

Elementi culturali nel doppiaggio

L'analisi della traduzione di allusioni e *realia* nell'edizione italiana
della serie televisiva *Gilmore Girls* (3^a stagione)

Anna Kalpio
Tesi di Laurea
Italiano
Indirizzo di Traduzione
Istituto di Lingue e Traduzioni
Università di Turku
Ottobre 2010

TURUN YLIOPISTO

Kieli- ja käännöstieteiden laitos / Humanistinen tiedekunta

KALPIO, ANNA: Elementi culturali nel doppiaggio. L'analisi della traduzione di allusioni e *realia* nell'edizione italiana della serie televisiva *Gilmore Girls* (3^a Stagione).

Pro gradu -tutkielma, 111 s., 26 liites.

Italia, Italian kääntäminen

Lokakuu 2010

Tutkimus tarkastelee käännösstrategioita, joita on hyödynnetty kulttuurisidonnaisten viittausten käännöksessä televisiodubbauksessa englannin kielestä italiaan. Tutkimusmateriaaliksi on valittu tv-sarjan *Gilmore Girls* (2000–2007) kolmannelta tuotantokaudelta poimittuja kulttuurisidonnaisia viittauksia. Kaikkiaan viittauksia on 172, joista 125 luokitellaan alluusioiksi, eli kielensisäisiksi elementeiksi, ja 47 katsotaan realioiksi, eli kielenulkoisiksi elementeiksi.

Tutkimus pyrkii selvittämään, millaisia käännösstrategioita italialaiset jälkiäänittäjät ovat hyödyntäneet kohdatessaan kulttuurisidonnaisia viittauksia sekä pohtimaan käännösvalintojen syitä ja tarjoamaan vaihtoehtoisia ratkaisuja. Käännösanalyysissä tutkimusmateriaali luokitellaan Ritva Leppihalmeen jaottelun mukaisesti realioihin sekä kahdentyyppisiin alluusioihin, eli erisnimiä ja avainlauseita sisältäviin alluusioihin. Leppihalme on luonut jaottelun mainituille viittaustyypeille sopivista käännösstrategioista, jotka esitellään tutkimusaineiston avulla. Aineisto luokitellaan ja analysoidaan käännösstrategioiden perusteella. Lisäksi luokittelun pohjalta luodaan tilasto eri käännösstrategioiden osuudesta tutkitun materiaalin jälkiäänityksessä.

Tutkimuksessa käy ilmi, että yleisimmät sarjan jälkiäänityksessä käytetyt käännösstrategiat ovat vieraannuttavia ja neutralisoivia, mutta kotouttavia strategioita käytettiin vähän. Käännös todettiin tyypilliseksi esimerkiksi italialaisista dubbauskäytännöistä, ja tekstin laatu on sinällään hyvä. Neutraloitu dialogi on kuitenkin menettänyt jälkiäänityksessä erityispiirteitään eikä se vastaa tyyliltään alkuperäisen tv-dialogin henkeä. Analyysin perusteella suositellaan korvaavien käännösstrategioiden käyttöä. Tällä tavalla teksti sisältäisi yhä viittauksia, vaikka ne olisikin mukautettu kohdekielisen yleisön tarpeisiin.

Asiasanat: italian kieli, kääntäminen, audiovisuaalinen viestintä, televisio, dubbaus, jälkiäänitys, kulttuurisidonnaisuus

INDICE

Introduzione	5
1. ASPETTI DELLA TRADUZIONE CULTURALE	9
1.1. La cultura di massa occidentale.....	9
1.1.1. La globalizzazione della cultura.....	9
1.1.2. La cultura americana in Italia.....	12
1.1.3. La televisione americana in Italia.....	14
1.2. Tradurre la cultura.....	15
1.2.1. La traducibilità della cultura.....	15
1.2.2. La traduzione tra inglese e italiano.....	17
1.3. Gli elementi della traduzione culturale osservati nell'analisi	20
1.3.1. <i>Realia</i> , allusioni a nomi propri e allusioni a frasi chiave.....	20
1.3.2. Esotizzazione, familiarizzazione e neutralizzazione	25
2. TRADURRE PER IL DOPPIAGGIO	27
2.1. Il doppiaggio come un settore della traduzione audiovisiva.....	27
2.1.1. Uno sguardo al campo della traduzione audiovisiva	27
2.1.2. Il doppiaggio nel mondo.....	30
2.1.3. Il doppiaggio in Italia.....	32
2.2. Il metodo del doppiaggio	34
2.2.1. Il processo del doppiaggio.....	34
2.2.2. Il sincronismo.....	37
2.3. La traduzione per il doppiaggio.....	39
2.3.1. Aspetti teorici della traduzione audiovisiva.....	39
2.3.2. Il ruolo del traduttore nel doppiaggio	41
2.3.3. Il linguaggio del doppiaggio.....	42
3. LA PRESENTAZIONE DEL CORPUS: LA SERIE <i>GILMORE GIRLS</i>	45
3.1. La serie televisiva	45
3.2. L'elemento <i>Gilmore-ism</i>.....	47
3.3. L'edizione italiana della serie.....	49
4. LA TRADUZIONE DI ALLUSIONI E <i>REALIA</i> NEL DOPPIAGGIO DEL CORPUS.....	52
4.1. Le strategie di traduzione per allusioni a nomi propri	52
4.1.1. Conservazione	52
4.1.1.1. <i>Trasferimento</i>	52
4.1.1.2. <i>Esplicazione</i>	56
4.1.1.3. <i>Aggiunta</i>	57
4.1.2. Sostituzione	57
4.1.2.1. <i>Sostituzione con un elemento della lingua di partenza</i>	57
4.1.2.2. <i>Sostituzione con un elemento della lingua d'arrivo</i>	60

4.1.3. Omissione	62
4.1.3.1. <i>Parafrasi</i>	62
4.1.3.2. <i>Omissione totale</i>	65
4.2. Le strategie di traduzione per allusioni a frasi chiave.....	68
4.2.1. Parafrasi.....	68
4.2.2. Riformulazione	70
4.2.3. Altre strategie per allusioni a frasi chiave	71
4.3. Strategie di traduzione per <i>realia</i>.....	73
4.3.1. Trasferimento diretto.....	73
4.3.2. Calco	74
4.3.3. Adattamento culturale.....	76
4.3.4. Iperonimo	78
4.3.5. Esplicazione	79
4.3.6. Omissione.....	80
4.3.7. Aggiunta	83
5. Conclusioni.....	84
5.1. La valutazione quantitativa dell'uso delle strategie di traduzione.....	84
5.2. La valutazione qualitativa dell'uso delle strategie di traduzione.....	87
5.3. La valutazione finale del doppiaggio della serie.....	90
SUOMENKIELINEN LYHENNELMÄ.....	93
BIBLIOGRAFIA GENERALE.....	104
Lista di abbreviazioni.....	111
Lista di tabelle.....	111
Appendice	

Introduzione

Rory: *Buona notte, Dodger.*

Jess: *Dodger?*

Rory: *Vediamo se lo sai.*

[...]

Jess: *Oliver Twist!*¹

"*Vediamo se lo sai*" è una battuta che cattura lo spirito della serie televisiva americana *Gilmore Girls* (2000-2007), un telefilm popolare, premiato e conosciuto per il suo dialogo scorrevole, arguto e pieno di riferimenti alla cultura occidentale contemporanea. La serie sfida lo spettatore in continuazione con elementi culturali, e per poter seguire il dialogo e goderne, una versatile conoscenza di cultura è necessaria. Dà soddisfazione riuscire a risolvere i puzzle verbali afferrando i significati dei riferimenti, proprio come Jess nella citazione sopra. Si possono solo immaginare le sfide che la traduzione di un telefilm del genere presenta al traduttore.

Lo scopo del presente lavoro è di osservare le strategie usate per trasmettere i riferimenti culturali nell'edizione italiana di *Gilmore Girls*. L'analisi si limita a esaminare la traduzione di esempi di allusioni e *realia* nel doppiaggio. Come corpus della ricerca si utilizza il libretto creato dagli scrittori della serie, che contiene le spiegazioni per i loro riferimenti culturali preferiti effettuati nel dialogo. Visto che un libretto di questo tipo non è stato creato né per la prima né per l'ultima stagione del telefilm, si è deciso di scegliere come corpus dello studio il libretto della terza stagione, cioè una stagione di età dell'oro della serie. I riferimenti culturali studiati nell'analisi contengono esempi sia della cultura

¹ *Gilmore Girls* 2ª Stagione, episodio 5.

alta sia di quella popolare, visto che i due concetti sono parzialmente sovrapposti nella cultura di massa contemporanea.

La presente analisi può servire come un riferimento ed un aiuto per traduttori che sono a fronte di un incarico di traduzione contenente riferimenti e concetti culturali. Inoltre la presente analisi cerca di contribuire alla ricerca del campo di traduzione audiovisiva, anche se in un modo limitato. La traduzione audiovisiva è stata un campo di studio marginale fino a metà degli anni 90: con l'aumento rapido della domanda e l'offerta di traduzione audiovisiva durante gli ultimi quindici anni, l'interesse verso il settore è aumentata e ha assunto un posto nello studio della traduzione.² Il doppiaggio italiano è studiato per esempio presso le università di Trieste e Bologna, sede di Forlì, che durante gli ultimi anni sono state attive a organizzare convegni e continuare la discussione e ricerca dell'argomento.³

L'idea della presente ricerca è nata dalle esperienze lavorative dell'autore nel campo di traduzione audiovisiva e dalla sua interesse verso la cultura popolare, come anche dalla voglia di unire i due temi nello studio della traducibilità di elementi culturali. L'autore della ricerca è di madrelingua finlandese, ma essendo laureata in entrambe le lingue usate nell'analisi, si ritiene competente a valutare il materiale.

Quest'autunno sono passati 10 anni dalla prima trasmissione di *Gilmore Girls*. Fino ad oggi, la serie è stata studiata non solo dal punto di vista della traduzione, ma piuttosto come un telefilm femminista e come un esempio della cultura popolare americana.⁴ Niina Koskipää ha studiato il sottotitolaggio finlandese della serie in questione nella sua tesi di laurea, e il suo lavoro è servito come ispirazione e aiuto per la presente ricerca.⁵ Anche il professor

² Gambier in Oittinen & Tuominen 2007: pp. 73-76.

³ Taylor 2000: p. 192.

⁴ Vedi Calvin Ritch 2008; Diffrient & Lavery 2010.

⁵ Vedi la tesi di laurea di Niina Koskipää (2008).

Christopher Taylor dell'università di Trieste ha usato *Gilmore Girls* come un esempio nei suoi studi della lingua del doppiaggio.⁶

La traduzione audiovisiva non è un nuovo campo di studio neanche presso l'università di Turku, dov'è stata studiata per esempio dal professor Yves Gambier, un ricercatore stimato del campo, come anche presso il dipartimento d'italiano dalle colleghe dell'autore della presente analisi, ma è stata studiata piuttosto dal punto di vista di sottotitolaggio tipico alla cultura finlandese.⁷ Visto che presso il dipartimento nessuna tesi di laurea è stata dedicata allo studio del doppiaggio, il presente lavoro cerca di introdurre quest'argomento e produrre informazioni su questo campo di traduzione poco conosciuto in Finlandia. La presente ricerca si concentra principalmente a osservare le scelte traduttive dal punto di vista qualitativo analizzando le strategie usate, e inoltre si cerca di fornire un'idea quantitativa delle scelte tramite tabelle categorizzate.

La traduzione per il doppiaggio è un settore di traduzione che costituisce una sfida particolare perché il contesto e le immagini del video originale sono sempre presenti insieme alla versione tradotta limitando le scelte traduttive applicabili: lo spettatore ha la possibilità di valutare continuamente il successo della traduzione rispetto all'originale. Nel campo della traduzione audiovisiva ci sono limitazioni di tempo e formato che non esistono in altri settori di traduzione. Queste sfide fanno della traduzione per il doppiaggio un oggetto di studio importante e interessante, e nel presente lavoro si intende esaminare con quali strategie i traduttori hanno trattato concetti potenzialmente problematici della traduzione.

Il primo capitolo del lavoro introduce i concetti di cultura di massa e traduzione culturale, e si riflette la traducibilità di una cultura. Il secondo capitolo si cerca

⁶ Discorsi di Taylor nei convegni di Berlino (Ottobre 2006) e Università di Rutgers (Aprile 2008). Articoli inediti ricevuti direttamente dal professor Taylor.

⁷ Per più informazioni sull'argomento vedi p. es. la tesi di laurea di Sini Virnala (2008).

di familiarizzare il lettore con il doppiaggio come un fenomeno e un processo, mentre il terzo capitolo introduce il corpus dello studio, cioè la serie televisiva *Gilmore Girls*. Nella parte analitica si utilizza principalmente il lavoro di una ricercatrice finlandese, Ritva Leppihalme, che ha studiato in dettaglio la traduzione di elementi culturali, e creato una categorizzazione di strategie traduttive adatta per questo tipo di lavoro. Nel testo si utilizzano le abbreviazioni di origini inglesi usate da Leppihalme e altri ricercatori del campo di traduzione, come Basil Hatim e Ian Mason, e la lista delle abbreviazioni usate si trova alla fine del lavoro (pagina 111).

1. ASPETTI DELLA TRADUZIONE CULTURALE

1.1. La cultura di massa occidentale

1.1.1. La globalizzazione della cultura

Il presente sottocapitolo cerca di descrivere in breve due concetti complessi che sono centrali per poter valutare la riuscita della traduzione del corpus nel capitolo 4 della presente analisi. Si tratta della cultura di massa contemporanea e della globalizzazione della cultura americana. Insieme questi due concetti creano il sistema di riferimento per la ricerca: la cultura americana provvede il contenuto del corpus, mentre la globalizzazione permette la comprensione del contenuto anche fuori la cultura di partenza (SC)⁸.

Il dizionario *lo Zingarelli* definisce **la cultura** come: "*[Un] complesso di cognizioni, tradizioni, procedimenti tecnici, tipi di comportamento e simili, trasmessi e usati sistematicamente; caratteristico di un dato gruppo sociale, di un popolo, di un gruppo di popoli o dell'intera umanità.*" **La cultura di massa** invece può avere varie definizioni secondo il contesto: può essere la cultura popolare o quella volgare, l'opposto dell'alta cultura di civiltà. La cultura popolare è sempre in movimento e continua a svilupparsi secondo i gusti dei tempi. È spesso una fuga dalla vita quotidiana, un passatempo leggero e piacevole.⁹

Spesso la cultura di massa è considerata in particolare il postmodernismo del 20° secolo che mescola tutti gli elementi di cultura alta, bassa, vecchia e nuova. Caratteristiche tipiche della cultura di massa sono **la riproducibilità** e **la riciclabilità**. Mentre un prodotto della cultura alta è tipicamente qualcosa di unico come uno spettacolo teatrale, un prodotto della cultura di massa invece dev'essere qualcosa di riproducibile, come una serie televisiva.¹⁰

⁸ La lista di tutte le abbreviazioni usate nel testo si trova alla fine del lavoro. Vedi la pagina 111.

⁹ Vedi p. es. Jenkins 2002: p. 26-41.

¹⁰ Storey 2003: p. 65, 71.

Come detto nella definizione dello Zingarelli, oltre ad essere comune per una nazione, la cultura può essere comune per persone che dividono la stessa ideologia, anche se abitassero nei lati opposti del mondo. Joseph Straubhaar ha studiato la televisione globale, e afferma che per esempio italiani meridionali s'identificano meglio con le immagini di *telenovelas* importati da Brasile, rispetto a programmi prodotti in Italia del Nord. Le esperienze culturali d'italiani meridionali sono quindi più simili a quelle sudamericane che a quelle degli italiani settentrionali o centrali.¹¹

La globalizzazione può essere considerata da diversi punti di vista: da un lato significa l'apertura dei confini a movimento libero di denaro, gente e idee; facilita e accelera le comunicazioni tramite le reti internazionali. D'altronde rimpiccolisce il mondo e crea un villaggio globale promuovendo valori universali e standardizzando i modi di concepire il mondo. **La globalizzazione della cultura americana** ha generato discussioni in Europa da cent'anni e continua a causare preoccupazioni per la perdita delle particolarità culturali e regionali.¹²

Il fenomeno della globalizzazione è stato chiamato anche **americanizzazione**, e l'America del Nord è stata accusata di **imperialismo culturale**. La cultura di massa è stata sostenuta la causa maggiore della diffusione della cultura americana in Europa, vista la sua visibilità notevole nella vita occidentale tramite film, telefilm, musica e prodotti statunitensi. Nonostante tutte le preoccupazioni, la cultura americana non ha soppiantato la diversità delle culture fino ad oggi, e quindi sarebbe più giustificabile parlare di **ibridizzazione di culture**, cioè le altre culture continuano il loro sviluppo indipendente adattando certi aspetti della cultura americana e respingendo altri.¹³

¹¹ Straubhaar 2007: p. 199. Si tratta in particolare di donne di età matura abitanti dell'Italia meridionale e di concetti cattolici conservatori.

¹² Pells 1997: p. 325-6. Vedi anche Straubhaar 2007: p. 5.

¹³ Straubhaar 2007: p. 5, 28-29, 36.

Richard Pells osserva che c'è un motivo per la presenza forte degli americanismi nella televisione europea di oggi. Quando il cinema fu sostituito dalla televisione in Europa come il canale audiovisivo principale negli anni 60, l'Europa occidentale diventò il mercato primario per le case produttrici americane.¹⁴ Il sistema di trasmissioni televisive fu ben sviluppato nella zona europea, eppure la produzione di programmi europei costò decine di volte di più rispetto a quelli importati dagli Stati Uniti. Quindi Hollywood sponsorizzò lo sviluppo della televisione europea lasciandoci una tradizione televisiva americana, e i destinatari europei scoprirono volentieri la cultura leggera oltratlantica.¹⁵

La televisione americana ha influito programmando diversi settori in Italia, tra l'altro il formato di telegiornali e di quiz popolari e la novità del 21° secolo, cioè i programmi *reality*. Tuttavia, il tipo di programma che la globalizzazione della cultura americana ha più promosso all'estero è **la fiction americana importata**. Secondo Menduni, la *fiction* può essere divisa in tre categorie che rispecchiano la società americana in modi diversi. La prima categoria è costituita dalle *soap opera*, storie sentimentali trasmesse quotidianamente in pomeriggio, destinate in primo luogo alle casalinghe. La seconda categoria consiste in *situation comedy* ovvero *sitcom*, un formato caratterizzato da battute veloci e particolarmente culturali, e di personaggi altamente caricati per l'effetto umoristico. L'ultima delle categorie di Menduni è formata dai **television film**, che tendono avere un quadro fisso che è modificato in ogni puntata per accentuare una problematica particolare.¹⁶

¹⁴ Le trasmissioni televisive regolari iniziarono nel 1954 in Italia, ma ci vollero dieci anni prima che nemmeno la metà della popolazione del paese ebbe acquisito un televisore. La gente di periferia percorreva anche lunghe distanze per raggiungere locali in possesso dell'apparecchio per vedere la televisione. Buonanno 2008: p. 15.

¹⁵ Pells 1997: pp. 231-4.

¹⁶ Menduni 1998: pp. 37-38. La prima soap opera "The guiding light" fu trasmessa in America per la prima volta nel 1952, e raggiunse l'Italia con il nome "Sentieri". Invece la prima *sitcom* trasmessa in America fu "I love Lucy" ovvero "Lucy ed io" di Lucille Ball dal 1951 in poi. Vedi anche Straubhaar 2007: p. 163.

Se il destinatario nella cultura d'arrivo (TC) deve creare un'immagine della cultura americana basata sulla *fiction*, è ovvio che l'impressione non sia del tutto realistica. La *fiction* accentua certi aspetti della cultura per motivi suoi, per sentimenti o per piacere, mentre ignora del tutto altri aspetti. Tuttavia, Milly Buonanno osserva che gli spettatori televisivi hanno la tendenza a sopravvalutare le informazioni trasmesse attraverso la televisione, e quindi tramite serie fittizie si crede di conoscere una cultura estranea, come quella americana.¹⁷ Anche Pells afferma che da 1920 a 1960 il cinema, e d'allora in poi la televisione, sono stati i mezzi principali degli europei per scoprire il continente oltre l'Atlantico, cioè la maggior parte di tutte le conoscenze europee della cultura americana è filtrata attraverso la cultura di massa.¹⁸

Nel prossimo sottocapitolo si cerca di fornire un'idea del rapporto tra la cultura americana e italiani in particolare, cioè scoprire quanto la globalizzazione culturale abbia influenzato l'Italia e quanto familiare a un destinatario italiano è la cultura americana globalizzata. Avendo un'idea delle loro capacità di decifrare la cultura americana, sarà più giustificato valutare la riuscita della traduzione di elementi culturali del corpus studiato.

1.1.2. La cultura americana in Italia

Pells osserva che è una necessità che gli europei si familiarizzino con la cultura americana, perché è di vitale importanza conoscere il superpotere del mondo per predire le sue future mosse. Tuttavia, l'Europa contemporanea ha un rapporto contraddittorio con l'America del Nord: da un lato il nuovo continente è un alleato importante e una scala di misura per il successo europeo, e dall'altro gli Stati Uniti ricevono molte critiche in tutti i settori della società. Pells riflette che un certo antiamericanismo tipico agli europei potrebbe essere provocato dalla perdita del suo stato di potere mondiale all'America. Per questo

¹⁷ Buonanno 2008: p. 80.

¹⁸ Pells 1997: p. 230.

è nata la paura dell'americanizzazione della cultura e lo snobismo da parte della cultura europea: dopo la perdita del potere mondiale, gli europei vogliono salvaguardare almeno la cultura del vecchio continente.¹⁹

L'Italia contemporanea, come tutta l'Europa, ha un rapporto complicato con gli Stati Uniti. L'America fu vista come la liberatrice del continente dopo le guerre mondiali, eppure ci fu anche un'amarezza verso le ricchezze e fortuna del paese rispetto al declino del potere italiano. Il popolo italiano del dopoguerra fu diviso tra intellettuali antiamericani e gente comune, che ancora considerava l'America come un paese mitico di abbondanza.²⁰ La diffusione del comunismo limitò l'immigrazione italiana e rese gli Stati Uniti più anti-italiani, anche se l'Italia aveva stabilito un flusso d'immigrazione verso l'America già nel 19° secolo.²¹ Le esperienze degli emigranti continuarono a lungo a influenzare il modo di percepire l'America anche in patria. L'immagine generale persistente degli statunitensi includeva una certa gioia di vivere di una nazione giovane senza il peso della storia sulle spalle, un popolo senza una cultura né radici, ma gente amabile e ingenua. Si nota quindi un atteggiamento positivo ma minimizzante nei confronti dell'America.²²

Nel 20° secolo i prodotti americani hanno familiarizzato gli italiani alla cultura americana: per esempio, la ragazza ideale americana, la bambola Barbie, è approdata in Italia nel 1964.²³ Il canale giovanile e l'organo per la cultura di massa, la Music Television, iniziò le trasmissioni in tutta l'Europa nel 1987,²⁴ mentre il primo locale italiano della catena fast food, McDonald's, fu aperto a Roma nel 1986 a piazza di Spagna.²⁵

¹⁹ Pells 1997: pp. 152-4, 181. Vedi anche Straubhaar 2007: pp. 17-18.

²⁰ Pells 1997: pp. 154-7.

²¹ Jacoby 2008: p. 63, 85.

²² Pells 1997: p. 172.

²³ La bambola Barbie nacque negli Stati Uniti nel 1954 e fu la prima bambola di moda promossa con una efficace campagna pubblicitaria globale.

Vedi p. es. http://www.focus.it/Storia/speciali/I_suoi_primi_50_anni_6556_45545_215454_2.aspx

²⁴ La MTV statunitense fu lanciata in America nel 1981, e rapidamente ebbe successo mondiale. Vedi p. es. La tesi di laurea di Ilaria D'Alesio (2001).

²⁵ Pells 1997: pp. 174, 278-283, 303.

Pells nota comunque che non sarebbe corretto affermare che l'Europa sia americanizzata nel vero senso della parola, anzi gli europei hanno scelto i loro punti preferiti della cultura estranea adattandola a piacere loro. Per esempio, nel menzionato McDonald's in piazza di Spagna si ebbe la possibilità di sostituire le patatine fritte con un'insalata caprese all'italiana,²⁶ e anche l'edizione italiana di MTV fu lanciata nel 1997. Straubhaar aggiunge che gli Stati Uniti cercano di esportare piuttosto prodotti che sono facilmente adattabili al TC. Infatti, i destinatari nel TC hanno la tendenza di respingere i prodotti provenienti da culture troppo estranee.²⁷

1.1.3. La televisione americana in Italia

Milly Buonanno ha studiato la trasmissione delle serie televisive domestiche e straniere nei cinque paesi più grandi d'Europa (Germania, Gran Bretagna, Francia, Italia e Spagna), e ha scoperto che in prima serata²⁸ la preferenza è data alle serie domestiche, mentre i telefilm americani occupano altri orari di trasmissione. Quindi **una bipolare categorizzazione** può essere fornita tra filmati domestici e americani in tutti i paesi in questione, mentre serie prodotte in terzi paesi sono marginali. In questi paesi il numero settimanale di serie americane trasmesse è il 30 - 50 per cento del totale, ma Buonanno osserva che una buona parte di questo numero è costituita da repliche di telefilm vecchi.²⁹

²⁶ Pells 1997: pp. 174, 278-283, 303. Lo stesso vale anche per molti paesi dell'Asia: Straubhaar nota per esempio, che Giappone ha "asiatizzato" con successo diversi generi della televisione americana adattandoli alla cultura asiatica. Straubhaar 2007: p. 28.

²⁷ Straubhaar 2007: pp. 88, 91. Il fatto della tendenza di respingere prodotti troppo estranei al TC è una spiegazione, perché prodotti dalla cultura americana ormai familiare sono più popolari in Europa rispetto a prodotti provenienti da altre culture europee di minoranza. Lo stesso vale per programmi televisivi: quelli americani e quelli domestici sono popolari sui canali nazionali, mentre programmi da terzi paesi sono poco visibili in TV.

²⁸ La prima serata (en. *Prime time*) è la fascia oraria con il numero maggiore di spettatori televisivi, quindi i telefilm della prima serata tendono a diventare quelli più popolari. L'orario della prima serata varia nei diversi paesi secondo le abitudini culturali. Per esempio in Italia inizia dopo la cena e dura circa dalle nove alle undici di sera.

²⁹ Buonanno 2008; pp. 112-114. Vedi anche Straubhaar 2007: pp. 23, 91. La tendenza osservata da Buonanno sembra essere valida anche a livello mondiale: la stessa preferenza nei confronti di programmi domestici è presente p. es. anche in Cina. Qain 2004: p.52-58.

Il vantaggio dell'orario è dato alle serie televisive domestiche per promuovere i prodotti nazionali, ma anche per il semplice motivo che sono più popolari per una questione di gusti culturali. Buonanno afferma che durante gli ultimi anni, il successo e la quantità di telefilm italiani trasmessi nel paese sono aumentati vertiginosamente. Mentre i programmi televisivi domestici sono estremamente familiari al destinatario e le serie prodotte in terzi paesi gli sono estremamente estranei, i telefilm americani sono diventati **estranità familiarizzata**, cioè qualcosa di esotico presentato in un modo familiare, e il destinatario n'è abituato durante decenni.³⁰

Buonanno ricorda che la trasmissione di un prodotto del SC non provoca né interpretazioni uguali nelle culture d'arrivo, né standardizza la diversità delle culture. Nota anche che una serie televisiva americana trasmessa in Italia non è più la stessa quando raggiunge lo spettatore italiano dopo il doppiaggio e l'adattamento, in un nuovo contesto culturale.³¹

1.2. Tradurre la cultura

1.2.1. La traducibilità della cultura

Nella sua tesi di laurea Niina Koskipää riflette sulla traducibilità di una cultura: osserva che elementi culturali sono difficili, se non impossibili, da definire con precisione, e di conseguenza si presenta la domanda dell'impossibilità della traduzione culturale.³² A fronte di una missione impossibile Mirela Oliva incoraggia il traduttore come segue:

La traduzione è [- -] una necessità pratica imprescindibile che spesso supera la domanda sulla sua stessa possibilità: Riuscita o no, la traduzione dev'essere fatta.³³

³⁰ Buonanno 2008: pp. 114-117.

