

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ di BOLOGNA

DIPARTIMENTO DI INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

CORSO di LAUREA IN

MEDIAZIONE LINGUISTICA INTERCULTURALE (Classe L-12)

ELABORATO FINALE

INCASTRATI

Un'analisi contrastiva della resa delle espressioni umoristiche
nel sottotitolaggio

CANDIDATO

Annalisa Rubini

RELATORE

Rachele Antonini

Anno Accademico 2022/2023

Primo Appello

INDICE

INDICE	1
INTRODUZIONE	2
1. La Traduzione Audiovisiva (TAV) e la sottotitolazione	3
1.1. La traduzione audiovisiva	3
1.2. Tipologie di traduzione audiovisiva.....	4
1.2.1. La sottotitolazione.....	6
1.2.1.1. Norme tecniche	6
1.2.1.2. Eliminazione	7
1.2.1.3. Resa.....	8
1.2.1.4. Semplificazione.....	9
1.2.3. Classificazioni principali dei sottotitoli	10
2. L'umorismo	11
2.1. Definizione di umorismo	11
2.2. Caratteristiche dell'umorismo.....	12
2.3. Sottotitolare l'umorismo	12
2.4. <i>Verbally Expressed Humour</i> (VEH)	13
2.4.1. <i>Language-specific jokes</i>	13
2.4.1.1. Strategie di resa <i>language-specific jokes</i>	14
2.4.2. <i>Culture-specific jokes</i>	14
2.4.2.1. Strategie di resa dei riferimenti culturali	15
3. <i>Incastrati</i>	17
3.1. La serie.....	17
3.2. I personaggi.....	17
3.3. Gli autori	18
3.4. La trama	19
3.5. Le recensioni del pubblico anglofono.....	20
4. Analisi contrastiva <i>Incastrati</i>	21
4.1. Titolo.....	21
4.2. Nomi	21
4.3. Resa delle espressioni umoristiche linguistiche.....	22
4.3.1. Mantenere il significato parziale, ma la stessa forma del VEH originale.....	22
4.3.2. Mantenere la forma originale del VEH.....	22
4.3.3. Conservazione del VEH originale con un'espressione idiomatica	23
4.4. Resa delle espressioni umoristiche con riferimenti culturali	23
4.4.1. Sostituzione.....	23
4.4.1.1. Sostituzione dell'ECR originale con un ECR transculturale	23
4.4.1.2. Sostituzione con nome proprio corrispondente nella cultura di arrivo	25
4.4.1.3. Sostituzione con parafrasi	25
4.4.2. Generalizzazione.....	27
4.4.3. Ritenzione	29
CONCLUSIONE	30
BIBLIOGRAFIA	31
SITOGRAFIA	32
RINGRAZIAMENTI	33

INTRODUZIONE

L'ispirazione per l'argomento di questo elaborato è nata da una delle mie passioni principali: le serie televisive, un interesse che è cresciuto nel periodo di lockdown durante la pandemia di COVID-19, dove i film e le serie televisive erano l'unica via di fuga dalle mura domestiche, soprattutto per i miei coetanei. Durante la visione di una puntata della serie *Crashing* su Amazon Prime Video, ho sentito una battuta in inglese (*We don't give a fork*) che mi ha colpito a tal punto da dover attivare i sottotitoli in italiano per capire in che modo i traduttori siano riusciti a renderla: "me ne inforco". Sono rimasta stupefatta dalla genialità di questa soluzione, alla quale non avrei mai minimamente pensato, ma, allo stesso tempo, mi si è aperto un mondo. La mia curiosità è stata attratta soprattutto dalle tecniche di resa delle espressioni umoristiche tra lingue e culture diverse, in particolare dalla lingua inglese verso l'italiano. A un tratto, però, mi sono chiesta: ma invece come vengono rese le battute dall'italiano verso l'inglese?

Grazie al suggerimento della professoressa Antonini, ho riscoperto la serie televisiva su Netflix *Incastrati* di Ficarra e Picone, che avevo già guardato ma che, dopo un'attenta analisi, mi ha offerto numerosi spunti per scrivere la mia Tesi di Laurea.

Il presente elaborato sarà composto da quattro capitoli. Il primo è dedicato a una panoramica sulla traduzione audiovisiva dal punto di vista teorico, focalizzandosi principalmente sulla sottotitolazione, le sue caratteristiche, le norme alla quale deve attenersi e infine una classificazione delle varie tipologie di sottotitoli.

Il secondo capitolo è incentrato sull'umorismo, i suoi tratti distintivi e le difficoltà nella resa per gli esperti del settore. Inoltre, saranno analizzate nel dettaglio le due tipologie di battute più frequenti nei prodotti audiovisivi e le principali strategie di resa, utilizzate anche per affrontare l'umorismo nella serie oggetto dell'elaborato.

Il terzo capitolo riguarda la serie televisiva *Incastrati*, descrivendo la trama, i personaggi principali della serie e anche una breve storia della carriera di Ficarra e Picone, registi e protagonisti di *Incastrati*.

Infine, il quarto capitolo presenta il confronto tra la versione originale e quella sottotitolata in inglese. Si apre con una riflessione sulla resa del titolo e dei soprannomi di alcuni personaggi, per poi concentrarsi su alcune espressioni umoristiche tratte da vari episodi della serie, accompagnate da un'analisi approfondita delle strategie di resa adottate e dalla valutazione della loro efficacia.

Il fine del presente elaborato è di dimostrare, con esempi concreti, come trasmettere l'umorismo e riuscire a far ridere persone appartenenti a culture diverse può rivelarsi un compito molto più arduo di quello che si potrebbe immaginare, richiedendo da parte dei traduttori uno sforzo di genialità e creatività, oltre a una buona conoscenza delle culture e delle lingue di lavoro.

1. La Traduzione Audiovisiva (TAV) e la sottotitolazione

1.1 La traduzione audiovisiva

La traduzione audiovisiva (abbreviata TAV, oppure nota come AVT dall'inglese *audiovisual translation*) è l'espressione ombrello maggiormente diffusa per riferirsi a:

tutte quelle forme di trasferimento linguistico che hanno come oggetto prodotti multimodali nei quali la comunicazione del messaggio passa attraverso diversi canali semiotici tra cui quello acustico, fatto di musica, suoni, ecc., quello visivo, con immagini, gestualità, ecc., e quello verbale, rappresentato dal dialogo. (De Meo, 2014: 93)

L'oggetto della suddetta traduzione sono i prodotti audiovisivi, che costituiscono una tipologia testuale a sé stante, dovuta alla loro caratteristica principale: la dimensione multisemiotica, ovvero la simultanea combinazione di diverse componenti semiotiche, in particolare il canale acustico e visivo, che interagiscono per trasmettere un messaggio (Perego, 2005: 8-9). A differenza di altre terminologie, "traduzione audiovisiva" risulta la più esauriente, poiché evidenzia la necessaria integrazione tra la componente verbale (i dialoghi) con elementi non-verbali, come suoni e immagini, contemporaneamente coinvolti nel testo originale.

Nei prodotti audiovisivi, per "canale visivo" e "canale acustico" non si intendono solo quegli elementi superficiali che si possono chiaramente vedere o sentire, come i movimenti e i dialoghi dei personaggi, le espressioni facciali e la gestualità, ma comprendono anche tutte le informazioni messe per iscritto (cartelli, segnali stradali, ecc.), oggetti vari che il pubblico può leggere (note, giornali, lettere, ecc.) e tutta una serie di suoni non-verbali, ad esempio i suoni di sottofondo, gli effetti sonori e la musica (Chiaro, 2009: 142).

Tradurre prodotti audiovisivi è un processo più complesso rispetto alla tradizionale traduzione di testi scritti proprio per il loro carattere intersemiotico: è fondamentale, infatti, considerare l'inseparabilità degli elementi orali e visivi. Questo fattore, insieme alla contemporanea presenza del testo tradotto e dell'originale, fa sì che gli spettatori siano sempre in grado di confrontare quello che vedono e quello che ascoltano/ leggono, generando dei problemi per i traduttori audiovisivi, in particolare in 3 aree:

1. highly culture-specific references (e.g. place names, references to sports and festivities, famous people, monetary systems, institutions, etc.);
 2. language-specific features (terms of address, taboo language, etc.);
 3. areas of overlap between language and culture (songs, rhymes, jokes, etc.).
- (Chiaro, 2009: 155)¹

Nelle possibilità di intervento in questi riferimenti legati alla specificità di una lingua o cultura, il traduttore è limitato, perché sono tutti elementi chiaramente visibili agli occhi del

¹ "1. Riferimenti kulturo-specifici forti (e.g. nomi di luoghi, rimandi a sport e festività, personaggi famosi, sistemi monetari, istituzioni, etc); 2. Caratteristiche specifiche di una lingua (appellativi, linguaggio taboo, etc.); 3. Aree di sovrapposizione tra lingua e cultura (canzoni, rime, battute, etc.)" (mia traduzione).

pubblico e una resa che devia dall'immagine proiettata può creare confusione e incomprensione negli spettatori della lingua di arrivo.

La traduzione audiovisiva è stata per molti anni un campo di ricerca ignorato e trattato solo da un punto di vista descrittivo, a causa della sua complessità metodologica e dallo scetticismo dei professionisti del settore, che non la riconoscevano come una forma di traduzione nel senso tradizionale (Perego, 2005: 12). Solo più tardi sono iniziate le prime pubblicazioni di studi su questo campo di ricerca, riconoscendogli finalmente la sua scientificità. Attualmente, la traduzione audiovisiva occupa una posizione stabile e precisa tra le branche della teoria della traduzione.

Elementi che hanno dato un grande contributo alla massiccia proliferazione di prodotti audiovisivi e, di conseguenza, all'impiego della loro traduzione sono stati lo sviluppo del settore informatico, ma soprattutto la nascita di nuovi mezzi audiovisivi, come giochi per il computer e siti web e, in particolare, l'avvento delle piattaforme streaming, come Netflix, Amazon Prime Video e Disney Plus, solo per citarne alcune. Queste nuove piattaforme permettono di vedere in tempo reale film e serie televisive, senza doverle più scaricare. L'internazionalizzazione del mercato audiovisivo ha portato a un aumento non solo dell'uso di varie forme di tale traduzione, ma anche alla crescente domanda di traduttori specializzati, rendendo questa figura un vero e proprio professionista del settore. Questa conquista, apparentemente scontata, in realtà è un passo avanti notevole rispetto al passato, quando le traduzioni di questo genere venivano effettuate da traduttori inesperti o da chiunque avesse una buona conoscenza di almeno due lingue straniere. Ora il traduttore audiovisivo è una figura professionale riconosciuta e che necessita di una preparazione adeguata dato che «un'efficace ricezione di film [...] è soprattutto determinata dalla qualità della traduzione del testo audiovisivo» (Perego, 2005:13).

