

# L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE  
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO XXVIII 2019

MARE PVNICVM.

MARE IBIEV.

EDUCATT - UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

L'ANALISI  
LINGUISTICA E LETTERARIA

---

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE  
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO XXVIII 2019

PUBBLICAZIONE QUADRIMESTRALE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA  
Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature straniere  
Università Cattolica del Sacro Cuore  
Anno XXVIII - 2/2019  
ISSN 1122-1917  
ISBN 978-88-9335-545-2

---

*Comitato Editoriale*

GIOVANNI GOBBER, Direttore  
MARIA LUISA MAGGIONI, Direttore  
LUCIA MOR, Direttore  
MARISA VERNA, Direttore  
SARAH BIGI  
ELISA BOLCHI  
GIULIA GRATA  
CHIARA PICCININI  
MARIA PAOLA TENCHINI

*Esperti internazionali*

THOMAS AUSTENFELD, Université de Fribourg  
MICHAEL D. AESCHLIMAN, Boston University, MA, USA  
ELENA AGAZZI, Università degli Studi di Bergamo  
STEFANO ARDUINI, Università degli Studi di Urbino  
GYÖRGY DOMOKOS, Pázmány Péter Katolikus Egyetem  
HANS DRUMBL, Libera Università di Bolzano  
JACQUES DÜRRENMATT, Sorbonne Université  
FRANÇOISE GAILLARD, Université de Paris VII  
ARTUR GAŁKOWSKI, Uniwersytet Łódzki  
LORETTA INNOCENTI, Università Ca' Foscari di Venezia  
VINCENZO ORIOLES, Università degli Studi di Udine  
GILLES PHILIPPE, Université de Lausanne  
PETER PLATT, Barnard College, Columbia University, NY, USA  
ANDREA ROCCI, Università della Svizzera italiana  
EDDO RIGOTTI, Università degli Svizzera italiana  
NIKOLA ROSSBACH, Universität Kassel  
MICHAEL ROSSINGTON, Newcastle University, UK  
GIUSEPPE SERTOLI, Università degli Studi di Genova  
WILLIAM SHARPE, Barnard College, Columbia University, NY, USA  
THOMAS TRAVISANO, Hartwick College, NY, USA  
ANNA TORTI, Università degli Studi di Perugia  
GISÈLE VANHESE, Università della Calabria

*I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti  
alla valutazione di due Peer Reviewers in forma rigorosamente anonima*

© 2019 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio universitario dell'Università Cattolica  
Largo Gemelli 1, 20123 Milano | tel. 02.7234.2235 | fax 02.80.53.215  
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*)  
web: www.educatt.it/libri

*Redazione della Rivista:* redazione.all@unicatt.it | *web:* www.analisinguisticaeletteraria.eu

Questo volume è stato stampato nel mese di dicembre 2019  
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

## INDICE

L'umorismo nella traduzione in spagnolo de <i>Il gioco delle tre carte</i> di Marco Malvaldi <i>Sonia Bailini</i>	7
“Drink wine, not labels”: A lexicologist’s insight into ‘Super Tuscans’ <i>Cristiano Furiassi</i>	29
Manipolazioni del discorso e trasmissione dei saperi <i>Contributi linguistici, letterari e glottodidattici</i>	
Introduzione <i>Maurizia Calusio – Silvia Gilardoni</i>	47
<i>In memoriam</i> Cristina Bosisio <i>Bona Cambiaghi</i>	51
<i>Толковый словарь как манипулятивный текст</i> <i>Elena Bulygina – Tat’jana Tripol’skaja</i>	53
La manipolazione nell’editoria sovietica: il caso di Il’ja Sel’vinskij <i>Anna Krasnikova</i>	75
Processi manipolativi nella Russia post-sovietica: verso la creazione di una nuova immagine del nemico <i>Valentina Noseda</i>	89
La manipolazione nascosta nei segnali discorsivi <i>ведь</i> e <i>же</i> usati come attivatori di presupposizione <i>Nataliya Stoyanova</i>	105
Parola corrotta e cura della parola: c’è scampo dalla dinamica manipolatoria? <i>Sarah Bigi</i>	123
La censura in Cina e il modello del Genitore Premuroso: analisi di un corpus <i>Nazarena Fazzari</i>	137

Le domande orientate e retoriche in cinese: strumento persuasivo o manipolatorio? <i>Chiara Piccinini</i>	153
Rewriting Italian social issues in English translation: Renée Reggiani and her impact on children's literature in the 1960s <i>Claudia Alborghetti</i>	171
Umorismo tabù, traduzione audiovisiva e manipolazione testuale: quale testo per il pubblico italiano? <i>Laura Anelli</i>	185
“Das Stück könnte auch ‘Sprechfolterung’ heißen”. La manipolazione linguistica nel Kaspar di Peter Handke e gli albori del teatro postdrammatico <i>Gloria Colombo</i>	207
Gestione del discorso e mediazione dei saperi in classe CLIL <i>Silvia Gilardoni</i>	221
CLIL and educational change. What CLIL teaches us about (language) learning <i>Piet van de Craen</i>	245
Indice degli Autori	257

# REWRITING ITALIAN SOCIAL ISSUES IN ENGLISH TRANSLATION: RENÉE REGGIANI AND HER IMPACT ON CHILDREN'S LITERATURE IN THE 1960S

CLAUDIA ALBORGHETTI  
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

Translators of children's literature often resort to manipulative strategies to meet the standards of children's publishing in the receiving culture. This paper analyses the rewriting of two of Renée Reggiani's works that address living conditions in the south of Italy during the 1960s. It argues that her image as a writer who broached topics considered taboo for a young audience has been softened in translation that omits sections of the target texts.

*Keywords:* children's literature, translation, Renée Reggiani, descriptive translation studies

## 1. Introduction

André Lefevere's discussion of manipulation<sup>1</sup> outlines the importance of translation in constructing literary theories, and as an integral part of the target culture. Translations are "refractions – the adaptation of a work of literature to a different audience, with the intention of influencing the way in which that audience reads the work"<sup>2</sup>. Refractions thrive within the literary system of the target culture, and exist thanks to translators, publishers and non-professional readers. Lefevere dedicated his seminal work on the manipulation of literary fame<sup>3</sup> precisely to them, demonstrating not only the impact that translators especially can have on literary canons, but also how foreign writers' work can be distorted by manipulation in translation. In his view, limited manipulation is to be expected in cases where writers have been canonised in the receiving culture; on the other hand, extensive manipulation targets those who are still waiting to become famous outside their own culture. Nevertheless, the choice of which author should be translated does not rest in the hands of translators alone because it is influenced by the dominant ideology of the

<sup>1</sup> A. Lefevere, *Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature*, in *The Translation Studies Reader*, L. Venuti ed., Routledge, London/New York 2000 (1982<sup>1</sup>), pp. 233-249.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>3</sup> A. Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London/New York 1992.

receiving culture and by economic considerations, as well as by the status of the writer in his/her source context<sup>4</sup>.

In the case of children's literature, translators cannot be considered neutral mediators because of the pressure of outside forces (e.g. the publishing market, the expectations of the public). On the contrary, they shape "the image that young readers or listeners will have of the translated work"<sup>5</sup>: the image not only of the target text, but also of the author if more of his/her works have been selected for translation. For example, in the American context authors are selected according to their degree of adaptability "to American poetics, cultures and values"<sup>6</sup>.

Manipulation in children's literature has been investigated from the (often overlapping) points of view of comparative literature<sup>7</sup>, translation history<sup>8</sup> and translation strategies<sup>9</sup>. The common ground is the belief that children's literature occupies a subordinate position in the literary system; Lathey suggests that, as a result of this diminished status, translators tend to deviate from the source text more readily than if they were translating an adult text. This may depend on the educational norms that seem to characterise children's literature from country to country and guide translators' decisions regarding, for example, the elimination of elements considered as "unsuitable or inappropriate in the target culture" because they recount "supposedly unacceptable behaviour which might induce young readers to imitate it"<sup>10</sup>. Thus, manipulation in children's literature may be seen as a way to 'protect' young readers from supposedly dangerous situations in real life. But manipulation is also to be expected because of the peculiar characteristics of a child audience, whose members have a different experience of the world and limited background knowledge compared to that of adult readers<sup>11</sup>.

<sup>4</sup> Lefevere was familiar with the so-called Polysystem Theory developed by Itamar Even-Zohar in the 1970s. Polysystems can account for the ways in which literary works are selected for translation, either to help the growth of a 'young' culture, or to adapt to the needs of a well-established culture that tends to control external influences.

<sup>5</sup> J. Van Coillie – W.P. Verschueren ed., *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*, Routledge, London/New York, p. V.

<sup>6</sup> R. Oittinen, *No Innocent Act: On the Ethics of Translating for Children*, in *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*, J. Van Coillie – W.P. Verschueren ed., Routledge, London/New York 2006, p. 40.

<sup>7</sup> See E. O'Sullivan, *Comparative Children's Literature*, translated by A. Bell, Routledge, London/New York 2005. O'Sullivan also describes the relevance of culture-specific norms as key influences on how translators translate, borrowing from Stephens (1992) the notion that narrative and ideology are strictly interrelated.

<sup>8</sup> See G. Lathey, *The Role of Translators in Children's Literature: Invisible Storytellers*, Routledge, New York/Oxon 2010. Lathey indicates that adaptations are "usually distinguished from translations because of the abridgement or particularly free translation of the source text" (p. 8). Such categorisation may change according to the scholar who proposes it.

<sup>9</sup> See R. Oittinen, *Translating for Children*, Garland Publishing, New York 2000; G. Lathey, *Translating Children's Literature*, Routledge, Oxon/New York 2016; S. Ciancetto, *A Bear Called Paddington: uno studio diacronico delle traduzioni del romanzo di Michael Bond*, "InTRAlinea", 20, 2018, <http://www.intralinea.org/archive/article/2288> (last accessed January 16, 2018).

<sup>10</sup> E. O'Sullivan, *Comparative Children's Literature*, p. 82.

<sup>11</sup> G. Lathey, *The Role of Translators*, p. 7.

This paper wishes to carry the academic discourse on manipulation in children's literature a step further by analysing the case of an Italian writer in English translation. The focus will be on the image of Renée Reggiani conveyed in two of her works written in the 1960s and then translated into British English around the same time. The working hypothesis is that translators manipulated target texts for children, but how did this practice impact on Reggiani's image in the target culture? To answer this question, a descriptive methodology has been adopted to illustrate the examples from target and source texts before discussing the result of manipulative strategies on Reggiani's works.

## 2. Method

This paper analyses two of Reggiani's works that were published for the British market in translation: *Le avventure di cinque ragazzi e un cane*<sup>12</sup> ([1960] 1973) translated as *The Adventures of Five Children and a Dog* by Antonia Nevill in 1963<sup>13</sup>, and *Il treno del sole*<sup>14</sup> (1962) translated as *The Sun Train* by Patrick Creagh in 1966<sup>15</sup>. The methodology is in line with Descriptive Translation Studies (DTS)<sup>16</sup> that branch in function-, process-, and product-oriented studies, all of which are interrelated<sup>17</sup>. To answer the research question posed, this paper will indicate the background against which the target texts were created (function), and the textual make-up of translations (process) revealed by "shifts"<sup>18</sup> from target texts (product) to source texts.

More specifically, this paper identifies the elements that have been eliminated in translation in a search for evidence of the manipulation of taboo topics that may differentiate the two literary systems (English-Italian) in children's literature of the 1960s<sup>19</sup>. The discussion begins with target texts to better illustrate the impact of omissions which, for clarity, have been labelled 'structural' and 'discreet'. The former involve elimination of parts of the plot that require some sort of rewriting from translators in order to make the text cohesive; the latter are subtle eliminations of parts within the narrative that generally do not need any rewriting to make the text complete and readable.

Omissions are particularly effective in identifying taboo topics, as translators "may omit, rewrite or insert passages of text in order to aid the child's understanding or to

<sup>12</sup> R. Reggiani, *Quando i sogni non hanno soldi*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1973. In this paper, the 1973 edition was preferred to the 1960 edition because it is more easily available on the market and provides further insight in Reggiani's narrative and style thanks to the introduction by Gioacchino Forte. It has been compared with the 1960 edition to ensure that the text was not changed in the process.

<sup>13</sup> R. Reggiani, *The Adventures of Five Children and a Dog*, Collins, London 1963.

<sup>14</sup> R. Reggiani, *Il treno del sole*, Garzanti, Milano 1962.

<sup>15</sup> R. Reggiani, *The Sun Train*, Harrap, London/Toronto/Wellington/Sydney 1966.

<sup>16</sup> See J.S. Holmes, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam 1988.

<sup>17</sup> See G. Toury, *Descriptive Translation Studies – and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 1995.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>19</sup> Clearly, this approach is far from being exhaustive, but it provides the basis for further research.



follow trends and adhere to norms in children's publishing in the target culture"<sup>20</sup>. When translators resort to omissions, the result is that target readers remain unaware of the shifts and may possibly receive a distorted image of the writer, source culture and narrative. In children's literature though, these strategies are necessary because of the adult control over the topics dealt with, where any breaking of cultural rules results in strong social reactions and – in extreme cases – censorship.

### 3. *The Adventures of Five Children and a Dog*

Renée Reggiani's works in English translation are the outcome of a positive phase in children's literature in the aftermath of the Second World War. Many important initiatives spanning physical and cultural barriers were undertaken to promote the spread of literature among young readers. The International Board of Books for Young People (IBBY), founded in 1952 by Jella Lepman<sup>21</sup>, enabled children throughout Europe to read books by foreign writers in translation. In the UK, Reggiani was translated shortly after the publication of her books in Italy (in 1963 and 1966) and her novels were read alongside works by Roald Dahl, Maurice Sendak and Alan Garner to name but a few.

Before turning to translations, it is worth mentioning Reggiani's role within the Italian literary context. In the 1950s and 1960s notable economic and social revolutions took place in Italy: the so-called 'economic miracle' that oriented family habits towards consumerism. Many people travelled from the south to the north of Italy in search of jobs and better living conditions, while television began to homogenise the habits of Italian families (and children). All these aspects and more were dealt with in Reggiani's novels, which focussed on real situations that might interest her readers as citizens. She clearly described her approach to children's literature as the need to "plunge, so to speak, young readers in the world they live in and of which they should be aware. Otherwise they will always be second class citizens"<sup>22</sup>. Social issues are therefore pivotal in her novels, pointing to her image as an author who fitted perfectly into the evolving literary environment for children in the 1960s<sup>23</sup>.

With *The Adventures of Five Children and a Dog* Reggiani entered the British market, and this was her only novel to be re-translated for the American public in 1964<sup>24</sup>. The paratext on the jacket cover offers a short summary of the story and a biography of the

<sup>20</sup> G. Lathey, *Translating for Children*, p. 23.