³¹ Buonanno 2008: p. 95.

³² Koskipää 2008: p. 1. Nella sua osservazione Koskipää divide l'opinione pessimistica risalente da studiosi Whorf (1958) e Sapir (1921) dell'essere umano come un prigioniero della sua lingua che non può mai percepire il mondo come lo percepisce il parlante di un'altra lingua. Hatim & Mason 1990: p.29.

³³ Oliva 2008: p. 7.

Dagli anni 80 in poi la scienza di traduzione è diventata sempre più orientata verso l'importanza degli elementi culturali presenti nel testo, e il punto di vista semplicemente linguistico non è più quello dominante.³⁴ Secondo Nord l'atto di traduzione significa la comparazione del SC al TC, perché la cultura estranea può essere valutata e compresa solo attraverso la cultura familiare. Un fenomeno culturale si trova facendo la comparazione tra le culture e cercando elementi che sono presenti solo in una delle due.³⁵

Schröter e Nord, come tanti, fanno riferimento alla famosa *Skopostheorie* di Reiss & Vermeer secondo la quale una perfetta equivalenza tra il testo originale (ST) e il testo tradotto (TT) non è sempre neanche necessaria. Lo scopo della traduzione può essere ben diverso da quello del testo di partenza, e quindi le scelte traduttive devono essere fatte sulla base di realizzazione dello scopo desiderato.³⁶

Schröter ricorda anche le differenze tra l'equivalenza formale e quella dinamica, e invita a concentrarsi piuttosto sulla seconda. **L'equivalenza formale** significa cercare soluzioni traduttive per maggior corrispondenza parola per parola, mentre questa strategia non è sempre realizzabile e nemmeno desiderata. La caratteristica marcata dell'**equivalenza dinamica** è la tendenza di sostituire elementi della lingua di partenza (SL) con elementi tipici al TC, del tutto diversi dall'originale in forma ma, nonostante questo, capaci di provocare la stessa reazione nello spettatore nella cultura d'arrivo.³⁷

L'incarico di un traduttore è quindi di servire da mediatore tra le due culture e di aiutare il destinatario della traduzione a navigare in una cultura estranea. Per poter rispondere alla sfida, il traduttore deve avere le capacità biculturali,

³⁴ Leppihalme 1997: p. 1. Vedi anche Taylor 1998: p. 106.

³⁵ Nord 1997: p. 34.

³⁶ Nord 1997: pp. 27-30. Vedi anche Schröter 2005: p. 109.

³⁷ Schröter 2005: pp. 108-109.

inoltre di essere bilingua.³⁸ Kersti Juva ha discusso sulla problematica della traducibilità delle culture in una conferenza di traduzione presso l'università di Turku.³⁹ Afferma che anche se è inevitabile che gli elementi culturali tradotti perdano del colore locale originale, la traduzione trasmette tuttavia una quantità enorme d'informazioni sul SC al destinatario nel TC. Non importa tanto quello che si perde a **livello microscopico** ma quello che si guadagna a **livello macroscopico**.

1.2.2. La traduzione tra inglese e italiano

Christopher Taylor ha studiato le particolarità da considerare nella traduzione tra inglese e italiano, un punto di vista importante da prendere in considerazione nella presente ricerca che studia la traduzione tra le due lingue nominate.

Taylor invita il traduttore a effettuare due analisi sul ST prima di iniziare la traduzione: l'analisi del testo e del discorso.⁴⁰ Mentre **l'analisi del testo** aiuta il traduttore a identificare le parole essenziali per il significato, **l'analisi del discorso** aiuta a trovare il registro corretto del testo. Il traduttore deve rendersi conto del fatto che nel testo le parole non sono aleatorie, anzi sono state scelte per creare impressioni ben definite. L'incarico del traduttore è quindi di trovare termini corrispondenti nella lingua d'arrivo (TL).⁴¹

Una delle differenze particolari tra inglese e italiano secondo Taylor è che l'italiano ha una preferenza per l'uso frequente dei **sinonimi**, mentre il vocabolario inglese dà più importanza alle **sfumature** connotative.⁴² Per questo motivo può risultare una sfida mantenere il registro originale nella traduzione,

³⁸ Hatim & Mason 1990: p. 223.

³⁹ Juva, il 9 Dicembre 2009.

⁴⁰ Taylor 1990: pp. 129, 153.

⁴¹ Taylor fa notare che diverse lingue esprimono cose con idiomi superficialmente diversi: cfr. *Oggetti smarriti* (it.) > *Objects trouvées* (fr.). Il traduttore dev'essere attento per mantenere la forma idiomatica. Taylor 1990: p. 132.

⁴² Taylor 1990: p. 135.

come anche esprimere delle sfumature che non hanno un'equivalente chiara nel TL. La lingua e cultura inglesi hanno anche la tendenza di coltivare più **giochi di parole** rispetto alla lingua e cultura italiane, e quindi il destinatario inglese se li aspetta, li accetta e ne gode, mentre sono meno familiari al destinatario italiano e quindi possono sorprenderlo e confonderlo.⁴³

La maggior parte del corpus della presente ricerca è costituita dai **nomi** (sia nomi propri sia titoli di prodotti della cultura di massa), e quindi un punto di vista importante da considerare è il loro trattamento nella traduzione. Quest'aspetto della traduzione è considerato sia da Taylor sia da Maurizio Viezzi. Infatti, Viezzi ricorda che nomi propri (sia veri sia fittizi) non sono mai usati a caso in un testo, ma portano significati e connotazioni che modificano il testo intorno al nome, offrendo informazioni implicite e suggerimenti. Il nome può descrivere il portatore del nome e raccontare qualcosa del suo stato sociale e delle sue ideologie.⁴⁴

Taylor osserva che più recente è il personaggio del SC, più comune è di non modificare il nome, mentre nomi più storici tendono essere adattati al TC.⁴⁵ Anche se il nome entra TT senza cambiamenti, è opportuno inserire qualche tipo di aggiunta per aiutare il lettore nella comprensione delle connotazioni del nome.⁴⁶ Se il traduttore decide che è necessario tradurre un nome fittizio, è importante riuscire a creare un'idea corrispondente al senso dell'originale anziché una traduzione letteraria.⁴⁷ Infatti, quando si tratta di nomi fittizi, Taylor incoraggia il traduttore a usare l'immaginazione per dare una traduzione al nome che contiene un significato nascosto.⁴⁸

⁴³ Taylor 1990: p. 137.

⁴⁴ Viezzi 2004: pp. 26-28, 32.

⁴⁵ Cfr. p. es. con **(4.d)** *Louis Armstrong* (en. / it.) vs. **(5.e)** *Solomon* (en.) > *Salomone* (it.) nel corpus della presente analisi.

⁴⁶ Cfr. p. es. con **(18.b)** *Brazil* (en.) > *il film Brazil* (it.) nel corpus della presente analisi.

⁴⁷ Cfr. p. es. con **(5.d)** *Shamu* (en.) > *Suppli* (it.) nel corpus della presente analisi.

⁴⁸ Taylor 1998: pp. 30-32.

Viezzi afferma che almeno nel settore della traduzione letteraria italiana fino agli ultimi tempi è stato comune tradurre o modificare nomi propri, ma invita a riflettere sull'opportunità delle traduzioni. Ricorda al traduttore di valutare il contesto e lo scopo del testo prima di adattare alcun nome del SC. Viezzi afferma anche, che la traduzione dei nomi propri in sé è impossibile, e il meglio che un traduttore può fare è la modificazione in forma di trascrizione, descrizione o altro.⁴⁹

Taylor nomina tre categorie notevoli di elementi culturali che particolarmente sfidano il traduttore tra l'inglese e l'italiano. Per primo osserva che concetti inesistenti nel TC, come istituzioni e usanze, creano difficoltà perché una semplice traduzione dell'elemento lascia comunque vago il significato.⁵⁰ La seconda sfida degli elementi culturali sono le sfumature descrittive delle parole.⁵¹ Come ultima cosa, e quella più complessa, Taylor nomina gli elementi culturali che possono ingannare il destinatario del TT: i due termini semplici *breakfast* e *prima colazione* sembrano equivalenti, eppure hanno un significato completamente diverso nelle due lingue.⁵²

Anche se ci sono differenze tra le due lingue, Taylor ricorda che molti concetti della semantica sono comuni per tutte le lingue, e le basi comuni facilitano le scelte traduttive. Il testo è sempre influenzato dalla realtà, dalla situazione e dall'intertestualità, e il traduttore ne dev'essere consapevole.⁵³ Per il successo della traduzione sono spesso centrali le conoscenze del SC del traduttore, che dev'essere in grado di identificare e interpretare correttamente elementi del ST. In ogni modo sarebbe giustificato sostenere, che oggi gli spettatori italiani sono abituati alla cultura anglosassone da non confondersi di fronte a

⁴⁹ Viezzi 2004: pp. 63-66.

⁵⁰ Taylor propone un esempio riguardando la burocrazia italiana, che contiene termini possibilmente intraducibili: Il termine *certificato di stato di famiglia* può essere tradotto come *family status certificate* in inglese, eppure non acquista nessun significato nel TC. Taylor 1998: p. 104.

⁵¹ Per esempio *Brughiera* > *Moor, moorland, heath* (en.). Taylor 1998: p. 104.

⁵² Taylor fa riferimento allo stereotipo che la prima colazione italiana significa un espresso, mentre *breakfast* per gli inglesi è costituito da omelette, salsicce e pancetta. Taylor 1998: p. 105.

⁵³ Taylor 1990: p. 153-4. Vedi anche Viezzi 2004: p. 68.

una traduzione dall'inglese, o almeno molto meno rispetto a un testo proveniente da una cultura meno conosciuta.⁵⁴

1.3. Gli elementi della traduzione culturale osservati nell'analisi

1.3.1. *Realia*, allusioni a nomi propri e allusioni a frasi chiave

Questo sottocapitolo si concentra sulla descrizione di tre elementi centrali alla presente ricerca: *realia* e due tipi di allusioni. Si è deciso di utilizzare le definizioni di Ritva Leppihalme, una professoressa e ricercatrice presso l'università di Helsinki, che ha studiato ambedue i concetti e creato una categorizzazione di strategie di traduzione sia per le allusioni sia per i *realia*.

I due tipi di riferimento stanno in rapporto netto l'uno con l'altro, così che a prima vista può apparire difficile farne una distinzione. Iniziando dal concetto più concreto, si possono definire i *realia* come elementi lessicali che fanno riferimento alla realtà e all'ambiente culturale particolare intorno e al di là della lingua, cioè i *realia* sono **elementi extralinguistici**.⁵⁵ Koskipää aggiunge che i *realia* hanno una chiara tendenza alla **denotazione**, cioè al significato principale, della parola.⁵⁶

Esempi di riferimenti di tipo *realia*:

(21.e) Lorelai: When in France: "Does **Johnny Depp** live near here?"

(21.f) Rory: When in Rome: "Does **Gore Vidal** live near here?"

Siccome diverse culture categorizzano la realtà in modi diversi, certi elementi legati a una cultura specifica possono provocare problemi di traduzione e sono stati considerati da alcuni studiosi addirittura elementi intraducibili.

⁵⁴ Ulrych in Taylor 2000: p. 136.

⁵⁵ Koskipää 2008: p. 23.

⁵⁶ Koskipää 2008: p. 30.

Leppihalme ha studiato e identificato sette categorie di strategie di traduzione per riferimenti di tipo *realia* che sono presentate nella tabella sotto.⁵⁷

Tabella 1: Esempi di *realia*

Tipo di riferimento: <i>Realia</i>	
Strategia	Esempio
Trasferimento diretto	(7.j) Tommy Tune > Tommy Tune
Calco	(15.a) Mark Twain's house > la casa di Mark Twain
Adattamento culturale	(3.f) Hee-Haw Honeys > Grasse risate
Iperonimo	(7.i) Tiny Tim > uno storpio
Esplicazione	(14.j sottotit.) Marshall Stacks > gli amplificatori Marshall
Nota del traduttore etc.	(Scelta indisponibile per traduzione audiovisiva)
Omissione	(12.d) Save your act for Sundance ... > Vai a raccontarlo a qualcun altro...

Mentre riferimenti di tipo *realia* sono gli elementi extralinguistici del testo, **le allusioni** invece sono considerate gli **elementi intralinguistici**. Questi elementi del corpus si dimostrano piuttosto come **citazioni e intertestualità**.⁵⁸ Koskipää conclude che a causa di questa differenza, i riferimenti di tipo allusione tendono a essere più legati al contesto, mentre i riferimenti a *realia* di solito sono liberi dal contesto.⁵⁹ Le allusioni convocano **connotazioni** delle parole, quindi fanno riferimento al **mondo dell'intertestualità**.⁶⁰

Esempio di un riferimento tipo allusione:

(2.d) Rory: I mean, what are we? **French skating judges?**

⁵⁷ Leppihalme in Kukkonen et al. 2001: p. 139. Nelle tabelle seguenti si è utilizzato esempi tratti dal corpus del presente lavoro sempre quando possibile, ed esempi del genere sono riconoscibili dalle **numerazioni** che indicano la posizione degli esempi nel corpus. Se nessun esempio è disponibile nel corpus del lavoro, si è utilizzato esempi di Koskipää e quelli creati dall'autore del presente lavoro, ed esempi di questo tipo sono **senza numerazione**.

⁵⁸ Confronta con Virnala 2008: p. 7. Anche un elemento grammatico può essere considerato come un elemento intralinguistico.

⁵⁹ Koskipää 2008: p. 27.

⁶⁰ Vedi p. es. Hatim & Mason 1990: pp.120-121.

Se si comparano i due esempi di *realia* 21.e & 21.f con l'esempio di allusione 2.d, la distinzione è chiara. Gli oggetti di riferimento a *realia* sono l'attore Johnny Depp e lo scrittore Gore Vidal, e le Gilmore annunciano di volerli vedere durante il loro viaggio in Europa, facendo quindi riferimento direttamente alle denotazioni dei nomi, alle persone stesse. Invece nel riferimento ad allusione, nel discorso non si tratta della domanda, se Rory e la sua nemica liceale sono "*giudici francesi di pattinaggio*", anzi la battuta convoca l'associazione che il riferimento ha avuto per il destinatario del SC nel momento della pubblicazione del testo; nel 2002 un giudice francese di pattinaggio è stato accusato per disonestà e intrighi, e nel riferimento Rory significa, che oppone la disonestà e intrighi. Si può quindi affermare che **i *realia* fanno riferimento alle parole**, mentre **le allusioni riferiscono alle storie dietro le parole**.

Leppihalme divide allusioni ancora in diverse sottocategorie, di cui nel presente lavoro si utilizzano **allusioni a nomi propri** (*proper name*, PN) e **allusioni a frasi chiave** (*key phrase*, KP).⁶¹ Nella categorizzazione di Leppihalme ci sono altri due categorie (allusioni stereotipi e casi limite), ma siccome non servono per il presente lavoro, s'ignorano queste possibilità.

La separazione tra i due tipi di allusione è relativamente semplice: **allusioni PN** hanno dei **nomi propri nel riferimento**, e quindi volendo le allusioni PN possono essere **trasferiti** dal ST al TT senza alcun cambiamento. Un esempio tipico di allusione PN può essere osservato sotto:

Allusione PN:

(8.c) Rory: I have something to tell you.

Lorelai: Is it about **Vince Foster**?⁶²

⁶¹ Leppihalme 1997: p. 3.

⁶² Riferimento a un pubblico ministero americano ritenuto suicida nel 1993, anche se voci di cospirazione e di omicidio circolano ancora.

Leppihalme definisce le strategie di traduzione di allusioni a nomi propri come presentato nella tabella sotto.⁶³

Tabella 2: Esempi di allusioni PN

Tipo di riferimento: Allusione (PN)		
Strategia	Precisione	Esempio
Conservazione	a) Trasferimento	a) (4.d) Louis Armstrong > Louis Armstrong
	b) Esplicazione	b) (18.b) <i>Brazil</i> > il film <i>Brazil</i>
	c) Aggiunta	c) <i>Brazil</i> > <i>Brazil</i> , il film di Terry Gilliam
Sostituzione	a) Elemento SL	a) (9.d) Michelle Kwan > Marion Jones
	b) Elemento TL	b) (2.d) French skating judges > una famiglia di mafiosi
Omissione	a) Parafrasi	a) (13.g) Sara Moulton > una cuoca
	b) Omissione totale	b) (3.h) Ish Kabibble > —

Allusioni KP non contengono nomi propri, anzi fanno **riferimento a intere frasi** ed **espressioni cristallizzate** di un certo ambiente culturale. Nell'ambito culturale italiano un esempio tipico di un'allusione KP potrebbe essere una frase dantesca di tipo "*Nel mezzo del cammin di nostra vita...*" facilmente riconoscibile agli italiani. Nel caso del presente corpus le allusioni KP fanno riferimento a battute cinematografiche, show americani e sigle di telefilm, e un esempio di questo tipo è presentato sotto.

Allusione KP:

(10.j) Lorelai: **That'll do pig.** That'll do.⁶⁴

Per le allusioni KP Leppihalme propone nove strategie di traduzione diverse da quelle presentate nella tabella sopra per allusioni PN. I due tipi di allusione hanno bisogno di strategie diverse a causa del loro carattere fondamentalemente differente: mentre **allusioni PN di solito possono rimanere immutati** dal ST al

⁶³ Leppihalme 1997: 78-79.

⁶⁴ Riferimento al film *Babe, maialino coraggioso* del 1995, in cui il proprietario del maiale parlante gli dice queste parole.

TT⁶⁵, **allusioni KP hanno il bisogno fondamentale di una formula mutata.**⁶⁶ Le nove strategie per allusioni KP sono definite qui sotto.⁶⁷

Tabella 3: Esempi di allusioni KP

Tipo di riferimento: Allusione (KP)	
Strategia	Esempio
Traduzione standard	To be or not to be... > Essere o non essere...
Cambiamento minimo	There is no such thing as a free lunch. > Non esistono pranzi gratuiti.
Esplicazione	Ding dong, Avon Lady. > Arriva la venditrice Avon.
Nota del traduttore etc.	(Scelta indisponibile per traduzione audiovisiva)
Segnalazione linguistica	'Tis but our fantasy. > Son fantasie.
Sostituzione	Potatoe, po-tah-to. > Ognuno ha i suoi gusti.
Parafrasi	(10.j) That'll do, pig. > Funzionerà.
Riformulazione	(6.c) Cousins, identical cousins... > Fratelli gemelli...
Omissione	Holy mole! > —

La maggior parte del corpus utilizzato nel presente lavoro sono riferimenti di tipo allusioni PN, in totale ci sono 122 riferimenti di questo tipo, mentre tra il materiale ci sono soltanto tre esempi chiari di allusioni KP. Il corpus contiene 47 esempi di riferimenti a *realia*.

Tutte le strategie di traduzione nominate sopra e la loro applicazione verranno presentate, e il corpus del presente lavoro verrà analizzato utilizzando le strategie di Leppihalme nel capitolo 4 del presente lavoro.

⁶⁵ Un esempio di una tipica allusione PN: *Louis Armstrong* > *Louis Armstrong*.

⁶⁶ Un esempio di una tipica allusione KP: "*To be or not to be...*" > "*Essere o non essere...*" Leppihalme 1997: p. 78.

⁶⁷ Leppihalme 1997: p. 84

1.3.2. Esotizzazione, familiarizzazione e neutralizzazione

Il traduttore cerca di creare l'illusione di equivalenza tra il ST originale e la traduzione, anche se chiaramente il ST e il TT non possono mai essere identici, anzi le sfumature variano sempre.⁶⁸ Le diverse strategie traduttive trattano gli elementi del ST in maniere diverse, e concetti centrali per il trattamento sono 1) esotizzazione, 2) familiarizzazione e 3) neutralizzazione. Il primo significa che la traduzione rimane più fedele all'originale ma può creare problemi di comprensione al destinatario nella cultura d'arrivo. La differenza tra familiarizzazione e neutralizzazione ha a che fare con il tipo di cambiamento effettuato nella traduzione; nel primo caso l'elemento culturale è sostituito con un elemento familiare al destinatario, mentre nel secondo caso l'elemento culturale è neutralizzato. La distinzione tra familiarizzazione e neutralizzazione è ambigua perché i concetti sono parzialmente sovrapposti.⁶⁹

Il pericolo dell'esotizzazione è che la traduzione rimane parzialmente, o del tutto, incomprensibile al destinatario del TC, mentre familiarizzazione e neutralizzazione fanno il testo meno colorato, più banale, e a volte addirittura inverosimile, dipendendo dal cambiamento effettuato.

Familiarizzazione è considerato l'approccio tipico della traduzione per il doppiaggio, visto che il doppiaggio in se è un atto di familiarizzazione. Da un lato, il doppiaggio resiste l'egemonia delle lingue e culture, anzi cerca di rendere familiare lo sconosciuto. Se fatto bene, il TT doppiato può essere cambiato e familiarizzato notevolmente, eppure continua a creare l'illusione al destinatario nel TC di aver visto una replica esatta dell'originale. Se il ST e il TT non sono esaminati uno accanto all'altro, gli spettatori accettano il nuovo dialogo e solo i doppiatori sapranno dei cambiamenti effettuati.⁷⁰

⁶⁸ Ulrych in Taylor 2000: p. 127.

⁶⁹ Kwiecinski 2001: pp. 13-14. Vedi anche Venuti 1995: pp. 307-313.

⁷⁰ Ulrych in Taylor 2000: pp. 132, 139.

Kwiencki ricorda che dipendendo dalle circostanze in cui la traduzione è effettuata, il SC e il TC non sono quasi mai pari, anzi la cultura dominante della situazione cerca sempre di familiarizzare il testo per il vantaggio suo. La cultura dominante neutralizza elementi estranei e consolida gli stereotipi esistenti della cultura recessiva.⁷¹

⁷¹ Kwiencki 2001: p. 83.

2. TRADURRE PER IL DOPPIAGGIO

2.1. Il doppiaggio come un settore della traduzione audiovisiva

2.1.1. Uno sguardo al campo della traduzione audiovisiva

Quando si parla di traduzione, spesso ci concentriamo sull'aspetto testuale del lavoro, anche se gli aspetti visivi sono frequentemente inseparabili dal lavoro di traduzione: per esempio un interprete deve considerare le espressioni del parlante per poter trasmettere la totalità del messaggio al suo pubblico. Il traduttore di libri illustrati o di fumetti non può concentrarsi solo sul testo e trascurare l'immagine, anzi deve trovare un modo per prendere in considerazione l'insieme dei due. Perfino la traduzione tecnica dei libretti d'istruzioni è dipendente dell'aspetto visivo, perché il complesso del testo e dell'immagine permette la comprensione del messaggio.⁷² Come si può dedurre dalla denominazione, l'insieme dell'immagine movente e del testo parlato è centrale per il campo di traduzione audiovisiva. Questo settore della traduzione è diverso da tutti gli altri perché nel suo caso la separazione del testo dall'immagine è impossibile, un'aspetto che determina, dirige e limita la traduzione audiovisiva.⁷³

Il cinema nacque alla fine del 19° secolo e i film dell'epoca erano muti a causa della problematicità di rendere l'immagine e l'audio sincronizzati. I primi elementi scritti ad entrare nel cinema furono le didascalie illustrative, mentre quelli udibili furono l'orchestra e gli attori presenti nel cinema per produrre la colonna sonora dal vivo per il film in proiezione. Il primo film sonoro fu pubblicato nel 1927 dalla casa produttrice Warner, e da allora è stata rilevante la scelta tra i modi di traduzione audiovisiva.⁷⁴

⁷² Oittinen & Tuominen 2007: p.44.

⁷³ Lehtonen in Oittinen & Tuominen 2007: p. 30.

⁷⁴ Di Cola in Castello 2000: pp. 23-27. La prima proiezione pubblica di un film avvenne a Parigi nel 1895.

Esistono diversi metodi per effettuare la traduzione audiovisiva, e questi possono essere divisi in due categorie principali: i metodi orali e quelli scritti. Traduzione audiovisiva di tipo orale sono il doppiaggio, l'interpretazione televisiva, l'audiodescrizione, il *voice-over* e la narrazione, mentre i metodi scritti sono il sottotitolaggio, il sottotitolaggio intralinguistico e il sopratitolaggio.⁷⁵

Il metodo più studiato di tutto il campo della traduzione audiovisiva come anche il metodo scritto principale è il sottotitolaggio interlinguistico, cioè la traduzione effettuata dalla lingua di partenza in forma parlata alla lingua d'arrivo in forma scritta. Il contenuto del dialogo parlato è accorciato notevolmente da entrare in uno o due righe di testo, situato su un bordo dello schermo. Il sottotitolaggio intralinguistico invece è il metodo audiovisivo destinato piuttosto a spettatori con deficit uditivo.⁷⁶ Sopratitolaggio è la forma di traduzione usata principalmente nella traduzione di opera lirica e spettacoli dal vivo.⁷⁷

Il doppiaggio è il metodo più conosciuto della categoria di traduzione audiovisiva orale, ed essendo l'area di ricerca del presente lavoro, verrà presentato in dettaglio nei sottocapitoli seguenti.⁷⁸ Lo scopo del doppiaggio è di sostituire il testo originale e creare un'illusione che la lingua originale del filmato sia la lingua d'arrivo, e non quella di partenza.

L'interpretazione televisiva è un metodo simile all'interpretazione simultanea usato nelle interviste effettuate in diretta da giornalisti nei telegiornali,⁷⁹ mentre

⁷⁵ Gambier in Oittinen & Tuominen 2007: p. 89.

⁷⁶ Gambier in Oittinen & Tuominen 2007: pp. 85-92. Il sottotitolaggio destinato a spettatori con deficit uditivo può essere realizzato come sottotitolaggio normale che compare e scompare dallo schermo ogni qualche secondo, ma anche un nuovo tipo di sottotitolaggio è presentato per questa funzione: un sottotitolaggio mobile che scorre continuamente sullo schermo senza scomparire e interrompere il dialogo. Questo tipo di sottotitolaggio può essere più verboso ma richiede una capacità di lettura veloce da parte dello spettatore. Remael in Díaz Cintas et al. 2007: pp. 29-31.

⁷⁷ Hay in Gambier 1998: 131-136.

⁷⁸ Vedi sottocapitoli 2.1.2., 2.1.3, 2.2. & 2.3.

⁷⁹ Gambier in Oittinen & Tuominen 2007: p. 81, 90-91.

l'audiodescrizione è destinata a spettatori visivamente handicappati.⁸⁰ La narrazione è un metodo usato per sostituire l'audio originale di filmati come documentari, pubblicità televisive e a volte nella *fiction*.⁸¹ Alla prima vista il *voice-over*, ovvero l'*half-dubbing*, sembra di corrispondere il doppiaggio, ma la distinzione fondamentale dei due metodi sta nel fatto, che il *voice-over* non cerca di sostituire l'audio originale come il doppiaggio, anzi il dialogo originale è udibile nel sottofondo. È un metodo più economico del doppiaggio, spesso realizzato con pochi attori doppiatori che recitano diversi ruoli nel filmato.⁸²

Le ragioni fondamentali dietro la scelta tra i metodi della traduzione audiovisiva hanno le radici nella storia nazionale di ciascun paese e nella quantità dei fondi utilizzabili per effettuare la traduzione.⁸³ Spesso il metodo della traduzione audiovisiva utilizzato in un paese diventa una verità lapalissiana per il pubblico destinatario, che respinge fortemente l'idea del metodo opposto. Il sottotitolaggio viene considerato una forma faticosa di traduzione che distrae il destinatario dalla totalità del filmato e trasmette solo una versione riassunta del contenuto originale del dialogo. D'altro canto, permette che lo spettatore familiarizzi con l'opera originale, e la realizzazione dei sottotitoli richiede poche risorse. Il sottotitolaggio richiede una lettura veloce e una conoscenza del SL è di aiuto per lo spettatore, inoltre il sottotitolaggio promuove queste capacità.⁸⁴

Il doppiaggio è accusato di manipolazione del contenuto originale e addirittura di censura, ed è considerato una forma di traduzione costosa che omette in parte il *performance* degli attori originali. D'altronde si può affermare che

⁸⁰ Salway in Díaz Cintas et al. 2007: p. 150. L'audiodescrizione ha una funzione narrativa e cerca di unire la narrazione dell'informazione visiva al dialogo originale del filmato.