Questo fenomeno nasce con il passaggio dal cinema muto a quello sonoro, che risale alla fine degli anni Venti del Novecento, quando per la prima volta si è avvertita la necessità di offrire adattamenti linguistici delle produzioni cinematografiche per aumentarne l'accessibilità ad un pubblico sempre più ampio ed eterogeneo. Le prime tecniche di traduzione audiovisiva erano rudimentali e costose, ben presto sostituite dalle soluzioni in uso ancora oggi, più versatili e rapide, ovvero il doppiaggio e il sottotitolaggio.

1.2. Tipologie di traduzione audiovisiva

Le forme più diffuse di traduzione audiovisiva sono il doppiaggio, la sottotitolazione e il *voice-over*. Quest'ultima tecnica, usata principalmente per i documentari storici e naturalistici, consiste nella sovrapposizione di una o più voci fuori campo alla traccia audio originale, che rimane in sottofondo a volume ridotto per facilitare la ricezione della versione tradotta (Perego, 2005: 28).

Degno di nota è un fenomeno che si sta diffondendo in modo capillare: il *fansub*, ovvero una forma di traduzione amatoriale «by fans for fans» (Díaz Cintas e Remael, 2007: 27). Nato negli anni Ottanta per diffondere nei mercati europei e statunitensi i cartoni giapponesi *manga* e *anime*, consiste in traduzioni e sottotitoli realizzati dagli appassionati del settore e poi

distribuiti gratuitamente su Internet, accessibili liberamente a chiunque sia interessato. Rispetto alla traduzione tradizionale, il *fansub* è molto più creativo e personale e introduce caratteristiche tecniche che lo contraddistinguono, come l'uso di colori per identificare i parlanti e l'aggiunta di note esplicative nella parte superiore dello schermo o negli stessi sottotitoli (Díaz Cintas e Remael, 2007: 28).

Tornando alle forme tradizionali di traduzione audiovisiva, il doppiaggio consiste nella completa sostituzione della colonna sonora originale con una nuova, costituita da voci e dialoghi tradotti nella lingua d'arrivo (Perego, 2005: 29). Nel doppiaggio, la sfida principale è la precisione nell'adattamento dei nuovi dialoghi tradotti ai movimenti labiali degli attori per fare in modo che coincidano il più possibile, come se gli attori parlassero la lingua dei fruitori del doppiaggio.

La sottotitolazione, invece, viene definita 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). (Díaz Cintas e Remael, 2007: 8)²

Nel panorama europeo e internazionale, entrambe queste due modalità di traduzione si sono ampiamente diffuse, al punto tale da poter suddividere l'Europa occidentale in base alla preferenza dei vari Stati per l'una o l'altra tecnica. In particolare, il sondaggio dell'Eurobarometro (2001) dimostra come la maggior parte dei Paesi, soprattutto quelli dell'Europa centrale e meridionale, prediliga il doppiaggio, come Francia, Spagna, Germania, Austria e anche Italia (Antonini, 2005: 210). Al contrario, solo il 30% degli rispondenti al sondaggio preferisce la sottotitolazione, modalità prevalente in Paesi come il Regno Unito, il Benelux (Paesi Bassi, Belgio, Lussemburgo), la Grecia, il Portogallo e i Paesi scandinavi (Chiaro, 2009: 143). Se da un lato può risultare ovvio che il doppiaggio sia la modalità preferita, poiché è molto più semplice seguire un film doppiato piuttosto che leggere i sottotitoli, rischiando di non seguire ciò che accade sullo schermo, in realtà la sottotitolazione presenta un numero maggiore di vantaggi, a partire dall'essere una tecnica molto più conveniente in termini economici rispetto al doppiaggio.

Oltre a queste due pratiche, sono ormai considerati parte integrante della traduzione audiovisiva anche i sottotitoli per non udenti o persone con difficoltà uditive e l'audiodescrizione per i non vedenti e ipovedenti, evidenziando come ampliare l'accessibilità di un prodotto audiovisivo ad un pubblico eterogeneo sia lo scopo principale di questa specifica tipologia di traduzione (Díaz Cintas e Remael, 2007: 13).

Questo elaborato non approfondirà il tema del doppiaggio, non essendo questa la finalità dello stesso, mentre nella sezione seguente, verrà approfondita la sottotitolazione.

² “Una pratica traduttiva che consiste in un testo scritto, di solito posizionato nella parte inferiore dello schermo, che tenta di riportare il dialogo originale dei parlanti, così come gli elementi discorsivi che compaiono sull'immagine (lettere, inserti, graffiti, scritte, cartelli e simili) e le informazioni contenute nel sottofondo sonoro (musiche, voci fuoricampo).” (mia traduzione)

1.2.1 La sottotitolazione

Come descritto in precedenza, la sottotitolazione è una tipologia di traduzione audiovisiva che consiste nella traduzione scritta dei dialoghi originali, aggiunti solitamente nella parte inferiore dello schermo, insieme ad altri elementi non-verbali che si vedono o si sentono, come ad esempio suoni di sottofondo, scritte, cartelli, musica e altro.

Gottlieb (1992: 162-163) riconosce cinque tratti distintivi della sottotitolazione:

- uso della forma scritta;
- traduzione aggiuntiva, dato che il testo tradotto si aggiunge ed è visibile in contemporanea con i dialoghi e la colonna sonora;
- traduzione immediata: i sottotitoli sono, infatti, presentati ai fruitori in maniera istantanea, rispettando il ritmo del dialogo originale;
- traduzione sincronica: i sottotitoli scompaiono ed appaiono alla stessa velocità dei dialoghi e delle immagini poiché sono in sincronia con essi.
- traduzione multimediale, dato che i sottotitoli rappresentano uno dei numerosi canali di trasmissione del testo.

Oltre al trasferimento a livello linguistico, la sottotitolazione opera anche un cambiamento nella natura semiotica del messaggio originale, che passa dal codice orale a quello scritto: per questo Gottlieb (1994: 104) definisce la sottotitolazione una forma di trasmissione verbale “diagonale” e “bidimensionale”.

1.2.1.1 Norme tecniche

La sottotitolazione è un processo complesso, soprattutto a causa delle restrizioni tecniche imposte dal mezzo di distribuzione del prodotto.

Perego e Taylor (2012) e Karamitroglou (1998) hanno identificato i seguenti criteri di natura tecnico-formale, divenuti delle linee guida generali e non universali, in quanto è necessario valutare la loro applicazione caso per caso:

- I sottotitoli devono essere posizionati nella parte inferiore dello schermo, occupando almeno 1/12 dell'altezza e della lunghezza dello schermo. Solo nei casi in cui un elemento di vitale importanza per il gradimento del film si trovi nella parte di solito destinata ai sottotitoli, questi si possono inserire nella parte superiore;
- I sottotitoli possono essere massimo di 2 righe, così da non occupare una porzione troppo grande dello schermo;
- La segmentazione del testo di partenza in sottotitoli deve avvenire in base a considerazioni di carattere sintattico e grammaticale, cioè un sottotitolo deve essere una frase completa, con una struttura sintattico-grammaticale chiara e precisa;
- I sottotitoli devono essere visibili al centro dello schermo per favorire movimenti agevoli dell'occhio affinché lo spettatore non debba spostare troppo lo sguardo dalle immagini ai sottotitoli;
- I sottotitoli sono in genere di colore bianco e a volte collocati all'interno di una casella di colore grigio;

- I sottotitoli devono rimanere sullo schermo per non più di 6 secondi, altrimenti tenderebbero a essere riletti, compromettendo la concentrazione e interrompendo il ritmo di lettura degli spettatori (Perego, 2005: 54);
- Ogni riga deve comprendere circa 35 caratteri per riuscire a riprodurre il testo orale in modo esaustivo ed evitare eccessive omissioni e riduzioni dell'originale.

Per rispettare questi criteri, si può dedurre che i sottotitoli non riproducono parola per parola il testo orale integrale, ma sono soggetti a delle necessarie operazioni di riduzione dell'originale, con una perdita minima di contenuti e informazioni. Questi interventi del traduttore sono importanti non solo per motivi tecnici, ma soprattutto per una maggiore fruibilità del prodotto audiovisivo da parte del pubblico: infatti, i sottotitoli devono essere adattati e ridimensionati per permettere agli spettatori di leggere e comprenderli facilmente e, allo stesso tempo, guardare le immagini (Chiaro, 2009: 148).

La riduzione è un tratto caratteristico della sottotitolazione ed è compito del traduttore riuscire a raggiungere il giusto equilibrio tra un'adeguata riduzione del contenuto originale e la leggibilità e fluidità del sottotitolo, senza compromettere la comprensione del pubblico di arrivo.

Qualunque tecnica si scelga per ridurre il materiale nei sottotitoli, è fondamentale che il risultato finale sia idiomatico, ovvero che i sottotitoli siano privi di calchi dalla lingua di partenza, risultando così naturali per i parlanti della lingua di arrivo. In particolare, Antonini (2005: 213-214) individua tre possibili operazioni di riduzione da adottare: eliminazione, resa e semplificazione, che verranno descritte brevemente, usando come esempi degli estratti dalla serie *Incastrati*.

1.2.1.2 Eliminazione

L'eliminazione consiste nell'omissione di elementi che agiscono solo a livello linguistico, modificando la forma del messaggio, ma non il contenuto, come onomatopee, ripetizioni o esitazioni, oppure elementi che si possono dedurre dal contesto e direttamente dalla scena (Antonini, 2005: 213-214). Nella serie, questa operazione è implementata per eliminare le ripetizioni, i modi di dire e l'intercalare che caratterizza il dialetto siciliano o le interiezioni.

Tabella 1: Eliminazione#	Spotting	Versione originale	Versione sottotitolata
189	00:10:54,166 - 00:10:57,791	Compa', dai! Avrà lasciato la porta aperta sapendo che dovevamo arrivare	He probably just left the door open since he knew we were coming.

#	Spotting	Versione originale	Versione sottotitolata
---	----------	--------------------	------------------------

313	00:17:20,333 - 00:17:22,293	Ah, e dove vi siete conosciuti? Ad un summit?	Where'd you find the guy? Over at the Mafia store?
-----	--------------------------------	---	---

Nel primo episodio, nell'esempio 189, l'intercalare siciliano "compa" insieme a "dai", sono stati omessi nei sottotitoli, mentre nell'esempio 313 (episodio 4), l'interiezione *ah* viene completamente rimossa nella versione sottotitolata.

1.2.1.3 Resa

La resa è un'operazione di semplificazione di elementi come lo slang, espressioni caratteristiche del parlato o tabù (Antonini, 2005: 214). Nella serie, questa strategia, insieme all'eliminazione, è utilizzata prevalentemente per rendere le espressioni tipiche del dialetto siciliano e il linguaggio gergale.