<sup>21</sup> IBBY's motto is "Bringing books and children together". It also promotes the Hans Christian Andersen Award, one of the most prestigious prizes dedicated to children's writers around the world. The official website of the organisation is [www.ibby.org](http://www.ibby.org) (last accessed January 17, 2019).

<sup>22</sup> Marzano, *Renée Reggiani. Una scrittrice "di rottura" nella letteratura per ragazzi contemporanei*, Bulzoni, Roma 1978, p. 112.

<sup>23</sup> Other writers worth mentioning are Gianni Rodari, Giana Anguissola, Mino Milani, Luciana Martini, whose work reflects the social changes (and influence from foreign cultures) in Italy from different points of view.

<sup>24</sup> R. Reggiani, *Five Children and a Dog*, translated by Mary Lambert and Anne Chisholm, Coward-McCann Inc., New York 1964.

author<sup>25</sup>. The novel is described as “a charming book written with great liveliness and warmth, and for it Renée Reggiani was placed on the runners up list of the Hans Christian Andersen Award”<sup>26</sup>. This description emphasises the light pace of the story; the cover too shows five children playing instruments, an invitation to young readers to enjoy the adventure. Reggiani’s biography mentions that she spent much time in Sicily,

where she collected material for *The Adventures of Five Children and a Dog*.

One of her particular concerns is for the depressed areas of southern Italy and the problem of helping the population of the South who live in dire poverty to enjoy the same standards as the rich industrial North<sup>27</sup>.

This extract shows how deeply Reggiani cared for the situation in southern Italy – an urgent social issue that has often been raised in her books. The story revolves around a musical band of five children directed by Turi, a peasant in Marzamemi (Sicily) who is fond of music and wishes to become a bandmaster. He adopted Gangi, who lost his parents in the war when he was very little. Early in the story he also adopts another boy, Mantellina, so called for the mantle that is the only decent piece of clothing he owns. The other children are Rosalia, who plays the tambourine and sings; Antonio, with his accordion; and Giuseppangelo nicknamed *carciofo* for his spiky hair (this character’s name is translated as Giuseppe, but throughout the novel he is better known as Prickles), with his guitar. Tom, Gangi’s dog, accompanies the children in their adventures. The group must face threats, violence and poverty in Sicily, but Turi does not abandon his dream and sends his application for the Course of Musical Instruction for Bandmasters in Milan. When he finds out that he had been accepted, he brings Gangi, Mantellina and Tom to Milan, but the other children do not want to leave him and (without his permission) decide to go to Milan, too. When Turi finds out that the entire band has followed him, he cannot send the children back and tries with whatever means possible to find a place to stay in the big city. Luckily, they meet Signora Pierina the caretaker in a *condominio* (block of flats), who helps them settle in Milan. After some ups and downs, the band suddenly becomes famous when they seize the opportunity to play on television, which means money and fame for everybody. Unfortunately, this comes at a price and when an assault by fans puts Gangi and Mantellina’s lives at risk, Turi decides it is high time they went home.

In the extract that follows, we see Antonio on his cart. He is working hard to raise money to buy an accordion and play in Turi’s band, so he decides to help his father sell fish. The target text reads:

---

<sup>25</sup> The publisher does not mention an age range for readers, although it is possible to hypothesize that this book is suitable for children from eight upwards considering the variable age range of characters (from five to thirteen), and the topics dealt with.

<sup>26</sup> R. Reggiani, *The Adventures of Five Children and a Dog*, jacket cover.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

Before he reached the bridge, Antonio touched the reins and branched off to the left. He pulled up outside the Bandiera Restaurant, and his friend Carlo appeared in the doorway. "Will you buy my fish?" asked Antonio<sup>28</sup>.

Here, Antonio simply stops by a friend to do his job before moving on to the next buyer. In the eyes of the reader there is nothing unusual, but if we look at the source text a discreet omission appears:

Prima del ponte, Antonio diede una toccatina alle redini e voltò a sinistra. Si fermò davanti al Ristorante Bandiera e subito comparve sulla porta il suo amico Carlo. Improvvisamente e non si sa come, intorno al carrettino e a Rinaldo si materializzò uno sciame di ragazzini dai quattro agli otto anni, di professione elemosinari. Non che ci fosse niente da rimediare, lì; si concedevano una vacanza e ne avevano ben diritto, ogni tanto. Dovunque ci fosse un arresto interessante, un piccolo ingorgo nel traffico abituale, un qualsiasi motivo di novità, i ragazzini – piccola massa sporca e cenciosa – si materializzavano in un batter d'occhio sul posto, facevano circolo, spingendosi, urtandosi, incitandosi, per il gusto, puro e solo gusto di farlo. – Me lo comperi, il pesce? – domandò Antonio<sup>29</sup>.

Nevill, the translator, eliminated a large section of the extract above which describes a far more crowded scene than the one presented in the English version. What has been omitted is the group of young beggars (between four and eight years old) who surround Antonio's cart just for fun. Reggiani mentions that their actual job is being beggars (*di professione elemosinari*) and that they are a ragged, dirty crowd (*massa sporca e cenciosa*). This vision of poor, dirty street children might have made the target audience ill at ease and was therefore removed in translation.

Further on, Antonio is watching *The Tragedy of Orestes* with his friend Oreste the hunchback, in the Greek theatre of Syracuse. The play is especially moving:

The woman sitting next to Antonio – a fishwife from Syracuse to whom he had often sold his fish – shed hot tears, digging her elbow hard into his ribs, though he scarcely noticed.

Dusk was falling as they returned to Syracuse; the shops were still open and it did not take long to buy the accordion<sup>30</sup>.

Antonio and Oreste then set out to buy the much-desired accordion for the boy. The reader is unaware of the translator's discreet omission: in the source text the scene is more complex and suggestive than in the target text.

<sup>28</sup> R. Reggiani, *The Adventures of Five Children*, p. 25.

<sup>29</sup> R. Reggiani, *Quando i sogni of Five Children*, p. 33.

<sup>30</sup> R. Reggiani, *The Adventures of Five Children*, p. 41.

La vicina di posto di Antonio – una pescivendola di Siracusa alla quale egli aveva venduto più volte il pesce – piangeva a calde lagrime e infilava i gomiti nelle costole di Antonio che non se ne accorgeva.

Dall'altro lato, il gobbo sembrava trasformato. Non aveva più né gambe, né braccia. Gli era rimasto solo il profilo affilato, infisso come uno spillo dentro l'enorme gobba di cartone.

Anche allora succedevano le cose come adesso? – domandò Antonio.

Come adesso. – Oreste, il gobbo, crollò la testa con commiserazione. – Chi uccide viene ucciso. La morte violenta non porta che morte – commentò. – Queste, morti piccole sono. Ma poi le guerre – che morti grandi sono – così succede. Violenza, prepotenza, cattiveria. Uccidere non bisogna<sup>31</sup>.

The woman is still crying but then the focus shifts to Oreste, who seems to become one with his hump. Antonio wishes to know if the violent story of Orestes could still be relevant for them, and Oreste gives him a valuable lesson in life. Yes, people still kill each other, but what you see here (on stage) are 'small deaths'<sup>32</sup> (*morti piccole*) nothing compared to war, where a lot more people lose their lives violently ('large-scale deaths', *morti grandi*). Killing is not necessary. Violent death and war have therefore been eliminated in the target text, and with them the characterisation of Oreste the hunchback. Oreste plays an important role in the first half of the story as a teacher for Antonio, who wants to learn how to make pottery to raise money for his accordion. Since he has no knowledge (nor the right equipment) to knead and bake clay, when he meets Oreste they start working together, one as master, the other as apprentice. But soon Antonio realises that his master knows things about life that go far beyond the skills needed to shape pottery.

War is mentioned again later on, when the band is already in Milan. The main character is Prickles, talking to his godfather Mr. Castronuovo who wishes to support the boy financially so that he can study in Milan. The scene takes place in the flat of Signora Pierina, who asks about Mr. Castronuovo's origins.

"Are you Sicilian too?" inquired the caretaker.

"A genuine native," replied Castronuovo.

"I've never been able to go to Sicily," said Signora Pierina. "My son was killed down there, in the war, so it has a special interest for me."

"I'm so sorry," said the surveyor gently, sharing her sadness. For a while they were both silent.

"Well, dear boy," said Castronuovo at last, getting up, "I can really see no harm in leaving you in Milan for a few months"<sup>33</sup>

Pierina admits she has never been to Sicily, but the region holds a special place in her thoughts because her son died there in the war. Castronuovo shares her sadness for a

<sup>31</sup> R. Reggiani, *Le avventure of Five Children*, pp. 49-50.

<sup>32</sup> All in-text translations are mine, unless otherwise stated.

<sup>33</sup> R. Reggiani, *The Adventures of Five Children*, p. 123.

moment before returning to his godson Prickles and resuming the conversation. This apparently abrupt change of topic hides another discreet omission, as we read in the Italian text:

È siciliano proprio anche lei, signore? – domandò la portinaia.  
 Autentico – disse Castronuovo.  
 Io non ho mai potuto andare in Sicilia – disse la signora Pierina. – E pensare che là è morto mio figlio; sono tanti anni ormai. Non ho mai visto dove è sepolto.  
 Mi dispiace. Dove è morto?  
 Aspetti che glielo dico. – [...]  
 1944. La guerra. – C'era qualcosa di così immensamente triste nella voce di Giuseppangelo Castronuovo e sul viso della signora Pierina, che Carciofo non poté fare a meno di dire: - Le guerre morti grandi sono.  
 Chi te l'ha detto? – domandò il padrino.  
 Antonio, che a lui glielo ha detto Oreste il gobbo – rispose Carciofo. – Dice che è una cosa da ricordare. Chi uccide viene ucciso.  
 Non so chi sia il gobbo Oreste, - disse l'agrimensore – ma queste sono parole sante, Giuseppangelo. Le guerre non bisognerebbe mai farle.  
 E perché le fanno allora? – domandò Carciofo.  
 Cercherò di fare qualcosa per lei – disse il perito. La portinaia lo guardò senza capire e tacque<sup>34</sup>.

Castronuovo shares Pierina's sadness ("Mi dispiace") but then inquires about her son's death to keep the conversation going. As he utters the words "1944. La Guerra" (1944. The War), the scene suddenly fills with sadness. Prickles breaks the silence with nothing but Oreste the hunchback's words about the absurdity of war ("Le guerre morti grandi sono"), a thought shared by the godfather, who decides that he wants to do something to alleviate Pierina's sorrow. This part is consistent with the previous example, where Oreste explains to Antonio the difference between the deaths in the play and those in war, showing that the source text has an inner cohesion that links characters together, an element lost in translation owing to omissions.

The scene continues with Castronuovo explaining why he believes that Prickles should be given the chance to study in Milan.

"Finally, you want to go to school here in Milan?" asked his godfather, folding the letter and putting it into his pocket. Prickles nodded emphatically.  
 "Well, why not?" said Castronuovo unexpectedly, almost to himself. "That's how we learn to make our way in life. I was left alone in the world when I was twelve, and I managed to get on. Giuseppe's a good boy, why shouldn't I help him?" He looked at his godson and asked, "Where are your books?"<sup>35</sup>

<sup>34</sup> R. Reggiani, *Le avventure di cinque ragazzi*, pp. 135-136.

<sup>35</sup> R. Reggiani, *The Adventures of Five Children*, p. 122.

Castronuovo says that everyone needs to make their way in life, so why shouldn't Prickles find his own way with some help?

The source text reveals that Castronuovo's talk offers a deeper lesson in life:

In conclusione vorresti andare a una scuola qui a Milano? – disse il padrino piegando la lettera e mettendosela in tasca.

Carciofo annuì ampiamente, col mento alzato verso l'alto.

“Del resto, perché no?” brontolò inaspettatamente Giuseppangelo Castronuovo “È col coraggio che si impara a vivere. A dodici anni, io, solo sono rimasto e da solo me la sono cavata. L'unica cosa è il lavoro e lottare per il proprio lavoro e per la nostra libertà di individui. Giuseppangelo è bravo, ha molta attitudine allo studio, perché non aiutarlo?” Guardò il figlioccio. Poi gli domandò: “E i libri?”<sup>36</sup>

People find their own way in life if they are brave (“È col coraggio che si impara a vivere”), work is vital, and they must fight for it. It becomes a marker of people's freedom as individuals (“per la nostra libertà di individui”). The omission of this part in the target text means that this lesson did not reach its young readers, who can understand only that Castronuovo is a good man who cares for Prickles and provides him with the money he needs to study.

So far, these discreet omissions had no impact on the plot and no rewriting was deemed necessary to provide the information that had been eliminated. But comparing the lists of contents reveals a structural omission: the target text has 33 chapters, against 34 in the source text. One chapter is missing: *La protesta del Mantellina*. In the target text the reader understands that shortly after their arrival in Milan, Giangi, Mantellina and Tom go to a park and meet a spoilt rich boy called Guido accompanied by his British nanny. Guido stamps his feet until he manages to bring Giangi and Tom home with him, and the two stay there for quite a long time, leaving Mantellina alone. He feels so lonely that decides that nobody would notice if he left Pierina's house, so he does so. In the target text there is no hint of what happens from the moment he leaves until Mantellina and Giangi meet again at the circus (he has found a job as a clown), whereas in the source text the story follows Mantellina after his escape, and the reader finds out that he almost fell in the net of child labour. He meets a young boy whose job is to sell holy cards to travellers, but whatever money he makes is to go to his boss. Working children is another taboo topic that has been eliminated in the English version of the story, where the translator had to merge part of the missing chapter with another to ensure that the narrative continued without interruptions. However, the reader does not know how or why Mantellina joined the circus, leaving a feeling of incompleteness attached to this character.

To conclude this first section, Nevill made both discreet and structural omissions when she translated the first of Reggiani's books to enter the British market. A few years later, Patrick Creagh would translate *The Sun Train*, a novel that has young characters, Sicily and northern Italy in common with *The Adventures of Five Children and a Dog*.

<sup>36</sup>R. Reggiani, *Le avventure di cinque ragazzi*, p. 134.

#### 4. *The Sun Train*

*The Sun Train* was published four years after *Il treno del sole* was released in Italy. The jacket blurb suggests the age range for readers (ten upwards) and provides a short summary of the plot, concluding with the main focus of the novel:

This is the story of a painful process of readjustment to a new way of life. It is also the story of Agata, for during these events she ceases to be a young girl and becomes a woman. *The Sun Train* has won many prizes for juvenile fiction in Italy, the latest and most notable being the *Europa Dralon Medal*, and the vivid and sensitive style in which it is written is clearly destined to bring it more acclaim<sup>37</sup>.

