesta stagione, il fatto che Tony sia il boss di una delle più spietate bande criminali del New Jersey è un segreto di pulcinella, e ciò causa sgomento tra i commensali. Importante notare come Elliot si riferisce a Tony in entrambe le versioni: Leadbelly in originale, che è stato reso Frank Sinatra in italiano. L’allusione riguarda l’accezione che entrambe le figure hanno nelle rispettive lingue. Leadbelly è un nome d’arte nato dal fatto che il cantante abbia ricevuto un

colpo di pistola in pancia e il proiettile non sia mai stato estratto (così come Tony, a inizio stagione, è stato ferito da un colpo d'arma da fuoco nello stomaco da parte di suo zio Junior), ed Elliot fa leva su questo per rivelare scherzosamente il nome di Tony. Il problema nel doppiaggio sta nel fatto che lo spettatore italiano medio potrebbe non conoscere la figura di Leadbelly, o quantomeno le circostanze dell'origine del suo soprannome, e se si fosse mantenuto il dialogo originale, l'allusione non sarebbe stata colta, svuotandosi di significato. Si è infatti optato per sostituirlo con Frank Sinatra, icona sicuramente più conosciuta dallo spettatore medio, e funzionale alla narrativa: si dice infatti che il cantante fosse colluso con la mafia.

L'ultimo caso che si prenderà in esame si rifà a due allusioni umoristiche. *The Sopranos* è una serie dalle forti connotazioni comiche, con personaggi estremamente caricaturali nei manierismi e nei dialoghi. Non è quindi raro avere dialoghi in cui i mafiosi provano a sembrare brillanti, sbagliando i proverbi e rivelando comicamente la loro profonda ignoranza. In uno di questi, Eugene Pontecorvo prova a comprare l'approvazione di Tony regalandogli i gioielli della zia morta.

#	Timecode	Versione originale	Versione doppiata
S6E1	08:01	E: Anyway, the silver cloud is she did pretty well.	E: Comunque... la vita se l'è goduta, almeno.

Nell'originale, Eugene sbaglia nell'usare l'espressione idiomatica "*silver lining*", che il Merriam-Webster definisce "*a consoling or hopeful prospect*", e sostituisce "lining" con "cloud". La Silver Cloud è un'autovettura della casa britannica Rolls-Royce, una macchina di lusso la cui presenza nei dialoghi di mafiosi ossessionati dalle apparenze è emblematica. In italiano, l'intera allusione umoristica è stata omessa, sostituita da una frase riempitiva che si direbbe semplicemente in seguito al decesso di un familiare. Un altro caso di allusione umoristica omessa, estremamente simile a quella appena analizzata, è in un dialogo di Tony, che racconta il suo dolore per la morte del cugino alla dottoressa Melfi.

#	Timecode	Versione originale	Versione doppiata
S6E18	23:25	T: My cousin Tony, they shot his face away. And I was fucking prostate	T: A mio cugino Tony gli hanno fatto saltare la faccia. E io, cazzo, ero

		with grief.	prostrato dal dolore.
--	--	-------------	-----------------------

“*To be prostrate with grief*”, come significato originale, significa essere sopraffatti ed esausti a causa del dolore. Tony, però, utilizza la parola *prostate* (prostata), rendendo lo scambio totalmente umoristico. In italiano, forse per un errore nel copione fornito o un’incomprensione dei traduttori, Tony utilizza la forma corretta, omettendo completamente l’aspetto comico della scena. Un’alternativa avrebbe potuto essere “*prostatato*”, neologismo che avrebbe reso in modo più che sufficiente l’ignoranza di Tony.