Tabella 2: Resa

#	Spotting	Versione originale	Versione sottotitolata
166	00:09:08,708 - 00:09:11,166	Ammunì	Come on!
189	00:10:54,166 - 00:10:57,791	Avrà lasciato la porta aperta sapendo che dovevamo arrivare. Ammunì.	He probably just left the door open since he knew we were coming. Calm down.
311	00:16:20,083 - 00:16:21,625	Miiii!	Damn!

Questi sono solo alcuni esempi di come i traduttori sono intervenuti, semplificando espressioni e intercalari tipici del dialetto siciliano. In particolare, è necessario far notare come il modo di dire "ammunì" sia stato tradotto in due maniere differenti a seconda del contesto comunicativo in cui compaiono: nell'esempio 166, Salvo esorta Valentino ad entrare in casa di Gambino, mentre nell'esempio 189, Salvo cerca di rassicurare l'amico, preoccupato di aver commesso un reato per essere entrato in casa altrui senza permesso. Di conseguenza, la decisione dei

traduttori di variare la resa di questa espressione è funzionale e le scelte adoperate risultano adeguate ai vari contesti, permettendo così al pubblico una maggiore comprensione delle scene.

1.2.1.4. Semplificazione

La semplificazione, invece, interviene nella struttura sintattica del testo orale di partenza attraverso strategie per renderla più facile e scorrevole, ad esempio dividendola in vari segmenti (Antonini, 2005: 214). Nella serie, i personaggi usano una sintassi molto marcata che non rispetta l'ordine delle parole dell'italiano standard poiché rimarca lo stile del parlato siciliano. Per questo, è stata spesso necessaria questa operazione per avvicinare la sintassi a quella inglese, permettendo così al pubblico di poter seguire la storia con maggiore facilità.

Tabella 3: Semplificazione

#	Spotting	Versione originale	Versione sottotitolata
218	00:11:57,416 - 00:11:59,000	Fai bene a fargliele le corna.	You made the right choice.
219	00:11:59,083 - 00:12:01,000	Se le merita tutte.	He deserves the cheating.
514	00:30:05,000 - 00:30:08,041	A: Una figlia sola c'avevo!	A: One daughter! That's all God ever gave to me.
515	00:30:08,125 - 00:30:10,000	V: Veramente ci sarei pure io!	V: God gave you a son too.

Nell'episodio 5, in particolare negli esempi 218 e 219, è evidente come la signora Antonietta usi una struttura sintattica molto complessa e marcata, caratterizzata dall'uso di un pronome cataforico aggiunto in posizione finale al verbo ("fargliele") per anticipare il referente ("le corna"). I traduttori sono intervenuti semplificando la struttura della frase originale, mantenendo al contempo lo stesso significato. Allo stesso modo, l'espressione dell'esempio 514 ricalca una caratteristica tipica del modo di parlare siciliano: collocare il verbo in posizione finale. In questo caso i traduttori hanno aggiunto l'espressione "that's all God ever gave to me", apportando una modificazione semantica per rendere il messaggio più efficace e mantenere l'umorismo.

1.2.3. Classificazioni principali dei sottotitoli

Díaz Cintas e Remael (2007: 13) individuano tre tipologie di sottotitoli prevalenti: sottotitoli interlinguistici, intralinguistici e bilingue.

I sottotitoli interlinguistici sono i più diffusi e sono l'oggetto preso in esame in questo testo: consistono nel trasferimento di materiale linguistico da una lingua ad un'altra contemporaneamente ad un passaggio dal codice orale a quello scritto.

I sottotitoli intralinguistici prevedono sempre un passaggio dalla forma orale a quella scritta, utilizzando la stessa lingua di partenza. In questa categoria rientrano i sottotitoli per i non udenti o persone con problemi uditivi. Attivati dai diretti interessati, i sottotitoli cambiano colore per distinguere i personaggi che parlano e includono anche le informazioni paralinguistiche che le persone con queste disabilità non riuscirebbero a cogliere. Inoltre, troviamo i sottotitoli a scopo didattico per l'insegnamento e apprendimento delle lingue straniere, che hanno un doppio beneficio: da un lato migliorano e ampliano le competenze linguistiche e dall'altro permettono agli spettatori di conoscere e contestualizzare anche la cultura associata a quella lingua. Questo tipo di sottotitolazione è molto frequente anche nei film e programmi dove gli attori presentano un accento molto forte e marcato, difficile da capire anche dai parlanti della stessa lingua. Di solito questi sottotitoli non sono usati per tutta la durata del prodotto audiovisivo, ma solo nelle parti che risultano particolarmente ostiche da comprendere.

In conclusione, analizziamo in breve i sottotitoli bilingue, utilizzati nelle aree geografiche in cui si parlano due lingue, o per l'esistenza di minoranze, come accade in Belgio con la presenza della comunità dei Valloni e dei Fiamminghi, o perché ci sono due lingue ufficiali, ad esempio in Finlandia. In questo caso, le due righe dei sottotitoli saranno dedicate ciascuna ad una delle relative varianti. Eventi eccezionali in cui si adotta questa tecnica sono i festival internazionali del cinema, in cui si proiettano pellicole di vario genere con sottotitoli sia in inglese, per il pubblico e i partecipanti provenienti da tutto il mondo, sia nella lingua del Paese che ospita il festival (Díaz Cintas e Remael, 2007: 14-19).

In base a parametri tecnici, i sottotitoli si dividono in aperti e chiusi: sottotitoli aperti significa che non possono essere tolti o spenti, perché sono sovrainpressi o proiettati direttamente sull'immagine, mentre i sottotitoli chiusi sono opzionali e possono essere aggiunti solo se prescelti dallo spettatore (Díaz Cintas e Remael, 2007: 21).

L'ultimo parametro da considerare è il tempo a disposizione per realizzare i sottotitoli, da cui deriva la distinzione tra sottotitoli preparati e sottotitoli simultanei. I primi sono realizzati al termine della realizzazione dei singoli lavori e preparati prima della sua fruizione da parte del pubblico, dando ai traduttori più tempo per effettuare la traduzione; i secondi invece sono prodotti in tempo reale senza alcun tipo di preparazione, grazie ad una traduzione ridotta dell'originale ad opera di un interprete-traduttore che la comunica ad un tecnico, incaricato di creare i sottotitoli. Questo è un metodo frequente nel caso di interviste in diretta, notizie dell'ultimo minuto o report sportivi (Díaz Cintas e Remael, 2007: 19).

2. L'umorismo

La traduzione dell'umorismo è una branca dei *Translation Studies*, ma per molto tempo è stata una disciplina ignorata o non trattata in maniera approfondita dalla letteratura della traduzione. In particolare, la resa delle espressioni umoristiche è un argomento complesso, sia dal punto di vista pratico, data la nota difficoltà nel tradurre l'umorismo per gli esperti del mestiere, sia dal punto di vista teorico, poiché contraddice alcuni principi fondamentali della teoria della traduzione, come la traducibilità e l'equivalenza (Chiaro, 2006: 198). Questo è un procedimento difficile, indipendentemente dalla tipologia testuale utilizzata, ma nel mondo della traduzione audiovisiva tutte le difficoltà incontrate nella traduzione letteraria sono amplificate a causa delle restrizioni imposte dal codice visivo: infatti, nella maggior parte dei casi, l'umorismo dipende e funziona grazie a ciò che accade sullo schermo, dove il traduttore non ha modo di intervenire.

Per analizzare e comprendere l'umorismo e le sue complessità, è necessario prima di tutto fornire una sua definizione.

2.1. Definizione di umorismo

Pur se in maniera intuitiva, siamo tutti in grado di capire e riconoscere l'umorismo, ma fornirne una definizione univoca, chiara ed esaustiva non è facile, dato che nel corso degli anni sono state elaborate numerose versioni, ognuna delle quali si focalizza su un unico tratto specifico di questo fenomeno.

Nell'ambito della traduzione audiovisiva, una definizione di umorismo appropriata, pur se generica, è la seguente:

For the purposes of translation studies, a very broad definition is accepted, that that text or utterance should be considered humorous, the perlocutionary effect of which is laughter. (Kerbrat-Orecchioni, 1981)³.

Questa definizione sottolinea chiaramente la caratteristica e lo scopo principale dell'umorismo: far ridere, o almeno far sorridere, il pubblico.

Vandaele (1999) descrive l'umorismo a partire da due concetti, presenti in ogni tipologia di humour: incongruenza e superiorità. L'incongruenza è una contraddizione di schemi cognitivi o deviazione da una norma comunemente accettata, ad esempio quando una frase crea delle aspettative che però non vengono soddisfatte. La superiorità, invece, indica «a form of increased happiness related to a heightened self-esteem» (Vandaele, 1999: 241)⁴, dato che l'umorismo non solo fa ridere, ma può far sentire uno o tutti i soggetti coinvolti come se fossero migliori di altri, evidenziando così la funzione sociale dell'umorismo. Tuttavia, entrambi i concetti non provocano automaticamente la risata nel pubblico, quindi sono solo condizioni necessarie ma non sufficienti per l'umorismo, che Vandaele però considera degli

³ “Nell'ambito dei *Translation Studies*, viene accettata una definizione abbastanza generica: un testo o una frase si può considerare umoristico se il suo effetto perlocutorio è la risata” (mia traduzione)

⁴ “una forma di felicità maggiore legata e derivata da una maggiore autostima.” (mia traduzione)

essenziali *factors of humor* o *building blocks*, in quanto ci permettono di individuare espressioni umoristiche all'interno di un testo.

2.2. Caratteristiche dell'umorismo

Oltre alla capacità di provocare il riso o un sorriso nei riceventi, l'umorismo presenta anche altre caratteristiche, come ad esempio la non-traducibilità. In realtà, questo tratto è discutibile:

When something is said to be 'untranslatable', be skeptical. What this claim often means is that it would be impossible for a dullard to translate the work in question: that it takes some thought and intelligence to recreate it in another language. In short, to translate something witty requires a witty translator. (Hofstadter, 1997: 394)⁵

Come afferma Hofstadter, dire che l'umorismo è intraducibile non è corretto, dato che esistono tanti libri e commedie televisive tradotte che hanno avuto grande successo proprio perché sono state utilizzate tecniche adeguate nella resa di questi elementi. Inoltre, l'umorismo non funziona in isolamento, poiché non è radicato solo nel co-testo in cui si presenta (il dialogo oppure la scena/ sequenza in cui appare), ma, allo stesso tempo, è legato anche a contesti socio-culturali, linguistici e personali.

Infine, l'universalità dell'umorismo è un fatto relativo, perché molte tipologie di humour vanno incontro a barriere linguistiche, geografiche, socio-culturali e anche personali, facendo sì che persone appartenenti a culture diverse considerino divertenti battute ed espressioni umoristiche differenti (Chiaro, 1992).