The reference to literary prizes is an element in common with the blurb of *The Adventures*, where Reggiani was runner-up to the Hans Christian Andersen Award, a necessary consideration for the publishing house to justify the presence of a foreign writer in the British context. The “painful process of readjustment” refers to the migration of the La Rosa family from Sicily to Turin. The story begins in Agrigento and revolves around a young girl, Agata. Her parents are peasants. They work in the fields all day long while she sells prickly pears to rich tourists and even takes care of her brothers, the twins Michele and Fortunato. Poverty, hunger and malaria are a part of Agata’s everyday life, but she loves her Sicily full of history and beauty. The *lupara* (sawn-off shotgun) is ever present in her mind, she is constantly afraid of this deadly weapon that the bandits use to eliminate all those that wish to improve the lives of poor people in Sicily. One such ‘elimination’ is Saro Mancuso, called The General, who is killed on the night the La Rosas are ready to leave Sicily and settle in Turin in the flat of Agata’s uncle Carmelo.

The extract that follows shows the scene where Saro dies. Agata is with him on the cart that would bring her home:

“The lupara! Look out!” she cried, and instinctively threw herself down from the cart.

A clap of thunder right above them drowned the roar of the gun. Saro Mancuso rolled slowly off the cart into the roadway. Agata felt the presence of death by her side.

A second volley, and the horse reared up and raced away with the cart rocking wildly behind it.

Agata threw herself face downwards. She was trembling all over. It seemed an eternity before she opened her eyes. There was no sign of anyone there, no sound of footsteps; only the thunder in the distance and the rain lashing through the leaves. Just before her eyes was a puddle into which raindrops were splashing. Beyond it she saw a yellow feather in the hand of Saro Mancuso, the one they called the General<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> R. Reggiani, *The Sun Train*, jacket cover. Italics in the text.

<sup>38</sup> R. Reggiani, *The Sun Train*, p. 64.

There is only one mention of death, when Agata feels “the presence of death by her side” as Saro slowly rolled off the cart. The reader understands that something terrible has happened without having any tangible sign of it: the “roar of the gun”, death, the wild race of the cart without its passengers, the past tense in the last sentence (“the one they called the General”) all suggest that Mancuso is dead.

The source text is more explicit:

“La lupara! Attento Saro!” gridò Agata e istintivamente si buttò giù dal carro. Un tuono più vicino, scoppiando fortissimo, copri gli spari, ma Saro Mancuso rotolò giù dal carretto perdendo sangue e rimase immobile nel fango. Agata, schiacciata contro la spalletta, si senti la morte accanto. Una seconda raffica fece fare uno scarto al cavallo, che partì, impazzito, trascinandosi dietro il carro che sbandava. La ragazza si gettò bocconi: tremava orribilmente e batteva i denti. Quando aprì gli occhi le parve che un tempo infinitamente lungo fosse passato. Silenzio, non rumore di uomini o passi; solo il tuono lontano, la pioggia e lo scrosciare del vento che trascinava l'acqua tra i rami. Davanti a lei, a un palmo, si era formata una pozzetta, nella sabbia, e le gocce vi allargavano i cerchi, continuamente. Una foglia gialla e la mano di Saro Mancuso, detto il Generale, ferma<sup>39</sup>.

When Saro rolls off the cart into the mud he is bleeding and motionless (“perdendo sangue e rimase immobile nel fango”). At the end of the scene, in another puddle in front of Agata, Saro’s hand has stopped moving (“ferma”), because he is dead. The reader is faced with death through blood and immobility, as Agata is still alive but scared. It becomes evident that in the target text the translator made discreet omissions to ensure that the violent scene could only be understood with the collaboration of the reader, who assembles the pieces to realise that Saro is dead.

After Agata’s flight from death, the whole family moves to Turin. Once there, it is very difficult for Agata’s father to find a proper job because southerners are seen as unwelcome invaders. Moreover, Agata cannot leave the house because it is the woman’s place<sup>40</sup>. When things get worse and there is no longer enough money to carry on, Agata is finally allowed to work in a hat shop thanks to Vittorio, a new school friend of the twins, whose father wishes to help the La Rosas.

As Agata discovers independence, the reader follows her growth to womanhood<sup>41</sup>. From this point of view, *Il treno del sole* can be considered a *Bildungsroman* because Agata is introduced to the reader as a fearful girl in Sicily who slowly but surely discovers the strength that allows her to fight against crime. In the two short extracts that follow (presented one after the other), two different Agatas are shown. In the first, she has left Sicily, the *lupara*, and Saro Mancuso behind on her way to Turin: the reader sees all the

<sup>39</sup> R. Reggiani, *Il treno del sole*, p. 61.

<sup>40</sup> “‘The boys go to school, the women stay at home,’ announced Nicola, as if he were uttering some ancient truth”, R. Reggiani, *The Sun Train*, pp. 84-85.

<sup>41</sup> As mentioned in the jacket blurb, Agata “ceases to be a young girl and becomes a woman.”



things she has gone through as if the wheels of the train were telling her about them. In the second, the new Agata wants to set herself free and find her way in life on her own.

Agata did not cry, though her eyes still smarted from tears and weariness. Her brain was on fire. The wheels of the train seemed to be saying, "The lupara is pitiless, the lupara is pitiless!" and then, "Slaves, slaves, slaves, inside and out!" and then they uttered the Baron La Capra's hideous laugh, and then once more, "The lupara is pitiless, the lupara is pitiless!"<sup>42</sup>

Useless! Useless things! But she wanted to do something useful with her life, as Vittorio had said she should.

Yes, Vittorio had said so, but from now on she would have to do all her thinking for herself<sup>43</sup>.

But the Agata described in the source text reveals herself to be a more complex, independent character:

Agata non piangeva; gli occhi dilatati le bruciavano per le lacrime versate e la stanchezza. Dentro il cervello aveva il fuoco.

Il rullio monotono del treno scandiva: "La lupara non perdona, la lupara non perdona", e poi: "Le donne possono fare qualsiasi cosa", e poi: "Rassegnati, schiavi, di dentro e di fuori", e la risata brutta del barone e: "Luigi Pirandello", e di nuovo: "La lupara non perdona, la lupara non perdona."<sup>44</sup>

Utile, lei voleva essere, nella vita, utile. Come diceva Vittorio che bisognava essere.

E sempre Vittorio. Lui aveva detto, lui pensava. Che era quella schiavitù? Da sola doveva pensare, da ora in poi<sup>45</sup>.

What she left behind in Sicily was not just the *lupara*, but also the words of a British man, Dr. Craig, whom Agata called for help when Saro was killed. He is a good person who loves Sicilians and their traditions, a man to be trusted. He gives Agata food for thought when he says that women can do anything a man can do ("Le donne possono fare qualsiasi cosa"), thus giving her the strength to carry on. Luigi Pirandello is yet another omission on the part of the translator, who eliminated a previous reference to the Italian writer in the source text and therefore could not introduce it here in the target text for the first time<sup>46</sup>.

In the second extract Agata's struggle for independence is more powerful than in the translation. At this point in time, her self-esteem is increasing and she feels that Vittorio is stifling her newly-gained freedom. Vittorio had done all the thinking for her so far (it is

<sup>42</sup> R. Reggiani, *The Sun Train*, p. 71.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>44</sup> R. Reggiani, *Il treno del sole*, p. 68.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>46</sup> Luigi Pirandello is the name Agata sees on a manuscript in Dr Craig's house the night Saro was killed. Pirandello reappears later in the novel, when Agata meets Vittorio's family. They all go to the theatre to see one of Pirandello's plays, and this is the only part in the text where the Italian writer appears that has been translated.

a *schiavitù*, slavery) and this must change from now on. If courage and independence are what characterise the new Agata, in translation they disappear (see the structural omission presented below).

In *The Sun Train* there is evidence of a narrative omission by the translator Patrick Creagh, who eliminated eight chapters from the source text and added one to make sure that the plot held together. In brief, Agata gets acquainted with a rich woman, a customer of the hat shop, called Madama Angeli. She asks the young girl if she wants to earn a lot of money doing nothing, knowing all too well that she is a southerner new in town, and probably in need. Agata tries to resist the temptation at first, but having realised that she “wanted to do something useful with her life” falls for it and accepts. When Vittorio finds out that she has left home, he meets her at Madama Angeli’s flat and takes her back to her family. He threatens the woman: “and meanwhile remember that it’s easier for me to report you to the police for abducting a minor than for you to make Agata pay back your dirty money”<sup>47</sup>. Vittorio is the paladin who saves the damsel in distress: “a man, with a man’s strength and self-confidence”<sup>48</sup>. All’s well that ends well, the reader will never know what the money was for because Agata has been saved.

The plot in the source text is more elaborate. Agata meets Madama Angeli and she is offered a job. She refuses until, at a certain point, her family is so desperate about being on the verge of starvation that she accepts a job offer from a family friend, Totò. She soon discovers that the job is at Madama Angeli’s house, but this time Agata cannot refuse. Her job is to pretend to be the daughter of the Angelis because they are drug traffickers and they need to show the police that they are nothing but a happy family travelling between France and Italy. However, Agata finds out about their trafficking thanks to Hans, a German friend she had back in Sicily, who she meets by chance while he is working in the same hotel in Cannes where Agata is staying with her fake family. Hans gives her the strength to help the police catch the traffickers red-handed, and she becomes a heroine. Vittorio disappears completely in this part of the novel to make way for Agata. In the end the two meet again and he is forced to acknowledge that she is stronger than him. They finally admit that they are in love with each other.

## 5. Results

The extracts cited earlier show that the omissions made by both Nevill and Creagh had a strong impact on Reggiani’s narrative. In *The Adventures* it seems that this strategy allowed Nevill to avoid unwelcome social taboos such as child beggars, work and human dignity, death and war. They were unwelcome for the publishing market as well, which may have believed that novels for young readers should not deal with such topics for fear of causing distress in the surrounding adult world. The results suggest that, since Reggiani was still new to the British market in 1963, in translation Nevill could seamlessly eliminate parts of the text dealing

<sup>47</sup> R. Reggiani, *The Sun Train*, p. 191.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 190.

with specific social issues, resorting to both discreet and structural omissions which required limited rewriting.

In *The Sun Train*, Creagh's omissions eliminated not only blood and death, but also drug trafficking (involving a minor, Agata) and the emphasis on women capable of doing whatever men can do. The plot in the peritext tells the reader that Agata grows from a girl into a woman, but the translation seems to show this less than the source text does.

However, Nevill's omissions did not require the extensive rewriting needed in Creagh's translation, where a consistent part of the story was removed with important consequences for target readers. They will never see the new Agata as an independent girl who successfully fights against crime, because drugs were probably a taboo topic in the target culture and could not be spoken of in a book for young readers. Moreover, Agata seems to remain anchored to her father's prejudice about women: it is better for them to stay at home because this is what happens in the end.

## 6. Conclusion

Thanks to the spread of children's literature in several languages in the aftermath of the Second World War, young readers discovered Italian writers such as Gianni Rodari and Renée Reggiani in English translation. Reggiani began her career as a writer for young readers, discussing urgent ethical and social issues in Italy in the 1960s through "the techniques that characterise the contemporary novel (from third to first person narration, interior monologue), without sacrificing her communicative honesty and clarity"<sup>49</sup>. By focussing on omissions, this paper has shown how the image of Reggiani in translation was refracted: omissions enable translators to avoid dealing with taboo topics. In the analysis, delicate matters such as death, war, drugs, poverty, have all been eliminated, thus undermining Reggiani's reputation in the target culture. Interestingly, in the case of *The Sun Train*, the peritextual material clashes with the target text because omissions compromised the presentation of Agata's tormented shift from girl to woman. What target readers read is that the protagonist still needs the help of male characters to stand on her own two feet, as the choices she makes can only put her in danger.

In conclusion, it can be said that if in Italy Renée Reggiani was considered a narrator who broke the rules of children's literature (a *scrittrice 'di rottura'*) by talking about taboo issues in a very open way to young readers, this is only partially reflected in the British English translation. Reggiani's commitment to making readers aware of the injustice in the world and the need to fight against it has been smothered because translators have preferred to refract her image in the mirror of the receiving culture.

This paper's discussion of Nevill and Creagh's translation choices opens up new avenues of research, including, for example, the retranslation of *The Adventures* for American readers, and a wide-ranging analysis covering other Italian writers of the same period able to indicate whether the same taboo topics have been eliminated regardless of publishing house or translator.

<sup>49</sup> D. Marzano, *Renée Reggiani*, p. 16.

## UMORISMO TABÙ, TRADUZIONE AUDIOVISIVA E MANIPOLAZIONE TESTUALE: QUALE TESTO PER IL PUBBLICO ITALIANO?

LAURA ANELLI

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

Il presente articolo si concentra sulla manipolazione testuale, in particolar modo di natura ideologica, messa in atto durante la traduzione dell'umorismo tabù presente in alcuni testi audiovisivi per rendere tali testi più accettabili al pubblico di arrivo. Con un approccio descrittivo, sono state analizzate tre sitcom di produzione americana (*Friends*, *Will & Grace* e *How I Met Your Mother*) per individuare casi di manipolazione ideologica nella traduzione dell'umorismo tabù in esse contenuto.

The present article focuses on textual manipulation, especially ideological manipulation, detectable in the translation of taboo humour present in some audiovisual texts to make such texts more acceptable for the receiving audience. Through a descriptive approach, three American sitcoms have been analysed – namely *Friends*, *Will & Grace* and *How I Met Your Mother* – in order to identify cases of ideological manipulation in the translation of the taboo humour therein contained.

*Keywords:* audiovisual translation, dubbing, manipulation, ideology, taboo humour

### 1. Introduzione

Il concetto di manipolazione testuale non è un concetto nuovo ai *Translation Studies* ma nasce in seno a essi già negli anni Ottanta. In particolare, questo concetto si sviluppa all'interno dei *Descriptive Translation Studies*<sup>1</sup> a partire, in parte, dalla teorica polisistemica

---

<sup>1</sup> Durante gli anni Settanta, gli studi traduttivi iniziano a guadagnare un certo status di indipendenza, come disciplina autonoma slegata dalla linguistica e dalla letteratura comparata. J.S. Holmes in particolare può essere considerato il padre fondatore dei *Translation Studies* e durante il Terzo congresso di Linguistica Applicata tenutosi a Copenaghen nel 1972 Holmes offrì, all'interno del suo articolo *The name and nature of Translation Studies*, una possibile suddivisione dell'ampia disciplina dei *Translation Studies* in tre sotto-branchie. Innanzitutto, i *Descriptive Translation Studies* il cui scopo è descrivere i fenomeni del tradurre e le traduzioni per come si manifestano nel mondo della nostra esperienza. In secondo luogo, i *Theoretical Translation Studies* tesi a stabilire i principi generali tramite i quali i fenomeni della traduzione possono essere spiegati e previsti. Infine, gli *Applied Translation Studies* che si occupano di aspetti quali la formazione dei traduttori, la didattica della traduzione e la critica traduttiva. Si veda J.S. Holmes, *The Name and Nature of Translation Studies* (1972), *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, J.S. Holmes ed., Rodopi, Amsterdam 1988, pp. 67-80.

proposta dall'israeliano Itamar Even-Zohar<sup>2</sup>. Secondo tale teoria, che riprende dai formalisti russi la nozione di sistema, il sistema letterario dovrebbe essere immaginato come una struttura fortemente complessa definita come un polisistema in continua evoluzione e trasformazione, un polisistema formato da piccoli sottosistemi in competizione tra loro: alcuni di questi sottosistemi infatti si trovano al centro mentre altri, considerati minori, vengono spinti verso la periferia.