CONCLUSIONE

La tesi, attraverso un’analisi di alcuni casi studio scelti tra gli episodi più emblematici della serie, ha messo in evidenza le molteplici dimensioni della traduzione audiovisiva, ambito in costante necessità di inventarsi e reinventarsi, in quanto portavoce delle correnti culturali dell’epoca e nel quale sono coinvolte dimensioni linguistiche e tecniche. Nel primo capitolo, l’aver definito cosa si intende per traduzione audiovisiva e successivamente aver tracciato una linea temporale – analizzando tecniche, conoscendo gli studiosi e trattando la storia di alcuni Paesi che hanno adottato il doppiaggio come tecnica preponderante – ha fornito gli strumenti per conoscere appieno come e perché i processi traduttivi sono così complessi e sfaccettati, e soprattutto ci ha preparato per il secondo capitolo, in cui sono state analizzate le difficoltà emerse nel processo di adattamento di *The Sopranos*. Infatti, una serie così ricca di culturemi, realia, allusioni ed espressioni uniche ha meritato un capitolo approfondito su come le difficoltà culturali elencate siano state superate, analizzando le tecniche proposte nel tempo da studiosi e addetti ai lavori. Il lavoro svolto nella serie, infatti, ha permesso, nella maggioranza dei casi, di preservare il respiro italo americano del testo di partenza, trasponendo i dialoghi brutali ed estremamente efficaci dei protagonisti e l’impatto emotivo di certe scene. *The Sopranos* presenta naturalmente grandi difficoltà nel processo traduttivo, a causa dello stile dei dialoghi, fondato sull’uso più o meno appropriato di giochi di parole, linguaggio provocatorio, espressioni idiomatiche, culturemi e allusioni, che richiede dunque una maggiore cura da parte del traduttore. In questa tesi sono infatti stati analizzati, nel terzo capitolo, importanti componenti del linguaggio televisivo e filmico quali il turpiloquio e la blasfemia, che hanno messo definitivamente in luce la multidimensionalità del lavoro degli adattatori, in costante evoluzione e ricerca di equilibrio tra funzionalità a livello modale (a causa dei vincoli del doppiaggio), fedeltà al testo originale e naturalezza per un pubblico straniero. In conclusione,

la tesi ha evidenziato, fornendo esempi di diversa natura, l'importanza della traduzione audiovisiva come mezzo per il dialogo interculturale, configurandosi al contempo come un ambito dinamico che si interroga sulle evoluzioni linguistiche e culturali della contemporaneità.

BIBLIOGRAFIA

- Allan, K. (2018). Taboo words and language: An overview.
- Allan, K., & Burridge, K. (2006). Forbidden Words. Taboo and the Censoring of Language. Cambridge: Cambridge University Press.
- Anderson, L. and Trudgill, P. (1990) Bad Language. Basil Blackwell, Oxford.
- Assis Rosa, Alexandra. "Features of Oral and Written Communication in Subtitling." (Multi) Media Translation, John Benjamins Publishing Company, 2001, p. 216.
- Attardo, Salvatore. (2023). Sienkiewicz, M. & Marx, N. (2022). That's not funny: how the right makes comedy work for them. University of California Press. HUMOR.
- Ballester A. (1995): "The politics of dubbing. Spain: a case study", Translation and the Manipulation of Discourse. Selected Papers of the CERA Seminars in Translation Studies 1992-93. Ed. by P. Jansen, Leuven, CETRA, The Leuven Research Center for Translation, Communication and Culture, pp. 159-181.
- Barkhudarov, L. S. (1975). Yazyk i perevod: Voprosy obshchey i chastnoy teorii perevoda. Moskva: Mejdunarodnie otnoshenia
- Beseghi, Micol. "WTF! Taboo Language in TV Series: an Analysis of Professional and Amateur Translation." Altre Modernità, vol. 2, 2016.
- Boillat A. (2013) 'Versions originales ou doublées: Le contexte suisse de l'exploitation—Entretien avec Cédric Bourquard', Décadrages (23–24): 142–146.
- Bosseaux, C. (2019). Voice in French dubbing: the case of Julianne Moore. Perspectives, 27(2), 218–234.