2.3. Sottotitolare l'umorismo

L'approccio più diffuso per la resa di testi umoristici è l'"equivalenza dinamica" (Nida, 1964: 159), dove il traduttore mira a suscitare nel pubblico le stesse emozioni e lo stesso effetto generati sui riceventi del testo originale. Questa traduzione funzionale e comunicativa si presta bene nella traduzione dell'umorismo, al contrario dell'"equivalenza formale", ovvero una traduzione letterale o fortemente aderente al testo di partenza dal punto di vista semantico. Per questo motivo, sottotitolare l'umorismo richiede grande intuizione e creatività da parte del traduttore. Inoltre, si deve effettuare un'accurata analisi dell'espressione umoristica originale, valutandone la priorità nel testo di partenza e la sua possibile percezione da parte dei fruitori di arrivo, per individuare la strategia più adatta da implementare.

Nel sottotitolaggio di un'espressione umoristica è importante che i sottotitoli siano in sincronia con le immagini e che generino il riso al momento giusto. Tuttavia, se questo si verifica in ritardo, entrando in conflitto con le immagini e il sonoro, gli spettatori penseranno di essersi persi qualcosa nel film. Nonostante le innumerevoli restrizioni tecniche del sottotitolaggio, la resa dell'umorismo sembra essere più facile e funzionare meglio nei testi

⁵ "Quando qualcosa viene definito "intraducibile", siate scettici. Spesso questo significa che sarebbe impossibile per uno stupido tradurre l'opera in questione, perché richiede un po' di riflessione e intelligenza per ricrearla in un'altra lingua. In poche parole, tradurre qualcosa di arguto richiede un traduttore altrettanto arguto" (mia traduzione)

audiovisivi rispetto a quelli letterari, perché la simultaneità tra immagini e suoni può essere di grande aiuto e supporto ai traduttori, dato che molte espressioni umoristiche nei film o nelle serie televisive si basano e dipendono dalla semiotica dell'immagine (Díaz Cintas e Remael, 2007: 229-230).

2.4. *Verbally Expressed Humour* (VEH)

Una tipologia di umorismo ampiamente diffusa nei prodotti audiovisivi è l'umorismo espresso verbalmente, in inglese *Verbally Expressed Humour* (VEH) (Chiaro, 2006), espressione che indica tutte quelle forme di humour che scaturiscono dalla scelta delle parole e non dalla comunicazione non-verbale, come la gestualità o le espressioni facciali. Il VEH costituisce un problema per i traduttori, dato che difficilmente una resa letterale è la strategia migliore da utilizzare, tranne nel caso in cui due lingue siano molto simili (Zabalbeascoa, 1996: 253). Inoltre, il VEH può essere suddiviso in due aree: *language-specific jokes*, ovvero umorismo che dipende dalle caratteristiche linguistiche e strutturali di una lingua, e *culture-specific jokes*, dove l'umorismo dipende dai riferimenti a elementi culturali specifici di una data cultura, che spesso risultano estranei ad un pubblico di cultura diversa (Low, 2011: 59). Nelle sezioni successive, approfondiremo queste due tipologie, con l'aggiunta delle strategie di resa più adeguate da adottare.

2.4.1. *Language-specific jokes*

In questa categoria rientrano principalmente le battute, l'ironia e i giochi di parole. Per "battuta" si intende una «frase o risposta arguta, spiritosa» (Vocabolario Treccani online)⁶, mentre l'ironia consiste nel dire il contrario di quello che si pensa, con un tono di voce particolare che lascia intuire la vera intenzione comunicativa del parlante. Il VEH che si incontrano più di frequente nei prodotti audiovisivi di carattere umoristico sono i giochi di parole. Delabastita (1996: 128) li definisce come:

Wordplay is the general name for various textual phenomena in which structural features of the language(s) are exploited in order to bring about a communicatively significant confrontation of two (or more) linguistic structures with more or less similar forms and more or less different meanings.⁷

La resa dei giochi di parole è ardua poiché, dipendendo dalle caratteristiche strutturali della lingua di partenza, è raro trovare un corrispondente esatto nella lingua di arrivo, come nel caso di parole omofone, simil-omofone, gruppi di parole polisemiche, espressioni idiomatiche o determinate regole grammaticali (Delabastita, 1996: 223).

Delabastita identifica le tipologie più comuni di giochi di parole lessicali, che si basano sul paragone tra forme simili:

⁶ <https://www.treccani.it/vocabolario/battuta>

⁷ "Gioco di parole è il nome generico per indicare vari fenomeni testuali dove si sfruttano le caratteristiche strutturali della/e lingua/e per causare un paragone significativo tra due (o più) strutture linguistiche che condividono forme più o meno simili e significati più o meno diversi." (mia traduzione)

- Omofonia: uguaglianza di suono tra due parole aventi però diverso significato o diversa grafia;
- Omografia: parole scritte con la stessa grafia;
- Omonimia: uguaglianza di suono e grafia tra due parole ma aventi un significato diverso;
- Paronimia: parole con significato diverso, ma forma simile, ad esempio le parole *collusione* e *collisione* (Dizionario Corriere.it)

2.4.1.1. *Strategie di resa language-specific jokes*

Chiaro (2006) identifica 3 macro-strategie per la resa dell'elemento VEH:

1. Sostituzione dell'elemento VEH della lingua di partenza con un altro VEH nella lingua di arrivo;
2. Conservazione dell'elemento VEH della lingua di partenza con un'espressione idiomatica nella lingua di arrivo;
3. Conservazione dell'elemento VEH della lingua di partenza ma inserito in un'altra posizione nel testo di arrivo.

La prima strategia è poco utilizzata data la rarità e la difficoltà di trovare le stesse parole, suoni, forme e concetti tra lingue diverse che non siano solo corrispondenti, ma abbiano anche la stessa ambiguità di significato. Tuttavia, può essere ulteriormente suddivisa in tecniche che, al contrario, sono molto più frequenti perché permettono una conservazione parziale del VEH originale:

1. Mantenere un significato parziale del VEH della lingua originale: utilizzo di referenti diversi nella lingua di arrivo che hanno le stesse caratteristiche e connotazioni dei referenti usati nella lingua di partenza;
2. Mantenere la forma linguistica dell'elemento umoristico di partenza;
3. Mantenere il significato parziale ma la stessa forma linguistica del VEH originale.

2.4.2. *Culture-specific jokes*

Molte espressioni umoristiche raggiungono il loro intento di far ridere il pubblico attraverso l'uso di riferimenti strettamente legati alla cultura di partenza che, pertanto, solo quel pubblico è in grado di cogliere ed apprezzare. Pedersen li definisce Elementi Culturali Extralinguistici (*Extralinguistic Culture-bound References*, ECR), che corrispondono ai cosiddetti *realia*:

Extralinguistic Culture-bound Reference (ECR) is defined as 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 encyclopaedic knowledge of this audience.
(Pedersen, 2005: 2)⁸

Uno degli studi più recenti ed interessanti sulle tecniche più adeguate ed efficaci di resa degli ECR è stato condotto da Leppihalme, focalizzandosi sulle allusioni e su come una traduzione non efficace possa generare dei *culture bumps*, ovvero una rottura nella comunicazione tra culture diverse, minando di conseguenza la comprensione da parte di un pubblico che non ha familiarità con elementi culturali propri della cultura di partenza. I *culture bumps* non nascono solo da una resa inadeguata delle allusioni, ma si verificano ogni volta che un ECR non viene tradotto in modo da rendere l'espressione di partenza accessibile a chi appartiene ad un'altra cultura.

2.4.2.1 Strategie di resa dei riferimenti culturali

Le strategie di resa degli ECR delineate da Pedersen (2005) riprendono sia il modello di Leppihalme (1994: 94), sia di Nedergaard-Larsen (1993: 219), oltre a includere ulteriori distinzioni. Pedersen afferma che si possono distinguere due possibili approcci nella scelta della strategia migliore da utilizzare, a patto che non esista già un "equivalente ufficiale", cioè una parola convenzionalmente tradotta in una determinata maniera. Il primo approccio è definito *source-oriented* o traduzione "estraniante", cioè orientato alla creazione di una traduzione fedele al testo di partenza, mantenendo così anche quegli elementi esotici e meno noti presenti nell'originale; il secondo è chiamato *target-oriented*, un approccio più addomesticante, orientato verso la cultura di arrivo, utilizzando strategie per rendere più accessibile e comprensibile il testo di partenza agli appartenenti ad un'altra cultura (Venuti, 1995).

Per il tipo di approccio *source-oriented*, Pedersen (2005) individua 3 strategie:

1. Ritenzione: consiste nel mantenere il termine originale nella sua interezza o leggermente adattato nel testo di arrivo, segnalato per mezzo dell'uso del corsivo o delle virgolette. Questa è la tecnica più straniante per il lettore d'arrivo;
2. Specificazione: l'ECR rimane in lingua originale, ma sono inserite informazioni aggiuntive nel testo di arrivo per rendere l'elemento culturale più chiaro. La specificazione può avvenire con l'esplicitazione o l'aggiunta. Nel primo caso, sono esplicitati degli elementi presenti nel testo di partenza, ma in maniera implicita, usata soprattutto nell'uso di acronimi o abbreviazioni. L'aggiunta, come si deduce dal nome, aggiunge materiale presente nel testo di partenza implicitamente, in quanto fa parte del senso o della connotazione dell'elemento culturale.

Nella specificazione, il traduttore interviene per guidare il pubblico nella comprensione di un ECR. Tuttavia può creare delle criticità nella creazione dei sottotitoli poiché il suo utilizzo richiede maggiore spazio;

⁸ "Extralinguistic Culture-bound References (ECR) indica il riferimento che si cerca di descrivere attraverso espressioni linguistiche culturo-specifiche qualsiasi, riferite ad un'entità o processo extralinguistico, che si assume abbia un referente noto e facilmente riconoscibile da un certo pubblico poiché appartiene alle sue conoscenze enciclopediche." (mia traduzione)

3. Traduzione diretta: è la tecnica più diffusa per rendere il nome di istituzioni ufficiali, aziende, strumenti tecnici etc., perché non viene modificato il contenuto semantico dell'ECR, dato che niente viene aggiunto o tolto. La traduzione diretta si può ulteriormente suddividere in due categorie: calco (una traduzione letterale) e prestito integrato (termine di partenza subisce delle modifiche per adattarsi alle caratteristiche della lingua di arrivo). Questa strategia è intermedia, poiché si colloca a cavallo tra gli approcci *source* e *target*.