Fino ad allora la traduzione era sempre stata vista come inferiore al testo di provenienza e per questa ragione era sempre stata considerata un sistema periferico. Grazie a questa teoria, tuttavia, il testo tradotto assume nuova rilevanza in quanto svolge un ruolo fondamentale sia nel consolidare il canone esistente sia nell'apportare innovazioni letterarie alla cultura ricevente data la capacità della traduzione di rinnovare, ampliare, arricchire la lingua, la letteratura e la cultura di arrivo<sup>3</sup>. Il testo tradotto in questa visione acquisisce quindi una nuova importanza e viene considerato un originale a tutti gli effetti dato che "each translation is a creation and thus constitutes a unique text"<sup>4</sup>.

Allo stesso tempo, come si diceva, la traduzione è in grado anche di influire sui sistemi culturali di arrivo: tali sistemi non possono essere ritenuti immutabili, ma essi cambiano e si trasformano con il passare del tempo e la traduzione, che non è mai completamente neutra e scevra da influenze di vario tipo, ma anzi può addirittura diventare "subversive, innovatory or radical"<sup>5</sup>, può influire sul sistema culturale che la accoglierà, plasmando l'immagine di un'opera e del suo autore nel sistema culturale di arrivo, oppure rafforzando il canone preesistente adeguandosi alle aspettative e alle tradizioni di una certa società in un dato momento storico.

Dalla teoria polisistemica è poi derivata la cosiddetta *Manipulation School*. La scuola prende il nome da un volume di Hermans del 1985 intitolato *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* che è considerato anche il manifesto stesso del movimento. Per questi studiosi<sup>6</sup> l'atto traduttivo coincide con una manipolazione del testo stesso da parte di diversi fattori contingenti che possono influenzare l'atto traduttivo. Questo può essere infatti influenzato oltre che da oggettive difficoltà e problematiche linguistiche, anche da altri fattori quali il momento storico in cui si traduce, chi ha commissionato la traduzione e per quale scopo, in quale contesto socioculturale e per quale cultura di arrivo<sup>7</sup>.

<sup>2</sup>I. Even-Zohar, *Papers in Historical Poetics*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, Israele 1978 (Papers on Poetics and Semiotics, 8).

<sup>3</sup>*La teoria della traduzione nella storia*, S. Nergaard ed., Bompiani, Milano 1993, p. 18.

<sup>4</sup>O. Paz, *Translation: Literature and Letters in Theories of Translation: an Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, R. Schulte – J. Bignenet ed., The University of Chicago Press Ltd., Chicago/London 1992, pp. 152-162 (p. 154).

<sup>5</sup>S. Bassnett, *The Meek or the Mighty: Reappraising the Role of the Translator* (p. 12) in *Translation, Power, Subversion*, R. Alvaréz – M. Carmen-África Vidal ed., Multilingual Matters, Clevedon/Philadelphia/Adelaide 1993, pp. 10-24.

<sup>6</sup>Tra i principali studiosi facenti parti del movimento si ricordano, oltre a Theo Hermans, anche Susan Bassnett, André Lefevere e Gideon Toury.

<sup>7</sup>A. Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London/New York 1992 (trad. it. di S. Campanini, *Traduzione e riscrittura: la manipolazione della fama letteraria*, UTET, Torino 1998), p. viii.

Per questi studiosi, quindi, è molto importante prendere in considerazione non solo gli aspetti più propriamente linguistici nell'analisi di una traduzione ma anche tutto il sistema culturale<sup>8</sup> di arrivo, con la sua ideologia, la sua situazione politica, sociale ed economica, le sue credenze e i suoi stereotipi.

All'interno della *Manipulation School* una voce in particolare si è concentrata molto sul ruolo della manipolazione e dell'ideologia nella traduzione, quella di André Lefevere. Quest'ultimo elabora la propria teoria in due momenti ben precisi. In un primo momento, in un saggio del 1982<sup>9</sup>, Lefevere riflette sul ruolo della traduzione e la intende come un testo che si trova al confine tra due sistemi culturali: in questo senso essa altro non è che il risultato di una rifrazione intesa come l'adattamento di un'opera letteraria per un pubblico diverso da quello di partenza con l'intenzione di influenzare il modo in cui quel pubblico legge la suddetta opera<sup>10</sup>. Come infatti specifica Lefevere, tali rifrazioni non saranno delle riflessioni esatte del testo di partenza ma subiranno delle modifiche in base allo spettro attraverso il quale saranno appunto rifratte, uno spettro che è in continuo mutamento poiché "Both the natural language and the politics of the receiving system keep changing; the spectrum through which refractions are made changes in the course of time"<sup>11</sup>.

In un secondo momento dello sviluppo della sua teoria, Lefevere abbandona il termine di 'rifrazione' e si allontana dalla teoria polisistemica per introdurre il termine 'riscrittura' (*rewriting* in inglese)<sup>12</sup>. Con tale termine, Lefevere intende qualsiasi tipo di traduzione, sia essa endolinguistica, interlinguistica o intersemiotica<sup>13</sup> e, per lo studioso, la riscrittura comporta sempre una manipolazione testuale in rapporto sia al pubblico che si vuole raggiungere sia al sistema di valori che dominano la società in un dato momento storico. Se, come afferma Lefevere, ogni traduzione è una riscrittura del testo e ogni riscrittura è una manipolazione testuale ne deriva allora che ogni traduzione corrisponde a una

<sup>8</sup> Dato il loro concentrarsi sul sistema culturale, per tradizione gli studiosi della Manipulation School si collocano all'interno del *cultural turn* nei *Translation Studies*, inteso come quella tendenza a non concentrarsi solo sulla lingua come elemento su cui basare l'analisi di una traduzione ma anche ad ammettere e considerare preponderante il ruolo del sistema culturale nell'elaborazione e nella fruizione di un testo (si veda a tal proposito J. Munday, *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, Routledge, London/New York 2001, p.127).

<sup>9</sup> A. Lefevere, *Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature*, "Modern Language Studies", 12, 4 (Autumn), 1982, pp. 3-20.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 13. Lefevere definisce il termine 'rifrazione', che contiene *in nuce* già il concetto di riscrittura, un termine neutrale, e ne introduce l'utilizzo per sorpassare i termini spesso negativi legati alla traduzione e alla credenza che le traduzioni possano influire solo ed esclusivamente in modo negativo sul testo di partenza modificandone l'opera e la sua percezione presso il pubblico di arrivo. Il concetto di rifrazione è ancora molto ancorato ad un approccio sistemico e Lefevere intende per 'rifrazioni' non solo le traduzioni vere e proprie ma anche le attività di critica, commento, storiografia, didattica nonché la produzione di antologie ed opere teatrali. Tutte queste rifrazioni sono in grado di influire e plasmare la reputazione di uno scrittore e delle sue opere all'interno di un dato sistema culturale (*Ibid.*, pp.4-5).

<sup>12</sup> A. Lefevere, *Translation, Rewriting*.

<sup>13</sup> R. Jakobson, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, L. Heilman ed., Feltrinelli, Milano 1966, p. 57.

manipolazione del testo ad opera di due fattori fondamentali: lo specialista e il patronato. Lo specialista opera dall'interno del sistema e coincide con traduttori, revisori, critici che lavorano direttamente sul testo<sup>14</sup>; il patronato invece opera dall'esterno del sistema ed è composto da tre componenti fondamentali: una economica, una sociale e una ideologica. La prima riguarda non solo il compenso attribuito ai traduttori ma anche la necessità, in un mondo sempre più globalizzato, di tradurre velocemente per evitare di perdere pubblico e per guadagnare nel rapporto tempo-denaro<sup>15</sup>. La seconda componente riguarda l'accettazione da parte dei vari riscrittori delle norme sociali del gruppo del quale si fa o si vorrebbe fare parte<sup>16</sup>. Ma delle tre componenti è quella ideologica<sup>17</sup> a risultare la più interessante ai fini di questa ricerca ed è anche quella che ha attirato il maggior numero di studiosi, tanto che come sostiene Agorni "le definizioni di ideologia sembrano tanto numerose quanto gli approcci che ne fanno uso"<sup>18</sup>.

L'ideologia viene spesso intesa in senso neomarxista, come una manipolazione subdola tesa a favorire la classe sociale dominante<sup>19</sup>; Lefevere<sup>20</sup>, tuttavia, non intende l'ideologia in senso esclusivamente politico ma la considera come quell'insieme di convenzioni, credenze, stereotipi e forme che guidano una società e una cultura. Essa, in quest'ottica, è un termine più neutro e coincide con "a set of ideas, which organize our lives and help us understand the relation to our environment"<sup>21</sup>. L'ideologia così intesa può emergere anche in modo inconscio in quanto è latente in ogni lingua e cultura, come anche in ogni attività umana<sup>22</sup>, e di conseguenza ne deriva che la manipolazione può anche essere involontaria.

La traduzione, essendo un processo e un prodotto culturale, linguistico e sociale, non può pertanto essere ritenuta scevra da qualunque influenza ideologica e addirittura si potrebbe affermare che "any translation is ideological since the choice of a source text and the use to which the subsequent target is put in is determined by the interests, aims, and objectives of social agents"<sup>23</sup>.

In quanto testo particolarmente sensibile ad influenze ideologiche, è innegabile che la traduzione sia stata utilizzata, e venga in alcuni contesti tutt'ora utilizzata, come uno strumento politico e manipolatorio<sup>24</sup> al punto che "History demonstrates that ideology

<sup>14</sup> A. Lefevere, *Translation, Rewriting*, p. 16.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>18</sup> *La traduzione: teorie e metodologie a confronto*, M. Agorni ed., LED, Milano 2005, p. 48.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> A. Lefevere, *Translation, Rewriting*, p. 17.

<sup>21</sup> *Apropos of Ideology: Translation Studies on Ideology – Ideologies in Translation Studies*, M. Calzada Perez ed., St Jerome Publishing, Manchester 2003, p. 5.

<sup>22</sup> La componente ideologica è in effetti un qualcosa di imprescindibile, in quanto "condizione necessaria per ogni azione e convinzione nell'ambito della formazione sociale, cruciale dunque nella costruzione di una identità personale" (*Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, M. Ulrych ed., UTET, Torino 1997, p. 235).

<sup>23</sup> C. Schäffner, *Third Ways and New Centres. Ideological Unity or Difference?* in *Apropos of Ideology: Translation Studies on Ideology – Ideologies in Translation Studies*, pp. 23-42 (p. 23).

<sup>24</sup> *Translation, Humour and Literature: Translation and Humour*, D. Chiaro ed., Continuum International Publishing Group, Londra/New York 2010, p. 4

and censorship are two concepts that appear to be inextricably linked to the translation process”<sup>25</sup>: le traduzioni essendo uno strumento importante e potente, in grado di modellare il sistema culturale ricevente, sono spesso state censurate o volontariamente pesantemente manipolate,<sup>26</sup> molto più di quanto non sia avvenuto con prodotti autoctoni<sup>27</sup>. In particolare i governi totalitari si sono sempre mostrati attenti al sistema delle traduzioni, spesso ritenute un pericolo per via degli autori e dei prodotti che potevano introdurre nel sistema culturale ricevente. Tuttavia, come sosteneva già Lefevere<sup>28</sup>, tali manipolazioni non esistono solo nei regimi totalitari, dove sono più facilmente ravvisabili ed individuabili, ma anche nelle società liberali e democratiche<sup>29</sup>, come conseguenza degli interventi del patronato e dello specialista<sup>30</sup>.

Le teorie inerenti alla manipolazione in traduzione elencate fino ad ora si sono prevalentemente occupate della manipolazione testuale nell’ambito della traduzione letteraria. All’interno di questo studio, invece, tali teorie, in particolare la teoria della riscrittura e la sua visione di manipolazione ideologica<sup>31</sup>, sono state applicate alla traduzione audiovisiva, una disciplina, nata circa trent’anni fa, che si è ora affermata come una disciplina legittima ed indipendente<sup>32</sup> e che si presenta in continua evoluzione, dato anche soprattutto il continuo emergere di nuovi prodotti mediali e di nuove forme di trasferimento degli stessi. Il termine ‘traduzione audiovisiva’<sup>33</sup> è un iperonimo utilizzabile

<sup>25</sup> M. McLaughlin – J. Muñoz-Basols, *Ideology, censorship and translation across genres: past and present*, “Perspectives: Studies in Translatology”, 24, 1, 2016, pp. 1- 6 (p. 1).

<sup>26</sup> Manipolazione e censura vengono spesso utilizzati come termini sinonimi, tuttavia tra i due esiste una differenza sostanziale: mentre la censura è un fenomeno dichiarato, spesso appannaggio di organi competenti, la manipolazione è un fenomeno più subdolo e meno dichiarato, non necessariamente calato dall’alto, che può emergere in modo più latente. Si veda a tal proposito anche I. Ranzato, *La traduzione audiovisiva: analisi degli elementi culturospecifici*, Bulzoni, Roma 2010, p. 67.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> A. Lefevere, *Translation, Rewriting*, p. 10.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Si vuole qui ulteriormente precisare che il concetto di manipolazione ideologica nell’ottica della teoria della riscrittura non viene inteso in accezione negativa: di fatto la manipolazione è attuata a volte in modo inconscio, oppure per rispondere alle esigenze di un determinato pubblico particolarmente sensibile o anche per rendere un prodotto più fruibile e godibile. Resta da intendersi che la manipolazione testuale ed ideologica può diventare però uno strumento potente e deliberatamente scelto, spingendosi quindi fin verso la censura, utilizzato soprattutto in quelle società molto controllate dove si vuole in qualche modo indirizzare il pensiero della società.

<sup>31</sup> Ovvero quei casi in cui la manipolazione testuale è avvenuta per ragioni ideologiche.