⁸¹ Gambier in Oittinen & Tuominen 2007: p. 81, 90-91.

⁸² Schröter 2005: p. 21.

⁸³ La politica nazionale di ciascun paese nel momento della scelta tra i metodi di traduzione audiovisiva ha avuto un'influenza forte: i paesi più orientati verso il nazionalismo e purismo (come l'Italia, la Spagna e la Germania degli anni trenta) hanno favorito il doppiaggio al sottotitolaggio. Il sottotitolaggio è una forma più economica per effettuare la traduzione, e quindi è la scelta più pratica per le nazionalità minori. Schröter 2005: pp. 48-49.

⁸⁴ Schröter 2005: pp. 48-51.

l'industria del doppiaggio crea lavoro e assicura la popolarità del filmato localizzandolo secondo gusti e aspettative degli spettatori nel TC. Il doppiaggio è un metodo di traduzione audiovisiva che promuove la parità prendendo in considerazione gli spettatori che non sono familiari con lingue straniere (bambini, anziani) o non possono usufruire dei sottotitoli (visione limitata o handicap, attività simultanee come le faccende domestiche).⁸⁵

2.1.2. Il doppiaggio nel mondo

Oggi non esistono delle statistiche complete sulla diffusione del doppiaggio nel mondo: visto che il metodo è diffuso in circa 200 paesi e regioni del mondo, è difficile fornire delle statistiche affidabili.⁸⁶ Comunque, qui sotto si possono trovare una breve presentazione di regioni che tradizionalmente hanno favorito il doppiaggio e altri metodi della traduzione audiovisiva orale al sottotitolaggio.

In Europa, tradizionalmente la divisione tra paesi doppiatori e paesi che utilizzano sottotitolaggio per la traduzione audiovisiva è stata fatta secondo le dimensioni del paese: i paesi doppiatori tendono a essere quelli più popolati con più denaro da dedicare alla traduzione dei filmati. Il doppiaggio, in fatti, è il metodo più costoso per realizzare la traduzione di un filmato. I paesi maggiori europei ad utilizzare il doppiaggio sono Germania, Francia, Spagna e Italia. Anche la Gran Bretagna favorisce il doppiaggio, anche se la traduzione audiovisiva è un campo marginale per un paese anglofono, perché la maggioranza dei filmati distribuiti oggi è di lingua originale inglese.⁸⁷ I paesi dell'Europa orientale invece hanno tradizionalmente utilizzato il metodo di *voice-over*.⁸⁸

⁸⁵ Schröter 2005: pp. 49-50.

⁸⁶ Schröter 2005: pp. 23-27.

⁸⁷ Danan 1991: pp. 606-607.

⁸⁸ Schröter 2005: p. 21. Vedi anche il capitolo 2.1.1.

Fuori dall'Europa, grandi regioni doppiatori sono America del Sud, Québec canadese e Giappone.⁸⁹ A parte i paesi prosperosi occidentali, che sono paesi doppiatori di tradizione, si potrebbe affermare che il doppiaggio è una necessità per molti paesi nel mondo. Il doppiaggio può essere l'unica scelta per un paese per diversi motivi: i sottotitoli potranno disorientare i destinatari che non hanno una certa capacità di lingue straniere, e quindi ne soffrirebbe tutto il filmato, mentre l'analfabetismo vasto tra un popolo può impedire del tutto l'uso di sottotitolaggio. Questo è il caso per esempio dei paesi doppiatori asiatici come Cina, India e Pakistan.⁹⁰

Già nel 1950 El-Mazzaoui osservò che i paesi arabi favorivano fortemente i filmati domestici rispetto a quelli doppiati: per esempio in Egitto il numero di film stranieri importati all'anno fu limitato. Nella zona linguistica araba il doppiaggio del materiale è problematico perché il sincronismo tra lingue arabe e occidentali è difficile da raggiungere causando quindi edizioni di bassa qualità. Anche il gusto cinematografico arabo è ben diverso da quello occidentale, e i filmati di SC estranei non acquistano tanto successo tra i destinatari nel TC.⁹¹

Mario Paolinelli afferma che pur essendo una fase importante della postproduzione dei filmati, la tendenza di oggi è di dedicare sempre meno fondi alla realizzazione del doppiaggio, infatti i doppiatori occidentali hanno circa la metà dei fondi a disposizione oggi rispetto a venti anni fa. È ovvio che le riduzioni nei costi possono influire sulla qualità generale delle edizioni doppiate. Questi orientamenti nuovi sono spiegati sia dal cambiamento nell'industria televisiva effettuato da fusioni aziendali sia dall'aumento notevole

⁸⁹ Schröter 2005: p. 24.

⁹⁰ Qian 2004: pp. 52-58.

⁹¹ El-Mazzaoui 1950: Infatti, David Livingstone afferma che l'Egitto è stato Hollywood dei paesi arabi per la maggior parte del 20° secolo. Livingstone 2008: p. 34.

nell'offerta di canali televisivi e di programmazione causato dall'arrivo della televisione digitale.⁹²

2.1.3. Il doppiaggio in Italia

Alle soglie della rivoluzione della televisione la scelta del doppiaggio in Italia fu ovvia, perché all'inizio degli anni 30 l'Italia era un paese di quaranta milioni di abitanti di cui il 25% era analfabeta e il 50% leggeva con difficoltà. Per avere successo tra la gente, i filmati dovettero avere una colonna sonora italiana.⁹³

Nella fase iniziale del doppiaggio cinematografico le case produttrici americane vollero raggiungere il pubblico più vasto possibile, e quindi cominciarono a produrre negli Stati Uniti delle edizioni doppiate in italiano per esportazione usando attori emigranti. La qualità del dialogo e delle interpretazioni fortemente dialettali degli emigranti italoamericani non convinse il pubblico italiano, e presto l'Italia dovette scoprire una sua soluzione alla questione della lingua del cinema. Con il sostegno del governo fascista nazionalista si iniziò velocemente a produrre film doppiati in Italia da attori professionisti, e nel 1930 - solo tre anni dopo l'invenzione del film sonoro - nacque il film doppiato italiano.⁹⁴

Dopo le guerre mondiali iniziò l'era della televisione, che continuò sulla strada spianata dal cinema. Mentre il doppiaggio italiano per il cinema è considerato di alta qualità dopo una degenerazione degli anni 60 e 70, la qualità del doppiaggio per la televisione varia notevolmente. Paolinelli e Di Fortunato esprimono la loro preoccupazione per la qualità linguistica di serie televisive destinati a bambini e giovani. La vasta domanda di telefilm trasmessi nel pomeriggio e in prima serata, insieme alla scarsa importanza data al contenuto

⁹² Paolinelli in Taylor 2000: pp. 51-52. Il declino della qualità di prodotti doppiati a causa di risparmi nei costi di produzione potrebbe essere confermato un fenomeno mondiale: Qian afferma che lo stesso accade anche in Cina. Qian 2004: p. 52-58.

⁹³ Di Cola in Castello: 2000. p. 29.

⁹⁴ Di Cola in Castello: 2000 p. 33.

di telefilm giovanili, provocano spesso un doppiaggio affrettato e di bassa qualità. Di solito i partecipanti a processi di doppiaggio del genere sono dilettanti, mentre professionisti non vengono usati per motivi di risparmio.⁹⁵

Diana Bianchi si lamenta del fatto, che il doppiaggio italiano per telefilm americani ha la tendenza a banalizzare il linguaggio utilizzato, e sostiene che il linguaggio del doppiaggio non è capace di trasmettere le sfumature dal linguaggio americano contemporaneo. Bianchi ha fatto uno studio ampio sul doppiaggio della serie televisiva americana, *Buffy the Vampire Slayer*, un telefilm caratterizzato dall'uso inventivo dello slang giovanile, e dalla sua ricerca risulta che le traduzioni audiovisive sono versioni standardizzate dello slang, a volte addirittura censurate, per esempio nel caso di argomenti sessuali. Bianchi nota un conflitto tra la vasta offerta di telefilm americani di linguaggio ricco e inventivo con riferimenti ingegnosi, e la mentalità linguistica antiquata dei doppiatori italiani.⁹⁶ Delia Chiaro Nocella conferma le osservazioni di Bianchi facendo notare che il doppiaggio italiano tipicamente appiana il lessico dei filmati anglosassoni, ma osserva anche che le edizioni italiane in generale tendono a essere più chiassose rispetto all'originale.⁹⁷

Margherite Ulrych ha studiato il doppiaggio italiano del film *The French Lieutenant's Woman* e ha notato che non è insolito che il doppiaggio modifichi i caratteri originali dei personaggi del filmato. Ulrych osserva che mentre la protagonista del film originale è una donna indipendente, potente che possiede il controllo della sua vita, l'edizione italiana la presenta come una donna sottomessa e debole. Ulrych afferma che il cambiamento è coerente con la tendenza d'interpretazione generalmente in uso in Italia, ma si oppone alla contraddizione che il dialogo italiano crea con gli elementi extralinguistici del filmato.⁹⁸

⁹⁵ Paolinelli et al 2005: p. 42.

⁹⁶ Bianchi in Chiaro et al. 2008: p. 192-3.

⁹⁷ Chiaro Nocella in Taylor 2000: p. 29.

⁹⁸ Ulrych in Taylor 2000: p. 137.

La **neutralizzazione** del SL nel corso del processo di doppiaggio è stata giustificata con le conoscenze limitate dei destinatari italiani del SC, e quindi **per aumentare la popolarità** del filmato si cerca di levare elementi e concetti potenzialmente comprensibili solo a un pubblico marginale. Il doppiaggio italiano è conosciuto per la sua qualità sul livello della coesione testuale, che però spesso è ottenuta tramite riduzioni notevoli.⁹⁹ Bisogna comunque ricordarsi che il passo dalla semplicità alla semplificazione e dalla trasparenza alla banalità è molto breve.¹⁰⁰

Whitman-Linsen ha osservato il rapporto tra il TC e il SC in filmati doppiati, e afferma che il doppiaggio ha il potere di presentare e alterare verso negativo o positivo l'immagine del SC per gli spettatori nel TC.¹⁰¹

2.2. Il metodo del doppiaggio

2.2.1. Il processo del doppiaggio

Il doppiaggio è un processo che richiede diverse fasi di lavoro e la collaborazione di professionisti di diversi campi. Tuttavia, il processo del doppiaggio non è realizzato in un gruppo misto di specialisti, anzi di solito il lavoro è diviso in parti separate compiute da individui isolati.¹⁰²

Il processo di doppiaggio inizia quando la compagnia di doppiaggio riceve il materiale per il lavoro: il filmato, il manoscritto e la banda sonora. La fase primaria del processo è **la traduzione del manoscritto** compiuta dal traduttore. Di solito il traduttore può utilizzare sia il video sia il manoscritto per creare la sceneggiatura per il TL, ma non è insolito che il traduttore debba creare la traduzione basandosi soltanto sul video in assenza di un manoscritto. Martinez osserva che il manoscritto dato dalla casa produttrice del filmato non è sempre del tutto affidabile, perché può essere una versione preliminare che ha subito

⁹⁹ Denton in Taylor 2000: pp. 146, 154.

¹⁰⁰ Sestito 2006: p. 5.

¹⁰¹ Whitman-Linsen in Schröter 2005: p. 10.

¹⁰² Martinez in Oreo 2004: p. 7.

cambiamenti in corso della ripresa. Quindi è importante che il filmato sia disponibile per il traduttore, visto che contiene le versioni finali delle battute.¹⁰³

La traduzione per il doppiaggio è una particolarità nel campo della traduzione, perché al contrario di altri tipi di traduzione, è destinata a subire modifiche durante tutte le fasi del processo per soddisfare le esigenze del mezzo audiovisivo. Sia Martinez sia Chaume Varela nota il pericolo che è nascosto nel processo del doppiaggio: non è insolito che il traduttore responsabile della traduzione iniziale sia l'unico membro del gruppo lavorativo che conosce sia il SL sia il TL, eppure la sua versione sarà modificata da persone che hanno solo la conoscenza del TL del doppiaggio. È chiaro che il ruolo del traduttore nel doppiaggio dovrebbe essere aumentato per assicurare la massima qualità della traduzione.¹⁰⁴

Quando il traduttore ha compiuto la traduzione del manoscritto, esso può essere **modificato e commentato da un correttore**, ma dipendendo dalle usanze del distributore, canale televisivo e casa di doppiaggio questa fase può anche essere saltata. Dopo le possibili correzioni, la traduzione è **sincronizzata dal dialoghista** ai movimenti sul video.¹⁰⁵

Una volta sincronizzato, il dialogo arriva alle mani di assistenti al doppiaggio che si occupano della pratica del processo: dividono il filmato e il dialogo in unità corte da doppiare singolarmente e preparano gli orari per gli attori doppiatori. L'obiettivo è di realizzare il prodotto finale velocemente ed economicamente, quindi gli orari tendono ad essere stretti. Il direttore del doppiaggio sceglie di solito gli attori per ciascun carattere, ma le case produttrici maggiori possono anche richiedere certi attori per certi ruoli. I compiti principali del direttore sono dirigere gli attori, controllare la pronuncia

¹⁰³ Martinez in Oreo 2004: p. 4.

¹⁰⁴ Martinez in Oreo 2004: p. 5. Vedi anche Chaume Varela in Oreo 2004: p. 37.

¹⁰⁵ Vedi sottocapitolo 2.2.2. della presente ricerca per una relazione più dettagliata.

delle battute e assicurare che tutto il materiale sia trattato e che nessun'unità di doppiaggio sia saltata. Il direttore del doppiaggio può anche proporre cambiamenti alle battute, e gli attori possono improvvisare battute per il doppiaggio.¹⁰⁶

Completata la fase del **doppiaggio delle battute**, solo i compiti finali per completare il prodotto rimangono. A volte c'è bisogno di aggiungere sottotitoli al video doppiato che corrispondono al testo del SL sullo schermo. In questa fase anche le ultime modifiche per **il massimo sincronismo** sono effettuate: la durata delle battute può essere manipolata per corrispondere meglio il dialogo del TL sul video. Finalmente **la banda sonora doppiata è miscelata con la colonna sonora internazionale** procurata dalla casa produttrice, che contiene solo musica ed effetti, e così il filmato doppiato è pronto per la trasmissione.¹⁰⁷

Per riassumere, Francesco Marcucci descrive le fasi di lavoro essenziali del doppiaggio come presentato nella scheda sotto.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Martinez in Oreo 2004: p. 4-5.

¹⁰⁷ Martinez in Oreo 2004: p. 5. Vedi anche Marcucci in Castello: 2000. p. 57.

¹⁰⁸ Marcucci in Castello: 2000. pp. 54-57.

Tabella 4: Il metodo del doppiaggio

Fase di lavoro	Responsabile	Descrizione del compito
1) Traduzione e adattamento	Traduttore / dialoghista	La lista del dialogo originale viene tradotta; lavoro terminologico e stilistico; adattamento al sincronismo visivo, ritmico e labiale.
2) Segnatura e pianificazione	Assistenti al doppiaggio	La divisione del filmato in unità di doppiaggio; la preparazione dell'orario per il lavoro di doppiaggio.
3) Doppiaggio	Direttore di doppiaggio Doppiatori Assistenti al doppiaggio	I doppiatori recitano le battute secondo le indicazioni del direttore; l'assistente controlla il sincronismo labiale.
4) Sincronizzazione	Sincronizzatore	Per il massimo sincronismo tra le voci doppiate e movimenti labiali originali è possibile accorciare e allungare pause e spostare frasi originali con un sistema digitale.
5) Missaggio	Mixer	Le colonne doppiate del parlato sono miscelate con la colonna sonora internazionale.

2.2.2. Il sincronismo

Una caratteristica fissa del doppiaggio, spesso considerata anche l'aspetto più particolare del processo che lo distingue da altri tipi di traduzione, è la sincronizzazione. Frederic Chaume Varela esprime le sue preoccupazioni per il valore diminuito del sincronismo e afferma che sia i doppiatori sia gli spettatori ne danno sempre meno importanza. Eppure la ricerca per il sincronismo è tra le parti più creative nel processo della traduzione destinata per doppiaggio. È il

momento per il traduttore di liberarsi dalla traduzione letteraria e cercare equivalenze più dinamiche.¹⁰⁹

Chaume Varela divide la sincronizzazione in tre settori: 1) **il sincronismo labiale o fonetico**; 2) **il sincronismo del movimento**; e 3) **isocronia** tra il dialogo e le pause.¹¹⁰ Inoltre ci sono altre due categorie della sincronizzazione che non riguardano il sincronismo come inteso qui: la sincronizzazione del personaggio e del contenuto.¹¹¹ Alla sincronizzazione particolare attenzione è dato ai movimenti labiali più chiari, cioè ai fonemi bilabiali e labiodentali come anche alle vocali aperte e chiuse.¹¹² Il sincronismo dei movimenti invece è parzialmente sovrapposto con la sincronizzazione del contenuto, cioè la corrispondenza tra parole e immagine. L'isocronia della durata richiede più attenzione tra i tre tipi del sincronismo, perché gli errori di questo tipo sono quelli più evidenti e fastidiosi per lo spettatore.¹¹³

Secondo Chaume Varela, tra i doppiatori professionisti il sincronismo ottimale significa la traduzione invisibile, cioè il dialogo tradotto che sostituisce l'originale senza apparire una traduzione. Così lo spettatore può godersi il filmato senza distrazioni al livello tecnico del doppiaggio. Il responsabile primario per il sincronismo è il dialoghista, ma il regista può fare adattamenti necessari. Chaume Varela critica le usanze di sincronizzazione che danno maggior importanza al dialoghista e al regista, e non al traduttore, che tra i tre è quello più familiare e competente a valutare il ST e modificare il TT. Inoltre

¹⁰⁹ Chaume Varela in Oreo 2004: p. 35.

¹¹⁰ Chaume Varela in Oreo 2004: p. 43-44.

¹¹¹ Il sincronismo del personaggio significa che la voce dell'attore deve concordare con il personaggio che interpreta, cioè un bambino non può essere doppiato da un uomo adulto. Il sincronismo del contenuto è il rapporto tra l'audio e il video, cioè se l'attore scrolla il capo per indicare l'approvazione, il contenuto del dialogo non può essere negativo. Queste due categorie sono escluse dal presente esame del sincronismo, perché non sono tanto inclusi nel processo della traduzione quanto nella drammatizzazione. Chaume Varela in Oreo 2004: p. 44-45, 51.

¹¹² Nel caso della lingua italiana si tratta di fonemi seguenti: Fonemi bilabiali: /b/, /p/, /m/ ; Fonemi labiodentali: /f/, /v/; Vocali aperte: /a/, /ɛ/, /ɔ/ ; Vocali chiuse: /e/, /i/, /o/, /u/.

¹¹³ Chaume Varela in Oreo 2004: p. 44.

propone che sincronismo merita più attenzione nell'addestramento dei traduttori.¹¹⁴

Il ruolo del dialoghista nel processo di doppiaggio è di adattare il testo tradotto in una forma più domestica e familiare al TC. Infatti, traduttori sono stati criticati da dialoghisti perché non sembrano capaci di produrre dialogo parlato naturale. Chaume Varela nota ancora, che il traduttore dovrebbe diventare un personaggio più centrale nel doppiaggio, e le necessità particolari del settore dovranno essere presi in considerazione già durante la formazione di traduttori.¹¹⁵

2.3. La traduzione per il doppiaggio

2.3.1. Aspetti teoretici della traduzione audiovisiva

Molti ricercatori del settore di traduzione audiovisiva hanno affermato che lo studio del campo è ancora modesto, e le teorie e la terminologia sono ancora senza standardizzazione.¹¹⁶ Le prime ricerche del campo derivano soltanto dagli anni 80 e 90, e ancora oggi continua la discussione se la traduzione audiovisiva possa essere chiamata traduzione, oppure adattamento o traduzione costretta.¹¹⁷

Díaz Cintas presenta un orientamento cinematografico della teoria descrittiva chiamata *Polysystem Theory*¹¹⁸: la teoria presenta sia i filmati domestici sia quelli doppiati come **un corpus integrale** da studiare nel contesto culturale di un paese. Lo scopo della teoria polisistemica è di abolire l'impressione che la traduzione sia in qualche modo secondaria all'originale, anzi presenta **la traduzione come un'opera indipendente** e di valore in sé. Quindi l'accentuazione dell'analisi di traduzione cambia dal processo di tradurre

¹¹⁴ Chaume Varela in Oreo 2004: p. 36-37.

¹¹⁵ Chaume Varela in Oreo 2004: p. 37.

¹¹⁶ Vedi p. es. Oreo & Díaz Cintas in Oreo 2004.

¹¹⁷ Schröter 2005: pp. 4, 6-7.

¹¹⁸ Vedi anche Lambert in Delabastita et al. 2006: pp. 105-130.

all'osservazione del prodotto finale, cioè alla traduzione.¹¹⁹ Anche il presente lavoro cerca di osservare il materiale doppiato dal punto di vista del TC, e confrontarlo con il SC.

Díaz Cintas invita a rinunciare alla valutazione delle scelte del traduttore come corrette o sbagliate; anzi la teoria descrittiva cerca di **analizzare le motivazioni** che hanno causato le scelte.¹²⁰ Nell'analisi della traduzione audiovisiva bisogna anche ricordarsi che il traduttore non agisce mai da solo, anzi presente nel prodotto finale c'è sempre **il patronato d'istituzioni esterne**, come la politica del canale televisivo e delle aziende di doppiaggio, e addirittura la censura e la legislazione riguardante il cinema. Secondo Díaz Cintas, questi elementi sono stati assenti nelle analisi precedenti del campo, anche se hanno un'importanza significativa al prodotto finale.¹²¹

La traduzione lotta sempre per l'equilibrio tra due estremi: **l'equivalenza e la validità**. Il primo tende verso l'esotizzazione, mentre la seconda cerca di familiarizzare la traduzione a vantaggio del TC. Díaz Cintas nota che i due concetti non sono necessariamente opposti, anzi una buona traduzione può essere simultaneamente sia equivalente del ST sia valido nel TC.¹²²

L'approccio puramente linguistico non è sufficiente nel caso della traduzione audiovisiva, anzi **un approccio pluridisciplinare** è vitale per esaminare l'argomento in un modo soddisfacente. Per esempio, gli studi di cultura e traduzione si possono complementare in un'analisi del campo, e quindi dovranno essere integrati nella ricerca. La presente analisi è realizzata con **un approccio descrittivo**: si cerca di descrivere le scelte traduttive tratte dal materiale empirico, valutare il loro successo, proporre strategie alternative, e

¹¹⁹ Díaz Cintas in Oreo 2004: p. 21-23.

¹²⁰ Díaz Cintas in Oreo 2004: p. 26.

¹²¹ Díaz Cintas in Oreo 2004: p. 28. Vedi anche Ulrych in Taylor 2000: p.130.

¹²² Díaz Cintas in Oreo 2004: p. 29.

riflettere sulle motivazioni dietro le scelte del traduttore. Inoltre, si cerca di mantenere l'**aspetto culturale** presente nell'analisi.¹²³

2.3.2. Il ruolo del traduttore nel doppiaggio

Di Fortunato e Paolinelli descrivono la molteplicità dell'impegno di un traduttore di doppiaggio fra traduzione tradizionale, adattamento della lingua, sincronizzazione e sceneggiatura. Infatti, preferiscono il termine **adattatore-dialoghista** a quello di traduttore per distinguere il lavoro da altri campi di traduzione in cui il traduttore è meno limitato e influito dalle circostanze legate alla traduzione.¹²⁴ Tuttavia, nella presente ricerca si continua a riferire al traduttore del doppiaggio come un traduttore per motivi di coerenza. Bisogna comunque ricordarsi che è possibile che si tratti di un gruppo di traduttori e gli stessi traduttori non traducono necessariamente tutte le puntate della serie, anzi una certa alternanza è probabile.

La complessità di tradurre per doppiaggio sta nel fatto che non basta tradurre le parole delle battute: invece si deve tenere conto di un insieme d'immagini, suoni e rumori, cioè la totalità che costruisce il filmato. Le battute da tradurre sono già state pronunciate e recitate in una certa situazione e ambiente culturale da personaggi con caratteristiche ben definite. In contrario a una traduzione letteraria, con la traduzione audiovisiva praticamente niente è lasciato all'immaginazione, eppure dopo il processo di doppiaggio il prodotto finale dovrebbe essere una perfetta unità d'immagine, lingua e senso.¹²⁵

Secondo Schröter lo scopo principale del doppiaggio è di sostituire perfettamente il dialogo originale con il doppiaggio, e quindi creare l'illusione che le battute siano state recitate dagli attori originali con la lingua del doppiaggio, mentre tutto questo è fatto per facilitare il divertimento degli

¹²³ Díaz Cintas in Oreo 2004: p. 30-32.

¹²⁴ Di Fortunato et al. 2005: pp. 2-3.

¹²⁵ Di Fortunato et al. 2005: p. 2.

spettatori.¹²⁶ A volte, a causa di limitazioni tecniche, le strategie ottimali per creare l'illusione sono comunque indisponibili al traduttore del doppiaggio: le riduzioni notevoli e le spiegazioni allungate non possono essere adattate alla durata delle battute, e l'omissione non è una possibilità se il video suggerisce che gli attori stanno parlando.

Prima di tutto il traduttore deve trovare **lo stile** di ciascun personaggio e i **registri adatti** per loro, e chiedersi come lo stesso messaggio del dialogo originale sarebbe trasmesso nella sua madrelingua. In secondo luogo, nella fase finalizzata della traduzione si deve prendere in considerazione la lunghezza e la pronuncia delle parole singolari come anche la durata intera di ciascun battuta.¹²⁷ Tuttavia Schröter afferma che l'Italia è tra i paesi doppiatori che tendono a favorire la lingua idiomatica alla sincronizzazione labiale perfetta, e quindi la qualità della lingua usata nel doppiaggio è migliore.¹²⁸

2.3.3. Il linguaggio del doppiaggio

La lingua del filmato, chiamata il filmese e il doppiaggese, è un linguaggio artificiale che imita il parlato naturale del mondo reale. Quando il manoscritto di una *fiction* è creato, lo scopo è di produrre un testo che non appare scritto, anzi che potrebbe suonare naturale al destinatario del filmato. Il parlato naturale ha caratteristiche particolari che lo distinguono dalla lingua standard letteraria: alcune regole del parlato sono universali, mentre altre sono elementi culturali.¹²⁹

Esempi tipici del parlato naturale sono la prevedibilità del discorso, la ripetizione dei temi, la frammentarietà delle battute, e il dialogo di due parlanti

¹²⁶ Schröter 2005: p. 7.

¹²⁷ Di Fortunato et al. 2005: p. 3.

¹²⁸ Schröter 2005: p. 19.