Pedersen (2005) individua le seguenti tre strategie, invece, per l'approccio *target-oriented*:

1. Generalizzazione: consiste nella sostituzione del referente specifico dell'ECR originale con un referente più generico, di solito attraverso l'uso di iperonimi;
2. Sostituzione: in questo caso si sostituisce l'ECR di partenza o con un altro ECR oppure con la parafrasi. Nei casi meno marcati, è frequente la sostituzione dell'elemento culturale con un ECR transculturale, cioè un elemento culturale sempre appartenente alla cultura di partenza ma molto più noto e familiare per il pubblico di arrivo. Il risultato è un effetto addomesticante, poiché sono rimossi tutti gli elementi esotici e strettamente legati alla cultura di partenza, prediligendo ECR più comuni e diffusi che, da un lato, facilita la comprensione e permette di risparmiare spazio nei sottotitoli ma, allo stesso tempo, non espone il pubblico di arrivo a informazioni nuove. Al contrario, nei casi più marcati, l'ECR viene rimosso e sostituito da un ECR corrispondente ma nella lingua di arrivo. Questa è la strategia più idonea alla comprensione da parte del pubblico, usata per la resa di titoli, sistemi scolastici, istituzioni, nomi di cibi e bevande e altro.

Infine, l'ultima strategia è la parafrasi, che può mantenere lo stesso significato dell'ECR originale oppure il traduttore può optare per una parafrasi slegata dal contenuto semantico dell'elemento culturale originale ma più adatta al contesto specifico in cui è inserita;

3. Omissione: consiste nell'eliminazione dell'ECR del testo di partenza, senza che sia sostituita da altre espressioni o elementi. In alcune circostanze, l'omissione è l'unica tecnica possibile, però deve essere usata con attenzione e solo in casi estremi in cui nessun'altra strategia risulti adeguata, perché questa potrebbe essere percepita come indice della pigrizia del traduttore, minando così la sua credibilità e professionalità.

3. Incastrati

3.1. La serie

Incastrati è una serie televisiva italiana uscita nel 2022, scritta e diretta dal duo comico siciliano Ficarra e Picone, composto da Salvo Ficarra e Valentino Picone, e prodotta da Tramp Limited LTD. La serie è distribuita sulla piattaforma streaming Netflix dal 1° gennaio 2022, mentre dal 27 gennaio dello stesso anno è stata resa disponibile in 190 Paesi del mondo. La prima stagione è strutturata in sei episodi dalla durata media di circa 25-35 minuti e sarà l'oggetto preso in esame in questo elaborato, benché il 2 marzo 2023 sia uscita anche la seconda stagione, sempre su Netflix.

La storia, interamente ambientata in Sicilia, unisce il genere crime con quello comico, dove non mancano l'ironia, l'autoironia e la componente umoristica, che da sempre contraddistinguono il repertorio di Ficarra e Picone.

3.2. I personaggi

Nella serie i comici Salvo Ficarra e Valentino Picone interpretano una versione sopra le righe di sé stessi, ricoprendo rispettivamente il ruolo dei due protagonisti, Salvo e Valentino. Sono amici di lunga data, titolari di una ditta di vendita e riparazione di piccoli elettrodomestici che li porta quotidianamente a spostarsi per la Sicilia.

Salvo è una persona dinamica e con una visione apparentemente tradizionalista della vita: pigro, ama trascorrere il suo tempo libero in casa, soprattutto guardando la sua serie TV crime preferita, cioè *The Touch of the Killer*, dalla quale è così tanto ossessionato da usare la sigla come suoneria del telefono. La passione per le serie crime gli fa desiderare una vita più avventurosa e ricca di colpi di scena.

Valentino, al contrario, è più pacato e tranquillo, è ancora scapolo e vive a casa con sua madre Antonietta (Mary Cipolla), con la quale ha un legame molto intenso, anche se lei continua a trattarlo come se fosse ancora un bambino. La signora Antonietta è, infatti, la tipica madre meridionale, che vizia suo figlio, riempiendolo di pietanze gustose, incurante delle allergie e intolleranze alimentari di Valentino.

Ester (Anna Favella) è la moglie di Salvo e sorella di Valentino. È una donna premurosa, molto innamorata del marito, che cerca di convincere anche a mangiare sano e a seguire una dieta vegana, ma allo stesso tempo è una persona libera: Ester, stanca della sua vita monotona e delle poche attenzioni di Salvo, finisce per tradirlo con Alberto Gambino, un boss mafioso conosciuto ad un corso di yoga. Dopo questo momento di crisi, Ester alla fine capirà le sue emozioni e si renderà conto di ciò che occupa il primo posto nella sua vita.

Agata (Marianna di Martino) era una compagna di classe dei due protagonisti, in particolare era la ragazza di cui è innamorato Valentino fin dai tempi della scuola. Ora Agata, dopo aver vissuto tanti anni a Milano, è tornata a Palermo nel ruolo di vice-questore del comando di polizia locale. Tra Agata e Valentino l'amore rinascerà, anche se la coppia dovrà superare una serie di incomprensioni e inganni.

Padre Santissimo (Maurizio Marchetti) è il boss mafioso che ha sequestrato Salvo e Valentino e che si era fatto passare per Martorana, il portiere del palazzo in cui viveva Gambino. Grazie alla collaborazione di Salvo e Valentino, la cosca di Padre Santissimo verrà finalmente catturata, anche se lui riuscirà a farla franca, insieme al suo braccio destro: Tonino Macaluso (Tony Sperandeo), detto “Cosa inutile”. Tonino è molto legato al suo capo sin dall’infanzia, quando il boss lo ha difeso da dei compagni che lo insultavano per la sua balbuzie, una debolezza personale che gli ha sempre impedito di diventare un boss degno di rispetto.

Un altro personaggio importante è il procuratore Nicolosi (Leo Gullotta), uomo onesto, coerente e determinato, che ha dedicato tutta la sua vita al servizio dello Stato, lottando instancabilmente per sconfiggere la mafia e soprattutto per scoprire l’identità di Padre Santissimo, la cui unica foto è sfocata e risale alla Prima Comunione. Quando scopre che Salvo e Valentino erano riusciti a parlare con il boss a lungo latitante, si occupa di organizzare e gestire personalmente l’operazione per distruggere la cosca di Padre Santissimo.

Infine, Sergione (Sergio Friscia), un ex compagno di scuola di Salvo e Valentino, ora giornalista d’assalto, sempre pronto ad arrivare ovunque una nuova notizia si manifesti. Rimpiange molto i “vecchi tempi” delle grandi cosche mafiose, perché i giornalisti erano sempre indaffarati, ogni giorno alle prese con qualche nuovo fatto da raccontare, mentre adesso la vita dei giornalisti è monotona e noiosa, dato che non succede più niente di eclatante.

3.3. Gli autori

Ficarra e Picone è il duo comico composto da Salvo Ficarra e Valentino Picone, entrambi palermitani. Dopo il loro incontro nel 1993 a Taormina, insieme a Salvatore Borrello e Mauro Busalacchi formano il gruppo “Chiamata Urgente”. Quando, nel 1998, Borrello e Busalacchi abbandonano il quartetto, il duo prende il nome di Ficarra e Picone. Da quel momento, iniziano a muovere i primi passi nel mondo della televisione, partecipando ai primi programmi televisivi, come *GNU* su Rai 3 (1999), *Zero a zero* di Gennaro Nunziante (2000) e *L’ottavo nano* (2001) con Serena Dandini e Corrado Guzzanti.

Il loro successo in televisione inizia nel 2001 con la loro partecipazione al programma televisivo comico in seconda serata *Facciamo Cabaret*, con Claudio Bisio e Simona Ventura, che poi prenderà il nome di *Zelig*, trasmesso in prima serata su Canale 5 fino al 2014.

I loro sketch più famosi ed esilaranti portati a *Zelig* sono: i due siciliani stanchi, i panchinari della squadra di calcio Inter, i giocatori della nazionale italiana e i due avvocati Niccolò e Angelino, che scrivono leggi *ad personam* per il Presidente del Consiglio.

Hanno lavorato molto anche nel mondo del cinema, sia come attori, che come registi e sceneggiatori. La loro prima apparizione cinematografica, pur se ricoprendo piccoli ruoli, risale al 2000, nel film *Chiedimi se sono felice* del trio comico Aldo, Giovanni e Giacomo. Hanno realizzato ben 7 film per il cinema, il primo dei quali, *Nati stanchi*, è uscito nelle sale il 1° marzo 2002, prodotto da Rodeo Drive e Rai Cinema, con la regia di Dominick Tambasco.

Nei film successivi, Ficarra e Picone ricoprono sia il ruolo di registi che di protagonisti. Il 16 marzo del 2007 esce il loro secondo film, *Il 7 e l’8*, che gli valse la candidatura al David di Donatello e al Nastro d’argento al miglior regista esordiente. Nel 2009 esce *La matassa* e nel 2011 *Anche se è amore non si vede*, con Ambra Angiolini, che ottiene un grande successo

al botteghino. Dopo un periodo di assenza, nell'estate del 2014 realizzano *Andiamo a quel paese*, prodotto da Tramp Limited e Medusa Film, che supera tutti gli incassi ottenuti dai film precedenti. Con l'uscita del loro sesto film, *L'ora legale* (2017), vincono due Nastri d'argento tra cui "miglior commedia dell'anno". Il film più recente è *Il primo Natale* (2019), candidato a 5 Nastri d'argento, vince il David di Donatello per il maggior incasso della stagione, confermando ancora una volta la creatività e la bravura del duo comico nel mondo del cinema.

Inoltre, hanno preso parte, pur se con ruoli minori, ad altri film, sia commedie che non, importanti per il cinema italiano, come *Baaria* (2009) di Giuseppe Tornatore, *Femmine contro maschi* (2011) di Fausto Brizzi e di recente sono stati co-protagonisti insieme a Toni Servillo nel film di Roberto Andò *La stranezza* (2022), incentrato sulla vita di Luigi Pirandello.

Nel mondo della televisione, hanno partecipato a molti programmi televisivi comici, come *Mai dire domenica* (2003), condotto dal comico mago Forest e la Gialappa's Band, sono stati gli inviati a Palermo per *Quelli che il calcio* (2001-2002) e sono stati ospiti del *Festival di Sanremo* (2007). Sono famosi nel mondo dello spettacolo soprattutto per aver condotto alcune stagioni e segmenti del tg satirico di Canale 5, *Striscia la notizia*, per ben 15 anni (2005-2020). Nella loro carriera, hanno lavorato molto anche a teatro, portando i loro spettacoli in giro per l'Italia, a partire da *Vuoti a perdere* (1999-2002) e *Sono cose che capitano* (2005), concludendo la loro parentesi teatrale nel 2010 con uno spettacolo da loro scritto e diretto: *Apriti cielo*.

Il loro ultimo progetto come attori, registi e sceneggiatori è stata la realizzazione della serie televisiva *Incastrati*, distribuita da Netflix nel 2022, con la seconda stagione uscita il 2 marzo 2023⁹.