<sup>32</sup> F. Chaume, *An Overview of Audiovisual Translation: Four Methodological Turns in a Mature Discipline*, “Journal of Audiovisual Translation”, 1,1, 2018, pp. 40-63 (p. 41).

<sup>33</sup> Essendo la disciplina, come si diceva, in continuo sviluppo, esistono vari nomi per riferirsi ad essa come *film translation*, *screen translation*, *language transfer*, *versioning*, *constrained translation*, *multimedia translation* (si veda a tal proposito L. Bogucki, *Areas and Methods of Audiovisual Translation research*, Peter Lang, Frankfurt 2013, p. 6) ma in realtà la terminologia sembra essersi ormai attestata su ‘traduzione audiovisiva’ in quanto “it highlights the multisemiotic nature of the audiovisual text and the multisensory nature of its perception” (*ibid.*, p. 6).



per indicare una serie di processi traduttivi che coinvolgono i prodotti audiovisivi, ovvero quei prodotti dove più codici semiotici (visivo, orale e scritto) si combinano tra loro<sup>34</sup>.

Il presente lavoro di ricerca si concentrerà sulla modalità di traduzione audiovisiva più diffusa in Italia, ovvero il doppiaggio. La nascita di questo tipo di traduzione, che procede di pari passo con l'evoluzione del cinema da muto a sonoro, avviene negli anni Venti e consiste nella sostituzione della traccia del dialogo di un prodotto audiovisivo con un'altra traccia audio nella lingua di arrivo mentre tutte le altre tracce, come i suoni speciali, i rumori e anche le tracce video, sono normalmente lasciate intatte<sup>35</sup>. La diffusione in Italia del doppiaggio è dovuta, come in tutti gli altri paesi in cui questo è diventato la principale modalità di traduzione audiovisiva, a ragioni storiche ed economiche. La presenza di un regime dittatoriale che si era fatto promotore dell'italianità e che pertanto era desideroso di eliminare qualunque forestierismo dalla lingua è tra i principali motivi: Mussolini, infatti, era contrario ad adottare l'utilizzo dei sottotitoli, molto più economici, perché grazie al doppiaggio avrebbe potuto eliminare le tracce audio dei prodotti di partenza in favore del dialogo in italiano<sup>36</sup>. Inoltre, in questo modo, avrebbe potuto anche controllare e manipolare il testo di arrivo per renderlo adatto e in linea con i dettami del regime.<sup>37</sup>

Questo tuttavia non è accaduto solo in Italia. Manipolazione e censura hanno sempre accompagnato non solo la storia del cinema ma anche la sua traduzione e diffusione: la settima arte ha da subito mostrato il suo potere e per questo motivo le personalità politiche, e in particolar modo i dittatori, sono sempre stati attenti a controllare il cinema da un lato ma dall'altro anche ad utilizzarlo come un mezzo di propaganda per diffondere certi ideali. Anche questo fenomeno non deve essere però pensato come appartenente esclusivamente al passato ma anzi come ancora assolutamente attuale<sup>38</sup>, e con la nascita della televisione prima e del web poi il fenomeno si è evoluto. Se quindi da un lato diventa più difficile controllare tutti i contenuti proposti, è innegabile che questo valga soprattutto per Internet

<sup>34</sup> Gambier ne cita dodici suddivisibili in due categorie principali. Da un lato vi sono le modalità di trasferimento più tradizionali (ovvero sottotitolazione, doppiaggio, interpretazione consecutiva, interpretazione simultanea, *voice over* e commento libero) mentre dall'altro vi sono quelle che lo stesso autore definisce *challenging* (che comprendono *script translation*, *closed captioning*, sottotitolazione dal vivo e in tempo reale, sopratitolazione e *audio description*) (Si veda a tal proposito Y. Gambier, *Introduction*, "The Translator", 9, 2, 2003, pp. 171-180). Questa categorizzazione andrebbe probabilmente aggiornata, includendo in essa anche nuove forme di trasferimento di questi testi, ma non esiste al momento una classificazione esaustiva e completa di queste modalità.

<sup>35</sup> F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, St Jerome Publishing, Manchester 2012, p.1.

<sup>36</sup> G. Di Cola, *Le voci del tempo perduto*, DICOLA Editrice, Chieti 2004.

<sup>37</sup> Non va inoltre dimenticato il fatto che a quell'epoca il livello di analfabetismo in Italia era molto alto: nel 1930 il 20% della popolazione italiana non sapeva leggere e un'alta percentuale lo faceva male (cfr. G. Di Cola, *Le voci*, p. 23)

<sup>38</sup> Il fenomeno è ben spiegato nel volume *Silencing Cinema: film censorship around the world*, D. Biltereyst – R. Vande Winkel ed., Palgrave Macmillan, New York 2013, che tratta di casi di controllo della settima arte dall'America all'Asia passando per l'Europa.

e meno per la televisione e il cinema, ancora strettamente controllati in molte nazioni, anche le più liberali<sup>39</sup>.

In particolare Díaz Cintas individua due tipi di manipolazione che possono essere attuati all'interno della traduzione audiovisiva: la manipolazione tecnica e la manipolazione ideologica. La prima riguarda le necessità tipiche del mezzo audiovisivo e della sua traduzione e comprende per esempio la necessità di condensazione dei sottotitoli e il rispetto del sincronismo articolatorio e paralinguistico<sup>40</sup> nel doppiaggio. La seconda, che è quella che qui più interessa, riguarda la manipolazione dei testi per scopi altri rispetto a quelli più tecnici di cui sopra e principalmente per ragioni legate all'ideologia.

L'attenzione degli studiosi in questo ambito si è soprattutto concentrata sui prodotti cinematografici e meno su quelli televisivi, nonostante la televisione sia uno strumento in grado di raggiungere il pubblico in modo molto più capillare, e come sottolinea Díaz Cintas<sup>41</sup> si può ravvisare una mancanza di studi in questo ambito, all'interno del quale si vuole invece collocare il presente studio.

Nel presente articolo si è quindi deciso di inserirsi in questo filone di studi andando ad analizzare la traduzione di un elemento molto sensibile, vale a dire quello dell'umorismo tabù che verrà presentato nel seguente paragrafo. In seguito si passerà alla presentazione di alcuni esempi salienti tratti dall'analisi di un corpus composto da tre sitcom di produzione

<sup>39</sup> In molte nazioni esistono infatti degli enti che si occupano di controllare la messa in onda dei programmi televisivi e la distribuzione cinematografica. Ad esempio, in Italia l'organo competente è la Commissione per la Revisione Cinematografica, afferente al Ministero dei Beni e delle Attività Culturali; negli Stati Uniti esistono due commissioni: la Federal Communications Commission, che si occupa principalmente di prodotti radiofonici e televisivi, e la Motion Picture Association, che si occupa di prodotti cinematografici; in Australia si ha la Australian Classification Board che fornisce permessi per film e videogiochi; nel Regno Unito esiste sin dal 1912 la British Board of Film Classification, mentre in Francia la Commission de Classification Cinématographique applica censura preventiva. Non bisogna poi dimenticare che per la televisione, ad esempio in Italia, i prodotti audiovisivi vengono classificati in base all'età di accesso per il pubblico (cfr. F. Ledvinka, *What the fuck are you talking about? Traduzione, omissione e censura nel doppiaggio e nel sottotitolaggio in Italia*, Eris, Torino 2011, p. 33) e che esistono delle fasce protette e si utilizzano simbologie di vario colore per indicare se il prodotto è adatto a tutti, ad un pubblico di soli adulti o a bambini accompagnati da adulti (cfr. D. Chiaro, *Not in front of the children? An analysis of sex on screen in Italy*, "Linguistica Antvierpiensa", 6, 2007, pp. 255-276 (p. 256)).

<sup>40</sup> Herbst individua due categorie di sincronismo. Da una parte il sincronismo articolatorio che riguarda l'articolazione dei suoni da parte dei parlanti e dall'altra il sincronismo paralinguistico o cinetico. Il primo tipo di sincronismo può essere quantitativo, ovvero l'inizio e la fine del parlato sono simultanei ai movimenti articolatori non solo labiali ma anche dei denti e della mandibola del parlante e questo è ritenuto un vincolo primario dagli operatori del settore (cfr. M. Pavesi, *La traduzione filmica: Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*, Carocci, Roma 2005, pp. 13-14), o qualitativo, ovvero i suoni emessi dal parlante devono essere compatibili con i movimenti articolatori visibili, e questo è importante soprattutto per i primi piani. Il secondo tipo di sincronismo, invece, richiede che l'espressività del parlato si accompagni alla gestualità e ai movimenti corporei dell'attore; si tratta di un sincronismo che è necessario rispettare per i primi piani ma anche nelle riprese più lontane. Si veda T. Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*, Niemeyer, Tübingen 1994.

<sup>41</sup> J. Díaz Cintas, *Clearing the Smoke to See the Screen: Ideological Manipulation in Audiovisual Translation*, "Meta: Journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal", 57, 2, 2012, pp. 279-293 (p. 284).

americana e con un approccio descrittivo si delucideranno le scelte traduttive che sono state effettuate per alcuni scambi umoristici costruiti su elementi tabù per verificare la presenza di manipolazione testuale di natura ideologica. Verranno infine delineate le conclusioni.

## 2. *La manipolazione nella traduzione dell'umorismo tabù*

Il focus di questo lavoro, come si diceva, è lo studio della manipolazione testuale di natura ideologica all'interno della traduzione audiovisiva. Per analizzare questo fenomeno si è deciso di prendere in esame uno degli aspetti da sempre considerati più problematici dell'atto traduttivo, vale a dire la traduzione dell'umorismo ed in particolare dell'umorismo tabù.

Il dizionario della lingua italiana Treccani definisce l'umorismo come:

La facoltà, la capacità e il fatto stesso di percepire, esprimere e rappresentare gli aspetti più curiosi, incongruenti e comunque divertenti della realtà che possono suscitare il riso e il sorriso, con umana partecipazione, comprensione e simpatia (e non per solo divertimento e piacere intellettuale o per aspro risentimento morale, che sono i caratteri specifici, rispettivamente, della comicità, dell'arguzia e della satira)<sup>42</sup>.

Secondo questa definizione, quindi, l'umorismo sarebbe la capacità di ridere della realtà, individuando quello che in essa devia dalle aspettative e dalla normalità, capacità che non andrebbe fatta coincidere in tutto e per tutto con la comicità, ovvero il riso per il puro piacere di ridere, né con l'arguzia, una forma di umorismo più sottile ed intellettuale, e nemmeno con la satira, basata su una riflessione più aspra e moralista. In linea generale, l'umorismo potrebbe essere definito come “an all-encompassing category, covering any event or object that elicits laughter, amuses, or is felt to be funny”<sup>43</sup>. L'umorismo è ciò che contraddistingue l'essere umano dagli altri animali<sup>44</sup> ed è una componente fondamentale della comunicazione umana, tanto da poterla addirittura definire una “costante antropologica”<sup>45</sup>.

Generalmente, gli studi sull'umorismo hanno analizzato questa capacità esclusivamente umana da tre prospettive che hanno poi dato via a tre teorie distinte. La prima di queste teorie ha un'impronta sociologica ed è la teoria della superiorità: già presente nei *Dialoghi* platonici (IV secolo a.C.) e nella *Poetica* aristotelica (334-330 a.C.), è stata più tardi ripresa da filosofi come Hobbes nel *Leviatano* (1651) e Bergson ne *Il riso. Saggio sul significato del comico* (1900): secondo questa teoria, l'umorismo e la risata ad esso associato diventano un elemento negativo e in qualche modo anche aggressivo che tende ad escludere l'altro dalla conversazione<sup>46</sup> e avrebbero effetti sulla cooperazione, la tolleranza e l'autocontrollo<sup>47</sup>.

<sup>42</sup> <http://www.treccani.it/vocabolario/umorismo/>, ultima consultazione 16 febbraio 2019

<sup>43</sup> S. Attardo, *Linguistic Theories of Humour*, Walter de Gruyter & co., Berlin 1994, p. 4.

<sup>44</sup> W. Nash, *The Language of Humour. Style and technique in comic discourse*. Longman, London/New York 1985, p. 1

<sup>45</sup> U. Rapallo, *L'umorismo: verbale e non verbale, nostro e altro, antico e moderno*, Le Lettere, Firenze 2004, p. 9.

<sup>46</sup> S. Attardo, *Linguistic Theories*, pp. 49-50.

<sup>47</sup> J. Morreall, *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*, Wiley & Son, Chichester 2009, p. 20.

La seconda teoria, di impronta psicoanalitica, è la teoria del sollievo sviluppata, tra altri, da Herbert Spencer in *The Physiology of Laughter* (1860) e Sigmund Freud ne *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905). Essa si basa sull'assunto che l'umorismo e la risata servano per scaricare in modo economico energia che altrimenti dovrebbe essere incanalata in altra attività psichica<sup>48</sup>.

La terza e ultima teoria, che è quella che ha di più attirato l'attenzione dei linguisti<sup>49</sup>, è la teoria dell'incongruità; essa nasce nel diciottesimo secolo e si sviluppa nel secolo successivo insieme alla teoria del sollievo per contrastare la teoria della superiorità<sup>50</sup> e viene sviluppata da filosofi come Kant nella *Critica del Giudizio* (1790), Kierkegaard ne *Il concetto di ironia in costante riferimento a Socrate* (1841) e Schopenhauer ne *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1819). Essa si basa sul fatto che qualcosa (un evento, un avvenimento, un discorso) venga percepito come umoristico perché si nota un'incongruità tra le nostre aspettative e attese per un dato evento e quello che avviene realmente<sup>51</sup>.

L'umorismo, tuttavia, è spesso difficile da analizzare e studiare per due serie di ragioni. In primo luogo perché esso ha, almeno teoricamente, infinite possibilità di manifestazione<sup>52</sup>; in secondo luogo perché esso non si crea allo stesso modo presso tutte le culture ma è anzi strettamente legato al contesto socioculturale<sup>53</sup> nel quale si sviluppa. L'umorismo in

<sup>48</sup> S. Critchley, *On humour*, Routledge, London 2002, p. 3.

<sup>49</sup> *Developments in Linguistic Humour Theory*, M. Dynel ed., John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 2013, pp. vii.

<sup>50</sup> J. Morreall, *Comic Relief*, p. 29.

<sup>51</sup> S. Critchley, *On humour*, p. 3.

<sup>52</sup> *Developments in Linguistic*, M. Dynel ed., p. viii.