- Bousfield, D. (2008). *Impoliteness in interaction*. John Benjamins Publishing Company.
- Brown, P., & Levinson, S. C. (1978, 1987). *Politeness: Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bucaria C. (2007). Humour and Other Catastrophes: Dealing with the Translation of Mixed-Genre TV Series. *LINGUISTICA ANTVERPIENSIA*, 6, 235-254.
- Bucaria, C. (2021). Humour and other catastrophes: dealing with the translation of mixed-genre TV Series. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 6.
- Bucaria, C. (2024) "(Re)Assessing the Adaptation of Audiovisual Taboo Content: The Role of Paratextual Information", in C. Bucaria, A.D. Mitzel and A. Sileo(eds) *Taboo in Language, Media, and Audiovisual Translation*, *mediAzioni*43: A56-A76
- Bucaria, C., A.D. Mitzel and A. Sileo (2024) "Considerations on the Study of Taboo(s) in Language, Media, and Audiovisual Translation", C. Bucaria, A.D. Mitzel and A. Sileo (eds) *Taboo in Language, Media, and Audiovisual Translation*, *mediAzioni* 43: A1-A9
- Chaume, Frederic. (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing*.
- Chiaro, D. (2010) Chiaro, Delia, editor. *Translation, Humour and the Media: Translation and Humour*. Continuum Publishing Corporation.
- Crea, A. (2020). Esercitazione DIT 1° anno 1° lezione. Analisi di “Jesus Christ” in *GET ME OUT OF HERE* di Henry Sutton (2010).
- Cornu, Jean-François. *Le doublage et le sous-titrage: Histoire et esthétique*. 2014.
- Culpeper, Jonathan & Hardaker, Claire. (2017). *Impoliteness*.
- De Rosa, G. L. (2024). Sex, taboo, and swearing: Forbidden words in audiovisual translation. *Cadernos De Tradução*, 44(esp. 2), 1–6.
- De Rosa, Gian Luigi, «Sex, taboo, and swearing: Forbidden words in audiovisual translation», *Cadernos de Tradução*, Vol: 44, S: esp. 2, 2024, pp. 1–6

- Diaz-Cintas, Jorge, editor. *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. 1st ed., Palgrave Macmillan, 2009.
- Djachy, Ketevan, and Mariam Pareshishvili. "Realia as Carriers of National and Historical Overtones." *Theory and Practice in Language Studies*, vol. 4, no. 1, 2014, doi:10.4304/tpsls.4.1.8-14.
- Dwyer, T. (2005-2021). *Universally speaking: Lost in Translation and polyglot cinema*. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 4.
- Formentelli, Maicol and Elisa Ghia, "What the hell's going on?" A Diachronic Perspective on Intensifying Expletives in Original and Dubbed Film Dialogue, in "Textus, English Studies in Italy" 1/2021, pp. 47-73
- Franzelli, V.. (2008). Translating emotional words in subtitles: Anger and identity. 150. 221-244.
- Goffman, E. (1967). *Interaction Ritual: Essays on Face to Face Behavior*. New York: Anchor Books.
- Gregory, Michael, and Susanne Carroll. *Language and Situation: Language Varieties and Their Social Contexts*. Routledge, 2018.
- Gutiérrez Lanza, Camino. (1997). *Spanish Film Translation: Ideology, Censorship, and the Supremacy of the National Language*. 9. 35-45.
- Hatim, B., & Mason, I. (1990). *Discourse and the Translator* (1st ed.). Routledge.
- Ivarsson, Jan, and Mary Carroll. *Subtitling*. 1998. Simrishamn [Sweden]
- Kalpio, A. (2010). Elementi culturali nel doppiaggio. L'analisi della traduzione di allusioni e realia nell'edizione italiana della serie televisiva *Gilmore Girls* (3ª Stagione).
- Koskipää Niina, *I Don't Even Want to Figure That One Out - Subtitling Realia and Allusions in Gilmore Girls* (Tesi di laurea). 2008. Università di Helsinki.
- Laineste, L. (2013). Book review: Davies, C. (2011). *Jokes and Targets*. Bloomington: Indiana University Press, 314 pp. *The European Journal of Humour Research*, 1(1), 119-122.