3.4. La trama

La storia racconta le sfortunate vicende di due amici di lunga data, Salvo e Valentino, titolari di una ditta di vendita e riparazione di piccoli elettrodomestici in Sicilia, che si ritrovano per caso sulla scena del delitto di un boss mafioso, Alberto Gambino. I due cercano di ripulire la scena per evitare di essere sospettati, ma non tutto va come previsto. Purtroppo, il loro piano incappa in alcuni imprevisti: dei predicatori cristiani che scambiano Valentino per il padrone di casa, i figli di una famiglia del palazzo che vedono Valentino, ma devono fingere di non averlo incontrato e Salvo scopre che Gambino era l'amante di Ester. Inoltre, Valentino ricomincia a frequentare Agata, che è a capo delle indagini sull'omicidio del boss, a cui si era rivolto per patteggiare il suo pentimento. Cercando di scappare dalla scena del crimine, i due si mettono sempre più nei guai, arrivando a dover fare i conti con la mafia, in particolare con la cosca di Padre Santissimo, un boss mafioso di cui nessuno ha più notizie sin dalla giovinezza. La mafia inizia a seguirli e li rapisce, da un lato, riconoscendo perché crede che abbiano ucciso Gambino prima che potesse rivelare i suoi segreti alla polizia, ma dall'altro vuole che Salvo uccida sua moglie, dato che potrebbe essere a conoscenza di informazioni riservate. Per sfuggire a questo crescendo di sfortunati eventi, Salvo e Valentino dovranno inventarsi delle continue scappatoie per sopravvivere e salvare Ester, fino a collaborare con la polizia per incastrare Padre Santissimo. La cosca del boss viene smantellata, ma Padre Santissimo e "Cosa Inutile" riescono a scappare. Qualche tempo dopo la vicenda, per strada, Salvo e Valentino si

⁹ Striscia la notizia: <https://www.striscialanotizia.mediaset.it/conduuttore/ficarra-e-picone/>

rendono conto di essere stati incastrati dal killer, ancora sconosciuto, di Gambino. Nel bel mezzo delle loro riflessioni, i due protagonisti che investono per caso il boss e Tonino Macaluso con il loro furgone, concludendo così la prima stagione.



3.5. Le recensioni del pubblico anglofono

Tra gli spettatori anglofoni di Netflix, questa serie è ancora piuttosto sconosciuta, quindi ci sono poche recensioni disponibili. Tuttavia, secondo il sito IMDB¹⁰, il pubblico anglofono sembra avere apprezzato molto questa serie, che ha ottenuto valutazioni superiori al 7 su una scala da 10. La maggior parte delle recensioni ritiene che la trama, pur se leggera e facile da seguire, è molto divertente, coinvolgente ed è l'ideale per distrarsi.

La qualità dei sottotitoli rispetto al doppiaggio è considerata ottima: numerosi utenti, infatti, affermano di essere riusciti a cogliere tutte le battute e aver così potuto godere completamente della serie, dimostrando che le scelte traduttive adottate nella resa sono state adeguate. Inoltre, la visione del film con i sottotitoli è considerata migliore rispetto al doppiaggio perché in questo modo si è in grado di cogliere e mantenere tutta la gestualità e gli atteggiamenti dei personaggi, che il doppiaggio, per sua natura, rende più neutri e meno marcati.

¹⁰ https://www.imdb.com/title/tt16745502/reviews?ref=tt_urv

4. Analisi contrastiva *Incastrati*

La serie Netflix *Incastrati* di Ficarra e Picone rispecchia appieno il repertorio artistico del duo comico e la loro terra d'origine: la Sicilia. Questo prodotto televisivo è, infatti, ricco non solo di espressioni umoristiche e giochi di parole, ma anche di numerosi rimandi alle tradizioni siciliane, così come a modi di dire e intercalari tipici del dialetto di questa regione, costituendo così un ostacolo non indifferente per i traduttori.

In questo capitolo, saranno presentati esempi tratti dalla prima stagione di *Incastrati* per analizzare le scelte traduttive adottate nei sottotitoli per rendere le espressioni umoristiche e i modi di dire tipici del siciliano, prendendo come riferimenti le strategie di Chiaro (2006) e Pedersen (2005) descritte nel capitolo due.

4.1. Titolo

Il titolo stesso della serie *Incastrati* è un gioco di parole: in italiano, la parola “incastrato” ha due significati differenti, a seconda della connotazione che gli viene attribuita. Letteralmente, “incastrare” significa «Inserire una cosa o una struttura in un'altra a viva forza, in modo che occupi per intero il vano in essa aperto e non ne possa uscire facilmente; aderire con precisione in un vano» (Vocabolario Treccani). Se, invece, usata in maniera figurata, significa «mettere nei guai, o una situazione da cui è difficile uscire» (Vocabolario Treccani). Nella serie è evidente che la parola “incastrati” è usata nel suo significato figurato, poiché i protagonisti si trovano coinvolti in una situazione dalla quale sembra impossibile uscire, con tutte le prove contro di loro.

In inglese, invece, esistono due verbi con il significato di “incastrare”: *to stuck* e *to frame*. Tuttavia, la differenza tra i due termini risiede nel fatto che *to stuck* è l'equivalente del significato letterale di “incastrare”, mentre *to frame* ha anche l'accezione di «produrre prove false contro degli innocenti per far credere che siano loro i colpevoli» (Oxford Learner's Dictionary). Non a caso, la versione inglese della serie si intitola proprio *Framed! A Sicilian Murder Mystery*.

4.2. Nomi

Come accade in tutti i prodotti audiovisivi stranieri doppiati e sottotitolati, i nomi propri dei personaggi non sono tradotti. La particolarità della serie *Incastrati* è l'uso dei soprannomi per i membri della cosca mafiosa di Padre Santissimo. Alcuni nomi sono stati tradotti letteralmente, ad esempio Stoccafisso > *Stockfish*, Cosa Inutile > *Useless Thing* e Scienziato > *Scientist*. Il nome di Primo Sale e Geppetto rimangono in italiano, perché il primo sale è un formaggio fresco tipico della Sicilia quindi non ha un corrispondente inglese, mentre Geppetto è il nome del padre di Pinocchio, tratto dal celebre romanzo di Carlo Collodi, che è entrato in lingua originale anche nella cultura anglofona. “Signorino”, uno studente universitario di Giurisprudenza, viene invece chiamato *Class Act* (“persona eccellente”), probabilmente in maniera ironica per indicare che è l'unico membro della cosca in procinto di laurearsi. Infine, mi vorrei soffermare sulla resa del nome di Padre Santissimo, che cambia a seconda della

stagione della serie: nella prima stagione, il nome del boss mafioso è tradotto come *Holy Father*, ripreso in seguito anche nel nome dell'operazione per arrestarlo, resa come *Holy Jailbird* (“Padre carceratissimo”), mentre nella seconda stagione rimane in italiano, segnalato dall'uso del corsivo nei sottotitoli.

4.3. Resa delle espressioni umoristiche linguistiche

4.3.1. Mantenere il significato parziale, ma la stessa forma del VEH originale

Tabella 4: Conservazione significato parziale e stessa forma VEH originale

#	Spotting	Versione originale	Versione sottotitolata
43	00:02:53,083 - 00:02:55,333	È senza zucchero! Ma che c'è lo sciopero?	What? No sugar! Did I offend you?

L'estratto riportato è un esempio di mantenimento del significato parziale dell'elemento VEH e la stessa forma dell'originale, in quanto in entrambi i casi, oltre alla struttura della domanda e dell'esclamazione, i sottotitoli inglesi mantengono l'idea che prendere il caffè senza zucchero, dal punto di vista di Salvo, è un'offesa e un gesto inaccettabile. Anche se nella versione originale italiana si utilizza il termine “sciopero”, la scelta di usare il verbo *to offend* è funzionale perché mantiene l'equivalenza comunicativa dell'originale. Inoltre, il tono di voce sarcastico di Salvo, che lascia trapelare il suo disprezzo per un caffè senza zucchero, fornisce degli indizi sufficienti al pubblico per ripristinare il quadro semiotico originario e capire la battuta.

4.3.2. Mantenere la forma originale del VEH

Tabella 5: Conservazione forma originale del VEH

#	Spotting	Versione originale	Versione sottotitolata
333	00:18:24,791 - 00:18:27,083	V: Chiudo l'acqua?	V: And the running water?
334	00:18:27,166 - 00:18:29,041	S: Chiudi? Che chiudi? Che chiudi?	S: The—The water? The water?!

Questo è un caso di mantenimento della forma linguistica dell'elemento umoristico originale, dove l'umorismo nasce ed è legato alla scena in cui Salvo e Valentino sono davanti a Gambino,

morto nella vasca da bagno, con il rubinetto dell'acqua ancora aperto. I sottotitoli hanno mantenuto la struttura linguistica originale pur se cambiando il referente per rendere lo scambio di battute meno marcato. Infatti, se avessero optato per una traduzione letterale delle battute originali, (*-should I turn off the water?- turn it off? what do you want to turn off? what do you want to turn off?*) la resa in inglese sarebbe stata molto più pesante, idiomatica e marcata, oltre ad occupare troppo spazio nei sottotitoli.

4.3.3. Conservazione del VEH originale con un'espressione idiomatica

Tabella 6: Conservazione VEH originale con espressione idiomatica

#	Spotting	Versione originale	Versione sottotitolata
352	00:19:20,875 - 00:19:22,708	V: Ti sapevo fuori da un pezzo	V: I know you've been away awhile
353	00:19:22,791- 00:19:26,166	X: e lei ti sapeva ancora dentro l'armadio	X: And she thought you were still licking your wounds

Questa scena è tratta dalla cena di classe, in particolare descrive il momento in cui arriva Agata, che inizia a parlare con Valentino, ancora innamorato di lei. Ad un tratto, uno dei loro ex compagni di classe ricorda quando i due erano rimasti chiusi nell'armadio insieme, un momento che per Valentino è stato bello ma anche imbarazzante, perché Agata sapeva della sua cotta ma non ha mai ricambiato il sentimento, neanche dopo quell'episodio. La battuta dell'amico rimanda proprio a quell'avvenimento, ma nei sottotitoli inglesi si è preferito mantenere l'allusione, attraverso però un'espressione idiomatica tipica della lingua di arrivo. In inglese *to lick your wounds* significa letteralmente "leccarsi le ferite", un modo di dire usato anche in italiano con l'accezione di «cercare di consolarsi di un insuccesso, di una delusione e simili» (Internazionale De Mauro)¹¹. Questa scelta è adeguata al contesto perché, in effetti, Valentino è rimasto deluso e imbarazzato dall'episodio dell'armadio, che non si è concluso come lui avrebbe sperato.