<sup>53</sup> Il contesto è un elemento cruciale per l'umorismo (cfr. A. Ross, *The Language of Humour*, Routledge, London 1998, p. xii) ed è qui fondamentale ricordare le definizioni di 'contesto situazionale' e di 'contesto culturale' proposte per la prima volta da Malinowski (cfr M. Ulrych, *Aspects of Discourse and Genre*, Educatt, Milano 2009, p. 20) e poi ulteriormente sviluppate, tra gli altri, da Firth e Halliday. In particolar modo Halliday definisce il contesto situazionale come "the environment in which the context comes to life" (M. A. K. Halliday, *Language as Social Semiotic* (1993/1975), in *The Discourse Studies Reader. Main currents in theory and analysis*, J. Angermuller – D. Mainguenu – R. Wodak ed., John Benjamins Publishing, Amsterdam/Philadelphia 2014, pp. 263-27, p. 265) e lo suddivide nelle tre componenti fondamentali di 'campo', 'tenore' e 'modo'. Il contesto situazionale si inserisce poi all'interno di un contesto più ampio che è quello culturale che potrebbe essere inteso come "the way of life of a society" (M. Ulrych, *Aspects*, p. 31), intendendo qui la cultura nella sua accezione più ampia come quel complesso di conoscenze, competenze, credenze, ma anche come l'insieme delle istituzioni sociali, politiche ed economiche nonché delle attività artistiche e delle manifestazioni spirituali e religiose di una determinata società in un dato momento storico (<http://www.treccani.it/vocabolario/cultura>, ultima consultazione 22 febbraio 2019). Parlando di testi audiovisivi, C. Taylor (*Intertextuality in Audio Description. New Perspectives Illustrated*, A. Maszerowska – A. Matamala – P. Orero ed., John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 2014, pp. 29-39, p.34) a proposito del contesto situazionale e culturale in cui sono immersi i film ne rileva la loro duplice natura: da un lato vi sono infatti il contesto sociale e culturale in cui i film sono stati prodotti – vale a dire "the setting (say Hollywood), the people involved (directors, actors, etc.) and the action (filming, acting, editing)" (cfr. *ibidem*, p. 34) – che hanno un impatto cruciale sulla modalità di produzione del film; ma dall'altro lato vi sono anche il contesto situazionale e fittizio dell'ambientazione del film che avrà conseguenze sulla scelta della lingua e le azioni svolte nel film stesso. Pur concentrandosi prevalentemente sui film, la sua riflessione potrebbe in realtà essere considerata valida anche per qualunque altra forma di testo audiovisivo.

effetti è “glued into social, cultural and even national contexts”<sup>54</sup> e questo comporta che l’umorismo non venga sempre considerato accettabile in tutti i contesti, tanto che è di uso comune definire fuori luogo quelle espressioni umoristiche non considerate accettabili in un determinato contesto. Basti pensare a quei casi in cui viene fatto umorismo sulla povertà davanti a una persona poco abbiente, sull’aver figli davanti a una persona sterile o sulla morte davanti a una persona molto malata: in tutti questi casi il termometro dell’accettabilità è prevalentemente il contesto situazionale. Tuttavia anche il contesto culturale e sociale in cui l’umorismo viene creato è di grande importanza: culture diverse ridono per ragioni diverse e ciò che è accettato in una cultura potrebbe non essere accettato anche in un’altra. Esistono pertanto due parametri principali in base al quale l’umorismo e la sua accettabilità vengono valutati: da un lato vi sarebbe la percezione del pubblico di cosa sia divertente, perché lo sia, come lo sia e quando lo sia, mentre dall’altro vi sarebbe il contesto socio-culturale di arrivo in cui questo viene prodotto o trasferito<sup>55</sup>. Questi due elementi in base a cui viene valutato l’umorismo sono ovviamente interdipendenti<sup>56</sup> e la percezione del pubblico potrebbe essere influenzata anche dall’ideologia dominante nella società.

Questo è ancora più vero se si prende in considerazione l’umorismo costruito su elementi tabù. Il termine ‘tabù’ fu importato in occidente dal capitano Cook<sup>57</sup> in seguito ad una sua visita nelle isole Tonga, in Polinesia, dove aveva notato che i sacerdoti e le persone che occupavano i gradini più alti della scala sociale non solo erano loro stessi dei tabù, in quanto non potevano essere toccati e non si poteva stare nei luoghi in cui essi erano presenti, ma potevano anche imporre a loro volta dei tabù, ovvero dei divieti e delle restrizioni<sup>58</sup>. Ancora oggi il termine ‘tabù’ si riferisce alla tendenza a non utilizzare termini che potrebbero essere considerati offensivi, a livello morale o religioso, o ad evitare argomenti di cui non si può o sarebbe meglio non trattare<sup>59</sup>.

Spesso, tra le varie funzioni assegnate all’umorismo, vi è quella di essere in grado di rompere i tabù e/o di utilizzarli come elementi umoristici<sup>60</sup>, questo da un lato per rompere gli schemi e i tabù pre-imposti, dall’altro per cogliere l’occasione di introdurre questi argomenti nella conversazione per poterli poi trattare in modo più serio<sup>61</sup>. Anche nel caso dell’umorismo tabù, quindi, non bisogna sottovalutare il contesto in cui questo viene creato in quanto non esiste tabù assoluto ma piuttosto persone diverse, in diverse circostanze e in

<sup>54</sup> P. Simpson, *On the discourse of Satire: Towards a stylistic model of satirical humour*, John Benjamins Publishing, Amsterdam/Philadelphia 2003, p. viii.

<sup>55</sup> V. Tsakona, *Okras and the metapragmatic stereotypes of humour. Towards an expansion of the GTVH*, in *Developments in Linguistic Humour Theory*, M. Dynel ed., John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 2013, pp. 25-48 (p. 30).

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> <https://en.oxforddictionaries.com/definition/taboo> ultima consultazione 24 febbraio 2019.

<sup>58</sup> <http://www.treccani.it/enciclopedia/tabu/> ultima consultazione 24 febbraio 2019.

<sup>59</sup> <http://www.treccani.it/vocabolario/tabu/> ultima consultazione 24 febbraio 2019.

<sup>60</sup> J. Palmer, *Taking Humour Seriously*, Routledge, London 1994, p. 60.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

momenti diversi, percepiranno il tabù in modo diverso<sup>62</sup>. Infatti non solo i tabù cambiano nel tempo (si pensi a tutta la sfera della sessualità e alla sua gestione e rappresentazione come sono cambiati nell'ultimo secolo) ma anche da luogo a luogo (in alcune popolazioni tribali l'incesto non è considerato tabù mentre lo è normalmente considerato in Occidente) e da una situazione socioculturale all'altra (ad esempio ciò che la religione musulmana considera tabù potrebbe non essere considerato tabù dalla religione cattolica).

È lecito a questo punto domandarsi che cosa sia considerabile tabù e cosa no. Attardo<sup>63</sup>, parlando di parole tabù, considera tutti quei termini che non dovrebbero essere utilizzati perché considerati osceni, offensivi, pericolosi, socialmente inappropriati o perché ledono istituzioni sacre. Tra gli argomenti considerati tabù da Ross<sup>64</sup> vi sono invece il sesso, i fluidi corporei, la morte e la religione. Allan e Burrige<sup>65</sup> elencano tra i vari tabù il corpo e le sue secrezioni (sudore, mestruazioni, muco,...); gli organi e gli atti sessuali, così come gli organi connessi alla defecazione e alla minzione; malattie, morte e omicidi (incluse caccia e pesca); nominare e riferirsi a persone, oggetti e luoghi sacri; la raccolta, la produzione e la lavorazione del cibo<sup>66</sup>.

A queste tematiche Bucaria e Barra<sup>67</sup> fanno delle aggiunte e considerano come tabù il *dark humour* inerente la morte, la malattia e la disabilità; l'umorismo sessuale basato su riferimenti espliciti al sesso e alle sue pratiche; l'umorismo razziale, etnico o riferito alle minoranze, che include anche umorismo omofobico, sessista, transfobico e rivolto agli anziani; l'umorismo basato su riferimenti scatologici o ad altri fluidi corporei ma anche l'umorismo (di tradizione occidentale) rivolto al cannibalismo e all'incesto; l'umorismo blasfemo e sacrilego che attacca dogmi e credenze religiosi assodati e i ministri di queste religioni; l'umorismo che coinvolge l'aspetto fisico come la deformità fisica, il sovrappeso, la calvizie e la bassa statura. Quest'ultima categorizzazione pare essere la più completa in quanto riesce a coprire svariate situazioni e sfumature e si vorrebbe qui aggiungere un'ulteriore categoria, strettamente legata al contesto italiano, ovvero quello della genitorialità, in particolar modo della maternità<sup>68</sup>.

<sup>62</sup> K. Allan – K. Burrige, *Forbidden Words: Taboo and the Censoring of Language*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, p. 9.

<sup>63</sup> S. Attardo, *Linguistic Theories*, p. 155.

<sup>64</sup> A. Ross, *The Language of Humour*.

<sup>65</sup> K. Allan – K. Burrige, *Forbidden Words*, p. 1.

<sup>66</sup> Come specificano Allan/Burrige (*ibid.*, p. 4), esistono tabù legati al cibo nella maggior parte delle culture. Questo avviene principalmente per motivi religiosi: si pensi al divieto di consumare carne di maiale per l'Islam, o le regole da seguire nella preparazione del cibo per gli Ebrei. Altri tabù legati al cibo sono poi inerenti al cannibalismo, che in alcune società è accettato. Infine non bisogna dimenticare anche i rapporti di casta che intercorrono nella preparazione del cibo per cui, in epoca di segregazione razziale, una persona di colore in America avrebbe preparato il pasto a dei bianchi ma non avrebbe avuto la possibilità di consumarlo con loro.

<sup>67</sup> *Taboo Comedy: Television and Controversial Humour*, C. Bucaria – L. Barra ed., Routledge, London/New York 2016, p. 3.

<sup>68</sup> La maternità è vista come un valore forte all'interno del contesto italiano. Basti pensare alla rappresentazione della madre nelle pubblicità e nei prodotti filmici e televisivi di matrice italiana: la madre è generalmente amorevole, sorridente, sempre disposta ad aiutare i figli per i quali farebbe di tutto. Questo non è sempre vero per i prodotti audiovisivi prodotti in alte culture, ad esempio nelle sitcom statunitensi le madri sono talvolta

Date tutte queste considerazioni è da non sottovalutare, quindi, quanto sia difficile la resa dell'umorismo, in particolare dell'umorismo tabù. L'umorismo, di fatti, è di per sé da sempre considerato una delle più grandi sfide traduttive che i traduttori si trovano ad affrontare in quanto presenta delle caratteristiche che in parte lo distinguono dagli altri tipi di traduzione<sup>69</sup> e spesso si è ritenuto che fosse intraducibile. L'umorismo verbale<sup>70</sup> (il cosiddetto *Verbally Expressed Humour* – *VEH*)<sup>71</sup> però, pur ponendo delle notevoli problematiche principalmente per ragioni linguistiche ma anche per ragioni socio-culturali<sup>72</sup>, viene normalmente tradotto – cercando, certamente non senza difficoltà, di raggiungere un livello adeguato di equivalenza<sup>73</sup> – in una varietà di lingue sia nei testi scritti letterari sia nei testi audiovisivi<sup>74</sup>; per questi ultimi, poi, oltre alle difficoltà imposte dall'umorismo, non bisogna nemmeno dimenticare gli altri vincoli tecnici posti dal mezzo stesso, quali il rispetto del sincronismo e la presenza dell'immagine che non può essere cancellata e che deve essere presa in considerazione per la traduzione dell'umorismo stesso all'interno di quel prodotto<sup>75</sup>. Date queste considerazioni è chiaro che:

Verbal humour travels badly. As it crosses geographic boundaries humour has to come to terms with linguistic and cultural elements which are often only typical of the source culture from which it was produced thereby losing its power to amuse in the new location.<sup>76</sup>

Il testo di partenza contenente umorismo potrebbe dunque essere manipolato non solo in virtù di alcune difficoltà linguistiche e tecniche, come si diceva, ma anche per renderlo più accettabile, e comprensibile, al contesto socioculturale di arrivo e di conseguenza all'ideologia in esso dominante<sup>77</sup>.

---

donne in crisi che non riescono a bilanciarsi tra lavoro e famiglia (come Miranda in *Sex & the City* o Rachel in *Friends*) o madri con un difficile passato di dipendenze allo spalle (ad esempio Christy nella sitcom *Mom*) o con pochissimo senso materno (come Karen in *Will & Grace*).

<sup>69</sup> J. Vandaele, *(Re-)Constructing Humour: Meanings and Means*, "The Translator", 8, 2, 2002, pp. 149-172 (p. 150)

<sup>70</sup> In questa ricerca ci si è concentrati esclusivamente su forme di umorismo verbale, che dipendessero quindi strettamente dal codice linguistico e non da altri codici semiotici.

<sup>71</sup> D. Chiaro, *Translation, Humour*, p. 8.

<sup>72</sup> J. Vandaele, *Humour in Translation*, in *Handbook of Translation Studies (vol.1)*, Y. Gambier – L. Van Doorslaer ed., John Benjamin Publishing, Philadelphia/Amsterdam 2010, pp. 147-152.

<sup>73</sup> D. Chiaro, *Translation, Humour*, p. 8

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> L. Bogucki, *Areas and Methods*, p. 75.

<sup>76</sup> D. Chiaro, *Translation, Humour*, p. 1

<sup>77</sup> Risulta interessante a tal proposito prendere in considerazione la domanda che si pone Chaume: "In comedy, making the audience laugh is the highest priority of the text, and if this is the case, translators may have to manipulate the source text, since keeping the same humorous element in the translation might be meaningless to the target audience. In these cases, is it legitimate to manipulate the source text in order to raise a smile in the target audience?" (F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, p. 148). Lo studioso si pone qui la questione della legittimità della manipolazione testuale all'interno della traduzione dell'umorismo, questione che in parte risolve già all'interno della domanda stessa, in quanto la creazione di un testo equivalente, che

Questo concetto vale poi soprattutto per l'umorismo tabù dove il contesto di arrivo influenzerà il testo di partenza per quanto riguarda il suo livello di accettabilità in modo ancora più evidente. Gli studi svolti sino ad ora sulla traduzione dell'umorismo si sono però prevalentemente occupati della traduzione dell'umorismo a livello linguistico, come per esempio sulla resa di paronomasie e giochi di parole<sup>78</sup> o di barzellette<sup>79</sup>, e meno sulla traduzione dell'umorismo in rapporto al contesto culturale e situazionale<sup>80</sup>. Per questo motivo è stato scelto un corpus di analisi contenente esempi di umorismo tabù per andare appunto a verificare quali strategie siano state messe in atto nella traduzione di questi testi.