¹²⁹ Taylor 1999: p. 443. Taylor afferma che regole universali del parlato sono per esempio l'esistenza di una struttura delle frasi e un ritmo tra i partecipanti al dialogo, mentre elementi culturali riguardanti il parlato possono essere tra l'altro l'ordine dell'informazione e l'uso dei toni per diversi scopi.

che può essere accavallato. Il parlato rivela lo stato sociale del parlante, come anche i suoi atteggiamenti e il suo carattere. Quindi, per creare una traduzione che sembra il parlato naturale nel TL, il traduttore deve allontanarsi dal livello lessicale del testo originale e cercare modi naturali nel TC per esprimere il contenuto. Taylor ricorda, che il dialogo originale è comunque la pianta del dialogo tradotto, e quindi dev'essere rispettato e seguito quanto possibile.¹³⁰

Paulo Quaglio ha studiato i quattro aspetti grammaticali che caratterizzano il dialogo naturale nella *sitcom* americana *Friends*. I quattro aspetti studiati da Quaglio sono la vaghezza, l'emozionalità e l'informalità della lingua e la narrazione.¹³¹ Nota che il parlato della televisione non varia quanto il parlato naturale, a causa di circostanze e temi limitati di un telefilm, eppure il dialogo ben scritto può imitare la conversazione naturale utilizzando mezzi adatti per creare un dialogo adeguato per la situazione.¹³²

Il filmese italiano è nato sotto il regime fascista, e Sergio Raffaelli narra il suo sviluppo fino a oggi. Dopo i tentativi infruttuosi di importare film doppiati da Hollywood, il regime purista ordinò un articolo di legge per evitare l'influenza *yankee-italiano* e per garantire la buona qualità del linguaggio del doppiaggio in italiano.¹³³ Il doppiaggese quindi perse gli elementi dialettali del parlato e divenne un linguaggio standardizzato che imitò il fiorentino classico. Così il doppiaggio fu accusato di usare lingua manierata e forzata, e d'altronde il

¹³⁰ Taylor 1999: pp. 443-458.

¹³¹ **La vaghezza** significa che il dialogo non utilizza parole precise per indicare le cose. Questo è un mezzo più usato nel parlato naturale rispetto alla televisione. (Quaglio 2009: p. 86) **La lingua emozionante** è marcata dall'uso delle parole di rafforzamento (p. es. en. *wow, so, damn, very, totally...*), che sono più comuni nel dialogo artificiale che nella conversazione naturale. (Quaglio 2009: p. 105) **L'informalità** della lingua fa riferimento all'uso di parole informali o innovative e ripetizioni. Quaglio afferma che quest'aspetto è molto più forte nel dialogo dei telefilm rispetto al parlato naturale, probabilmente per tre motivi: per imitare il parlato naturale caricato, per rispettare i caratteri dei personaggi e per l'effetto umoristico. (Quaglio 2009: p. 120) **La narrazione** nel dialogo è costituita da elementi esplicativi che narrano eventi di solito passati. Visto che il dialogo artificiale si concentra sul presente scambio delle battute, questo è un aspetto insolito nella lingua della TV. (Quaglio 2009: p. 137)

¹³² Quaglio 2009: p. 69.

¹³³ Raffaelli 1992: pp. 83-84. Si tratta del decreto-legge del 5 Ottobre 1933 articolo 1 che vieta in parte la proiezione di film doppiati all'estero. Vedi anche Marazzini 2004: pp. 28-30.

filmese fu considerato colpevole di una omogeneizzazione culturale e linguistica in Italia.

Secondo Raffaelli, il declino nel campo del doppiaggese in Italia durò fino agli anni 70, quando finalmente ebbe inizio il rinnovo dei metodi del doppiaggio. I doppiatori rinunciarono finalmente al linguaggio arcaico e si orientarono verso l'imitazione del parlato naturale. Raffaelli accentua l'importanza del film *Il Padrino*¹³⁴ per il doppiaggio dei film americani in Italia, perché con esso iniziò l'uso del parlato e dei dialetti per evidenziare le peculiarità di ciascun personaggio non solo dal punto di vista etnico, ma anche sociale e psicologico.¹³⁵

Raffaelli conclude che oggi i doppiatori italiani cercano di avvicinare il filmese all'italiano parlato quanto possibile. Malinverno e Pavesi invece sostengono che il doppiaggese italiano credibile che rispetta il dialogo originale non è semplice da creare. I punti problematici continuano a essere soprattutto gli elementi dell'inglese parlato che non esistono in italiano, come espressioni di stile slang o volgari. Secondo loro, nell'italiano del doppiaggio è nato un vocabolario dei cliché linguistici che pur essendo traduzioni artificiali ed estranee alla lingua italiana, sono accettate come elementi del filmese.¹³⁶

¹³⁴ Il Padrino (The Godfather) del 1972 di Francis Coppola.

¹³⁵ Raffaelli 1992: pp. 129-131.

¹³⁶ Raffaelli 1992: pp. 129-131. Malinverno e Pavesi danno come un esempio della lingua cliché un'espressione volgare ormai comunissimo dei filmati anglosassoni: "*Fuck you.*" comunemente tradotto nel filmese con l'espressione: "*Fottiti.*" In italiano non esiste un equivalente esatto dell'espressione americano, ma siccome l'espressione ha acquistato una fama internazionale, non può essere del tutto localizzata o ricreata. Così è stata formulata un'espressione soddisfacentemente simile all'originale, eppure artificiale all'italiano, che ormai è un cliché linguistico che non potrebbe avere altre traduzioni. Malinverno & Pavesi in Taylor 2000: pp. 75, 77, 88.

3. LA PRESENTAZIONE DEL CORPUS: LA SERIE *GILMORE GIRLS*

3.1. La serie televisiva

*Gilmore Girls*¹³⁷ è una serie televisiva creata da due scrittori statunitensi, Amy Sherman-Palladino e Daniel Palladino, e prodotta da case di produzione Dorothy Parker Drank Here Productions, Hofflund-Polone e Warner Bros. Television. La serie è **un dramma comico**, e ciascuna puntata è di una durata di **40 minuti**. Le prime sei stagioni di *Gilmore Girls* sono state trasmesse negli Stati Uniti dal 5 Ottobre 2000 in poi sul canale WB, e a causa di una fusione di compagnie televisive, l'ultima stagione è stata trasmessa sul canale CW dal 2006 al 2007. La serie è stata candidata negli Stati Uniti a diversi premi nel campo della televisione, tra l'altro per i *Golden Globes*, ed è stata premiata con un *Television Critics Association Award* (2001), *Family Television Awards* (2001, 2002) e un *Emmy Award* (2004).¹³⁸ In Italia la serie è stata trasmessa con il titolo *Una Mamma per Amica* dal 15 Luglio 2002 in poi sui canali Mediaset, le prime tre stagioni sul Canale 5 e le ultime quattro sul canale Italia 1.¹³⁹

Le due protagoniste della serie sono interpretate da Lauren Graham (Lorelai Gilmore) e Alexis Bledel (Rory Gilmore), e le loro voci nell'edizione italiana sono recitate da Giuppy Izzo (Lorelai) e Myriam Catania (Rory). Il palcoscenico della serie è lo stato pittoresco di Connecticut nel nord-est dell'America, vicino a New York e le grandi città della costa orientale degli Stati Uniti, e gli avvenimenti si concentrano in particolare sull'idilliaco paesino fittizio chiamato Stars Hollow, dove vivono le due protagoniste.

Lorelai è l'unica figlia di una famiglia stimata, ricca e conservatrice, rimasta in cinta all'età di sedici anni rovinando i progetti dei genitori per il suo futuro.

¹³⁷ Terrace 2009: p. 588. Vedi anche Berman Aaron, *The Gilmore Girls Companion*. 2010. Bear Manor Media: Duncan. (Il libro è in stampa e verrà pubblicato in autunno 2010.)

¹³⁸ <http://www.imdb.com/title/tt0238784/awards>

¹³⁹ Vedi p. es. <http://www.telesimo.it/una-mamma-per-amica/>

Nacque sua figlia Rory, ma Lorelai rifiutò di sposarsi come avrebbero voluto i genitori: al contrario se ne andò dalla casa Gilmore, rompendo le relazioni con i genitori, e creò una vita per sé stessa e Rory nel paesino di Stars Hollow. All'epoca della prima puntata della serie Lorelai ha 32 anni, ha ottenuto la posizione di direttrice di una locanda, *Independence Inn*, ed è un genitore single per la figlia Rory. Rory invece ha quindici anni, è una brava ragazza con molta ambizione accademica e poco interesse per i ragazzi.¹⁴⁰ **La dinamica della serie deriva dalla madre giovanile e dalla figlia precoce che formano una famiglia atipica** in cui regna la democrazia e le due sembrano più amiche che genitore e figlia.

Johns e Smith osservano che la serie crea un tipo di mondo utopistico, **una fuga per lo spettatore**: il paese e gli abitanti di Stars Hollow sembrano molto verosimili, eppure il mondo utopistico delle Gilmore è più idilliaco e nostalgico, insomma più estetico, del mondo reale. Storey afferma che una caratteristica tipica per i filmati del *pop culture*, come *Gilmore Girls*, sono le aspirazioni per creare **un falso realismo credibile**, e descrive la tendenza utilizzando il termine *hyperconscious intertextuality* (intertestualità ipercosciente).¹⁴¹ Significa che il mondo fittizio delle serie televisive e dei film usa l'intertestualità per creare un mondo familiare allo spettatore facendo riferimenti agli altri elementi culturali. Infatti, i personaggi e il paese di *Gilmore Girls* mettono solide radici nel mondo vero con gli innumerevoli riferimenti alla cultura americana.

Johns e Smith notano che in *Gilmore Girls* è presente **l'elemento iperreale**, cioè il realismo falso creato per televisione e film, una versione stilizzata del mondo reale. I personaggi della serie rifiutano di far parte dell'iperreale, cioè il mondo fittizio, e invece si mettono al livello dello spettatore e fanno riferimento ad altri telefilm, film, libri e musica come se non facessero per niente parte del mondo iperreale ma di quello reale. A causa dell'elemento iperreale è facile

¹⁴⁰ Calvin 2008: p. 13.

¹⁴¹ Storey 2003: p. 67.

dimenticarsi che *Gilmore Girls* è solo una serie televisiva, non un documentario della realtà.¹⁴² Infatti, Johns e Smith aggiungono che nell'era di programmi *reality*, *Gilmore Girls* potrebbe essere considerato addirittura **un telefilm anti-reality**, grazie al suo stile e la sua sceneggiatura raffinati e colorati e ai suoi personaggi eccentrici e convincenti che creano **la realtà utopistica**.¹⁴³

Lo stile caratteristico per *Gilmore Girls* è costruito dal dialogo scorrevole, veloce e sveglio, che contiene numerosi riferimenti alla cultura di massa occidentale. Il sottocapitolo seguente cerca di descrivere lo stile particolare della serie per far capire meglio al lettore perché sia un telefilm unico nel suo campo e per poter meglio comprendere le sfide che un dialogo ricco e abbondante può presentare nella traduzione.

3.2. L'elemento *Gilmore-ism*

Jennifer Crusie osserva che l'elemento più importante della serie sono le battute che creano il fascino di *Gilmore Girls*, mentre la serie si basa poco sulla commedia fisica e la narrazione. Crusie descrive il dialogo di *Gilmore Girls* come **un gioco verbale** in cui i personaggi lanciano riferimenti culturali e gli altri (lo spettatore incluso) devono cercare di seguire per poter poi ribattere con un altro riferimento.¹⁴⁴

(10. e) Francie: You do not wanna be my enemy, **Marlo Thomas**.

(10. f) Rory: I think I do, **Tina Louise**.¹⁴⁵

Secondo Crusie ci sono quattro punti importanti nel dialogo creato dalla scrittrice Amy Sherman-Palladino che catturano l'interesse dello spettatore. Per

¹⁴² Johns & Smith in Calvin 2008: p. 32.

¹⁴³ Johns & Smith in Calvin 2008: p. 28.

¹⁴⁴ Crusie 2007: pp. 1-2.

¹⁴⁵ Per capire i riferimenti del dialogo è importante sapere la situazione della scena e le connotazioni delle due attrici nominate: in questa scena Rory sfida Francie, la furba presidente dell'ultima classe del liceo. Francie chiama Rory "Marlo Thomas", un'attrice conosciuta per aver recitato ragazze per bene. Rory chiama Francie "Tina Louise", un'attrice conosciuta per un ruolo da donna fatale.

prima cosa, le battute devono arrivare in continuazione. Infatti, il manoscritto di una puntata di *Gilmore Girls* può essere addirittura 30 pagine più lungo rispetto a manoscritti di altri telefilm della stessa durata, perché il dialogo scorre tanto rapidamente. Per seconda cosa, è importante dare battute migliori a tutti i personaggi, non solo a quelli principali, e creare un dialogo che rispecchia il carattere particolare del personaggio che recita la battuta. Per terza cosa, bisogna creare un dialogo accattivante ed evitare di scrivere battute troppo semplici. Si deve sfidare lo spettatore a riflettere sul significato delle battute invece di usare dialogo banale e ovvio, altrimenti il pubblico si annoia. Per ultimo, non si deve dire tutto in modo esplicito. Il dialogo diventa più naturale se l'ascoltatore deve rendersi conto da solo dei significati nascosti.¹⁴⁶

Su internet si trovano pagine dedicate non tanto alla serie televisiva *Gilmore Girls*, ma più che altro al dialogo della serie. È nato un concetto chiamato *Gilmore-ism* che è descritto su un sito come qualcosa più di un semplice riferimento alla cultura contemporanea: le connotazioni dei *Gilmore-ism* uniscono il mondo fittizio delle Gilmore al mondo reale attraverso riferimenti complicati, e quindi fanno la serie particolarmente credibile.¹⁴⁷

I creatori della serie, Amy Sherman-Palladino e Daniel Palladino, hanno creato **un libretto di *Gilmore-im*** per le stagioni dalla seconda alla sesta, in cui spiegano i loro riferimenti culturali preferiti. I libretti sono stati venduti insieme ai cofanetti DVD negli Stati Uniti, mentre gli spettatori di altri continenti possono scaricare i libretti in forma PDF dal sito ufficiale di Warner Bros.¹⁴⁸ Siccome non esiste un libretto per la prima e l'ultima stagione, cercando un punto logico per iniziare lo studio, l'autore ha deciso di scegliere come **corpus** dello studio il libretto che le è apparso più abbondante di riferimenti, cioè **il libretto della terza stagione.**

¹⁴⁶ Crusie 2007: pp. 3-6.

¹⁴⁷ <http://gilmore-ism.com/about>

¹⁴⁸ <http://www2.warnerbros.com/gilmoregirls/dvd/>

Il libretto creato per la terza stagione contiene in totale 172 riferimenti alla cultura occidentale preferiti dagli autori e le loro spiegazioni. I riferimenti si trovano nelle 22 puntate della terza stagione, ma la lista non è per niente esauriente, vista la vasta quantità di riferimenti in ciascuna puntata. Nell'analisi di traduzione del capitolo 4 della presente ricerca si osservano solo esempi delle scelte traduttive, mentre tutti i riferimenti, spiegazioni e dialoghi originali e doppiati che riguardano i riferimenti possono essere esaminati nell'appendice del presente lavoro.

3.3. L'edizione italiana della serie

L'edizione italiana di *Gilmore Girls* è stata realizzata dalla società di doppiaggio con sede a Roma, la **Pumais Due**, fondata da un doppiatore italiano stimato, Renato Izzo. La compagnia fu tra le prime ad iniziare la riforma del doppiaggio in Italia negli anni 70 verso lo stile del parlato naturale, e ad abbandonare l'uso del dialogo artificiale diffuso in Italia all'epoca. Oggigiorno è tra le compagnie più stimate dell'industria nel suo paese, e conosciuta anche all'estero: tra i loro clienti ci sono maggiori canali televisivi italiani, come i canali Rai, e distributori stranieri, come 20th Century Fox e Buena Vista International.¹⁴⁹

La responsabile per l'edizione italiana della serie è stata Letizia Pini,¹⁵⁰ la sonorizzazione è stata realizzata da Eddy Cortese Cooperative¹⁵¹ e il mixer della terza stagione della serie è stato Stefano Morandi. I responsabili del dialogo italiano finale della terza stagione del telefilm sono stati Mauro Pelliccioni, Myriam Catania, Carlo Dall'Ongaro, Fabrizio Pucci, Roberta Fregonese, Marcello Mercalli ed Eugenio Marinelli, di cui Pelliccioni e Dall'Ongaro sono stati membri del gruppo dialoghista per tutta la durata della serie.¹⁵²

¹⁴⁹ <http://www.pumaisdue.com>;

Vedi anche <http://www.antoniogenna.net/doppiaggio/telefilm/unamammaperamica.htm>

¹⁵⁰ <http://www.antoniogenna.net/doppiaggio/telefilm/unamammaperamica.htm>

¹⁵¹ <http://www.dividoppi.it>; Genna nota che solo le stagioni dalla prima alla terza di *Gilmore Girls* sono realizzate da Eddy Cortese Coop. mentre le ultime quattro stagioni della serie sono sonorizzate da Fono Roma Film Recordings. <http://www.antoniogenna.net/doppiaggio/telefilm/unamammaperamica.htm>

¹⁵² <http://www.antoniogenna.net/doppiaggio/telefilm/unamammaperamica.htm>

Il personaggio più centrale per l'edizione italiana della serie sarà la doppiatrice e direttrice del doppiaggio, **Giuppy Izzo**, nata Giuseppina nel 1968 nella famiglia di doppiatori: lei è la figlia di Renato Izzo, il fondatore artistico di Pumais Due, e la sorella di doppiatrici Rossella, Simona e Fiamma Izzo.¹⁵³ Giuppy Izzo ha prestato la sua voce alla protagonista della serie, Lorelai Gilmore, per il totale di 153 episodi del telefilm e inoltre ha diretto 68 episodi del telefilm. La seconda direttrice di doppiaggio della serie è stata Barbara Castracane.

Nell'Ottobre 2002, subito dopo che le prime puntate di *Gilmore Girls* sono state trasmesse in Italia, Antonio Genna e Daniele Carnevale hanno realizzato un'intervista con Giuppy Izzo in cui parlano del doppiaggio della serie e del lavoro di doppiaggio in generale.¹⁵⁴ Nell'intervista Izzo afferma che dopo il successo della serie in America, era sicura che diventasse popolare anche in Italia. La comicità e il dialogo della serie furono comunque una sfida sin dall'inizio, e Izzo racconta di aver dovuto lavorare sodo per non perdere le caratteristiche particolari dei personaggi. Inoltre Izzo confessa di essere diventata una fan della serie e del carattere di Lorelai con mille sfumature da interpretare.

Nell'intervista con Genna e Carnevale, Izzo ammette che il dialogo veloce e a volte criptico è complicato da doppiare, ma il lavoro è un piacere e lei divide il senso dell'umorismo con la scrittrice Sherman-Palladino. La doppiatrice racconta che preferisce recitare ruoli nelle *sitcom* anziché quelli seri, e aggiunge che non sa scegliere il preferito tra i compiti di direttore del doppiaggio e attore. Ricorda che i due compiti sono molto diversi, ma entrambi indispensabili.

¹⁵³ <http://www.antoniogenna.net/doppiaggio/voci/vocigi.htm>; La famiglia della Izzo è presente anche nel doppiaggio di *Gilmore Girls*: la voce di Rory è doppiata dalla nipote della Izzo, Myriam Catania, e Max Medina è doppiato dal marito della Izzo, Fabrizio Pucci. A parte attori, entrambi sono stati dialoghisti per il telefilm. <http://www.antoniogenna.net/doppiaggio/speciali/gizzo.htm>

¹⁵⁴ L'intervista completa realizzata il 12 Ottobre 2002 è disponibile a: <http://www.antoniogenna.net/doppiaggio/speciali/gizzo.htm>

Inoltre ammette che il doppiaggio di *Gilmore Girls* è stato quello più complicato che abbia mai realizzato per la distribuzione televisiva.

A parte il contributo di Giuppy Izzo alla serie, è opportuno notare che anche altri attori doppiatori hanno partecipato a più compiti durante il processo, e non solo al doppiaggio delle voci. Per esempio, l'attrice Myriam Catania, che ha prestato la sua voce alla seconda protagonista della serie, Rory Gilmore, ha partecipato all'adattamento del dialogo durante la terza stagione. Lo stesso vale per due attori, Eugenio Marinelli (Richard Gilmore) e Fabrizio Pucci (Max Medina). La seconda direttrice del doppiaggio, Barbara Castracane, ha prestato la sua voce a un personaggio minore della serie, Babette Dell.¹⁵⁵

È interessante scoprire quanta importanza alcuni doppiatori hanno assunto durante il lavoro di doppiaggio del corpus della presente analisi. Purtroppo i nomi dei traduttori ricollegati con la traduzione della serie non sono disponibili, ma si è scoperto che gli attori doppiatori hanno influito molto sul prodotto finale: Izzo e Castracane come direttori e Catania, Marinelli e Pucci come dialoghisti. Durante l'analisi seguente del corpus bisogna quindi ricordarsi che le scelte finali del doppiaggio con tutta probabilità non sono fatte da un traduttore ma da un attore doppiatore.

¹⁵⁵ <http://www.antoniogenna.net/doppiaggio/telefilm/unamammapeperamica.htm>

4. LA TRADUZIONE DI ALLUSIONI E *REALIA* NEL DOPPIAGGIO DEL CORPUS

4.1. Le strategie di traduzione per allusioni a nomi propri

4.1.1. Conservazione

4.1.1.1. Trasferimento

Leppihalme nota che il trasferimento è una strategia di soluzione veloce e quindi popolare tra le traduzioni da lei studiate,¹⁵⁶ e infatti è la categoria che contiene più esempi anche del presente corpus; elenchiamo 49 esempi di tipo trasferimento per il corpus di allusioni PN, cioè 40,5% di tutte le allusioni PN. Poiché questa categoria costituisce da sola quasi 30 % dell'intero corpus dell'analisi, non sarebbe esagerato chiamare la conservazione attraverso il trasferimento la strategia più usata di tutto il corpus.

Il trasferimento diretto può essere effettuato senza alcun cambiamento nell'elemento allusivo, ma questo trattamento non è sempre quello opportuno, perché può complicare la comprensione del significato nel TC. Sotto si possono confrontare un esempio di un trasferimento riuscito bene (1) e un altro meno opportuno (2):

- 1) **(1.g)** *Sookie: What do you think, manly?*
*Lorelai: In an **Oscar Wilde** sort of way, absolutely.*
Sookie: È abbastanza virile?
*Lorelai: Secondo **Oscar Wilde**, assolutamente.*
- 2) **(17.c)** *Jess: [- -] what else [- -]? Start the fire, put **Phil Spector** up to it?*
*Jess: [- -] E cos'altro pensa? Che abbia appiccato l'incendio emulando **Phil Spector**?*

Siccome le allusioni fanno sempre riferimento alle connotazioni legate all'elemento allusivo è comprensibile che senza conoscere la storia dietro

¹⁵⁶ Leppihalme 1997: p. 90.

ciascun elemento culturale, la semplice nominazione dell'elemento non basta per creare l'allusione. Confrontando gli esempi 1.g *Oscar Wilde* e 17.c *Phil Spector* non c'è dubbio che il significato del primo elemento culturale sia più familiare rispetto al secondo, e quindi l'uso del trasferimento diretto può essere considerato una scelta traduttiva riuscita meglio nel primo che nel secondo caso. È giustificabile supporre che la maggioranza dei destinatari del TT abbiano familiarità con l'omosessualità dello scrittore dell'Inghilterra vittoriana, mentre i sospetti che il produttore discografico americano sia un omicida siano di conoscenza marginale.

Trasferimenti diretti accettabili come esempio 1.g sono 2.f, 2.h, 4.d, 4.e, 8.c, 8.g, 9.e, 14.c, 18.c, 19.g, 21.b e 21.h. Questi 13 esempi contengono riferimenti a personaggi ben conosciuti in tutto il mondo, come *Margaret Thatcher*, *Louis Armstrong*, *Quasimodo* e *Michael Moore*, e quindi un cambiamento di elementi allusivi risulterebbe soltanto una banalizzazione del testo.

Trasferimenti diretti discutibili come esempio 17.c sono 1.a, 1.b, 1.c, 1.i, 2.c, 3.k, 6.k, 6.m, 10.h, 11.b, 12.f, 13.e, 14.e, 14.k, 16.f, 17.a, 17.e, 19.f, 20.b, 21.k e 22.a. Questi 22 esempi sono considerati discutibili, perché contengono degli elementi allusivi che probabilmente non bastano per creare lo stesso allusione al destinatario nel TC. Questa categoria contiene nomi propri trasferiti come *Connie Chung*, *Edgar Degas*, *Ted Williams* e *Daisy Buchanan*.¹⁵⁷ Molti di questi personaggi sono di fama marginale, ed è improbabile che abbiano alcun significato allusivo per il destinatario italiano, anzi probabilmente nemmeno la denotazione dei nomi è chiaro nel TC, quanto meno la connotazione. Nel caso del 17.c, e altri casi nominati sopra, non sarebbe incorretto sostituire l'elemento problematico con un altro più riconoscibile nel TC.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Connie Chung e Ted Williams sono presentatori della televisione americana, Edgar Degas fu un pittore francese nel '800, e Daisy Buchanan è un personaggio secondario nel romanzo *Il Grande Gatsby* (1925).

¹⁵⁸ Vedi il sottocapitolo 4.1.2.1. Sostituzione con un elemento della cultura di partenza.

Un altro modo per effettuare il trasferimento di elementi allusivi è di conservare l'elemento ma utilizzare la forma localizzata del nome proprio. Sotto si possono esaminare due esempi di un trasferimento localizzato, ovvero italianizzato. Il primo esempio (1) è riuscito bene, mentre il secondo (2) non è del tutto soddisfacente:

- 1) **(18.e)** *Lorelai: I have **Polonius** and the entire banking system on my side.*
 *Lorelai: Ho **Polonio** e l'intero sistema bancario dalla mia parte.*
- 2) **(4.f)** *Debbie: I felt obligated to tell [- -] about your little performance [--].*
 *Lorelai: [- -] usually I like to meet up **at Sardi's** after a performance,*
 wait for reviews.
 Debbie: Mi sono sentita obbligata a raccontare alle altre mamme
 della tua piccola performance a scuola [- -].
 *Lorelai: Di solito incontro i miei fan **da Sardi** dopo lo spettacolo.*

Come si vede, gli esempi 4.f e 18.e sono stati localizzati per il TL italiano. *Polonius*, il ciambellano dall'*Amleto*, diventa *Polonio* come nella traduzione standard della dramma. Il nome di un ristorante newyorkese, *Sardi's*, è cambiato a *Sardi* benché non esistono altre versioni parallele del nome del ristorante. Il trasferimento funziona bene nel caso del 18.e per la sua riconoscibilità universale, ma la versione italianizzata del 4.f lascia un dubbio se si stia parlando di una persona.

Altri trasferimenti accettabilmente localizzati come 18.e sono 1.j, 5.e, 6.e, 11.a, 11.d, 14.i, 15.c & 18.d. Questi riferimenti contengono nomi propri italianizzati, come *Salomone*, *Otello* e *Umpa Lumpa*. La localizzazione di solito è una scelta disponibile solo per nomi storici o fittizi, come dimostrano anche gli esempi. D'altronde nel caso dell'esempio 11.d si può osservare un nome correttamente localizzato: *Mr. Christian* > *signor Christian*. Eppure la sostituzione dell'elemento allusivo potrebbe essere stata più fertile per la comprensione dell'allusione a un traditore (per esempio: *Mr. Christian* > *Bruto*). Comunque la scelta dei

doppiatori in questo caso sfida lo spettatore ed è quindi più fedele allo spirito della serie originale.

Ci sono altri tre esempi di trasferimenti localizzati discutibilmente come 4.f. Il processo di *Leopold e Loeb* (1.e)¹⁵⁹ è successo quasi cent'anni fa ed è chiaro che la nomina di "*Leopold e Loeb*" non ha lo stesso significato che "*Leopold and Loeb*" continua ad avere nel mondo anglosassone. L'esempio 14.b *The Actor's Studio guy* > *Quel tizio dell'Actor Studio* è discutibile, perché il riferimento originale è solo parziale. Si fa riferimento alla serie televisiva *Inside the Actors Studio* e al presentatore della serie, *James Lipton*. Si potrebbe speculare sulla possibilità di utilizzare il riferimento completo per aiutare lo spettatore. Nel caso di 20.a *Farrelly Brothers'* > *i Farrelly* è una forma localizzata correttamente, eppure il riferimento ai fratelli attori-registi americani e al loro stile cinematografico può rimanere incomprensibile.