4.4. Resa delle espressioni umoristiche con riferimenti culturali

4.4.1. Sostituzione

4.4.1.1. Sostituzione dell'ECR originale con un ECR transculturale

¹¹ <https://dizionario.internazionale.it/parola/leccarsi-le-ferite#:~:text=loc.,di%20una%20delusione%20e%20sim.>

Tabella 7: Sostituzione con ECR transculturale 1

#	Spotting	Versione originale	Versione sottotitolata
114	00:05:55,333 - 00:05:56,750	Ciao trottolino	Bye, my tortellini

Questo è un esempio dell'uso della sostituzione dell'ECR originale con un ECR transculturale, più noto nella cultura inglese. Nella versione originale, Salvo ed Ester, in maniera affettuosa e anche sdolcinata, si chiamano a vicenda con il nomignolo “trottolino”, un riferimento al ritornello della canzone *Vattene amore* di Amedeo Minghi e Mietta del 1990. Tuttavia, benché questa canzone sia uno degli elementi fondamentali della tradizione canora italiana e abbia fatto la storia del Festival di Sanremo, per un pubblico straniero risulta un elemento molto straniante e di dubbia comprensione. Per facilitare i destinatari anglofoni, i sottotitoli mantengono comunque un elemento tipico della cultura italiana, ma più conosciuto a livello internazionale. La scelta è ricaduta su un termine legato all'ambito culinario e alla tradizione della regione Emilia-Romagna, che ha ormai fama internazionale: i tortellini. Inoltre, sia “trottolino” che “tortellino” usano l'allitterazione, cioè la ripetizione dello stesso suono (“t”) ed entrambi iniziano con la stessa consonante, mantenendo così anche corrispondenza a livello fonetico tra i due termini.

Tabella 8: Sostituzione con ECR transculturale 2

#	Spotting	Versione originale	Versione sottotitolata
500	00:25:25,875 - 00:25:29,416	Se questo è trottolone, l'altro è cornutone	If he's the tortellone, than the other guy is just a cuck

Siamo nel momento in cui Ester lascia un messaggio in segreteria a Gambino, il suo amante, mentre Salvo e Valentino sono in casa sua e quindi ascoltano il messaggio, scoprendo così il tradimento di Ester. Anche in questo caso, ricorre la sostituzione con un ECR transculturale, sempre nell'ambito della cucina italiana: mentre nell'originale si usa “trottolone”, anche in maniera ironica per sottolineare la differenza tra Salvo (“trottolino”) e Gambino, in inglese viene scelto il termine “tortellone”, che mantiene questa sfumatura di superiorità di Gambino rispetto a Salvo. Inoltre, il termine “cornutone” viene reso con il corrispondente inglese *cuck*, anche se la rima “trottolone/ cornutone” originale si perde nei sottotitoli.

4.4.1.2. Sostituzione con nome proprio corrispondente nella cultura di arrivo

Tabella 9: Sostituzione con nome proprio corrispondente

#	Spotting	Versione originale	Versione sottotitolata
251	00:14:21,916 - 00:14:25,791	Voi avete bisogno di una visita, ma non dell'otorino, della Guardia di Finanza	Don't worry about your ears. I'd worry about the IRS instead

Questo spezzone è tratto dalla scena in cui Salvo e Valentino, dopo aver pagato ben quaranta euro per dei biscotti fatti dai monaci del convento di Castelmonte, chiedono di avere lo scontrino, ma il monaco finge di essere sordo e di non aver sentito bene. Per tutta risposta, Salvo pronuncia la battuta presa in esame, contenente un riferimento ad una forza di polizia italiana. In Italia, infatti, se un esercente non emette lo scontrino, può essere accusato di evasione fiscale dalla Guardia di Finanza. Nella resa in inglese è quindi importante che venga nominato un ente o un'istituzione che abbia gli stessi compiti della Guardia di Finanza affinché il pubblico di arrivo possa comprendere l'allusione fatta da Salvo, ovvero che i monaci stanno compiendo un'azione illegale. Questo è un caso di quelli che Leppihalme (1997) definisce *proper-name allusions*, cioè allusioni che contengono un nome proprio (vero o di finzione). Per mantenere l'allusione, è stata usata una delle strategie delineate da Leppihalme (1997: 79): sostituzione del nome originale con un nome proprio appartenente alla cultura di arrivo, ovvero l'acronimo IRS (Internal Revenue Service). L'IRS è l'agenzia governativa statunitense che si occupa della riscossione delle tasse, come l'Agenzia delle Entrate in Italia, ma anche di perseguire e risolvere i casi di dichiarazioni dei redditi contraffatte, compito della Guardia di Finanza. Di conseguenza, nei sottotitoli viene usato il termine IRS per permettere al pubblico di arrivo di cogliere il riferimento culturale presente nella versione originale e l'allusione a essa.

4.4.1.3. Sostituzione con parafrasi

Tabella 10: Sostituzione con parafrasi 1

#	Spotting	Versione originale	Versione sottotitolata
234	00:12:58,125 - 00:12:59,500	MUGOLII VARI di Salvo	S: Oh, now we don't care. All right.

235	00:13:01,750 - 00:13:03,666	MUGOLII VARI di Salvo per dire a Valentino di smettere di fare gesti con le mani	S: What is this? Why with the hands? Why are you doing that? For what?
-----	--------------------------------	--	--

Questo è un caso molto particolare di intervento da parte di chi traduce. Prima di tutto è importante descrivere la scena: Salvo e Valentino si recano in Comune per cercare di farsi togliere la multa, risalente al giorno dell'omicidio di Gambino e presa nel parcheggio antistante il luogo del delitto, ma l'impresa si rivela più ardua del previsto. Infatti, i due vengono inviati presso tutti gli uffici del Comune su raccomandazione dei dipendenti comunali i quali, invece di aiutarli, chiedono loro dei soldi con la scusa che verranno utilizzati "per il partito" e raccomandandosi di non dire mai a nessuno di aver avuto relazioni con loro. Dato che i dipendenti comunali parlano sottovoce per paura di essere sentiti, anche Salvo e Valentino fanno lo stesso, usando gesti o mugolii per non parlare. Nella versione italiana, questi passaggi sono chiari perché è semplice per il pubblico di partenza cogliere il significato di certi gesti e rumori dal contesto, mentre per un pubblico straniero potrebbero risultare stranianti o privi di senso. Per questo motivo, nella versione sottotitolata in inglesi questi vuoti nel dialogo sono stati riformulati e riempiti, parafrasando per far capire al pubblico il significato implicito di queste espressioni non-verbali.

Tabella 11: Sostituzione con parafrasi 2

#	Spotting	Versione originale	Versione sottotitolata
183	00:10:16,000- 00:10:18,400	A: Guarda che se lo stai facendo per me, non cambia niente	A: If you're doing this to fix things between us, it won't work
184	00:10:19,291 - 00:10:21,500	V: Lo sai che io per te farei qualunque cosa	V: You know I'd do anything for you
185	00:10:22,000- 00:10:23,833	S: Mamma mia, mi sta venendo il diabete	S: My God, if he isn't just the sweetest

In questo estratto, Salvo e Valentino sono dal procuratore con Agata per decidere come organizzare la missione per incastrare Padre Santissimo. Durante l'incontro, Agata si mostra fredda e distaccata nei confronti di Valentino, ancora arrabbiata per le bugie di lui, il quale però, innamorato perso della poliziotta, ricambia con frasi dolci e piene d'amore, talmente sdolcinate che Salvo è quasi disgustato e pronuncia la battuta "Mamma mia, mi sta venendo il diabete". Questa è un'espressione idiomatica italiana, usata quando una coppia si scambia parole dolci o smancerie in pubblico, che possono risultare eccessive agli occhi delle altre persone presenti. Il riferimento al diabete deriva dal fatto che è una malattia provocata dall'eccesso di zuccheri nel sangue. In inglese non esiste un equivalente, quindi i traduttori hanno preferito sostituirlo con una parafrasi che riprende il senso dell'espressione idiomatica italiana.

4.4.2. Generalizzazione

Tabella 12: Generalizzazione 1

#	Spotting	Versione originale	Versione sottotitolata
446	00:23:00,875 - 00:23:02,333	S: Hai silenziato il telefono? V: Sì	S: Did you silence your phone? V: Yes
447	00:23:02,416 - 00:23:03,416	S: Conservalo!	S: No sounds!

L'uso della parola "conservare" con il senso di «permanere in un certo stato» (Dizionario Corriere.it) è un'espressione molto usata nel parlato siciliano. La scelta traduttiva adottata è stata la generalizzazione, attraverso un'espressione più generica ma adatta alla scena: Salvo e Valentino sono in casa di Gambino e non possono fare rumore per non rischiare di essere scoperti dato che ci sono gli idraulici proprio fuori dal portone. Scegliere l'espressione *no sounds* risulta la soluzione migliore per il contesto comunicativo, oltre ad essere più breve e concisa e occupare, quindi, meno spazio nei sottotitoli, rispetto ad una possibile traduzione letterale come *keep it that way*.

Tabella 13: Generalizzazione 2

#	Spotting	Versione originale	Versione sottotitolata
417	00:23:15,708 -	E se non si mangia	If we don't eat, it'll

	00:23:17,083	subito, si scuoce	get cold
--	--------------	-------------------	----------

Qui siamo di fronte a un riferimento culturale legato al cibo, in particolare alla pasta. In Italia, si usa comunemente il verbo “scuocersi” per indicare che la pasta è stata cotta troppo ed ha superato i tempi di cottura indicati, diventando così molle e non molto gradevole. Tuttavia, come è noto, un pubblico anglofono non condivide la stessa tradizione culinaria italiana, anzi, nel mondo anglosassone e americano si è abituati a mangiare la pasta scotta e non “al dente”. Di conseguenza, cercare di mantenere il termine “scuocersi” creerebbe confusione nel pubblico di arrivo, quindi i traduttori hanno optato sia per la generalizzazione che per la parafrasi, preferendo riferirsi ad una pasta che diventa fredda se non viene mangiata subito.