### 3. *L'analisi del corpus*

Il corpus qui analizzato si compone di tre sitcom<sup>81</sup> di produzione statunitense, due andate in onda circa vent'anni fa, l'altra più contemporanea, tutte ambientate a New York e tutte di ambientazione amicale<sup>82</sup>. Le sitcom qui prese in considerazione hanno avuto un buon successo sia nel paese di origine sia in Italia e sono quindi ben note al pubblico. Nella fattispecie le sitcom analizzate e delle quali verranno ora illustrati alcuni esempi salienti

---

riproduca nello spettatore del contesto di arrivo lo stesso effetto che si ha avuto nello spettatore del contesto di partenza significa rispettare anche gli scopi del testo comico di partenza sul quale si sta lavorando, senza che la manipolazione agisca necessariamente in modo negativo.

<sup>78</sup> Si vedano a tal proposito, tra gli altri, *Traductio. Essays on Punning and Translation*, D. Delabastita ed., Routledge, London/New York 1997; P.A. Low, *Translating jokes and puns*, "Perspectives: Studies in Translatology", 19, 1, 2010, pp. 59-70; J. Vandaele, *Wordplay in translation*, in *Handbook of Translation Studies* (vol. 2), Y. Gambier – L. Doorslaer ed., John Benjamin Publishing, Philadelphia/Amsterdam 2011, pp. 180-183.

<sup>79</sup> Si vedano a tal proposito, tra gli altri, A.M. Laurian, *Possible/impossible translation of jokes*, "Humour, International Journal of Humour Research", 5, 1-2, 1992, pp. 111-128; P. Zabalabescoa, *Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies*, "The Translator", 2, 2, 1996, pp. 235-257; D. Popa, *Jokes and Translation*, "Perspectives: Studies in Translatology", 13, 1, 2005, pp. 48-57; P.A. Low, *Translating jokes and puns*.

<sup>80</sup> A tal proposito alcuni lavori interessanti si possono ritrovare in D. Chiaro, *Translation, Humour*.

<sup>81</sup> La sitcom (parola nata dalla fusione di *situation* e *comedy*) è un genere televisivo prevalentemente *comedy* nato e sviluppatosi negli Stati Uniti a partire dalla metà del secolo scorso (B. Mills, *Television Sitcom*, British Film Institute, London 2005; B. Mills, *The Sitcom*, Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh 2009). Si tratta di un genere fortemente comico e per questo motivo è spesso stato al centro di studi riguardanti la traduzione dell'umorismo in essi contenuto (si vedano, ad esempio, L. Barra, *Risate in scatola*; C. Bucaria, *Humour and other catastrophes: dealing with the translation of mixed-genre TV series*, "Linguistica Antverpiensa", 6, 2007, pp. 235-254). Esso è il genere per eccellenza della televisione americana per la quale viene principalmente prodotto e per questo motivo è spesso pregnante di riferimenti alla cultura e alla società americana (B. Mills, *Television Sitcom*, p. 44). Le sitcom tendono ad essere uno specchio irriverente della società e spesso tendono a rompere dei tabù per portare il pubblico a riflettere (R. Berman, *Sitcoms*, "The Journal of Aesthetic Education", 21, 1, 1987, pp. 5-19 (p. 18) e F. Morici – D. Gulli, *La sitcom. Come ideare e scrivere una serie televisiva di successo*, Gremese, Roma 2010, p.17).

<sup>82</sup> A. Grasso, *Buona maestra. Perché i telefilm sono diventati più importanti del cinema e dei libri*, Mondadori, Milano 2007, p. 92. Con questo termine si intendono quelle sitcom dove i protagonisti sono un gruppo di amici.



sono *Friends*<sup>83</sup>, *Will & Grace*<sup>84</sup> e *How I Met Your Mother*<sup>85</sup>. Qui di seguito, con un approccio descrittivo, verranno analizzati alcuni esempi di umorismo tabù in inglese e la loro traduzione in italiano. In particolare sono stati presi in esame alcuni riferimenti al sesso e alla sessualità, alla maternità e all'obesità, tutti elementi che, come visto precedentemente, rientrano tra ciò che può essere definito tabù. Di ogni esempio verrà indicata la sitcom di provenienza, nonché la serie e il numero dell'episodio da cui è tratto, seguito dal titolo dello stesso sia in italiano che in inglese, e verrà brevemente spiegato il contesto in cui la battuta umoristica è stata creata. Verrà in seguito fatta una riflessione sulla traduzione proposta.<sup>86</sup>

a. Riferimenti al sesso

Tabella 1 - *Friends* 2x07 (*The One Where Ross Finds Out – Chandler il pigro*)

<i>Versione inglese</i>	<i>Versione italiana</i>
Monica: C' mon give me five more. Five more. Chandler: No. Monica: Five more and I'll flash you. Chandler: One... two... two and a half. Okay, just show me one of them.	Monica: Coraggio, fammene altri cinque. Chandler: No. Monica: Altri cinque. Chandler: No Monica: Altri cinque e ti lascio andare. Chandler: Uno... due... due e mezzo. Aaah. Ok, il resto a rate.

Nell'episodio da cui è tratto questo primo esempio, Monica è decisa ad aiutare Chandler a rimettersi in forma con dell'esercizio fisico. Per motivare Chandler a svolgere tutti i suoi esercizi addominali, Monica dice "I'll flash you", intendendo così che gli mostrerà il seno. Quando Chandler riesce a fare solo la metà della serie di esercizi proposta da Monica, le chiede di mostrargli solo un seno. In italiano la battuta viene completamente modificata:

<sup>83</sup> Prodotta dalla NBC e andata in onda negli Stati Uniti tra il 1994 e il 2003, mentre in Italia tra il 1997 e il 2005, per un totale di dieci stagioni, la sitcom racconta di sei amici (Monica, Rachel, Phoebe, Chandler, Ross e Joey), alla soglia dei trent'anni, che condividono gioie e dolori, amori e amicizie.

<sup>84</sup> Sempre di produzione NBC, questa sitcom mette in scena la vita di quattro amici Will, Grace, Karen e Jack che intrecciano le loro esistenze. La serie è andata in onda tra il 1998 e il 2006 negli Stati Uniti, mentre tra il 2001 e il 2006 in Italia, per un totale di otto stagioni. Nel 2017 è stata prodotta una nuova stagione che non è stata oggetto di questa analisi.

<sup>85</sup> Si tratta di un prodotto totalmente basato su flashback: nel 2030 il protagonista Ted Mosby racconta ai propri figli come ha conosciuto la loro madre narrando loro le vicende che coinvolgono anche i suoi quattro migliori amici: Marshall, Lily, Barney e Robin. La serie è stata prodotta dalla CBS ed è andata in onda tra il 2005 e il 2014 negli Stati Uniti mentre tra il 2007 e il 2014 in Italia, per un totale di nove stagioni. La sitcom è stata oggetto di interesse da parte del pubblico in seguito ad un evidente caso di censura nella traduzione italiana, si veda a tal proposito L. Anelli, *Freedom of Speech in Translation? When Fandoms React to Censorship in Preklad a kultúra 5*, M. Gromová ed., Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre Filozofická fakulta, Nitra/Bratislava 2015, pp. 119-132.

<sup>86</sup> Gli esempi qui riportati sono una selezione di un'analisi su un corpus più ampio e più ricco di esempi utilizzati per la mia tesi dottorale, per la quale erano stati analizzati tutti gli episodi delle tre serie televisive qui menzionate oltre a una quarta sitcom, *2 Broke Girls* (Warner Bros. Television). Sono stati qui riportati, per ragioni di spazio, solo alcuni esempi ritenuti particolarmente salienti.

“I’ll flash you” infatti viene tradotto con un ‘ti lascio andare’ e “show me only one of them” con ‘il resto a rate’ intendendo in questo modo che finirà i suoi esercizi un po’ alla volta. La battuta riesce probabilmente a suscitare il sorriso anche nello spettatore italiano pur non avendo la stessa forza umoristica della battuta inglese e perdendo completamente il riferimento sessuale.

Un altro riferimento al sesso e all’anatomia umana è il seguente, tratto da *How I Met Your Mother*: I protagonisti si ritrovano al bar dove sono soliti riunirsi e la conversazione si sposta ad un certo punto sul fatto che nonostante gli uomini parlino tranquillamente delle dimensioni del seno di una donna anche davanti a una donna, non sono invece così disposti a parlare delle dimensioni del sesso maschile. Come si nota nella tabella riportata sotto, mentre la parola *boobs* viene normalmente resa con ‘tette’, *penis* viene reso con ‘coso’, con una chiara forma di attenuazione del riferimento al membro maschile, nonostante la forza umoristica dello scambio non venga perduta.

Tabella 2 - *How I Met Your Mother* 6x05 (*Architect of Distruction – Architetto di distruzione*)

<i>Versione inglese</i>	<i>Versione italiana</i>
Lily: So why is it ok for guys to talk about boobs, but the moment we bring up a topic like Max’s small penis.	Lily: Perché è normale che voi maschi parliate di tette mentre appena noi diciamo che Max ce l’ha piccolo.
Barney: I’m gonna pretend this conversation never happened.	Barney: Per me questa conversazione non c’è mai stata.
Marshall: Impossible. Max’s penis is stuck in my brain like a splinter, like a splinter-size splinter.	Marshall: Sono sconvolto. Il pensiero del coso di Max mi si è conficcato nel cervello, non so se riuscirò a dormire stanotte.

Sempre da *How I Met Your Mother* è tratto anche il seguente esempio sempre relativo a un riferimento sessuale:

Tabella 3 - *How I Met Your Mother* 6x01 (*Big Days – Giorni importanti*)

<i>Versione inglese</i>	<i>Versione italiana</i>
Barney: What you’re doing right now? I’m getting a de-rection.	Barney: Quello che stai facendo ora manderebbe in depressione un toro.

Nella vicenda Robin si cura poco, non lavandosi e mangiando cibo spazzatura in continuazione, in seguito alla rottura con il fidanzato Don che si è trasferito a Chicago accettando un posto di lavoro che Robin stessa aveva qualche tempo prima rifiutato proprio per non allontanarsi da lui. Ad un certo punto, vestita con una tuta sporca, con i capelli spettinati e con in mano del cibo in un sacchetto, Robin raggiunge Ted e Barney al solito bar e esprime un giudizio su una ragazza seduta al bancone che Ted e Barney hanno adocchiato mentre inizia ad addentare un hamburger. Barney la guarda con espressione schifata e con il suo solito umorismo tagliente le dice che in quel momento sta avendo una *de-rection*, un gioco di parole per indicare il contrario di ‘erezione’ e il fatto che Robin abbia

perso tutto il suo sex-appeal. In italiano la battuta sulla mancata erezione è stata ricreata facendo riferimento alla depressione del toro, un animale che spesso nell'immaginario collettivo è legato al sesso e alla virilità e quindi in questo caso si intenderebbe il fatto che l'uomo perderebbe appunto la sua spinta sessuale. Ciononostante il richiamo sessuale è molto meno esplicito in italiano rispetto a quanto accade in inglese e ancora una volta il testo appare manipolato in quanto la battuta viene attenuata.

#### b. Riferimenti alla sessualità

L'esempio qui di seguito riportato è tratto da un episodio di *Friends* che ruota tutto attorno alla presunta omosessualità di Chandler. Quest'ultimo continua a chiedere a tutti il motivo per cui pensano che sia gay e ad un certo punto, Rachel e Phoebe, esasperate, gli dicono che è per via dei suoi capelli. La seconda poi sottolinea il fatto che, secondo lei, Chandler abbia *homosexual hair* e che per questo motivo tutti pensano lo sia:

Tabella 4 - *Friends*, 1x08 (*The One Where Nana Dies Twice – La cara estinta*)

<i>Versione inglese</i>	<i>Versione italiana</i>
Chandler: I just have to know, okay. Is it my hair?	Chandler: Sentite, devo saperlo va bene? Sono forse i capelli?
Rachel: Yes, Chandler, that's exactly what it is. It's your hair.	Rachel: Sì caro, hai centrato esattamente il problema, contento?
Phoebe: Yeah, you have homosexual hair.	Phoebe: Tu hai i capelli da diverso.

La battuta è sottolineata dalla *laugh track*<sup>87</sup> sia in inglese sia in italiano dove però *homosexual hair* viene reso con 'capelli da diverso', affermazione che lascia sottendere che l'omosessualità sia qualcosa di negativo, che rende qualcuno diverso dalle altre persone, e pertanto viene apportato un giudizio di valore morale.

Sempre un valore di giudizio morale viene introdotto anche nel seguente esempio tratto da *Will & Grace* nel quale Will e Jack si stanno recando a Las Vegas dove verrà celebrato il matrimonio di Karen con Lyle e, mentre si trovano su un jet privato, Will afferma di voler giocare a blackjack e chiede a Jack se anche lui giocherà:

Tabella 5 - *Will & Grace* 6x23 (*I Do – Nozze a Las Vegas – prima parte*)

<i>Versione inglese</i>	<i>Versione italiana</i>
Will: Are you gonna play Jack?	Will: Tu giochi Jack?
Jack: Oh no. All that "hit me, hit me" gets me excited for the wrong reason.	Jack: Oh no, sai, tutti quei "giù, giù" deprimono la mia innata immoralità.

Come si vede dalla tabella, Jack risponde dicendo che gli *hit me* detti durante il gioco lo eccitano per la ragione sbagliata. *Hit me* è un'espressione utilizzata durante il gioco

<sup>87</sup> Con il termine *laugh track* si intende la risata, spesso preregistrata, di sottofondo che segnala i momenti più comici dell'episodio.

del *blackjack* per chiedere di avere un'altra carta ma Jack in questo caso crea una battuta umoristica con un chiaro riferimento sessuale in quanto appunto *hit me* gli fa immaginare un rapporto sessuale abbastanza spinto e di conseguenza la cosa lo eccita, pur sapendo che il termine viene inteso in questo caso in tutto un altro contesto. In italiano, il riferimento sessuale non viene completamente perso, anche se *hit me* viene sostituito da 'giù, giù' che fa riferimento a un altro tipo di azione e di atto sessuale. Tuttavia, come spesso accade nella traduzione di questa sitcom, viene inserito una sorta di giudizio morale: Jack è infatti il personaggio più dichiaratamente gay della serie TV e nel testo inglese non fa alcun riferimento al fatto che abbia una 'immoralità innata' come invece accade in italiano ma semplicemente che l'espressione *hit me* non lo renda eccitato all'idea di giocare ma lo rimanda a un rapporto sessuale.