Anche se Leppihalme ha definito il trasferimento come una soluzione facile per il traduttore, come dimostrato sopra questa tecnica dovrebbe essere utilizzata con prudenza soprattutto nel caso di trasferimento diretto. Se il traduttore sbaglia a stimare la familiarità dell'elemento e il riferimento rimane incomprensibile al destinatario, la traduzione fallisce. L'elemento del SC può anche convocare connotazioni diversi nel TC, e in questo caso sarebbe meglio scegliere una strategia diversa per non indurre in errore il destinatario. Risulta che in molti casi la sostituzione con un altro elemento del SL potrebbe eliminare il problema: l'elemento allusivo diventerebbe più familiare al destinatario senza rischiare di perdere la credibilità del dialogo.

¹⁵⁹ Leopold e Loeb erano due giovanotti di Chicago che hanno ucciso un ragazzino nel 1924.

4.1.1.2. Esplicazione

Nel caso di allusioni PN, l'esplicazione significa una minima aggiunta o cambiamento nel testo per fornire informazioni generali all'elemento allusivo in modo da facilitarne la comprensione per il destinatario del TT. Leppihalme osserva nella sua ricerca che traduttori accettano l'esplicazione come una buona strategia eppure in pratica è utilizzata poche volte. Anche nel corpus della presente analisi l'esplicazione è utilizzato per tradurre allusioni PN solo due volte. Il primo esempio è l'esplicazione chiara, mentre il secondo è più elaborato, ma sempre considerato un'esplicazione:

- 1) **(18.b)** *Rory: Oh my God, it's **Brazil**.*
 Rory: Proprio come nel **film Brazil**.
- 2) **(6.f)** *Rory: No, don't do **Duane from Annie Hall!***
 Rory: Come **Christopher Walken in Io e Annie?**

L'esempio 18.b è un esempio classico dell'uso dell'esplicazione: con la minima aggiunta del *film* si chiarisce che l'elemento allusivo fa riferimento esclusivamente al film di Terry Gilliam, non per esempio alla nazione. A prima vista i cambiamenti del 6.f non appaiono minimali per niente, anche se effettivamente si tratta solo dei semplici localizzazioni per esplicitare il riferimento: *Duane* è il carattere recitato dall'attore *Christopher Walken* nel film *Annie Hall* di Woody Allen, conosciuto in Italia come *Io e Annie*. Il traduttore conserva il riferimento ma usando correttamente elementi più familiari al destinatario italiano. Si potrebbe sostenere che nel 6.f si tratta di un tipo di sostituzione¹⁶⁰ invece dell'esplicazione, ma visto che l'allusione del TT continua a fare riferimento allo stesso elemento di ST, si tratta di un caso chiaramente conservativo.

¹⁶⁰ Vedi il sottocapitolo 4.1.2.

4.1.1.3. Aggiunta

L'ultima delle strategie conservatorie per allusioni PN secondo Leppihalme è l'aggiunta, la quale significa l'uso dell'elemento originale del SC senza cambiamenti e l'aggiunta di una nota del traduttore per una spiegazione dettagliata dell'allusione. È evidente che l'uso delle aggiunte extratestuali nel caso della traduzione audiovisiva non è possibile, se non come libretti spiegatori come quello usato per raccogliere il materiale della presente ricerca. Comunque, nel corpus del lavoro non si trovano esempi dell'aggiunta.

4.1.2. Sostituzione

4.1.2.1. Sostituzione con un elemento della lingua di partenza

La sostituzione di un elemento tipico alla lingua di partenza (SC) con un altro elemento del SC sembra particolarmente interessante tra tutte le strategie categorizzate da Leppihalme, e il corpus dell'analisi contiene diversi esempi ugualmente interessanti di questo tipo, anche se la strategia non è comunissima; infatti è la strategia secondo meno usata per allusioni PN con solo 8 esempi.

La sostituzione di un elemento originale con un altro elemento di SC può verificarsi, se l'elemento allusivo originale è considerato troppo estraneo per il destinatario del TT, ma l'uso di un elemento del TC potrebbe risultare un dialogo inverosimile. Sotto si possono osservare esempi della sostituzione con risultati diversi:

Una sostituzione di tipo parafrasi: l'oggetto del riferimento non cambia

- (17.b) *Lorelai: You have a document the lenght of Nicholas Nickleby.*
Lorelai: Hai un documento lungo quanto **un romanzo di Dickens.**

Il caso del 17.b è chiaro: siccome *Nicholas Nickleby* è un romanzo di Dickens i due elementi sono intercambiabili in una certa misura, anche se la traduzione rimane più generalizzata. Comunque, il romanzo nominato è conosciuto con lo stesso nome anche in italiano, e quindi trasferimento diretto avrebbe potuto essere una soluzione giustificabile qui. Probabilmente il traduttore ha stimato l'opera meno conosciuto dell'autore, e così deciso di semplificare il riferimento. Lo stesso vale anche per gli esempi 9.d e 16.b, visto che l'elemento allusivo è cambiato solo parzialmente. Nel primo caso si continua a fare riferimento alla sfortuna di un'atleta famosa (*Michelle Kwan > Marion Jones*), mentre il secondo caso riferisce sempre all'attore *Daniel Day-Lewis* anche se "*cobble yourself a new pair*" è sostituito da "*scrivere una lettera a*", e quindi il nome proprio allusivo rimane immutato.

Una sostituzione discutibile:

- (6.d) *Lorelai: Books?*
Sherry: The ones that you read when you had Rory.
*Lorelai: I think I was reading **Deenie** at the time...*
Lorelai: Libri?
Sherry: Quelli che hai letto quando hai avuto Rory.
*Lorelai: Stavo leggendo **Oscar Wilde** in quel periodo.*

Nel caso del riferimento 6.d non cambia soltanto l'elemento allusivo ma anche le connotazioni connesse all'allusione in questione. Sapendo che Lorelai aveva solo sedici anni quando ha avuto la figlia, l'allusione a *Deenie*¹⁶¹ è chiaro. Sherry intende a chiedere che libri leggeva per prepararsi all'arrivo della bimba, ma la risposta di Lorelai sottolinea il fatto che all'epoca lei era ancora tanto giovane che leggeva soltanto libri giovanili. Il riferimento della versione italiana invece rimane indistinto. Per quale motivo il personaggio di Lorelai avrebbe letto Oscar Wilde in cinta a sedici anni? Wilde potrebbe essere considerato un riferimento alla famiglia conservatrice dei Gilmore, che probabilmente fecero

¹⁶¹ Un libro di Judy Blume pubblicato nel 1973 che narra la crescita di una ragazza tredicenne.

studiare le opere classiche anche alla figlia, o un riferimento alla intelligenza di Lorelai, interessata in Wilde già da giovane. Potrebbe anche essere considerato una risposta ironica alla domanda di Sherry, ma il cambiamento della connotazione è evidente e non sembra di aver migliorato la comprensione dell'allusione. Un semplice cambiamento di tipo: *I was reading Deenie* > *Stavo leggendo Winnie Pooh* avrebbe trasmesso meglio l'allusione che Lorelai fu una madre molto giovane.

Altri esempi discutibili come 6.d sono 10.e & 10.f. Nel dialogo originale, Francie chiama Rory *Marlo Thomas*, una ragazza per bene, mentre Rory chiama Francie *Tina Louise*, una *femme fatale*. Per qualche motivo *Marlo Thomas* diventa *Dark Angel*, e *Tina Louise* diventa *Xena* nel doppiaggio, cambiando la connotazione dei due riferimenti.¹⁶² Visto che i riferimenti originali sono probabilmente sconosciuti nel TC la sostituzione è una buona strategia. Comunque, si consiglia di mantenere i significati delle allusioni originali. Per mantenere la contrapposizione originale del buono e cattivo, Francie potrebbe chiamare Rory per esempio *Biancaneve*, e Rory potrebbe chiamare Francie *la regina cattiva*.

Una sostituzione più giustificabile dell'elemento originale:

(7.e) Rory: Yeah, he's a regular **Martha Graham**.

Rory: Sì, è il **Tony Manero** di oggi.

A volte il riferimento originale non sembra del tutto adatto, e può accadere che la versione tradotta risulti addirittura più azzeccata dell'elemento originale. Si potrebbe sostenere che questo è il caso nel riferimento 7.e: Rory parla di Jess in un senso ironico, perché lui non balla anche se ha voluto partecipare in una maratona di ballo, ma l'elemento allusivo è il nome di una coreografa femmina

¹⁶² Marlo Thomas e Tina Louise sono due personaggi fittizi molto diversi tra di loro, una è buona e l'altra astuta. Invece Dark Angel e Xena sono entrambi personaggi fittizi fondamentalmente simili: sono caratteri di serie televisive *sci-fi* che combattono contro i cattivi.

neanche tanto riconoscibile. Nella traduzione l'elemento è sostituito da *Tony Manero*, il protagonista del film *La Febbre del Sabato Sera* recitato da John Travolta. L'elemento allusivo è sicuramente più riconoscibile, probabilmente più divertente e almeno adattato al sesso del personaggio in questione, Jess. Per questi motivi 7.e potrebbe essere valutato un ottimo esempio della sostituzione con un elemento del SL. Anche l'esempio 9.f (*Thunderdome* > *Superbowl*) può essere considerato tale.

4.1.2.2. Sostituzione con un elemento della lingua d'arrivo

La sostituzione con un elemento del TL è potenzialmente una strategia particolarmente familiarizzante, ma visto che non è sempre opportuno per la credibilità del testo a familiarizzarlo troppo, la sostituzione può anche dimostrarsi come una neutralizzazione. Gli elementi estranei al TC nel corpus del presente lavoro sono stati sostituiti in diversi modi neutralizzanti e familiarizzanti, e sotto si presenteranno esempi di questi metodi.

L'elemento usato nella sostituzione può essere nettamente legato al TC:

- (2.d) *Rory: I mean, what are we, French skating judges?*
Rory: Insomma. Siamo **una famiglia di mafiosi**?

Il riferimento 2.d è l'unico esempio della sostituzione con un elemento nettamente connesso al TC, ma il cambio è fatto in un modo prudente e non troppo importuno; dopo tutto anche in America ci sono i gangster, anche se il concetto della mafia deriva dall'Italia.

L'elemento allusivo può essere sostituito con un elemento comune per SC e TC:

- (4.c) *Zach: Dude, Lawrence Welk cranked louder than this.*
Zach: Perfino **mia nonna** suonava più forte di così.

Quando si sostituisce un elemento culturale con un altro più generale, si tratta di una strategia neutralizzante. Il caso 4.c è particolarmente discutibile per la considerevole neutralizzazione dell'elemento allusivo: l'allusione viene generalizzata tanto da essere quasi omessa. Il significato dell'allusione rimane ancora visibile: *Lawrence Welk*, un presentatore di un vecchio show musicale, è comparato a *una nonna*, ed il significato del riferimento è che sia Welk sia una nonna ascolterebbe la musica a volume bassa per non disturbare altri.

Il metodo neutralizzante è usato per la maggioranza degli esempi di questa sottocategoria, cioè per 2.j, 3.d, 3.e, 6.i, 8.e, 9.c, 10.c, 14.f, 14.m & 19.a. Le sostituzioni contengono traduzioni come: *Heather Mills* > *la Croce Rossa*, *The Glad Man* > *il bulletto* e *Encyclopedia Brown* > *enciclopedia*. Il motivo per queste sostituzioni possono variare tra malinteso del significato dell'allusione originale alla voglia di semplificare il testo per il destinatario italiano.

L'elemento sostitutivo può essere fonologicamente vicino a quello del ST:

- (10.b) *Lorelai: How'd it finally end with Cheech and Chong?*
Lorelai: Com'è andata a finire con **Cing e Ciong?**

Il terzo tipo di uso della sostituzione con elemento del TL presente nel corpus della ricerca è stato scelto perché fonologicamente vicino, come nel riferimento 10.b. In questo caso conservare l'umorismo della battuta è ritenuto più importante rispetto alla preservazione dell'elemento allusivo originale, e si cerca di produrre un suono simile a quello del SL. *Cheech and Chong* è un duo comico americano, ma in realtà Lorelai non compara i suoi genitori a due comici, ma a una coppia inseparabile, quindi l'uso di *Cing e Ciong* sostituisce l'originale senza problemi trasmettendo la connotazione di una coppia come anche l'umorismo.¹⁶³

¹⁶³ Lo stesso vale anche per la versione sottotitolata: "Poi com'è andata a finire con **Tom e Jerry?**".

4.1.3. Omissione

4.1.3.1. Parafrasi

Dall'utilizzo della parafrasi deriva l'omissione dell'elemento allusivo in sé, ma la denotazione del segmento è comunque comunicata al destinatario del TT, fatto che potrebbe non verificarsi per esempio nel caso del trasferimento. La parafrasi quindi può essere considerato una neutralizzazione del testo con la prioritizzazione alla comprensione del destinatario. Nel presente lavoro la parafrasi è stata realizzata con diversi mezzi per trasmettere il significato originale del ST, e sotto si presenteranno gli esempi.

Parafrasi attraverso l'iperonimo:

(7.h) *Rory: Well, Jamie must be special.*

Paris: Or Ted Bundy.

Rory: Jamie è speciale.

Paris: O è **un pazzo**.

Il caso dell'esempio 7.h è chiaro: il riferimento al serial killer statunitense, *Ted Bundy*, è stato esplicito con l'uso dell'iperonimo giustificabile, *un pazzo*. Gli omicidi furono commessi negli anni 70, non troppo tempo fa, quindi anche l'uso del trasferimento avrebbe potuto essere accettabile come strategia traduttiva, ma il traduttore non ha voluto correre il rischio di un riferimento irriconoscibile.

Anche i casi 4.g, 10.i, 11.f e 13.g utilizzano l'iperonimo, quindi neutralizzano il riferimento. Per esempio *Sara Moulton*, una cuoca televisiva, diventa semplicemente *una cuoca*, e *Xanadu-level of insane*¹⁶⁴ diventa *folia assurdo*. Ci sono anche casi a limite che in quest'analisi sono considerati iperonimi: per esempio *Tattoo* > *piattola* non è un caso chiaro dell'uso d'iperonimo. *Tattoo* è un personaggio di bassa statura nel telefilm *Fantasilandia (Fantasy Island)* e il nome

¹⁶⁴ Xanadu è un film romantico del 1980. La connotazione alla follia deriva dallo stile curioso del film.

è usato nel contesto come un'offesa. *Piattola*, un piccolo insetto, è compreso qui come un iperonimo per una persona bassa, anche se una versione più chiara potrebbe essere *nano*.

Parafrasi attraverso una caratterizzazione dell'elemento allusivo:

(6.a) Jess: Geez, how **Andy Griffith** is this town [- -]?

Jess: Oddio come siete **provinciali**. [- -]

La parafrasi nell'esempio 6.a è probabilmente stata usata per motivi di guidare il destinatario italiano verso connotazioni corrette: l'attore Griffith è conosciuto nel mondo soprattutto per il suo ruolo dell'avvocato Matlock negli anni 80, non tanto per il ruolo del suo stesso nome *Andy Griffith* nella serie *Andy Griffith Show* degli anni 60. L'uso dell'elemento originale (**Questa città fa tanto Andy Griffith...*) potrebbe evocare connotazioni sbagliate del carattere di Matlock. La battuta fa riferimento esclusivamente al personaggio di Griffith, non all'attore stesso, e per chiarire l'inteso è giustificabile usare la parafrasi. L'aggettivo *provinciale* può essere considerato una categorizzazione del personaggio chiamato Andy Griffith, e l'uso della parafrasi è una scelta giustificabile per non disorientare il destinatario del TT.

Ci sono altri sette omissioni, come quella dell'esempio 6.a, e sono 2.a, 2.g, 5.b, 6.b, 7.b, 16.a e 17.d. *Meyer Lansky*, un mafioso americano, diventa *mente pensante*; *Boo Radley*, un solitario nel libro *Il Buio oltre la Siepe (To Kill a Mockingbird)*, diventa *uomo del mistero* e *Billy Carter*, il fratello del presidente Jimmy Carter, diventa *la più scema*. In questi casi la versione a parafrasi fa riferimento a una caratteristica del nome allusivo originale. Non tutti i casi sono così chiari: per esempio *Bobby Brady* > *il cane da guardia* è una caratterizzazione discutibile del personaggio. Più che una *guardia*, Bobby potrebbe essere chiamato un *codardo*.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Bobby Brady è il figlio più giovane della famiglia nel telefilm *The Brady Bunch*. Il suo carattere è prudente e non vuole mettersi in difficoltà.

Parafrasi con allusione a un attributo dell'elemento originale:

(9.g) *Paris: My Thanksgiving is turning into a Wes Craven movie.*

Paris: Per me invece sarà come un **film dell'orrore**.

Nell'esempio 9.g l'elemento di parafrasi (*un film dell'orrore*) è l'attributo all'elemento originale, *Wes Craven*, un regista americano di film horror. Paris intende con tale riferimento che i suoi progetti per il Giorno di Ringraziamento stanno andando terribilmente male, e sia l'elemento allusivo originale sia quello del TT comunicano bene la connotazione.

Anche l'elemento del 5.a è comunicato attraverso la parafrasi che contiene un attributo dell'elemento originale, ma il caso non è chiaro quanto 9.g. *Blue Crush* è un film di surfing, quindi *I like your new look. It's very Blue Crush > Va di moda fare la doccia vestiti?* sembra una parafrasi abbastanza soddisfacente e qualcosa dell'elemento originale rimane anche se l'allusione è omessa.

Parafrasi con la sostituzione dell'elemento con un altro simile:

(14.l) *Luke: You're Petey the dog.*

Luke: Sembri **un cane bastonato**.

Nel caso dell'esempio 14.l invece, dopo una rissa Jess ha un occhio nero e Luke lo commenta. L'elemento *Petey the dog* si riferisce al cane di una serie televisiva con un caratteristico marchio nero intorno all'occhio. Anche se con la sostituzione dell'elemento la connotazione cambia da un cane macchiato a un cane bastonato, la strategia può essere considerata parafrasi anziché sostituzione vera e propria, visto che l'elemento allusivo, *un cane*, non cambia. Anche esempi 4.g, 6.g, 7.f, 12.e e 19.b sono considerati una parafrasi realizzata con sostituzione, perché qualcosa dell'elemento originale rimane. Per esempio *Tell it to the Timex salesman* (una marca di orologi) diventa *Porta ad aggiustare l'orologio* nel doppiaggio, *orologio* essendo l'elemento che rimane nella traduzione.

Leppihalme sottolinea che il vantaggio della parafrasi rispetto al riferimento conservato o sostituito è che il significato diventa esplicito e comprensibile a tutti, ma il lato negativo è la perdita di un elemento arricchente dal testo e l'inevitabile neutralizzazione e banalizzazione del testo.¹⁶⁶ In ogni caso l'omissione del riferimento e l'uso della parafrasi è una strategia assai comune nel corpus dell'analisi: 23 esempi di questo tipo costituiscono 19% del materiale di allusioni PN.

4.1.3.2. *Omissione totale*

Nella sua ricerca di traduzione letteraria Leppihalme ha incontrato pochi esempi di omissione totale del riferimento e afferma che in questo tipo di traduzione oggi è considerata la strategia da usare soltanto come ultima scelta.¹⁶⁷ Tuttavia la traduzione di letteratura e la traduzione audiovisiva differiscono notevolmente nei confronti dell'omissione totale: nella sua ricerca di sottotitolaggio Koskipää osserva che due traduttori hanno usato l'omissione totale in media 11% delle volte per il materiale allusivo di tipo NP.¹⁶⁸ Nel corpus del presente lavoro, l'omissione totale è stata usata addirittura 20,7% delle volte nel caso di allusioni PN, quindi ancora il doppio rispetto al sottotitolaggio.

Si possono soltanto speculare sulle motivazioni per l'uso frequente dell'omissione nel doppiaggio, ma una tra le ragioni più comuni sarà probabilmente la fretta durante il processo di traduzione che richiede scelte traduttive veloci. Anche la sincronizzazione influenza le scelte disponibili al traduttore, e a volte l'omissione può sembrare una scelta sicura, se il significato dell'allusione non è del tutto chiaro al traduttore. Comunque, nel doppiaggio solo il significato di una battuta può essere omesso, ma la battuta in sé no, tranne se il viso del parlante non è visibile sul video.

¹⁶⁶ Leppihalme 1997: p. 93.

¹⁶⁷ Leppihalme 1997: pp. 93-94.

¹⁶⁸ Koskipää 2008: p. 63.

Nel corpus dell'analisi si sono trovati diversi modi anche per realizzare un'omissione totale. Il tipo di omissione più frequente è naturalmente l'omissione totale dell'allusione o addirittura la sostituzione dell'allusione con qualcosa che in nessun modo cerca di comunicare né la denotazione né la connotazione dell'elemento originale e può anche cambiare il senso della battuta. Sotto si possono osservare esempi di omissione.

Un'omissione standard:

- (1.f) *Sookie: How are you planning on telling them?*
 Lorelai: I thought I'd do it like Nell.
 Sookie: Come glielo dirai?
 *Lorelai: **Lo farò chiudendo gli occhi.***

Un'omissione con una versione sostitutiva:

- (3.h) *Lorelai: So what do we call this guy [- -]?*
 *Rory: **Ish Kabibble.***
 Lorelai: Senti, lo chiamo alumnus Darren? [- -]
 *Rory: **Se non parli, non sbagli.***

Nell'esempio 1.f si tratta di una tipica omissione del riferimento: la protagonista del film *Nell* aveva inventato una lingua tutta sua, ma la versione tradotta non cerca di comunicare il significato originale, invece ignora il riferimento e sceglie una soluzione più semplice. Lo stesso succede nel caso del 3.h, anche se in un modo più elaborato, quando il riferimento a un musicista (*Ish Kabibble*) è sostituito con una frase di Rory, che invece di rispondere a Lorelai, la consiglia. Omissioni come presentate sopra sono anche 2.b, 3.b, 6.h, 7.a, 7.c, 7.d, 7.g, 9.a, 9.b, 10.g, 11.e, 12.b, 12.c, 15.d, 16.c e 16.h. Tra le allusioni NP omesse ci sono nomi veri (*Danny Gans, Susan Faludi*), nomi fittizi (*Spicoli, Tasmanian Devil*) toponimi (*Haight-Ashbury*) e titoli di film (*Blue Velvet, Boxing Helena*). Bisogna ricordarsi che nel doppiaggio il significato può essere omesso, mentre la battuta in sé no, se non nel caso in cui il viso del parlante non sia visibile sul video. Perciò le allusioni nominate qui sono state sostituite con battute neutralizzanti e

banalizzanti, per esempio "*Where do you think the Susan Faludis of this world came from?*"¹⁶⁹ > "*Secondo te per quale motivo falliscono tanti matrimoni?*".

Un'omissione con una versione alternativa:

(21.c) *Paris: Suddenly I'm **Felicity** without the hair issues and I'm not terribly comfortable with that.*

Paris: **Anche se mi piacerebbe molto andare nello stesso posto per poterlo vedere.**

L'esempio 21.c è un caso particolare perché presenta addirittura una versione alternativa alla versione del ST, ed è quindi un cambiamento ancora più drammatico, anche se omissione in sé è già considerata una strategia estrema. L'elemento allusivo del SC riferisce alla protagonista *Felicity* dell'omonimo telefilm, in cui la ragazza sceglie l'università da frequentare per stare con il fidanzato del liceo, ma il rapporto fallisce. La versione del TT suggerisce che Paris vorrebbe fare come *Felicity*, mentre nella versione originale dice di non volerlo fare. La scelta traduttiva non è inevitabile, anzi provoca delle domande. Secondo il traduttore sarebbe più logico che una ragazza volesse scegliere l'università per stare con il fidanzato? È apparsa una scelta familiarizzante verso il TT, quindi un concetto più comprensibile al destinatario italiano? È una battuta contraddittoria al personaggio di Paris, e quindi la versione tradotta è un dettaglio interessante, anche se purtroppo rimane senza spiegazione.

L'omissione può anche riguardare esclusivamente l'elemento allusivo che è omesso, anche se il resto del segmento è comunicato nel TL. Un esempio di questo tipo di omissione è presentato sotto:

(14.d) *Jess: Get a clue, **Columbo**. I don't wanna talk to her.*

Jess: **Non ho voglia di parlare con lei.**

¹⁶⁹ Susan Faludi è una femminista americana. L'allusione originale riferisce alla delusione delle donne come Susan Faludi nei confronti di uomini, mentre l'allusione nel doppiaggio generalizza la questione e non colpevolizza nessuno dei due sessi.

Nel 14.d *Columbo* è un riferimento ovvio al famoso ispettore di polizia conosciuto in italiano come *Colombo* e recitato da Peter Falk. Secondo Jess, Luke fa troppe domande e così nasce la connotazione a un poliziotto. Tuttavia, il riferimento non è necessario per il dialogo e può essere omesso senza problemi, anche se il testo perde della sua originalità. Altri esempi di questo tipo sono 1.d, 1.h e 2.k.

Nel corpus del lavoro si trova anche un esempio in cui l'elemento allusivo non è del tutto tolto, ma è reso irriconoscibile in un modo che cancella il riferimento originale:

- (12.a) *Lorelai: The cork fell off my hook and Jayne Mansfield over here bit.[- -]*
Lorelai: Mi è caduto il sughero dall'amo e Jayne ha abboccato. [- -]

Jayne Mansfield fu un'attrice comparabile a Marilyn Monroe per il suo stile, anche se meno conosciuta in Europa, e nella scena del 12.a Lorelai si riferisce al pesce chiamandolo con il nome dell'attrice, intendendo che è bello, ma non troppo intelligente. Nella versione del TL il cognome dell'attrice è omesso e quindi il nome diventa uno qualsiasi perdendo il significato allusivo.

4.2. Le strategie di traduzione per allusioni a frasi chiave

4.2.1. Parafrasi

Nel caso di allusioni di tipo KP, Leppihalme definisce la parafrasi come una riduzione al significato, cioè l'allusione è riformulata in modo che il significato è trasmesso anche se l'elemento allusivo in sé è tolto dal TT. La parafrasi come strategia priorizza la funzione informativa dell'allusione, quindi la formula originale dell'allusione è secondaria alla comprensibilità del senso.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Leppihalme 1997: p. 99.

Nel corpus del presente lavoro troviamo un totale di tre allusioni KP di cui due esempi sono trattati con la strategia parafrasi, ed entrambi gli esempi sono presentati sotto:

- (5.f) *Rory: Hey, how come we don't have a tiki bar?*
*Lorelai: Well, we are not two **wild and crazy guys**.*
Rory: Perché non abbiamo anche noi un mobile bar?
Lorelai: Perché noi due non siamo due **alcoliste**.
- (10.j) *Lorelai: **That'll do, pig**. That'll do.*
Lorelai: **Funzionerà**. Sorridi, sorridi.

Nell'allusione 5.f si fa riferimento a due personaggi di uno show americano,¹⁷¹ e il riferimento in italiano è semplicemente cambiato ad *alcoliste*. La scelta dell'elemento di parafrasi può essere considerato discutibile: l'alcool non è centrale per i personaggi dello show, anche se si comportano in un modo bizzarro. L'elemento di parafrasi nel TT potrebbe ugualmente, se non preferibilmente, essere *bizzarro* o *pazzo*, anche se la connessione di idee di un mobile bar e due alcoliste è comprensibile. Se la traduzione fosse stato più fedele al SL si sarebbe potuto costruire un dialogo di tipo: *Rory: Perché non abbiamo un bar mobile esotico? Lorelai: Perché non siamo tanto **bizzarre**.*

Nella scena del riferimento 10.j Lorelai complimenta Emily per aver confrontato la sua spietata suocera usando la battuta di un film.¹⁷² Nel film la battuta ha avuto il significato: *"Sei riuscita bene. Hai fatto abbastanza."* mentre il significato della battuta di Lorelai è *"Hai fatto bene a difenderti. Vedrai che avrà effetto."* La concordanza tra i significati delle due versioni della battuta sembra soddisfacente, e a causa della parafrasi usata il dialogo è comprensibile anche al destinatario che non ha visto il film in questione.