Tabella 14: Generalizzazione 3

#	Spotting	Versione originale	Versione sottotitolata
314	00:17:33,458 - 00:17:35,458	X: Ancora Agata non è arrivata	X: Agata's not here yet,
315	00:17:35,541 - 00:17:38,083	ma dovrebbe arrivare da un momento all'altro	but she should be here any minute now
316	00:17:40,583 - 00:17:41,833	V: Spirito di patate	V: That was kind of weird

“Spirito di patata/e” è un modo di dire italiano per indicare un «umorismo forzato e sciocco» (Dizionario Internazionale.it)¹², usato per riferirsi ad una persona sciocca, che fa battute di gusto discutibili e che non fanno ridere, credendo di essere spiritosa. È una locuzione che nasce dal fatto che in passato lo “spirito” era la componente volatile di una sostanza ottenuta per distillazione, e oggi è un termine spesso associato all'alcol etilico. La patata, tra tutti i vegetali usati per ottenere bevande alcoliche, era la più scarsa di “spirito”, quindi inadatta a produrre alcolici. Di conseguenza, fare o avere uno spirito di patata significa essere incapaci di provocare il riso. In inglese, tuttavia, un'espressione equivalente non esiste, quindi nei sottotitoli si è scelto di usare la generalizzazione. A mio avviso, però, non è stata una soluzione molto adeguata in questo caso, perché *That was weird* sembra alludere che ci sia una sorta di

¹² <https://dizionario.internazionale.it/parola/spirito-di-patata>

imbarazzo da parte di Valentino o che lui fosse ignaro di chi fosse Agata, quando in realtà lui la conosce benissimo e in più sta imitando la donna che gli ha parlato, prendendola in giro anche con il tono di voce. In questa situazione, sarebbe stata più opportuna una resa come *that's not funny/ you're not funny*, perché, insieme al tono di voce sarcastico di Valentino, avrebbe potuto funzionare meglio e sarebbe stata più divertente per il pubblico di arrivo.

4.4.3. Ritenzione

Tabella 15: Ritenzione

#	Spotting	Versione originale	Versione sottotitolata
112	00:07:31,625 - 00:07:32,458	E i panini?	My panini?

In questa scena, Salvo e Valentino, accompagnati da Tonino per andare da Padre Santissimo, sono fermi in un campo per mangiare un panino. L'efficacia della strategia utilizzata nella traduzione dipende da ciò che accade sullo schermo, ovvero la presenza chiara e visibile dei panini nelle mani dei due protagonisti. Nella traduzione si è, infatti, optato per una tecnica *source-oriented*, più straniante per il pubblico di arrivo: la ritenzione. La parola "panini" non viene, infatti, tradotta con un semplice *sandwich*, ma rimane in lingua originale. Inoltre, contrariamente a quanto afferma Pedersen (2005: 4), la parola straniera non viene segnalata né dalle virgolette né dal corsivo, probabilmente perché ormai è una parola nota anche al pubblico anglofono. Questa scelta è probabilmente dovuta alla volontà di trasmettere degli elementi culturali tipici italiani, anche se ormai abbastanza sdoganati rispetto al passato, avvalendosi anche del supporto dato dalle immagini stesse che permettono al pubblico di capire qual è il referente indicato.

CONCLUSIONE

Lo scopo del presente elaborato è di illustrare la difficoltà nella resa e nella trasposizione dell'umorismo tra lingue e culture diverse e le strategie e approcci che possono risultare efficaci per non perdere l'umorismo originale.

La serie in sé presenta innumerevoli difficoltà per i traduttori, a partire dai giochi di parole e le battute basate sia su caratteristiche strutturali dell'italiano che su riferimenti culturali, nonché i modi di dire e intercalari non dell'italiano standard, ma del siciliano.

In primo luogo, l'analisi effettuata ha permesso di evidenziare quale tipologia di espressioni umoristiche domina la serie, ovvero quelle basate su riferimenti culturali, specifici della cultura italiana. Le strategie più frequenti, implementate nella traduzione sono legate ad un approccio *target-oriented*, ovvero sostituzione e generalizzazione. Si è riscontrato anche un caso di approccio *source-oriented*, ma solo in un esempio isolato. La sostituzione viene concretamente applicata con diverse tecniche, come la parafrasi, l'uso di un elemento culturospecifico transculturale o con un nome proprio corrispondente nella lingua di arrivo, dimostrando come la sostituzione sia la strategia più adatta per la resa di questa tipologia di espressioni.

Per quanto riguarda le espressioni umoristiche linguistiche, non sono stati individuati numerosi esempi. Tuttavia, le strategie principali utilizzate in questi casi sono le seguenti: mantenere il significato parziale ma la stessa forma del VEH originale, mantenere la forma originale del VEH e la sua conservazione attraverso un'espressione idiomatica della lingua arrivo.

In conclusione, si è potuta riscontrare l'importanza di riprodurre lo stesso effetto dell'originale sul pubblico di arrivo. Come è noto, l'obiettivo delle espressioni umoristiche è proprio quello di suscitare il riso e, se questo non accade, il testo audiovisivo non solo non sarà gradito e non avrà successo, ma soprattutto confonderà gli spettatori, impedendo loro di apprezzare ciò che stanno guardando.

Per poter suscitare lo stesso effetto umoristico dell'originale, in particolare in questa tipologia di prodotti, spesso occorre sacrificare il contenuto di una battuta, evitando una traduzione troppo fedele al testo e inefficace, per prediligere una resa più funzionale e più addomesticante.

BIBLIOGRAFIA

- Antonini, R. (2005). "The perception of subtitled humor in Italy". *Humor*. Special issue of *International Journal of Humor Research*. 18 (2): 210-214
- Chiaro, D. (2006). "Verbally Expressed Humour on Screen: Reflections on Translation and Reception". *The Journal of Specialised Translation*. 6: 198-208
- Chiaro, D. (2009). "Issues in audiovisual translation". In J. Munday (Ed.), *The Routledge Companion to Translation Studies*, pp. 141-165. London: Routledge.
- Delabastita, D. (1996). *Wordplay and Translation: Special Issue of 'The Translator'*, p. 128, 223. Londra: Routledge.
- De Meo, M. (2014). "La traduzione audiovisiva". In Di Sabato, B. & Perri, A., *I confini della traduzione*, p. 93. libreriauniversitaria.it Edizioni.
- Díaz Cintas, J. e A. Remael (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*, pp. 8, 13-21, 27-28, 229-230. New York: Routledge.
- Gottlieb, H. (1992). *Subtitling - A New University Discipline*, in Dollerup, Lindegaard (1994), pp. 162-163.
- —, (1994). *Subtitling - Diagonal Translation*, in "Perspectives", 2 (1), pp. 104.
- Hofstadter, D. (1997). *Le Ton beau de Marot: In Praise of the Music of Language*, p. 394. New York: Basic books.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1981). "Les usages comiques de l'analogie". *Folia Linguistica*. 15 (1-2): 163-183. In Kostovčik, L. (2009). "The Translation of Verbally-Expressed Humour on Screen in Slovakia: An Outline of Research Problems". *Language, Literature and Culture in a Changing Transatlantic World*: 175-180.
- Leppihalme, R. (1994). *Culture Bumps: On the Translation of Allusions*, p. 94. (English Department Studies; Vol. 2). Università di Helsinki.
- —, (1997). *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions*, p.79. Gran Bretagna: WBC Book Manufacturers Ltd.
- Low, P.A. (2011). "Translating jokes and puns", in "Perspectives: Studies in Translatology", 19 (1), p. 59.
- Nedergaard-Larsen, B. (1993). "Culture-bound problems in subtitling", p. 219 in "Perspectives", 1 (2).
- Nida, E.A. (1964). *Towards a Science of Translation*, p. 159. Leiden: E.J.Brill.
- Pedersen, (2005). *How is Culture Rendered in Subtitles?*, p. 4-9. MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings.
- Perego, E. (2005). *La traduzione audiovisiva*, pp. 8-9, 12-13, 28-29, 54. Roma: Carocci editore.
- Perego, E., & Taylor, C.J. (2012). *Tradurre l'audiovisivo*. Roma: Carocci editore.
- Vandaele, J. (1999). "Each time we laugh" translated humour in screen comedy, p. 241. In J. Vandaele (Ed.), *Translation and the (re)location of meaning: selected papers of the CETRA research seminars on translation studies 1994-1996*. CETRA / KULeuven.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London/New York: Routledge.

- Zabalbeascoa, P. (1996). “Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies”, p. 253, in *The Translator*.

SITOGRAFIA

- Karamitroglou, F. (1998). A proposed set of subtitling standards in Europe. *Translation journal*, 2(2), pp. 1-15, <http://translationjournal.net/journal/04stndrd.htm>, (ultima consultazione: 5 aprile 2023).
- <https://www.treccani.it/vocabolario/battuta> (ultima consultazione: 5 aprile 2023).
- https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/P/paronimo.shtml (ultima consultazione: 5 aprile 2023).
- <https://www.striscialanotizia.mediaset.it/conduuttore/ficarra-e-picone/> (ultima consultazione: 5 aprile 2023).
- <https://www.treccani.it/vocabolario/incastrare/> (ultima consultazione: 5 aprile 2023).
- https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/frame_2 (ultima consultazione: 5 aprile 2023).
- <https://dizionario.internazionale.it/parola/leccarsi-le-ferite#:~:text=loc.,di%20una%20delusione%20e%20sim.> (ultima consultazione: 5 aprile 2023)
- https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/C/conservare.shtml (ultima consultazione: 5 aprile 2023).
- <https://dizionario.internazionale.it/parola/spirito-di-patata> (ultima consultazione: 5 aprile 2023).

MATERIALE AUDIOVISIVO

Incastrati, stagione 1, 2022, prodotta da Tramp Limited LTD, regia e sceneggiatura di Ficarra e Picone, distribuita su Netflix.

RINGRAZIAMENTI

Vorrei ringraziare prima di tutto i miei genitori per avere appoggiato tutte le mie scelte, in particolare il mio desiderio di studiare in questa facoltà a Forlì. Questa decisione ha comportato grandi sacrifici ma voi mi avete sempre dato la forza di continuare e dare il massimo.

Ringrazio la professoressa Antonini per avermi aiutato nella scelta dell'argomento di laurea e per la disponibilità durante il percorso di stesura dell'elaborato.

Grazie a tutte le mie amiche, quelle che ci sono da una vita e quelle che ho incontrato per la strada, come le mie mitiche coinquiline forlivesi, che hanno reso questa monotona vita universitaria più divertente e spensierata. Vi auguro davvero il meglio.

Grazie ad Asia, non solo un'amica ma una sorella, e a tutte le altre mie amiche di Città di Castello che si sono rivelate una ricchezza straordinaria per me ora più che mai. Vi voglio tanto bene.

Tra le persone che ho incontrato qui un posto speciale è riservato proprio a te Cecilia, настоящая подруга. Tu sei stata davvero la persona con cui ho condiviso ogni singolo momento di questo percorso, dai pair work in giapponese ai role play in russo, dalle lamentele costanti del motivo per cui abbiamo deciso di rovinarci la vita con questa combinazione linguistica terribile alle nostre chiacchiere davanti a dei piatti di cibo romagnolo. Se sono arrivata alla fine e ci sono arrivata tutta intera (o quasi) è perché ho avuto la fortuna di avere una persona come te ad accompagnarmi.

Ringrazio infine tutte quelle persone che, anche inconsciamente, mi hanno resa chi sono oggi.