In altri casi la resa traduttiva in *Will & Grace* sottolinea ancora di più il giudizio di valore nei confronti delle persone omosessuali, come avviene in questo caso:

Tabella 6 - *Will & Grace 2x07 (Homo for the Holidays – Gay per caso)*

<i>Versione inglese</i>	<i>Versione italiana</i>
Grace: I guess you believe what you choose to believe. One time, Judith caught him in bed with a guy, and Jack convinced her that they were doing a school check for lice.	Grace: Io penso che ognuno veda ciò che vuole vedere. Un giorno Judith lo vide a letto con un ragazzo e Jack le disse che quella era una ricerca di scuola sull'AIDS.

In questa scena Grace sta spiegando a Karen che la madre di Jack non sa che il figlio è omosessuale. Karen rimane stupita da questa affermazione e le chiede come sia possibile che la madre non se ne sia mai accorta. A questo proposito, Grace racconta un episodio del passato di Jack, ovvero di quando la madre l'aveva trovato a letto con un altro uomo e Jack era riuscito a convincerla che si trattasse di un controllo scolastico per i pidocchi. Nella versione italiana, Jack convince la madre che sta facendo una ricerca sull'AIDS, una malattia sessualmente trasmissibile spesso associata alle comunità gay. Il giudizio morale aggiunto dalla traduzione alla battuta umoristica risulta abbastanza evidente e lascia intendere che le persone omosessuali siano strettamente connesse a questa malattia.

### c. Riferimenti all'obesità

L'esempio qui proposto è tratto da *Friends*:

Tabella 7 - *Friends 5x08 (The One With All the Thanksgivings – Ricordi di un giorno di festa)*

<i>Versione inglese</i>	<i>Versione italiana</i>
Ross: All right, it's cool you can stay here. My parents won't mind. Chandler: No, it's not that, I just don't want to be stuck here all night with your fat sister. Ross: Hey!	Ross: Sta tranquillo, puoi restare qui, ai miei non importa. Chandler: No, ma non voglio passare la notte con quella balena di tua sorella.

In questo episodio ambientato durante la festa del Ringraziamento, i ragazzi si trovano a raccontare alcuni dei loro Ringraziamenti più brutti attraverso una serie di flashback. Quando tocca a Monica, la ragazza si trova a raccontare la celebrazione della festività del 1987 a casa sua, quando suo fratello Ross portò con sé il suo amico Chandler, che fin da bambino odia il giorno del Ringraziamento perché in questa data i suoi genitori gli avevano annunciato il loro divorzio. Monica si trova così a raccontare la scena a cui ha assistito e che poi l'ha spinta a mettersi a dieta: entrando in cucina ha infatti sentito suo fratello e Chandler parlare e quest'ultimo l'ha definita *fat*, cioè grassa. In italiano si assiste a una certa manipolazione testuale che invece di attenuare il riferimento al sovrappeso di Monica lo aumenta in quanto Chandler utilizza qui il termine 'balena', un termine denigratorio utilizzato per indicare le persone grasse e quindi più offensivo del termine *fat* inglese. Inoltre l'esclamazione di Ross, che in inglese riprende l'amico per quanto ha detto, nel doppiaggio italiano viene totalmente eliminata.

I termini *fat* e *fatty* vengono utilizzati anche in *How I Met Your Mother*, come nell'esempio qui proposto. In questo episodio Barney organizza la sua 'settimana perfetta', ovvero una settimana in cui vuole sedurre una donna al giorno per sette giorni consecutivi, e all'inizio dell'episodio immagina di dover essere intervistato e che il presentatore lo introduca con le seguente descrizione:

Tabella 8 - *How I Met Your Mother* 5x14 (*Perfect Week – La settimana perfetta*)

<i>Versione inglese</i>	<i>Versione italiana</i>
Interviewer: And you know the stats that really speak for themselves: over 200 women, spanning six continents, 17 nationalities, 74 sexual positions, and not a single fatty. It's impressive.	Intervistatore: E lasciami dire che i numeri parlano da soli: più di duecento donne, distribuite nei sei continenti, 17 nazionalità, 74 posizioni dell'amore e senza neanche una cicciona. Incredibile.

L'intervistatore, citando le prodezze di Barney, conclude dicendo che tra le varie donne con cui Barney ha avuto in qualche modo un legame non si trovi a *single fatty*. In italiano la parola *fatty* viene resa con 'cicciona', un termine altrettanto informale ma più offensivo e denigratorio di quanto non sia invece il termine inglese.

#### d. Riferimenti alla genitorialità

L'esempio qui analizzato è tratto da *Will & Grace*. Karen è stata convocata a scuola dal preside che voleva informarla del buon rendimento scolastico dei figli; a questa notizia Karen esce furiosa dall'ufficio del preside, urlandogli contro di non farle perdere tempo, e poi si rivolge a Jack, che l'ha accompagnata, in questo modo:

Tabella 9 - *Will & Grace* 2x09 (*I Never Promised You an Olive Garden – Le bugie hanno le gambe corte*)

<i>Versione inglese</i>	<i>Versione italiana</i>
Karen: Listen, Jack, all this maternal crap is making me thirsty, let's go the pub for a couple of Martinis.	Karen: Senti, Jack, tutte queste sciocchezze irrilevanti mi hanno messo sete, andiamo al pub per un paio di Martini.

Come si vede dalla tabella, Karen utilizza l'espressione *maternal crap* per riferirsi ai suoi compiti materni, sottolineando così il fatto che non è tagliata per essere madre. In italiano l'espressione viene tradotta con 'sciocchezze irrilevanti' che perde quindi qualunque riferimento diretto ed esplicito alla maternità e al fatto che Karen non sopporti il suo ruolo.

Un giudizio sull'incapacità di essere una buona madre per i suoi figli viene espresso anche nell'esempio seguente sempre tratto da *Will & Grace*:

Tabella 10 - *Will & Grace* 1x10 (*The Big Vent – Il grande fratello*):

<i>Versione inglese</i>	<i>Versione italiana</i>
Karen: Hi, honey, listen, I'm running a little late. Yeah, things are <i>muy loco</i> at the <i>oficina</i> . Mmm, listen, I'm gonna need you to feed the kids and read 'em something before bedtime. Well, I don't know, honey. Why don't you read them that book they love, "Green Eggs and I'm Hammered"? No, Rosario, now why would I want to speak to them?	Karen: Rosario, ciao tesoro. Senti farò un po' tardi, sì, c'è <i>muy trabajo</i> qui nella <i>oficina</i> . Mmmh. Senti devi dare da mangiare ai bambini e leggergli una favola prima di metterli a letto. Ah non lo so tesoro, prova con quel libro che adorano "Grave carenza d'amore materno". No, no, Rosario, perché mai dovrei voler parlare con i miei figli? Non so scusa. Hola! <sup>88</sup>

In questa scena Karen è al telefono con Rosario, la sua domestica di origini ispaniche, e le chiede di occuparsi dei figli visto che lei farà tardi al lavoro; le chiede inoltre di leggere qualcosa ai figli prima di metterli a letto e suggerisce il libro *Green Eggs and I'm Hammered*, un gioco di parole costruito sul titolo del libro per bambini *Green Eggs and Ham* del Dr Seuss, per cui *ham* viene sostituito con *hammered* che ha il senso di 'sbronzo, ubriaco', in riferimento all'alcolismo di Karen. In italiano il titolo del libro viene completamente modificato e reso con 'Grave carenza di amore materno' che non fa riferimento alla dipendenza di Karen quanto piuttosto esprime un giudizio sulla sua incapacità di essere madre e sul fatto che i suoi figli sentano la mancanza di amore materno. Si tratta quindi di un caso di compensazione in cui il riferimento all'ubriachezza, difficile da tradurre perché creato su un gioco di parole, viene compensato con un riferimento alla maternità, che però non era presente nel testo di partenza.

<sup>88</sup> In questo esempio si può notare come vi sia un testo di arrivo più lungo del testo di partenza, con l'inserimento di parole in italiano che non erano presenti nel testo in inglese come il "Non so, scusa, Hola" finale. È interessante però anche il lavoro di traduttori ed adattatori nel ricreare la cadenza ispanica con la quale Karen si rivolge a Rosario.

#### 4. Conclusioni

Nel presente articolo si è utilizzato come strumento teorico di base la teoria della riscrittura proposta da André Lefevere nel 1992, con particolare riferimento ai suoi concetti di manipolazione ed ideologia. Per lo studioso, infatti, ogni forma di traduzione, o riscrittura, coincide con una manipolazione testuale ad opera di più fattori, tra i quali però l'ideologia sembra avere un peso preponderante. L'ideologia non è stata qui intesa in senso negativo ma in termini neutri, come quell'insieme di forme, stereotipi, immagini, regole, convenzioni che guidano una società e una cultura. Ne deriva che la manipolazione di natura ideologica non è connotata negativamente all'interno di questo studio ma in modo neutro.

Nell'analisi di tipo descrittivo qui svolta sono stati presentati alcuni esempi di umorismo tabù (una tipologia molto delicata di umorismo e anche molto legata al contesto culturale e situazionale in cui si sviluppa) presenti in tre sitcom statunitensi, nello specifico *Friends*, *Will & Grace* e *How I Met Your Mother*, e la loro relativa traduzione. Gli esempi qui riportati sono stati selezionati come particolarmente esemplificativi e significativi all'interno di un lavoro di ricerca più ampio che comprendeva l'analisi di tutti gli episodi di tutte le stagioni delle serie televisive qui menzionate e si è notato che i testi qui proposti hanno subito una forma di manipolazione testuale. Si è dapprima verificato che tale manipolazione non fosse di natura tecnica: questo è stato confermato considerato anche che una traduzione letterale non avrebbe inficiato il rispetto del sincronismo; rimane quindi da intendere che si tratti di manipolazioni di altra natura dovute all'influenza del patronato. In particolare, tra le componenti del patronato quella ideologica è quella che ha il maggior peso dato che questi testi sono stati modificati per renderli più accettabili dal pubblico di arrivo e quindi più adatti alle forme, convenzioni, stereotipi che guidano tale pubblico all'interno di una determinata cultura. In tutti gli esempi qui presi in analisi, infatti, si è potuto constatare come l'umorismo costruito su elementi tabù in essi contenuto sia stato in qualche modo manipolato, e a volte anche totalmente stravolto o eliminato, e questo principalmente per due ordini di ragioni, interdipendenti l'una dall'altra.

Innanzitutto si è scelto di attenuare e manipolare le battute considerate troppo spinte o troppo volgari e questo per renderle accettabili al contesto socioculturale di arrivo. I riferimenti al sesso come si è visto sono stati resi in modo molto più lieve in italiano di quanto non fosse invece nel testo in lingua inglese come si è visto nella traduzione di alcuni termini riferiti ad atti sessuali con altri termini più attenuati seppur ben inseriti nel contesto della scena analizzata o con termini di basso registro come 'coso' al posto di termini anatomicamente più precisi. I riferimenti alla maternità qui presi in esame sono stati a loro volta manipolati: uno è stato eliminato in favore di un riferimento al consumo di alcol che ben si addice alla costruzione del personaggio, mentre nell'altro è stato inserito un giudizio di valore sull'essere una pessima madre. Non va dimenticato, come si diceva, che la maternità è generalmente sentita come un valore molto forte nel panorama culturale italiano: basti pensare alla rappresentazione della madre all'interno delle pubblicità presenti sugli schermi televisivi o, in genere, all'interno dei prodotti mediali italiani in cui, nella grande maggioranza dei casi, si ha una madre amorevole, attenta, sempre sorridente

e disponibile per i figli. Non sorprende quindi che siano stati inseriti dei giudizi di valore sull'essere una pessima madre del personaggio qui coinvolto.

Valutazioni leggermente diverse meritano invece i riferimenti alla sessualità e il riferimento all'obesità qui individuati. Per quanto riguarda i riferimenti alla sessualità, infatti, nei casi presi qui in considerazione si può notare come spesso sia stato inserito un giudizio di valore riferito ad un gruppo sociale che invece non era presente nel testo di partenza facendo leva sulla diversità di quel gruppo sociale e facendo riferimento ad alcune malattie sessualmente trasmissibili un tempo legate a determinate comunità; per quanto concerne invece i riferimenti all'obesità, questi appaiono enfatizzati in italiano rispetto a quanto non fossero in lingua inglese, andando così in parte ad aumentare la forza comica dello scambio di battute dato che si usano parole come 'balena' e 'cicciona' per tradurre *fat* e *fatty* che sono invece meno denigratori.

Dagli esempi qui riportati si può notare come i testi qui presi in esame siano stati manipolati per adattarsi all'ideologia dominante nella cultura italiana ricevente, rendendoli così più accettabili o più fruibili per il pubblico di arrivo. Questi esempi vanno a dare ulteriore supporto alla teoria secondo la quale ogni forma di traduzione comporta un certo grado di manipolazione testuale dovuta di frequente a ragioni ideologiche che hanno un'influenza importante sul processo traduttivo. I testi manipolati vengono quindi adattati per il pubblico ricevente che li potrà così considerare più accettabili e più affini all'ideologia dominante nella propria cultura e società.

Per un'analisi più completa sarebbe poi interessante sottoporre questionari al pubblico per verificare se i testi in italiano riescano a produrre un effetto umoristico equivalente ai testi in inglese. Un'altra area critica riguarda il fatto che è difficile stabilire a quale/i livello/i della lunga catena traduttiva che porta alla realizzazione di un testo audiovisivo completamente doppiato in italiano sia stata attuata la manipolazione (se dal traduttore, dall'adattatore, dal direttore del doppiaggio) e quanto inconscio sia stato questo processo.

Sviluppi futuri di questo lavoro potrebbero prendere in considerazione l'analisi di casi di umorismo più strettamente linguistico presenti in queste serie televisive. Sarebbe poi interessante svolgere dei confronti in prospettiva sincronica e diacronica con altri prodotti mediali simili per mettere in evidenza quanto il fattore temporale sia una componente fondamentale da prendere in considerazione nell'analisi delle traduzioni: non solo si traduce in modi diversi in momenti diversi, ma i tabù non sono immutabili e pertanto ciò che è ritenuto inaccettabile od offensivo oggi potrebbe non esserlo più tra vent'anni. Un monitoraggio di questi aspetti in prospettiva diacronica potrebbe dunque rivelarsi proficuo. Infine, sarebbe anche interessante svolgere un'analisi contrastiva che confronti il testo di arrivo italiano con i testi di arrivo pensati per altre lingue e culture, per permettere di fare un confronto sui diversi gradi di accettabilità di queste tematiche all'interno di contesti culturali differenti.





FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE  
**L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA**

ANNO XXVIII - 2/2019

EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica  
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215  
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione)  
librario.dsu@educatt.it (distribuzione)  
redazione.all@unicatt.it (Redazione della Rivista)  
web: www.educatt.it/libri/all

ISSN 1122 - 1917



9 788893 355452