¹⁷¹ I fratelli cecoslovaceni recitati da comici Steve Martin e Dan Ackroyd ebbero un successo nello show *Saturday Night Live* negli USA tra gli anni 70 e 80.

¹⁷² Confronta con la nota 64.

4.2.2. Riformulazione

La riformulazione è una strategia creativa che unisce caratteristiche di altre strategie come più adatta per ciascun'allusione individuale, quindi è difficile da definire. La riformulazione ha lo scopo di conservare un elemento allusivo dal ST, mentre allo stesso tempo si cerca di rendere l'allusione più comprensibile per il destinatario del TT. L'unico esempio di questo tipo presente nel corpus è seguente:

- (6.c) *Lorelai [cantando]: They're cousins, identical cousins...*
 Lorelai [cantando]: Fratelli gemelli...

L'allusione 6.c fa riferimento alla sigla della serie televisiva *the Patty Duke Show* e alle protagoniste cugine recitate dalla stessa attrice (quindi esteticamente identiche), mentre la battuta di Lorelai suggerisce che Luke e il Solitario di Stars Hollow sono identici di carattere. Non si è potuto verificare se *the Patty Duke Show* degli anni 60 fosse mai stato trasmesso nella TV italiana, quindi neanche una traduzione standard per la canzone non è disponibile. In assenza di una versione italiana stabilita, la riformulazione appare una strategia corretta per una canzone, anche se in questo caso è vicino alla strategia di parafrasi; l'elemento che congiunge il riferimento a Patty Duke, *identical cousins*, è sostituito da *fratelli gemelli*, visto che l'idea di cugini gemelli non è sensata e in ogni caso si tratta di due maschi (Luke e il Solitario).

Koskipää afferma che la riformulazione può essere applicata come una strategia esotizzante utilizzando solo pochi elementi di esplicazione, come anche una strategia di tipo parafrasi familiarizzante che cerca di rendere il riferimento più accessibile al destinatario del TT.¹⁷³

¹⁷³ Koskipää 2008: pp. 36-37.

4.2.3. Altre strategie per allusioni a frasi chiave

Il corpus della presente analisi non contiene esempi della maggior parte delle strategie di traduzione per allusioni di tipo KP come categorizzate da Leppihalme, e quindi questo sottocapitolo presenta in breve le strategie non utilizzate nell'analisi cercando di dare un'idea chiara e concisa delle sette categorie.¹⁷⁴

La strategia chiamata *traduzione standard* è possibile solo nel caso in cui l'elemento culturale del SL abbia un elemento corrispondente nel TL. Un riferimento con una traduzione stabilita può essere per esempio una citazione biblica o altrimenti classica, come testi di Shakespeare: *To be or not to be...* > *Essere o non essere...* Il vantaggio della strategia è la conservazione del riferimento, anche se in culture diverse può avere connotazioni diverse.

La strategia di *cambiamento minimo* causa una esotizzazione del TT, visto che significa una traduzione assai letterale dell'allusione che di solito risulta una formula poco idiomatica al TL ed elimina le connotazioni dal riferimento. Per esempio l'espressione "*There is no such thing as a free lunch*" significa che non esistono favori senza un ritorno della cortesia. Quest'espressione può essere tradotta con cambiamento minimo, ma la frase "*Non esistono pranzi gratuiti*" non ha un significato idiomatico nell'italiano.¹⁷⁵ Infatti, con l'uso negligente di questa strategia è facile produrre lingua innaturale e confondere il destinatario.

L'elemento del SC è conservato nel TT ma brevemente spiegato con la strategia dell'*esplicazione*, quindi il trattamento esplicativo del riferimento è esotizzante. La strategia è spesso comoda nella traduzione audiovisiva perché non richiede molto più tempo rispetto al riferimento originale, una parola o due di tipo

¹⁷⁴ Leppihalme 1997: pp. 94-102. Vedi anche sottocapitolo 1.3.1. del presente lavoro.

¹⁷⁵ Nel caso di "*There's no such thing as a free lunch*" una traduzione migliore sarebbe la sostituzione con un'espressione italiana come "*Nemmeno il cane muove la coda per niente*".

esplicativo fanno capire al destinatario che si tratta di un'allusione, è volendo il destinatario può informarsi del significato del riferimento. Un esempio di esplicazione: "*Ding dong, Avon Lady*" > "*Arriva veditrice Avon*". L'allusione originale fa riferimento allo slogan di un'azienda produttrice di cosmetici, che utilizza la strategia della vendita diretta, cioè le presentatrici Avon visitano le case dei clienti potenziali. È ovvio, che lo slogan dev'essere esplicito in qualche modo per aiutare la comprensione del significato nel TC.

La nota del traduttore etc. è una strategia che non riguarda il testo corrente, ma in questo caso la spiegazione è effettuata con un'aggiunta fuori il testo. Chiaramente questa non è una strategia disponibile per la traduzione audiovisiva.

Con *la segnalazione linguistica* si intende la strategia con la quale il traduttore può aggiungere al testo delle segnalazioni linguistiche che suggeriscono al destinatario del TT la presenza di un'allusione. La segnalazione può essere raffinata, come una forma linguistica arcaica o una struttura particolare. Per esempio "*Son fantasia*" sembra una scelta più poetica rispetto a "*Sono fantasia*" e quindi la forma corta del verbo potrebbe essere utilizzata in una traduzione poetica per ottenere il registro corretto.

La penultima delle strategie per allusioni KP è *la sostituzione* che significa la sostituzione dell'elemento SC con uno corrispondente del TC. La strategia fortemente familiarizzante priorizza la comprensibilità del testo, ma se l'elemento sostitutivo del TL è legato esclusivamente al TC, il risultato può suonare inverosimile. Comunque, la sostituzione risulta una traduzione più idiomatica al TL, come visto nell'esempio sopra ("*There's no such thing as a free lunch*" > "*Nemmeno il cane muove la coda per niente*"), e quindi è una strategia raccomandabile nel caso di allusioni KP.

L'omissione è l'ultima delle strategie qui presentate, ed è considerata una scelta estrema del traduttore, perché omette del tutto l'allusione. Comunque questa strategia non è insolita nel campo della traduzione audiovisiva sempre limitato dalla durata e dal sincronismo.

4.3. Strategie di traduzione per *realia*

4.3.1. Trasferimento diretto

Il trasferimento diretto è una strategia di traduzione estremamente esotizzante che conserva l'elemento di SC senza effettuare alcun cambiamento, eppure risulta la strategia più usata per trattare riferimenti di tipo *realia* nel corpus usato nel presente analisi. Circa 47 % delle volte, l'elemento di *realia* è stato introdotto nel TC senza cambiamenti, ma il successo della scelta di strategia varia tra diversi casi. Il trasferimento diretto è comparabile alla prima strategia per allusioni PN, ovvero la conservazione attraverso trasferimento, con la differenza che il trasferimento diretto non include l'italianizzazione degli elementi, contrariamente alla conservazione.¹⁷⁶

Esempi di trasferimento diretto:

- (13.d) *Maureen: Listen, I have Graydon Carter on the other line.*
Maureen: Scusa cara, ho **Graydon Carter** sull'altra linea.
- (21.a) *Miss Celine: Oh my God, it's Audrey Hepburn.*
Miss Celine: O mio Dio, è **Audrey Hepburn**.

L'esempio 13.d presenta l'uso di trasferimento diretto discutibile, mentre nel 21.a il caso sembra senza complicazioni. La differenza dei due esempi sta nel fatto che non tutti i riferimenti sono ugualmente trasferibili; l'attrice e icona Audrey Hepburn è senza dubbio riconoscibile nel TC quanto nel SC, mentre l'editore attuale della rivista americana *Vanity Fair*, Graydon Carter, non può essere considerato un personaggio di fama mondiale, e quindi è probabile che il significato del riferimento rimanga oscuro al destinatario italiano nel TC.

¹⁷⁶ Confronta con il sottocapitolo 4.1.1.1.

I riferimenti 2.e, 4.a, 8.d, 8.f, 10.d, 19.c, 21.d, 21.e e 21.j possono essere considerati trasferimenti diretti ben riusciti, come 21.a, perché sono di carattere globalmente riconoscibile. Questo gruppo contiene personaggi conosciuti di anni passati come *Kierkegaard* e *Ginger Rogers*, nomi delle celebrità contemporanei come *Johnny Depp* e *Gloria Estefan*, e riferimenti alla musica giovanile di oggi, come *Korn* e *Bohemian Rhapsody*.

La maggior parte dei riferimenti (cioè 3.g, 3.l, 7.j, 13.a, 13.b, 13.d, 16.g, 19.d, 19.e, 21.i, 21.l e 22.b) invece sono collegati a personaggi di fama minore, riconoscibili soltanto a gruppi di minoranza, e quindi un'altra strategia, come una breve esplicazione, potrebbe essere più pratica in questi casi. Il gruppo contiene riferimenti per esempio ai ballerini *Tommy Tune* e *Charo* e ai musicisti *Don Ho*, *Kenny G* e *Leif Garret*. I personaggi nominati qui non hanno una presenza forte nella cultura popolare di oggi come quelli nominati nel paragrafo precedente, e quindi è improbabile che un destinatario italiano possa decifrare il riferimento senza alcuna spiegazione.

4.3.2. Calco

Il calco è la strategia usata quando tutti i componenti dell'elemento *realia* sono tradotti parola per parola. Nella migliore delle ipotesi, la strategia è più trasparente e comprensibile al destinatario del TC, ma nel peggiore dei casi può addirittura creare errori di significato e falsi riferimenti. Il primo degli esempi riportati a seguito dimostra il pericolo di calco, mentre il secondo è un esempio di uso corretto della strategia:

(8.b) *Lorelai: It would have been **the Donner Party** all over again [- -].*
Lorelai: Ricordi **la festa dai Donner**?

(15.a) *Rory: Like once, in fourth grade, we went on a field trip to **Mark Twain's house** [- -].*
Rory: Una volta in quarta elementare andammo in gita **alla casa di Mark Twain**.

Nel momento del riferimento 8.b la situazione è seguente: le Gilmore hanno partecipato a una maratona di ballo, sono stanche ma affamate, quindi devono ancora stare in piedi per raggiungere il bar per poter mangiare. Lorelai fa un'esagerazione tipica del suo carattere e paragona la sua fatica e fame al famoso gruppo di emigranti americani conosciuto con il nome *Donner Party* e costretto al cannibalismo durante il viaggio di immigrazione. La traduzione in italiano a calco trasmette soltanto il cognome della famiglia emigrante, ma il resto del riferimento tradotto letteralmente non ha un senso. Con tutta probabilità in questo caso, il destinatario italiano non capirà né il motivo del riferimento italiano a una festa né potrà tracciare il riferimento originario del ST. Il riferimento 15.a invece è abbastanza semplice da produrre un riferimento trasparente per il TL.

Il calco è una strategia a metà strada tra esotizzazione e familiarizzazione, e se usato in modo corretto può essere più utile al destinatario del TT rispetto al trasferimento diretto. Per le sue problematiche relative a possibili errori di significato ed espressioni estranee al TL, il calco dovrebbe essere utilizzato con prudenza. Infatti, nel presente lavoro solo cinque elementi di *realia* (quasi 11 % del corpus di *realia*) sono stati tradotti usando il calco.

I riferimenti 3.c (*the Dead Kennedys* > *i Dead Kennedys*) e 10.a (*the Art of War* > *l'Arte della Guerra*) sono traduzioni accettabili come l'esempio 15.a, perché non creano falsi riferimenti. Nel 3.c solo l'articolo è tradotto mentre il nome del gruppo musicale rimane immutato. Nel 10.a l'elemento di *realia* (*the Art of War*) è tradotto parola per parola, ma visto che si tratta di fatto della traduzione standard del titolo del libro, il caso potrebbe essere categorizzato come un adattamento culturale. Si è deciso di includere 10.a nella categoria del calco per il semplice motivo che l'elemento allusivo è considerato poco conosciuto nella cultura di massa contemporanea, e la traduzione standard in questo caso può essere il risultato dell'uso trasparente ma non intenzionale del calco.

Il calco come la scelta traduttiva è considerato discutibile anche nel caso del 14.a. Il libro *The Holy Barbarians* diventa *I Sacri Barbari*, anche se il titolo non è stato tradotto in italiano. Il nome tradotto è sicuramente trasparente, ma può indurre il destinatario in errore: se cerca di trovare il libro di questo nome, non lo trova. Comunque, l'errore in questo caso non è grave quanto nel 8.b.

4.3.3. Adattamento culturale

La funzione dell'adattamento culturale è di sostituire un elemento estraneo nel TL con un elemento familiare al destinatario del TT, quindi la strategia è considerata estremamente familiarizzante. Secondo Leppihalme l'adattamento culturale è più comune nella traduzione della letteratura per bambini, perché rende il testo più comprensibile ai giovani destinatari, ma la stessa strategia può anche essere utile nel sottotitolaggio, perché risparmia spazio sullo schermo facilitando la comprensione dell'elemento senza troppe spiegazioni. Inoltre l'adattamento culturale è spesso necessario per tradurre l'umorismo. La strategia favorisce la comprensione del significato, ma si rischia di perdere la credibilità del testo come una parte del SC.¹⁷⁷

L'adattamento culturale sembra di essere utilizzato nel corpus della presente analisi per tre motivi: (1) per familiarizzare l'elemento sostituendolo con un altro elemento del SL per mantenere sia la credibilità sia la comprensibilità; (2) per proporre una versione localizzata dell'elemento del ST; o (3) per comunicare umorismo localizzato nel TC. Si possono osservare le tre funzioni nominate sopra negli esempi seguenti:

- | | | |
|----|--------|--|
| 1) | (8.a) | <p><i>Lorelai: [- -] no one, including the Amazing Kreskin, could've predicted [- -].</i></p> <p>Lorelai: [- -] che nessuno, compreso il mago Copperfield, avrebbe potuto prevedere [- -].</p> |
| 2) | (21.f) | <p><i>Rory: When in Rome: "Does Gore Vidal live near here?"</i></p> <p>Rory: E, invece a Roma: "Roul Bova abita qui vicino?"</p> |

¹⁷⁷ Leppihalme in Kukkonen (et al.) 2001: p. 142.

- 3) (5.d) *Lorelai: I only knew him by his nickname. Shamù. He was kind of a big guy [-].*
Lorelai: Conoscevo solo il soprannome. **Suppli**. Era molto grosso [-].

Nel riferimento 8.a si è deciso che un mago americano di oggi sarebbe stato più riconoscibile nel TC di un chiaroveggente americano degli anni 70. Visto che l'elemento fa sempre riferimento al SC, la credibilità del testo non soffre dell'adattamento, mentre sarebbe stato innaturale sentire un'americana fare riferimento a un mago italiano. Altri riferimenti di questo tipo sono 3.i (*Lazar Wolf > agente Wolf*) e 21.g (*Jimmy Stewart > James Stewart*). L'esempio 21.g è chiaro: per facilitare la comprensione del riferimento, si è deciso di utilizzare il nome proprio, *James*, invece del diminutivo, *Jimmy*, dell'attore americano famoso. Nel 3.i la sostituzione è più notevole, visto che il riferimento originale cambia. *Lazar Wolf* è un personaggio notevole nella comunità dello spettacolo *Fiddler on the Roof*, ma nel doppiaggio si parla di un *agente Wolf*. Il termine *agente* è quindi considerato di provocare un'idea equivalente di una persona importante nel TC italiano.

Il riferimento 21.f potrebbe essere valutato ugualmente ben riuscito che 8.a, anche se in questo caso l'elemento è sostituito con uno del TC: uno scrittore americano viene sostituito da un attore romano. Comunque la traduzione perde il senso che suggeriva che la giovane Rory avrebbe voluto incontrare a Roma un autore importante, invece la versione italiana fa capire che voleva vedere un bel ragazzo italiano.

Gli altri riferimenti di questo tipo sono 3.f, 6.l, 8.h, 14.h e 18.a, che contengono versioni italiani *Titian > Tiziano* e generalizzazioni come *Biosphere > riserva*. Il caso di *Tiziano* è senza ambiguità, visto che il nome del pittore italiano è semplicemente trasformato nel doppiaggio alla sua forma originale. Visto che in Italia non esiste il concetto della biosfera come inteso al riferimento 18.a (un'enorme biosfera per gli studi scientifici), la sostituzione con un altro

elemento che crea connotazioni simili (una riserva naturale per gli studi scientifici) sembra giustificata. La sostituzione è accettabile, perché il doppiaggio non permette troppi spiegazioni sul significato del *Biosphere* americano, e il riferimento in sé non è indispensabile per il dialogo. Anche se a prima vista *riserva* può sembrare un tipo d'iperonimo, non è considerato tale: un iperonimo del *Biosphere* artificiale potrebbe essere una serra o un altro tipo di spazio chiuso, mentre una riserva è un termine più connessa a spazio aperto in stato naturale.

Il riferimento 5.d è l'unico esempio nel corpus di *realia* che usa adattamento per trasmettere l'umorismo. Né il nome *Shamu* (riferimento a una balena) né *Supplì* (una pietanza romana) hanno molto senso, ma siccome il personaggio è appena inventato da Lorelai, non importa: potranno ambedue essere soprannomi di una persona obesa nella propria cultura.

Nel corpus della presente ricerca oltre 20 % (cioè 10 esempi) dei riferimenti di tipo *realia* sono stati tradotti utilizzando l'adattamento culturale, che è quindi da considerarsi la seconda strategia più comune per tradurre *realia*.

4.3.4. Iperonimo

La sostituzione di un riferimento specifico con un'iperonimo significa che nella traduzione un elemento più generale e globale occupa il posto dell'elemento culturale. L'uso dell'iperonimo rende il testo nel TL più banale togliendo una particolarità del SC, e quindi la strategia può essere considerata di tipo neutralizzante. L'uso dell'iperonimo è una strategia marginale nel presente corpus: ci sono soltanto due esempi, che costituiscono circa 4 % del materiale di tipo *realia*. Ambedue i riferimenti sono presenti sotto:

(7.i) *Taylor: You would kick Tiny Tim's crutch out from under him, wouldn't you?*

- Taylor: Saresti capace di sfilare le stampelle ad **uno storpio**, [- -]?
- (14.j) Zach: *Marshall Stacks don't know Christian from atheist.*
- Zach: **La musica** non distingue fra i cristiani e gli altri.

Nel riferimento 7.i del ST si nomina Tiny Tim, un personaggio storpio del libro *Il Canto di Natale*¹⁷⁸, ma il personaggio in sé non è importante per la comprensione del significato del riferimento. La situazione della battuta è seguente: Taylor vuole che Luke offra cioccolata calda gratuitamente a un coro natalizio, ma Luke non è d'accordo. L'iperonimo *storpio* è abbastanza per capire che Taylor pensa di Luke in questa scena, eppure è comprensibile anche a destinatari del TC che non conoscono l'opera di Dickens.

Invece nel 14.j del SL si fa riferimento agli amplificatori famosi creati da Jim Marshall, ma visto che l'elemento sarà riconoscibile soltanto a un gruppo di destinatari marginale, la scelta dell'iperonimo *la musica* è giustificabile. Il significato della frase ("*Anche i credenti possono suonare rock in una band.*") è trasmesso ugualmente in ST e TT, anche se la versione originale sarebbe più innovativa per chi capisce il riferimento.

4.3.5. Esplicazione

L'esplicazione è un altro tipo di strategia per neutralizzare gli elementi culturali del ST, ma visto che va effettuata aggiungendo una spiegazione all'elemento o sostituendolo con un elemento esplicativo, allunga le espressioni e può quindi essere considerata poco pratica per la traduzione audiovisiva che ha tempi limitati nella disposizione. Infatti, il presente corpus contiene solo due esempi di questo tipo, entrambi citati sotto:

- (3.j) Lorelai: *They want a picture. How about the one of us sticking our heads through the carved out holes of **Johnny Bravo** and **SpongeBob Squarepants**?*

¹⁷⁸ Dickens Charles, *A Christmas Carol*. 1843.

Lorelai: Vogliono una tua foto. Che ne dici di quella con le nostre facce che sbucano dalle sagome di cartone di quei **culturisti in costume?**

(13.c) Lorelai: *Can I bite you or pull your hair or use the Epilady on you [- -].*

Lorelai: Posso morderla? Tirlarle i capelli? **Strapparle i peli delle gambe?**

Nella scena del riferimento 3.j le Gilmore compilano i moduli d'entrata all'università per Rory, e Lorelai propone di allegare una fotografia di due personaggi di fumetti con le loro facce. *Johnny Bravo* è il protagonista di un cartoon animato, e assomiglia un culturista, quindi l'esplicazione crea un'impressione giusta della foto. Il personaggio è comunque conosciuto anche in Italia, quindi il trasferimento diretto avrebbe potuto essere una scelta naturale in questo caso. È possibile che l'esplicazione fosse necessaria per sincronizzare audio e video nel doppiaggio.

Nell'esempio 13.c si fa riferimento al nome di un prodotto preciso, *Epilady*, che fu il primo apparecchio epilatore nel mercato negli anni 80, e invece di utilizzare il nome stesso o l'iperonimo (> *epilatore*), si è deciso di sostituire l'elemento con una spiegazione della funzione del prodotto. Ci possono essere motivi diversi per la scelta: per esempio il traduttore ha potuto ricevere istruzioni di togliere nomi di prodotti per evitare pubblicità indiretta non intenzionale.¹⁷⁹ Il significato del riferimento è comunque comunicato, quindi l'uso della strategia può essere giustificato in questo caso.

4.3.6. Omissione

L'omissione è un estremo tipo di neutralizzazione di un riferimento culturale, perché l'elemento del SC è del tutto eliminato dal testo. Leppihalme afferma che

¹⁷⁹ La pubblicità indiretta, ovvero il *product placement* è comune in cinema e TV oggi. Le compagnie grandi sponsorizzano la produzione del filmato e i loro prodotti sono ben visibili nel filmato finale. In questo caso il prodotto Epilady è stato nel mercato una ventina di anni, quindi è improbabile che si tratti della pubblicità indiretta volontaria.

ci sono due motivazioni principali per un'omissione: o l'elemento è d'interesse solo per i destinatari del SC¹⁸⁰ o è una strategia per evitare di affrontare un elemento problematico da tradurre.

Nel materiale a disposizione per la presente analisi ci sono sei esempi di riferimenti al *realia* omessi dal testo, una quantità che costituisce quasi 13 % del corpus di *realia*, e tutti gli esempi possono essere considerati a far parte del secondo gruppo nominato da Leppihalme: la strategia di omissione è quindi usato piuttosto per evitare la traduzione di un elemento culturale, e non tanto per l'interesse esclusiva del destinatario nel SC. Comunque, ci sono due tipi di omissione tracciabili nel corpus presente: 1) omissione totale e 2) omissione con parafrasi,¹⁸¹ e un esempio di ambedue tipi di omissione è presentato sotto:

- 1) (3.a) *Emily: And now it's the thing for young Hollywood celebrities to go to universities. What do they call themselves, **the Brat Pack**?*
Emily: Ora è di moda anche tra i giovani attori di Hollywood di andare all'università. **Credevo che usassero un'insegnante privato.**
- 2) (5.c) *Lorelai: No one asked for **the Norton Critical Edition**.*
Lorelai: Non volevo **vincere l'Oscar.**

Gli esempi di tipo omissione totale nel corpus sono tre, e in essi il riferimento del SC è stato tolto del tutto sostituendolo con un elemento testuale senza riferimento. Nel caso del 3.a è probabile che un destinatario italiano non sarebbe a conoscenza del nome di un gruppo di giovani attori americani negli anni 80,¹⁸² e l'omissione del riferimento sembra giustificabile anche se non

¹⁸⁰ Leppihalme usa un esempio letterale dalla cronaca di un paese finlandese Ikaalinen pubblicata nel 1987. La cronaca descrive la realtà della zona in dettaglio con verbosità in finlandese, mentre la versione svedese è più ridotta, perché la descrizione è di meno interesse a un lettore svedese. (Esempio finlandese: "*Ikaalinen kuului alunperin Sastamalasta irti kasvaneeseen Hämeenkyrön kirkkopitäjään Lahtisten kappelina.*" > Esempio svedese: "*Ikalis hörde tidigare till Hämeenkyrös kyrkosocken.*") Leppihalme in Kukkonen (et al.) 2001: p. 145.

¹⁸¹ Confronta con il sottocapitolo 4.1.3.1.

¹⁸² Il nome *Brat Pack* fa riferimento a sua volta a un gruppo più famoso al livello globale di nome *Rat Pack* formato da attori come Frank Sinatra e Dean Martin negli anni 50.

indispensabile. Altri due esempi omessi del tutto fanno riferimento al compositore *John Williams* (11.c) e al festival di cinema *Sundance* (12.d). Se questi riferimenti sono valutati troppo culturali da decifrare per un destinatario italiano, una buona strategia sarebbe l'adattamento culturale dell'elemento problematico. Per esempio cambiamenti come *John Williams > Beethoven* e *Sundance > (Festival di) Cannes* potranno mantenere un riferimento simile all'originale senza essere eccessivamente culturali.

I riferimenti trattati con la strategia di omissione con parafrasi sono 5.c, 13.f e 16.d, e in essi si è cercato di comunicare l'idea del riferimento anche se l'elemento originale è stato omesso. Nella scena riguardando il 5.c Lorelai ha fatto una battuta poco divertente e Rory l'ha commentata, quindi Lorelai si difende ammettendo i difetti della sua battuta. *The Norton Critical Edition* è una serie di opere prestigiose pubblicate insieme ad un'analisi profonda di ciascuna opera, mentre gli Oscar sono premi stimati della cinema, e dicendo di volere nessuno dei due l'opinione di Lorelai è chiara.

L'esempio 13.f "*I wonder if Laura Mercier makes Demerol*" > "*Dei tranquillanti formato gigante*" continua a comunicare il significato della frase, cioè Lorelai vuole fare un regalo a una futura mamma e considera un pacchetto di tranquillanti per il parto. Il caso del 16.d è più interessante: l'elemento *Into the Woods* è il titolo di uno spettacolo musicale basato sul libro *Il Mondo Incantato* e conosciuto con il nome inglese anche in Italia. Nel doppiaggio diventa *spettacolo the Woods*, quindi una parte dell'elemento manca e il riferimento è reso irriconoscibile. È probabile che l'omissione è stata necessaria per motivi di durata, ma è anche possibile che il riferimento originale non è stato identificato correttamente. Comunque, la parola *spettacolo* collega la battuta italiana al riferimento originale e l'idea non è persa completamente.

4.3.7. Aggiunta

Nella categorizzazione di strategie per la traduzione dei *realia* di Leppihalme c'è un'altra categoria assente dal corpus del presente analisi, quindi la strategia sarà presentata brevemente qui per dare un'idea integrale della categorizzazione di Leppihalme.

Secondo Leppihalme, l'aggiunta è una spiegazione più lunga dell'esplicazione, cioè può essere una nota del traduttore, un glossario, una prefazione o un epilogo.¹⁸³ Per quanto la strategia sia comune nella traduzione della letteratura, dipendendo dai gusti del traduttore, editore e lettori destinatari, per la maggior parte non è disponibile nella traduzione audiovisiva. Ci sono eccezioni, come l'uso spiegatorio delle parentesi nel sottotitolaggio, ma nel caso del doppiaggio l'aggiunta non è una strategia possibile.¹⁸⁴

¹⁸³ Leppihalme in Kukkonen (et al.) 2001: p. 144.

¹⁸⁴ Confronta con il sottocapitolo 4.1.1.3.

5. Conclusioni

5.1. La valutazione quantitativa dell'uso delle strategie di traduzione

L'analisi del corpus ha chiarito le tendenze di scelte traduttive usate nel doppiaggio della serie *Gilmore Girls*, e i risultati dell'analisi possono essere utilizzati per valutare la riuscita della traduzione di allusioni e di *realia* nell'edizione italiana.