- Leppihalme, R. (2001). Translation strategies for realia. In P. Kukkonen, & R. Hartama-Heinonen (Eds.), *Mission, Vision, Strategies, and Values: A Celebration of Translator Training and Translation Studies in Kouvola* (pp. 139-148). Helsinki University Press.
- Lockyer, Sharon & Pickering, Michael. (2008). You Must Be Joking: The Sociological Critique of Humour and Comic Media. *Sociology Compass*. 2. 808 - 820.
- McEnery, Tony. *Swearing in English: Bad Language, Purity and Power from 1586 to the Present*. Routledge, 2004.
- McLuhan, Marshall, and Quentin Fiore. *The Medium Is the Massage: An Inventory of Effects*. Wired Books, 1997.
- Oring, Elliott. (2003). *Engaging Humor*. Urbana: University of Illinois Press.
- O'Sullivan, C., & Cornu, J.-F. (Eds.). (2019). *The translation of films, 1900-1950*. Oxford University Press.
- Parini, Ilaria. (2009). *The Changing Face of Audiovisual Translation in Italy*.
- Parini, Ilaria. (2013). *Taboo and Translation in Audiovisual Works*.
- Pavesi, Maria. "L'allocuzione nel doppiaggio dall'inglese all'italiano." *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena: atti del Convegno internazionale, a cura di Christine Heiss e Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, CLUEB, 1996*, pp. 508.
- Pavesi, Maria and Anna Lisa Malinverno. "Usi del turpiloquio nella traduzione filmica." (2000).
- Perego, Elisa. *"La traduzione audiovisiva"*. Carocci 2005.
- Pérez, Raúl. *The Souls of White Jokes: How Racist Humor Fuels White Supremacy*. Stanford UP, 2022.
- Pérez-González, Luis, editor. *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. Routledge, 2021.
- Quargnolo, M. (2000) "Il doppiato italiano" - Tradurre il cinema: atti del Convegno organizzato da G. Soria e C. Taylor, 29-30 novembre 1996, p. 19-21

- Renna, D. (2021). Rappresentatività e variazione linguistica nella traduzione audiovisiva [Data set]. University of Salento.
- Rodríguez-Medina, María Jesús. (2015) "Appraising the Translation of Dysphemisms: Insights into the Spanish Crime Film Dubbese."
- Shuttleworth, M., & Cowie, M. (1997). Dictionary of Translation Studies (p. 55). Manchester: St. Jerome Publishing.
- Sileo, A. (2024) "Dirty Dubbese: Dubbing as a Means of Taboo Language Transfer from English into Italian", in C. Bucaria, A.D. Mitzel and A. Sileo (eds) Taboo in Language, Media, and Audiovisual Translation, *mediAzioni*43: A29-A43
- Titford, C. (1982) Subtitling: Constrained Translation. *Lebenda Sprachen*, 27, 113.
- Venuti, L. (1995) *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Routledge, London.
- Venuti, Lawrence. (2014). Translating Humour. *Performance Research*. 7. 6-16.
- Vinay, Jean-Paul, and Jean Darbelnet. *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*. Edited by Juan C. Sager and Marie Jose Hamel, Benjamins (John) North America, 1995.
- Vincendeau, G. "Hollywood Babel: The Multiple Language Version." *Screen*, vol. 29, no. 2, 1988, pp. 24–39, doi:10.1093/screen/29.2.24.
- Vlahov, S. & S. Florin. 1986. *Neperovodimoe v perevode*. Moskva: Visshaya Shkola.
- Whitman-Linsen, Candace. *Through the Dubbing Glass: Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Peter Lang AG, 1992.
- Yang, Wenfen. "Brief Study on Domestication and Foreignization in Translation." *Journal of Language Teaching and Research*, vol. 1, no. 1, 2010
- Zajdman, A. (1995). Humorous face-threatening acts: Humor as strategy. *Journal of Pragmatics*, 23(3), 325–339.

SITOGRAFIA

- https://www.italiataglia.it/indice_sonoro_fascismo/togliere_lingua_straniera
- <https://encyclopedia.pub/entry/24353>
- <https://lingocall.com/internationalization/history-of-dubbing/>
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Mary_Carroll_\(translator\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Mary_Carroll_(translator))
- <https://grupposymposia.it/portfolio-items/taco-2022/>
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Realia_\(translation\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Realia_(translation))
- https://nassauweekly.com/race_and_the_sopranos/
- https://en.wikipedia.org/wiki/Seven_dirty_words
- <https://www.newspapers.com/article/philadelphia-daily-news-marvin-gaye-193/130609958/>
- [https://it.wikipedia.org/wiki/Episodi_de_I_Soprano_\(sesta_stagione\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Episodi_de_I_Soprano_(sesta_stagione))
- <https://sopranosautopsy.com/season-6-part-i/join-the-club-6-02/>
- <https://www.merriam-webster.com/dictionary/prostrate>
- <https://slengo.it/define/il-cazzo-di-buddha>
- https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_ethnic_slurs
- <https://www.merriam-webster.com/dictionary/silver%20lining>
- <https://www.denofgeek.com/tv/remembering-the-other-character-james-gandolfini-played-on-the-sopranos/>
- <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/nose>