Esaminando i risultati dell'analisi per le strategie usate nella traduzione di riferimenti a allusioni di tipo PN (vedi sotto: la tabella 5) si possono notare che le tre categorie più usate in pratica sono state la conservazione attraverso il trasferimento, l'omissione totale e l'omissione attraverso la parafrasi. I risultati indicano quindi che nel doppiaggio di allusioni di questo tipo è stato favorito l'uso delle strategie più estreme. Per quale motivo si è deciso di utilizzare circa l'80 per cento delle volte o una strategia particolarmente esotizzante che trasferisce l'allusione senza alcun cambiamento, o una strategia estremamente neutralizzante che omette il riferimento originale in parte o del tutto?

La risposta più semplice sarebbe che il trasferimento e l'omissione di diversi tipi sono le strategie più facili e veloci per il traduttore: invece di inventare una traduzione più creativa è più semplice non tradurre il riferimento o togliere il riferimento del tutto. Tuttavia, il discorso è più complicato, visto che nella categoria di trasferimento sono compresi anche i riferimenti che hanno una traduzione standard in italiano, e l'omissione con parafrasi comunque comunica la denotazione dell'allusione anche se la connotazione è persa. Come osservato nel capitolo 4, se usata correttamente, la strategia del trasferimento crea una traduzione naturale e credibile, e nel caso della serie studiata, rispetta lo spirito del telefilm originale. L'uso minimo delle strategie familiarizzanti indicherebbe una fiducia del traduttore nelle conoscenze culturali americane del destinatario

italiano, se non ci fosse la grande quantità dell'uso di omissione, che invece neutralizza i riferimenti e suggerisce che molte allusioni sono state valutate troppo culturali per la traduzione.

Tabella 5: La distribuzione dell'uso delle strategie di traduzione per allusioni PN

Allusioni (PN)		
Strategia	N° di esempi	Percentuale
Conservazione: Trasferimento	49	40,5 %
Conservazione: Esplicazione	2	1,7 %
Conservazione: Aggiunta	-	-
Sostituzione: Elemento SL	8	6,6 %
Sostituzione: Elemento TL	14	11,6 %
Omissione: Parafrasi	23	19,0 %
Omissione totale	25	20,7
Totale	121	100 %

Il numero di esempi di allusioni KP nel corpus è stato così minimale, che non si dovrebbero fare affermazioni basate solamente su essi. Le allusioni KP sono state presentate e esaminate nel presente lavoro, perché fanno parte della categorizzazione di Leppihalme, ma purtroppo il corpus ha contenuto troppo pochi esempi di questo tipo. Si può soltanto affermare, che l'uso di strategie neutralizzanti e familiarizzanti è stato più comune con allusioni KP rispetto alle strategie esotizzanti, come dimostrato nella tabella sotto. Questa risulta una tendenza contraria a quella affermata nel caso di allusioni PN, ma come detto, le allusioni di tipo KP di solito fanno riferimento a battute, e quindi hanno bisogno di essere riformulate e tradotte.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Vedi il sottocapitolo 1.3.1.

Tabella 6: La distribuzione dell'uso delle strategie di traduzione per allusioni KP

Allusioni (KP)		
Strategia	N° di esempi	Percentuale
Parafrasi	2	66,7 %
Riformulazione	1	33,3 %
Traduzione standard	-	-
Cambiamento minimo		
Esplicazione		
Nota del traduttore etc.		
Segnalazione linguistica		
Sostituzione		
Omissione		
Totale	3	100 %

Nel caso di strategie usate per tradurre *realia* si può osservare che la strategia più comune anche questa volta è stata quella di trasferimento, come dimostrato nella tabella 7. Al contrario delle allusioni PN, in questa categoria non ci sono nomi italianizzati, quindi il trasferimento diretto di *realia* è ancora più esotizzante che il trasferimento di allusioni PN. Comunque nell'analisi si è notato che il trasferimento diretto spesso non è riuscito tanto bene, e come risultato il riferimento può rimanere incomprensibile al destinatario del doppiaggio. È vero che nel dialogo originale gli scrittori vogliono sfidare lo spettatore a riflettere sul significato delle battute, ma nella traduzione bisogna anche prendere in considerazione le conoscenze del destinatario del TC, valutare quanto ci si può aspettare dal destinatario del TC e quando è il momento per il traduttore di farsi esplicito aiutando la comprensione dei riferimenti.

Si osserva con soddisfazione che infatti la seconda categoria più comune per i *realia* è quella di adattamento culturale. Anche se il riferimento originale è mutato, secondo la *Skopostheorie* l'adattamento del riferimento per creare associazioni giuste è il meglio che un traduttore possa fare. La strategia realizza

due funzioni di traduzione ideale: trasmettere il significato ed evitare di neutralizzarlo troppo. Si sostiene che l'adattamento culturale sarebbe stato una strategia da utilizzare più volte nella traduzione per mantenere riferimenti culturali e non banalizzare il dialogo originale.

Tabella 7: La distribuzione dell'uso delle strategie di traduzione per *realia*

<i>Realia</i>		
Strategia	N° di esempi	Percentuale
Trasferimento diretto	22	46,8 %
Calco	5	10,6 %
Adattamento culturale	10	21,2 %
Iperonimo	2	4,3 %
Esplicazione	2	4,3 %
Aggiunta (Nota del traduttore)	-	-
Omissione	6	12,7 %
Totale	47	100 %

Secondo le statistiche presentate qui sopra si può affermare che il corpus del presente lavoro è stato trattato principalmente con strategie conservatrici, che trasferiscono gli elementi del ST più o meno direttamente, quindi esotizzando il linguaggio. Anche le omissioni sono abbastanza comuni sia per allusioni che per *realia*, indicando quindi una tendenza verso la neutralizzazione, invece di tentativi di familiarizzare il destinatario italiano con elementi estranei. Le strategie familiarizzanti sono state infatti usate poco, probabilmente per non rendere innaturale il dialogo comunque considerato americano anche se doppiato in italiano. I diversi tipi di spiegazione non sono scelte disponibili nella traduzione audiovisiva, come detto prima, a causa di limitazioni di durata e sincronismo.

5.2. La valutazione qualitativa dell'uso delle strategie di traduzione

La riuscita del doppiaggio di allusioni e *realia* nella serie *Gilmore Girls* può essere valutato confrontando i risultati dell'analisi con opinioni di ricercatori del

campo citati nei capitoli precedenti del presente lavoro. Thorsten Schröter sostiene che lo scopo del doppiaggio sia quello di sostituire la lingua originale del filmato con tanta perfezione, che crei l'illusione che le battute siano davvero state recitate nella lingua del doppiaggio.¹⁸⁶ Infatti, il corpus della presente analisi non ha problemi di credibilità, grazie al notevole uso del trasferimento nella traduzione di elementi culturali. Il dialogo italiano non sembra innaturale recitato da attori americani nell'ambiente americano, almeno se si ignora l'inverosimiltà fondamentale del doppiaggio, il fatto che attori americani sembrano parlare italiano fluente. La neutralizzazione di riferimenti troppo culturali nasconde la contraddizione tra l'audio (la lingua italiana) e il video (l'ambiente americano), quindi assistendo la creazione dell'illusione del tipo sostenuto da Schröter. Da questo punto di vista generale, il doppiaggio degli elementi culturali nella serie può essere considerato ben riuscito.

Gli studiosi italiani del doppiaggio hanno espresso le loro preoccupazioni per il doppiaggio italiano di oggi.¹⁸⁷ Diana Bianchi osserva che il doppiaggio italiano ha la tendenza a banalizzare il dialogo originale e non riesce a comunicare tutte le sfumature del SL. Nel caso della presente ricerca si deve ammettere che le omissioni, come la seconda scelta traduttiva più comune tra il corpus, neutralizzano il dialogo facendolo quindi più generico e banale. A questo punto bisogna comunque ricordarsi l'affermazione di Kersti Juva: la perdita di sfumature può essere accettabile, se il TL riesce a introdurre delle novità della cultura estranea al destinatario del TT su un livello più vasto. Anche la *Skopostheorie* approva dei cambiamenti, se promuovono la comprensione del TT del destinatario. Tuttavia, la banalità di battute è contro lo spirito originale della serie, e quindi le scelte nella traduzione possono essere discutibili. Venuti incoraggia i traduttori ad essere più visibili nelle opere tradotte e raccomanda l'uso di strategie esotizzanti,¹⁸⁸ ma nel caso del doppiaggio la sostituzione e

¹⁸⁶ Vedi il sottocapitolo 2.1.3.

¹⁸⁷ Vedi il sottocapitolo 2.1.3.

¹⁸⁸ Venuti 1995: pp. 307-308.

l'adattamento culturale potrebbero essere metodi migliori per mantenere un dialogo colorato e ricco, eppure adattato per i destinatari nel TC. La sostituzione e l'adattamento sono entrambi metodi che richiedono tempo e concentrazione dal parte del traduttore, e perciò possono essere scelte impossibili nella realtà urgente del doppiaggio.

Durante l'analisi del corpus si è scoperto che gli elementi culturali sono stati trasferiti senza alcun cambiamento o nella forma localizzata al doppiaggio in oltre un terzo di tutti i casi. Questa potrebbe essere un'indicazione di scelte traduttive veloci e di un processo rapido, durante il quale il traduttore non ha il tempo per informarsi del significato di tutti i riferimenti ed esplorare strategie traduttive più innovative, quindi è costretto di appellarsi al trasferimento come una soluzione semplice. Come Martinez nota, lo scopo del processo del doppiaggio è realizzare il prodotto finale velocemente,¹⁸⁹ e questo non permette al traduttore di fermarsi a riflettere su ogni riferimento.

Eleonora Di Fortunato e Mario Paolinelli invece commentano sulla qualità del doppiaggio soprattutto nei telefilm destinati a giovani, e si preoccupano che risparmi effettuati nella fase di doppiaggio risultino in dialoghi di cattiva qualità. La preoccupazione non sembra giustificata nel caso di *Gilmore Girls*, prodotta e distribuita da una casa produttrice globale, Warner Bros. I doppiatori usati per creare l'audio della serie sono tra i migliori del paese,¹⁹⁰ ed è nell'interesse della Warner Bros. mantenere una buona qualità nelle serie che produce. È probabile che i telefilm prodotti da case produttrici minori hanno meno risorse da dedicare al processo di doppiaggio, e il risultato può essere un audio italiano di qualità povera.

¹⁸⁹ Vedi sottocapitolo 2.2.1. Anche Martinez in Oreo 2004: 4-5.

¹⁹⁰ Per esempio, la voce di Lorelai Gilmore e la regista di 68 puntate di doppiaggio della serie *Gilmore Girls*, Giuppy Izzo, è stata premiata con Leggio d'Oro, il premio nazionale dei doppiatori, come la miglior voce femminile nel 2008. (<http://www.leggiodoro.it/index.php?lng=1&pg=21&cnt=5>)

5.3. La valutazione finale del doppiaggio della serie

Nel sottocapitolo 3.2. del presente lavoro si sono presentate le quattro caratteristiche che secondo Jennifer Crusie caratterizzano il cosiddetto elemento *Gilmore-ism*, il dialogo tipico della serie. Come un test finale si possono esaminare quanto il doppiaggio italiano riesce a realizzare le caratteristiche di *Gilmore-ism* e recreare il dialogo del SL.

La prima caratteristica nominata da Crusie è la continuità dei riferimenti. Visto che il corpus dell'analisi contiene solo un campione di tutti i riferimenti della terza stagione della serie, non è possibile valutare la continuità dei riferimenti in modo quantitativo sufficiente. Tuttavia, sapendo che l'omissione è stata la seconda strategia più comune del corpus, si può dedurre che il numero di riferimenti nel TT è chiaramente minore rispetto al ST. La caratteristica della continuità dei riferimenti quindi non è stata realizzata del tutto.

Crusie nomina anche la caratteristica dello stile, cioè le battute devono essere adatte al personaggio che le recita. Purtroppo si è già notato durante l'analisi che la traduzione italiana non rispetta sempre i personaggi, anzi può riformulare delle battute in modo che il dialogo del doppiaggio sia incompatibile con il carattere del personaggio che lo recita.¹⁹¹ Si può quindi affermare che anche questa caratteristica è realizzata in modo insufficiente.

La terza caratteristica dei *Gilmore-ism* secondo Crusie è quella delle battute sfidanti, tutt'altro che banali. Visto che le due categorie maggiori presenti nel corpus rappresentano due estremi, il trasferimento e l'omissione, la domanda di neutralizzazione e banalizzazione è complicata. Il trasferimento degli elementi culturali esotizza il dialogo e lo fa più sfidante per un destinatario del TT,

¹⁹¹ Vedi per esempio 21.c e 21.f: nel caso del 21.c l'elemento originale *Felicity* è omissso come anche la connotazione a una donna indipendente, invece è sostituito da una battuta con il contenuto contrario. Così la battuta doppiata comunica un significato contrario all'originale e contraddittorio al personaggio che recita la battuta. Lo stesso vale nel caso del cambiamento *Gore Vidal > Roul Bova* (21.f).

eppure spesso il traduttore non ha fiducia alle capacità di un destinatario medio italiano, nel fatto che possa afferrare il significato di riferimenti e così ricorre all'omissione neutralizzando il testo. Comunque, la grande quantità di elementi tradotti con trasferimento indica che il TT contiene ancora un buon numero di riferimenti sfidanti per lo spettatore italiano.

La quarta e ultima caratteristica nominata da Crusie è che il dialogo naturale nasce quando tutto non è detto in modo esplicito: lo spettatore deve riflettere sulle battute per capire le connotazioni e i significati nascosti. Qualche volta le omissioni presenti nel corpus rubano dal destinatario italiano la possibilità di riflettere sui riferimenti e di provare la soddisfazione di risolvere un puzzle verbale. È chiaro che un destinatario medio italiano non può avere tutte le conoscenze di un destinatario americano sul SC, ma con la globalizzazione della cultura occidentale si dovrebbe avere più fiducia nelle capacità di destinatari secondari a comprendere la cultura americana.

Dopo queste osservazioni ed esami, si potrebbe concludere che il doppiaggio di elementi culturali della serie *Gilmore Girls* è stato effettuato secondo i metodi tradizionalmente italiani. I doppiatori si sono presi molte libertà artistiche per creare un dialogo naturale italiano, ma spesso questo è ottenuto attraverso riduzioni e cambiamenti notevoli. Il doppiaggio è realizzato con professionalità utilizzando diverse strategie traduttive e creando un TT credibile, eppure nel caso della serie in questione, *Gilmore Girls*, i metodi tipici per l'Italia non sono sempre opportuni. L'uso innovativo di riferimenti culturali meriterebbe più attenzione nella fase della traduzione e della sincronizzazione, perché il fascino della serie nasce dalla sua intertestualità e senza di essa diventa una serie qualsiasi.

Nel caso di *Gilmore Girls*, il compito del traduttore è senza dubbio difficile, e non è una sorpresa se lo spirito innovativo e unico della serie soffre durante il

processo di traduzione, a volte perché gli elementi sono troppo estranei da decifrare a un destinatario non-americano, altre volte perché gli elementi sono omessi dal testo neutralizzato. Durante l'analisi del corpus si è riflettuto sulla possibilità di aumentare l'uso di familiarizzazione prudente, adattamento e sostituzione degli elementi problematici. Queste potrebbero essere strategie traduttive migliori per il trattamento di una serie come quella studiata qui. La sostituzione manterrebbe la presenza di un riferimento, lascia che sia una versione più internazionale del riferimento originale. Tuttavia, la serie *Gilmore Girls* continua a sfidare sia lo spettatore sia il traduttore lanciando riferimenti culturali e dicendo: "*Vediamo se lo sai!*"

SUOMENKIELINEN LYHENNELMÄ

Johdanto

Tutkimuksessa tarkastellaan, millaisia käänösstrategioita on hyödynnetty amerikkalaisen tv-sarjan *Gilmore Girls* (suomeksi *Gilmoren tytöt*) dubbauksessa englannista italiaan. Tutkimus keskittyy tarkastelemaan kulttuurisidonnaisten elementtien kääntämistä, ja elementit luokitellaan Ritva Leppihalmeen jaottelun mukaisesti realioihin ja alluusioihin.

Tutkimusmateriaalina on käytetty *Gilmore Girls* -sarjan käsikirjoittajien toteuttamaa kirjasta, johon käsikirjoittajat ovat poimineet omia suosikkejaan sarjan kolmannen kauden dialogista löytyvistä viittauksista amerikkalaiseen populaarikulttuuriin. Kirjasessa on yhteensä 172 viittausta, ja niiden käännöksessä hyödynnettyjä strategioita pyritään tässä tutkimuksessa analysoimaan ja ryhmittelemään Leppihalmeen jaottelun mukaisesti. Lisäksi tutkimuksen alussa pyritään luomaan viitekehys kulttuurillisten elementtien käännöksen tutkimukselle, sekä kuvaamaan dubbausta prosessina ja ilmiönä.

Kulttuurin maapalloistuminen

Kulttuuri ja kansainvälistyminen luovat tutkimuksen viitekehysten: amerikkalainen populaarikulttuuri tuottaa tutkittavan materiaalin ja maapalloistuminen mahdollistaa sen kulutuksen myös muualla kuin Yhdysvalloissa.

Populaarikulttuurin voi määritellä monella tapaa, mutta yleisimmin sen katsotaan kehittyneen 1900-luvulla syntyneestä postmodernismista, joka yhdistelee vanhaa ja uutta kulttuuria kevyeksi viihteeksi. Populaarikulttuurin tuntomerkkejä ovat toistettavuus ja kierrätettävyyys. Siinä missä ainutkertainen teatteriesitys edustaa korkeakulttuuria, populaarikulttuurin idea kiteytyy esimerkiksi televisio-ohjelmissa, joita voidaan toistaa loputtomiin.

Maapalloistumisen myötä ihmiset eri puolilla maailmaa voivat kokea jakavansa yhteisiä näkemyksiä, eikä yhteinen kulttuuri ole automaattisesti kansallinen ilmiö. Globalisaatio avaa rajoja ja helpottaa ihmisten ja ideoitten liikkumista sekä pienentää maailman kyläksi, jossa universaalit arvot ja maailmankuvat yleistyvät. Kansainvälistymisen on täten koettu uhkaavan kulttuurien monimuotoisuutta, ja varsinkin Yhdysvaltoja on syytetty kulttuuri-imperialismista. Todellisuudessa amerikkalainen populaarikulttuuri ei ole vielä syrjäyttänyt paikallisia kulttuureita. Kulttuurit jatkavat luonnollista kehitystään sopeutuen tervetulleisiin kulttuuri-elementteihin ja torjuen epämieluisat elementit.

Amerikkalainen populaarikulttuuri Euroopassa

Amerikkalaisella televisioviitteellä on perinteisesti ollut vahva jalansija Euroopassa. Tutkimusten mukaan 30–50 % suurimpien Euroopan maiden tv-lähetyksistä on ostettu Yhdysvalloista. Syy ilmiölle löytyy television historiasta. Televisiovastaanottimien yleistyttyä koko Euroopassa 1960-luvulle tultaessa eurooppalainen ohjelmatuotanto oli kymmenen kertaa kalliimpaa kuin valmiiden amerikkalaisten ohjelmien tuonti. Tällä tavalla Hollywood pääsi eurooppalaisten olohuoneisiin ja amerikkalainen massakulttuuri tuli tutuksi myös vanhalla mantereella. Tutkimukset osoittavatkin, että katsojilla on tapana yliarvioida television välittämän tiedon luotettavuutta, ja populaarikulttuurin välittämää kuvaa amerikkalaisesta yhteiskunnasta pidetään totena.

Kuten eurooppalaiset, myös italialaiset ovat tutustuneet Yhdysvaltoihin pitkälti populaarikulttuurin välityksellä. Myös Amerikkaan muuttaneiden italialaisten kertomukset ovat perinteisesti muokanneet käsityksiä Yhdysvalloista. Nyky-Italian televisiotarjonta on selvästi jakautunut kotimaisiin ja amerikkalaisiin ohjelmiin, mutta ohjelmatuonti kolmansista maista on marginaalista. Siinä missä kolmansissa maissa tuotetut ohjelmat koetaan vieraksi ja erikoiseksi,

amerikkalaisesta tv-kulttuurista on tullut tuttua toiseutta, johon italialainen yleisö on tottunut ja jonka satunnaisesta eksoottisuudesta se nauttii.

Kulttuurien välinen kääntäminen

Kulttuurillisten elementtien huomioon ottaminen käännöksessä on 1980-luvulta alkaen muuttunut yhä keskeisemmäksi käännöstieteessä. Tekstin keinoja on lupa käyttää yhä vapaammin halutun lopputuloksen saavuttamiseksi (ks. Reiss & Vermeer: *Skopostheorie*), ja dynaaminen vastaavuus on muuttunut muodollista vastaavuutta tärkeämmäksi. Kun teksti läpikäy huomattavia muutoksia leksikon ja syntaksin tasolla, osa lähtökulttuurin omaleimaisuudesta katoaa vääjäämättä. Tämä on kuitenkin väistämätöntä, jotta käännös voisi ottaa paikkansa tulokielessä ja sopeutua osaksi tulokulttuuria. Vaikka käännös menettää osan alkuperäistekstin elementeistä, se välittää kuitenkin valtavan määrän tietoa lähtökulttuurista kohdekulttuuriin. Siksi kääntäjän täytyy pystyä sopivasti luopumaan lähtötekstin kulttuurillisista elementeistä mikrotasolla ja keskittyä välittämään laajempia kulttuurillisiä konsepteja makrotasolla.

Tutkimus käsittelee kulttuurillisten elementtien kääntämistä englannin ja italian kielen välillä. Koska suuri osa tutkitusta materiaalista on substantiiveja, niiden käännökseen mainittujen kielten välillä on kiinnitetty erityistä huomiota. Italialle on tyypillistä, että vieraat elementit kotoutetaan, ja varsinkin historiallisten hahmojen nimille löytyy useimmiten italiannettu muoto. Vaikka Italiassa ei ole enää tapana kääntää modernimpien hahmojen nimiä, jonkinlainen selitys nimen yhteydessä voi helpottaa tekstin ymmärrettävyyttä. Fiktiivisten nimien kääntäminen on kääntäjän harkinnassa: niiden parissa kääntäjä voi vapauttaa luovuutensa, mutta samalla alkuperäisnimen konnotaatiot on otettava huomioon.

Voidaan mainita erityisesti kolme kulttuurisidonnaista kategoriaa, jotka aiheuttavat päänvaivaa käännettäessä englannista italiaan: 1) tulokielelle

vieraat lähtökielen käsitteet, 2) sanasemantiikan vivahteet ja 3) pinnallisesti vastaavat ilmaukset. Lisäksi englanninkielinen yhteisö on tottuneempi esimerkiksi sanaleikkien käyttöön, jotka puolestaan voivat yllättää ja hämmentää italialaisen katsojan. Lähtö- ja kohdekieltä hyvin tunteva ja oikein tulkitseva kääntäjä voi kuitenkin auttaa italialaista yleisöä ymmärtämään vierasta kulttuuria, sillä kielten väliset erot ovat useimmiten melko pienet. Nykyitalialaisen voikin todeta olevan melko tottunut ja kykenevä tulkitsemaan amerikkalaista kulttuuria käännytyissä teoksissa.

Käännösstrategioita valitessaan kääntäjän täytyy ottaa huomioon eri strategioiden vaikutukset tekstiin. 1) Vieraannuttavat strategiat ovat uskollisimpia lähtötekstille ja säilyttävät monia sen alkuperäisistä elementeistä. Liiallinen vieraannuttaminen voi kuitenkin johtaa ymmärrysvaikeuksiin tulokulttuurissa. 2) Kotouttavat strategiat korvaavat kulttuurisidonnaiset elementit tulokulttuurille tyypillisillä elementeillä. Vaikka strategia lisää tekstin ymmärrettävyyttä huomattavasti, liiallinen kotouttaminen voi viedä käännökseltä uskottavuuden. 3) Neutralisointi on turvallinen käännösratkaisu, mutta se tylsyyttää ja latistaa käännöksen.

Tutkimuskohteet

Tutkimus keskittyy tarkastelemaan kahdenlaisia kulttuurisidonnaisia elementtejä. Tutkimusmateriaali on jaettu realiohin ja alluusioihin Ritva Leppihalmeen luokittelun mukaisesti. Ensisilmäykseltä voi olla vaikeaa erottaa toisistaan realiat ja alluusiot, joten käsitteiden määritelmät ovat seuraavanlaiset:

1) Realiat. Realiat viittaavat todelliseen maailmaan ja kieltä ympäröivään kulttuuriympäristöön. Ne ovat kielenulkoisia elementtejä, jotka viittaavat tavallisesti sanan denotaatioon. Realiat ovat yleensä riippumattomia kontekstistaan, eikä niiden kääntäminen tavallisesti ole välttämätöntä.

2) Alluusiot. Alluusiot ovat intertekstuaalisia ja niillä viitataan sanojen konnotaatioihin, eli tarinoihin, joita sanat kertovat. Alluusiot ovat kielen sisäisiä elementtejä, ja niiden merkitys on riippuvainen kontekstista. Leppihalme jakaa alluusiot alakategorioihin, joista kahta hyödynnetään tässä tutkimuksessa:

2.a) Erisnimiälluusiot (*proper noun*, PN): Alluusio sisältää erisnimen eikä sen kääntäminen ole tavallisesti välttämätöntä.

2.b) Avainlausealluusiot (*key phrase*, KP): Alluusio ei sisällä erisnimeä ja sen kääntäminen on tavallisesti välttämätöntä. Tyypillinen esimerkki avainlauseen sisältävästä alluusiosta on idiomi tai lentäväksi lauseeksi muodostunut sitaatti kirjasta tai elokuvasta.

Valtaosa tutkimusmateriaalista, eli 122 elementtiä, lajiteltiin kategoriaan PN. Vain kolme elementtiä sopivat kategoriaan KP. Loppujen 47 elementin katsottiin kuuluvan realioiden kategoriaan.

Dubbaus

Tarkkoja tilastoja dubbauksen levinneisyydestä maailmalla ei ole, mutta se on vallitseva audiovisuaalisen kääntämisen muoto noin 200 kielialueella. Koska dubbaus on audiovisuaalisen kääntämisen keinoista hintavin, se käsitetään usein vauraiden maiden etuoikeudeksi. Tällaisia perinteisiä dubbaajamaita ja -alueita ovat Euroopassa Saksa, Ranska, Espanja ja Italia, sekä muualla maailmassa Etelä-Amerikka, Kanadan Québec ja Japani. Esimerkiksi osa Aasian maista turvautuu dubbaukseen ainoana vaihtoehtona, sillä yleisön keskimääräinen luku- ja kielitaito eivät salli esimerkiksi tekstityksen hyödyntämistä. Tällaisia maita ovat esimerkiksi Kiina ja Intia.

Slaavilaiset ja Itä-Euroopan maat käyttävät metodia, joka muistuttaa dubbausta mutta on todellisuudessa oma audiovisuaalisen kääntämisen alueensa. Toisin kuin dubbaus, voice-over ei pyri korvaamaan alkuperäisdialogia. Alkuperäinen

ääniraita kuuluu taustalla lokalisoidussa versiossa, mutta kohdekielinen selostus auttaa yleisöä seuraamaan sitä. Arabimaissa länsimaisten tuotantojen dubbaus ei ole menestynyt kahdesta syystä. Ensinnäkin lähtö- ja kohdekielen erot ovat usein niin suuret, että synkronointi on ongelmallista ja siksi dubbauksen taso on heikko. Toiseksi länsimaiden ja arabimaiden viihdemaku on hyvin erilainen, eikä tuontiviihde menesty arabimaailmassa.

Digitaalisen television myötä kanavien ja ohjelmien tarjonta on kasvanut, ja tämän vuoksi dubbauksen laatu kärsii maailmanlaajuisesti resurssien puutteesta. Nyky-italialaista dubbausta pidetään pääosin korkealaatuisena, vaikka merkkejä dubbauksen vaihtelevasta laadusta on huomattavissa etenkin lapsille ja nuorille suunnatuissa tv-sarjoissa.

Italialaiselle dubbaukselle on tyypillistä kielen luonnollisuus ja idiomaattisuus, mutta hyvä kielellinen taso saavutetaan usein huomattavien muutosten kautta. Italialaisia dubbaajia on kritisoitu esimerkiksi liiallisesta alkuperäisen dialogin banalisoimisesta ja erikoispiirteiden tylsyttämisestä. Toisinaan italialainen dubbaus saattaa yhä sensuroida alkuperäistekstiä, eikä ole tavatonta, että hahmojen dubatut repliikit saattavat jopa muuttaa hahmon alkuperäisiä luonteenpiirteitä. Hyvin toteutettu dubbaus luo kuitenkin illusion lähtö- ja tulotekstien vastaavuudesta.

Dubbaus on kotouttava audiovisuaalisen kääntämisen muoto, jonka toteutukseen usean eri alan ammattilaiset osallistuvat. Dubbausprosessi alkaa, kun käännöstoimisto saa tuotantoyhtiöltä käännettävän käsikirjoituksen, videon ja ääniraidan. Näiden pohjalta kääntäjä tulkitsee dialogin tulokielelle. Dubbauskäännös on erikoistapaus käännösten alalla, sillä käännöstä muokataan koko prosessin ajan eikä kääntäjän versio suinkaan jää lopulliseksi. Kääntäjä saattaa silti olla dubbaajista ainoa, joka taitaa paitsi tulokielen myös lähtökielen.

Oikoluvun jälkeen käsikirjoitus siirtyy vaiheeseen, jossa repliikeistä muokataan idiomaattisempia sekä äänen ja videon synkroniaa parannetaan. Synkronismi on elementti, joka erottaa dubbauskäännöksen muista kääntämisen aloista sekä haastaa kääntäjän irrottautumaan alkutekstistä ja keksimään dynaamisesti lähtötekstiä vastaavia, innovatiivisia käännöksiä. Monien tutkijoiden mielestä kääntäjän pitäisi olla aktiivisemmin mukana dubbauksen synkronointivaiheessa, jotta käännöksen sisältö ei kärsisi muokkausten seurauksena.

Seuraavat jälkiäänityksen vaiheet ovat roolitus ja aikataulutus. Kun äänitettävä materiaali on jaettu pienempiin yksiköihin, ääninäyttelijät esittävät osansa ja dubbauksen ohjaaja auttaa heitä ja huolehtii synkronismista. Repliikkien kestoja videolla voidaan myös manipuloida, jotta synkronismi vaikuttaisi täydellisemmältä. Lopulta miksaaja yhdistää puhutun ääniraidan kansainväliseen ääniraitaan, joka sisältää tehosteet ja musiikin.

Tutkimusmateriaali

Tutkimuksen kohteena ovat kulttuurisidonnaiset viittaukset ja niiden käsittelytavat dubbauksessa. Tutkimusmateriaaliksi on valittu tv-sarja *Gilmore Girls*, sillä sarjan dialogia pidetään poikkeuksellisen nokkelana ja verbaalisena kokonaisuutena, joka haastaa yleisön huomaamaan lukemattomat viittaukset populaarikulttuuriin ja oivaltamaan niiden merkityksen. Viittausten suuri määrä ja implisiittisyys ovat haaste kääntäjälle.

Sarjan dialogille ovat tyypillisiä niin sanotut gilmorismit, joista tutkittu materiaali koostuu. Gilmorismeillä tarkoitetaan mutkikkaita kulttuurisidonnaisia viittauksia, joiden oivaltaminen vaatii laajaa populaarikulttuurin tuntemusta. Gilmorismit ovat olennainen osa sarjan ideaa ja suosiota. Tämän vuoksi on mielenkiintoista tarkastella, kuinka amerikkalaiset gilmorismit välittyvät italialaisessa dubbauksessa.

Analyysi

Realiat. Äärimmäisen vieraannuttava suora siirto oli suosituin käänösstrategia realioiden kategoriassa. Tämä tarkoittaa, että kulttuurisidonnainen elementti siirretään muuttumattomana tulokieleen. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että yli puolet muuttumattomina tulotekstiin siirretyistä elementeistä on niin marginaalisia, etteivät ne välttämättä avaudu tyydyttävästi tulokulttuurissa.

Realioiden kääntämisessä toiseksi käytetyin strategia oli kulttuurillinen sopeuttaminen, joka on puolestaan erityisen kotouttava strategia. Tutkimusmateriaalin perusteella kulttuurillista sopeuttamista on käytetty kolmella eri tavalla: a) vieras elementti on korvattu tutummalla lähtökulttuurin elementillä, jotta käännöksen uskottavuus ei kärsisi; b) vieras elementti on lokalisoitu tulokulttuuriin sopivaksi; c) vieras elementti on kotoutettu huumorin välittämiseksi. Sopeuttaminen oli toteutettu niin, ettei se vaarantanut käännöksen uskottavuutta. On silti mainittava, että eräässä tapauksessa kulttuurillinen sopeuttaminen muutti merkittävästi tekstin sanomaa.

Aineiston analyysissä poisto oli kolmanneksi käytetyin strategia realioiden kategoriassa. Puolet poistoista tapahtui parafrasoin kautta ja puolessa tapauksista kulttuurisidonnainen elementti oli poistettu kokonaan. On muistettava, että dubbauskäännöksissä repliikkiä itsessään ei voida poistaa, mikäli puhuja näkyy kuvanauhalla. Poistolla tarkoitetaan vieraan elementin poistoa tai korvaamista parafrasilla.

Vähiten käytetyt strategiat olivat sanatarkka käänös, hyperonyymin käyttö ja vieraan elementin selittäminen. Sanatarkkaa käänöstä tulisi hyödyntää vain yksinkertaisissa ja yksiselitteisissä tilanteissa, joten se sopii kulttuurisidonnaisten elementtien käänökseen melko harvoin. Tutkitussa materiaalissa kuitenkin kolmessa tapauksessa viidestä strategiaa oli käytetty

hyväksyttävällä tavalla. Hyperonyymin käyttö banalisoi tekstiä ja kielii epäluottamuksesta katsojan kykyyn vastaanottaa ja ymmärtää vieraita elementtejä. Strategia voi olla hyväksyttävä, mutta harvoissa tapauksissa välttämätön. Hyperonyymin tapaan myös elementin selittäminen tylsyyttää tekstiä, jonka alkuperäinen tarkoitus on ollut haastaa katsoja.

Erisnimiälluusioid. Selkeä enemmistö erisnimiälluusioidista oli säilytetty täysin tai lähes muuttumattomana tai lyhyesti selitetty käännöksessä. Valtaosa muuttumattomista elementeistä oli siirretty tulokieleen joko sellaisenaan tai italiannetussa muodossa. Vieraannuttavia englanninkielisiä muotoja oli siirtynyt tulotekstiin huomattavasti enemmän kuin kotoutettuja italiankielisiä muotoja, vaikka monet vieraat elementit olisivat kaivanneet lyhyen, katsojaa auttavan selityksen. Dialogin haastavuus on kuitenkin sarjalle tyypillistä eikä dubbaus salli mittavien lisäysten tekemistä. Siten strategian käyttö vaikuttaa useimmissa tapauksissa perustellulta.

Toinen lähes yhtä suosittu käännösstrategia oli poisto. Poistoa ja parafrasaa on yhteensä käytetty lähes yhtä paljon kuin suoraa siirtoa. Poiston käyttö on päinvastainen ilmiö suoralle siirrolle, ja se neutralisoi vääjäämättä tekstiä. Kulttuurisidonnaisen elementin voi poistaa käännöksestä useilla eri keinoilla. Elementin voi korvata yläkäsitteellä tai vaihtoehtoisella elementillä, tekstin merkitys voidaan välittää poistamalla pelkästään ongelmallinen elementti tai elementtiä voidaan muokata niin, että osa siitä säilyy, mutta kulttuurisidonnaisuus katoaa.

Edellä mainittuja strategioita oli hyödynnetty noin kolmeen neljäsosaan koko tutkimusmateriaalin erisnimiälluusioidista. Näin ollen korvaavien strategioiden käyttö jäi hyvin vähäiseksi, eli tekstiä kotoutettiin verrattain vähän. Kulttuurisidonnainen elementti korvattiin useammin tulokielen elementillä kuin toisella lähtökielen elementillä, mutta molemmat korvauskeinot arvioitiin

useimmiten perustelluiksi. Yksi korvaava käännös sai erityistä kiitosta, mutta yksi esimerkki koettiin kyseenalaiseksi ja jopa harhaanjohtavaksi. Korvaaminen voisi oikein käytettynä kuitenkin olla käännösstrategia, josta olisi hyötyä *Gilmore Girls* -sarjan käännöksessä. Vaikeiden viittausten korvaaminen tulokielelle tutummilla viittauksilla olisi sarjan hengen mukaista eikä tylsyttäisi tekstiä liikaa. Korvaavat strategiat ovat kuitenkin aikaa vieviä eikä niiden käyttö välttämättä ole mahdollista jälkiäänitysprosessin aikarajojen puitteissa.

Avainlausealluusiot. Avainlausealluusiot olivat tyypiltään hyvin harvinaisia tutkimusmateriaalin joukossa: kaiken kaikkiaan tähän kategoriaan sopivia esimerkkejä löytyi vain kolme. Esimerkkien vähäisyyden vuoksi tämän kategorian analyysin tuloksista ei voida tehdä kattavia johtopäätöksiä, mutta niiden tarkastelu yksittäisinä esimerkkeinä on silti kiinnostavaa. Kaksi kolmesta avainlauseesta oli purettu peruserkitykseensä parafrasoin avulla sekä samalla neutralisoitu. Yksi avainlause oli luotu uudelleen alusta asti varsin onnistuneesti, vaikka alkuperäinen elementti ei siirtynytäkään tulokieleen. Uudelleen luominen on rohkea ja kekseliäs keino kääntää kulttuurisidonnaisia lentäviä lauseita ja vaatii eri käännösstrategioiden yhdistelemistä.

Ritva Leppihalmeen jaottelun mukaan avainlausealluusioiden kääntämisessä voidaan hyödyntää myös seuraavia strategioita: standardikäännös, kirjaimellinen käännös, selitys, tyylillinen vihje, korvaus ja poisto. Lisäksi Leppihalme muistuttaa, että kääntäjä voi myös lisätä tekstiin selventäviä huomautuksia ja nootteja niin realioita kuin alluusioitakin kääntäessään. Tämänkaltaiset lisäykset eivät luonnollisesti ole mahdollisia audiovisuaalisen kääntämisen alalla, ellei mukaan lueta käännöksen ulkopuolista lisämateriaalia, kuten lehtistä, jota käytettiin tämän tutkimuksen materiaalin keräämiseen.

Johtopäätökset

Verrattain vieraannuttava suora siirto ja voimakkaasti neutralisoiva poisto sekä näiden strategioiden erilaiset variantit (kuten parafraasi ja italiantaminen) näyttävät olleen kaiken kaikkiaan aineiston suosituimmat käänносstrategiat. Kotouttavat strategiat sen sijaan jäivät harvinaisiksi.

Yksi mahdollinen syy suorien siirtojen ja poistojen runsauteen voi olla yksinkertaisesti jälkiäänityksen asettamat rajoitukset. Suoraan siirretyt elementit auttavat synkronoinnissa ja poistot pitävät dialogin aikarajojen sisällä. Toinen ilmeinen syy tiettyjen strategioiden suosimiseen voi olla niiden helppous ja nopeus. Suora siirto tai poisto on helpompi toteuttaa kuin vastaavuuksien keksiminen ja korvaavuuksien luominen. Tulokielinen teksti sisältää yhä yleisölle haastavia elementtejä, jotka on siirretty muuttumattomina lähtökielestä käännökseen. Tätä voidaan pitää sarjan hengen mukaisena lopputuloksena. Toisaalta poistojen runsas käyttö väistämättä neutralisoi ja tylsyyttää dialogia, jonka tarkoitus lähtökielessä on haastaa katsojat monimutkaisuudellaan.

Tutkimusmateriaalin analyysistä kävi ilmi, että käännökset ovat uskottavia vaikkakin usein melko neutraaleja. Kulttuurisidonnaisia elementtejä on onnistuttu käsittelemään tyydyttävästi. Jälkiäänityksen todetaan olevan laadukas sekä italialaisten käytäntöjen mukainen, mutta dubattu versio ei pysty useinkaan vastaamaan alkuperäisen dialogin asettamiin vaatimuksiin. Kulttuurisidonnaisten viittausten määrä vaikuttaa huomattavasti pienemmältä italialaisessa versiossa, ja eräissä tapauksissa dialogin alkuperäinen sisältö muuttuu niin merkittävästi, että repliikki on hahmolle epätyypillinen. Lukuisten suorien siirtojen ansiosta myös italiankielinen dialogi sisältää kuitenkin runsaasti viittauksia, jotka haastavat italialaisen katsojan ja saavat pohtimaan viittausten merkitystä.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

FONTE

Una mamma per amica (Gilmore Girls) Cofanetto DVD per la 3^a Stagione (2006).
Case produttrici: Warner Bros. Television, Dorothy Parker Drank Here
Productions e Hofflund & Polone. Produttori esecutivi: Amy Sherman-
Palladino, Daniel Palladino e Gavin Polone. 913 minuti / 22 puntate.

Sherman-Palladino Amy (et al.), *Your Guide to Gilmore-isms - the 411 on Many of
the Show's Witty and Memorable Word-Plays and Pop Culture References. Season 3.*
2005. Warner Bros. Entertainment.

(http://www2.warnerbros.com/gilmoregirls/dvd/pdf/Gilmore-isms_Season_3.pdf) 24.2.2010

BIBLIOGRAFIA

Buonanno Milly, *The Age of Television: Experiences and Theories*. 2008. Intellect:
Bristol/Chicago.

Calvin Ritch (a cura di), *Gilmore Girls and the Politics of Identity - Essays on Family
and Feminism in the Television Series*. 2008. McFarland: Jefferson.

Castello Alberto (a cura di), *Il Doppiaggio - Profilo, Storia e Analisi di un'Arte
Negata*. 2000. Aidac: Roma.

Chiaro Delia, Heiss Christine & Bucaria Chiara (a cura di), *Between Text and
Image. Updating Research in Screen Translation*. 2008. John Benjamins Publishing
Company: Amsterdam/Philadelphia.

Crusie Jennifer (a cura di), *Coffee at Luke's - An Unauthorized Gilmore Girls Gabfest*. 2007. Benbella Books: Dallas.

D'Alesio Ilaria, *MTV Made in Italy - Storia e Analisi delle Strategie di Comunicazione* (Tesi di laurea). 2001. Università degli Studi di Roma La Sapienza.

Danan Martine, "Dubbing as an Expression of Nationalism" in *Meta*. 36 (4) 1991: pp. 606-614.

Delabastita Dirk, Dhulst Leaven & Meylaerts Reine (a cura di), *Functional Approaches to Culture and Translation*. 2006. John Benjamins Publishing Company: Philadelphia.

Díaz Cintas Jorge, Orero Pilar & Remael Aline, *Media for All - Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. 2007. Rodopi: Amsterdam.

Di Fortunato Eleonora & Paolinelli Mario, *Tradurre per il Doppiaggio*. 2005. Hoepli: Milano.

Diffrient David Scott & Lavery David, *Screwball Television - Critical Perspectives on Gilmore Girls*. 2010. Syracuse University Press: Syracuse.

El-Mazzaoui Farid, "Film in Egypt" in *Hollywood Quarterly*. 4 (3) 1950: pp. i-iii.

Gambier Yves (a cura di), *Translating for the Media*. 1998. University of Turku: Turku.

Hatim Basil & Mason Ian, *Discourse and the Translator*. 1990. Longman: London.

- Jacoby Susan. *The Age of American Unreason*. 2008. Pantheon Books: New York.
- Jenkins Henry (et al.), *Hop on Pop - the Politics and Pleasures of Popular Culture*. 2002. Duke University Press: Durham & London.
- Juva Kersti, Discorso alla Conferenza del Dipartimento della Filologia Inglese, il 9 Dicembre 2009. Università di Turku.
- Koskipää Niina, *I Don't Even Want to Figure That One Out - Subtitling Realia and Allusions in Gilmore Girls* (Tesi di laurea). 2008. Università di Helsinki.
- Kukkonen Pirjo & Hartama-Heinonen Ritva (a cura di), *Mission, Vision, Strategies, and Values: A Celebration of Translator Training and Translation Studies in Kouvola*. 2001. Helsinki University Press: Helsinki.
- Kwiecinski Piotr, *Disturbing Strangeness - Foreignisation and Domestication in Translation Procedures in the Context of Cultural Asymmetry*. 2001. Edytor: Torun.
- Leppihalme, Ritva, *Culture Bumps - An Empirical Approach to the Translation of Allusions*. 1997. Multilingual Matters Ltd.: Clevedon.
- Livingston David, "Lebanese Cinema" in *Film Quarterly*. 62 (2) 2008: pp. 34-43.
- Marazzini Claudio, *Breve Storia della Lingua Italiana*. 2004. Il Mulino: Bologna.
- Menduni Enrico, *La Televisione: Il Mondo in Ogni Casa. Forme e Poteri del Piccolo Schermo nell'Era Multimediale*. 1998. Il Mulino: Bologna.
- Nord Christiane, *Translating as a Purposeful Activity - Functionalist Approaches Explained*. 1997. St. Jerome Publishing: Manchester.

Oliva Mirela (a cura di), *Tradurre l'Intraducibile*. 2008. Urbaniana University Press: Roma.

Oreo Pilar (a cura di), *Topics of Audiovisual Translation*. 2004. John Benjamins Publishing Company: Amsterdam.

Oittinen Riitta & Tuominen Tiina (a cura di), *Olellaisen Ääreellä - Johdatus Audiovisuaaliseen Kääntämiseen*. 2007. Tampere University Press: Tampere.

Pells Richard, *Not Like Us - How Europeans Have Loved, Hated, and Transformed American Culture Since World War II*. 1997. Basic Books: New York.

Qian Shaochang, "The Present Status of Screen translation in China" in *Meta*. 49 (1) 2004: pp. 52-58.

Quaglio Paulo, *Television Dialogue - The Sitcom Friends vs. Natural Conversation*. 2009. John Benjamins Publishing Company: Amsterdam.

Raffaelli Sergio, *La Lingua Filmata - Didascalie e Dialoghi nel Cinema Italiano*. 1992. Casa Editrice Le Lettere: Firenze.

Schröter Thorsten, *Shun the Pun, Rescue the Rhyme? The Dubbing and Subtitling of Language-Play in Film*. 2005. Karlstad University Studies: Karlstad.

Sestito Marisa, *Cara Fedeltà: La Resa del Traduttore*. 2006. Forum: Udine.

Storey John, *Inventing Popular Culture - From Folklore to Globalization*. 2003. Blackwell Publishing: Oxford.

Straubhaar Joseph, *World Television - From Global to Local*. 2007. Sage Publications: Los Angeles.

Taylor Christopher, *Aspects of Language and Translation: Contrastive Approaches for Italian/English Translators*. 1990. Campanotto Editore: Udine.

Taylor Christopher, *Language to Language - A Practical and Theoretical Guide for Italian/English Translators*. 1998. Cambridge University Press: Cambridge.

Taylor Christopher, "The Translation of Film Dialogue" in *Textus: English Studies in Italy*. 12 (2) 1999: pp. 443-458.

Taylor Christopher (a cura di), *Tradurre il Cinema*. 2000. Università degli Studi di Trieste.

Terrace Vincent, *Encyclopedia of Television Shows, 1925 Through 2007*. 2009. McFarland: Jefferson.

Tommola Jorma (a cura di), *Kieli, Teksti ja Kääntäminen - Language, Text and Translation*. 2004. Turun Yliopisto: Turku.

Venuti Lawrence, *Translator's Invisibility: A History of Translation*. 1995. Routledge: New York.

Viezzi Maurizio, *Denominazioni Proprie e Traduzione*. 2004. LED: Milano.

Virnala Sini, *La Traduzione degli Elementi Culturali Extralinguistici nel Sottotitolaggio dei Film Johnny Stecchino, La vita è bella e La tigre e la neve di Roberto Benigni* (Tesi di laurea). 2008. Università di Turku.

Zingarelli Nicola, *Lo Zingarelli - Vocabolario della Lingua Italiana*. 2005. Zanichelli: Bologna.

SITOGRAFIA

Banca dati di doppiatori italiani creata dal giornalista Antonio Genna premiata con un Premio Speciale nel festival del doppiaggio *Voci a Sanremo* nel luglio 2007:

<http://www.antoniojena.net/doppiaggio> (16.6.2010)

Dizionario delle Voci del Doppiaggio in Italia:

<http://www.dividoppi.it> (17.6.2010)

International Movie Database (IMDB):

<http://www.imdb.com/title/tt0238784/> (2.2.2010)

Sito *Gilmore Girls* di Warner Bros.:

<http://www2.warnerbros.com/gilmoregirls/dvd/> (3.2.2010)

Sito internet contenendo tutti gli episodi di *Gilmore Girls* in italiano:

<http://videoteca.jimdo.com/serie-tv/una-mamma-per-amica/> (26.3.2010)

Sito internet creato dai fan della serie contenendo spiegazioni ai riferimenti:

<http://gilmore-ism.com> (3.2.2010)

Sito internet della guida ai telefilm, Telesimo:

<http://www.telesimo.it/una-mamma-per-amica/> (30.8.2010)

Sito internet della Società di Doppiaggio *Pumais Due*:

<http://www.pumaisdue.com> (17.6.2010)

Sito del premio nazionale per i doppiatori - *Leggio d'Oro*:

<http://www.leggiodoro.it> (18.4.2010)

Sito internet della rivista Focus:

<http://www.focus.it/Storia> (25.8.2010)

Lista di abbreviazioni

KP = *key phrase* (frase chiave)
PN = *proper noun* (nome proprio)
SC = *source culture* (cultura di partenza)
SL = *source language* (lingua di partenza)
ST = *source text* (testo originale)
TC = *target culture* (cultura d'arrivo)
TL = *target language* (lingua d'arrivo)
TT = *target text* (testo tradotto)

Lista di tabelle

Tabella 1: Esempi di *realia*
Tabella 2: Esempi di allusioni PN
Tabella 3: Esempi di allusioni KP
Tabella 4: Il metodo del doppiaggio
Tabella 5: La distribuzione dell'uso delle strategie di traduzione per allusioni PN
Tabella 6: La distribuzione dell'uso delle strategie di traduzione per allusioni KP
Tabella 7: La distribuzione dell'uso delle strategie di traduzione per *realia*

APPENDICE

Episodio 1.

(1.a) Riferimento: Connie Chung - TV personality known for her softball interviews, was once Dan Rather's co-anchor on the *CBS Evening News*, and is married to Maury Povich.

Originale:

Luke: I'll be home early, anything besides the q-tips?
Lorelai: Um, cotton balls, world peace, **Connie Chung's** original face back.

Doppiaggio:

Luke: Devo portare qualcos'altro, cotone a parte?
Lorelai: Il dentifriggio, la pace del mondo, **Connie Chung** che mi vuole intervistare...

Sottotitolaggio:

Luke: Serve altro, a parte i cotton fioc?
Lorelai: Cotone idrofilo, la pace nel mondo, la faccia originale di **Connie Chung**...

(1.b) Riferimento: Harry Thomason - Hollywood producer and close friend of Bill Clinton.

(1.c) Riferimento: Woodward & Bernstein - Bob Woodward and Carl Bernstein: *Washington Post* reporters who broke the Watergate scandal.

Originale:

Paris: [sleeptalking in background] **Woodward... Bernstein... Harry Thomason.**
(- -) Rory: She talks in her sleep. . . long in-depth arguments.

Doppiaggio:

Paris: **Woodward. Bernstein. Harry Thomason.**
(- -) Rory: Parla nel sonno. Di argomenti seri e profondi.

Sottotitolaggio:

Paris: **Woodward. Bernstein. Harry Thomason.**
(- -) Rory: Parla nel sonno. Di argomenti seri e profondi.

(1.d) Riferimento: Judy and Vincent - Actress Judy Garland married her *Meet Me In St. Louis* director Vincent Minnelli. Their six-year marriage produced daughter Liza Minnelli.

Originale:

Jackson: **Judy, Vincent** has to go to work now.

Doppiaggio:

Jackson: Adesso devo proprio andare al lavoro.

Sottotitolaggio:

Jackson: **Judy, Vincent** va al lavoro.

(1.e) Riferimento: Leopold & Loeb - Nathan Leopold and Richard Loeb, two well-educated 19-year-olds from upper-class Chicago families, caused a scandal when they were tried and convicted of the 1924 murder of Bobby Franks.

Originale:

Lorelai: **Leopold and Loeb.**

Doppiaggio:

Lorelai: **Leopold e Loeb.**

Sottotitolaggio:

Lorelai: **Leopold e Loeb.**

(1.f) Riferimento: Nell - 1994 film in which Jodie Foster plays a woman living in the woods who speaks her own made-up language.

Originale:

Sookie: So how are you planning on telling them?
Lorelai: I thought I'd do it like **Nell.**

Doppiaggio:

Sookie: Come glielo dirai?
Lorelai: Lo farò chiudendo gli occhi.

Sottotitolaggio:

Sookie: Allora, come pensi di dirglielo?
Lorelai: Credo che farò come **Nell.**

(1.g) Riferimento: Oscar Wilde - Flamboyant Irish author whose final words are said to be, "Either that wallpaper goes or I do."

Originale:

Sookie: What do you think, manly?
Lorelai: In an **Oscar Wilde** sort of way, absolutely.

Doppiaggio:

Sookie: È abbastanza virile?
Lorelai: Secondo **Oscar Wilde**, assolutamente.

Sottotitolaggio:

Sookie: È virile?
Lorelai: Per **Oscar Wilde**, assolutamente sì.

(1.h) Riferimento: Peaches & Herb - Husband and wife R&B duo known for the song *Reunited*.

Originale:

Lorelai: I thought you and Dean might enjoy a little **Peaches and Herb** time together.

Doppiaggio:

Lorelai: Ho pensato che tu e Dean voleste stare un po' insieme.

Sottotitolaggio:

Lorelai: Immagino che tu e Dean vogliate stare un po' insieme. Come **Peaches e Herb**.

(1.i) Riferimento: Sunny von Bülow played by Glenn Close - Sunny von Bülow was a socialite who slipped into a coma, which was blamed on an insulin injection from husband Claus von Bülow. She was portrayed by Glenn Close in the 1990 film *Reversal of Fortune*.

Originale:

Paris: [Women] give up careers and become alcoholics and, if you're **Sunny von Bülow**, wind up in a coma completely incapable of stopping **Glenn Close** from playing you in a movie.

Doppiaggio:

Paris: Per non innamorarmi dell'uomo sbagliato e vedermi così costretta a rinunciare ai miei sogni e alla mia carriera e diventare un'alcoolista come **Sunny von Bülow** che è entrata in coma e quindi non ha potuto evitare che **Glenn Close** facesse la sua parte.

Sottotitolaggio:

Paris: Se sei **Sunny von Bülow** entri in coma e non puoi impedire che **Glenn Close** reciti al posto tuo.

(1.j) Riferimento: Williams Sisters - Venus and Serena Williams, sisters, are both champion tennis players.

Originale:

Rory: Ladies and Gentlemen, **the Williams' sisters** take center stage at Wimbledon once again.

Doppiaggio:

Rory: Ladies e gentlemen, **le sorelle Williams** di nuovo in finale a Wimbledon.

Sottotitolaggio:

Rory: **Le sorelle Williams** di nuovo in finale Wimbledon.

Episodio 2.

(2.a) Riferimento: Annie Oakley - An Old West markswoman who gained notoriety with Buffalo Bill's Wild West Show.

Originale:

Emily: She was bright, cultured, well-spoken.
Lorelai: And apparently a big **Annie Oakley** fan.

Doppiaggio:

Emily: Intelligente, colta, molto preparata...
Lorelai: Preparata soprattutto al tiro al segno.

Sottotitolaggio:

Emily: Intelligente, colta, molto preparata...

Lorelai: Specialmente al tiro al bersaglio.

(2.b) Riferimento: "Come back, Shane"- Little boy's plea in the 1950's western *Shane*.

Originale:

Jess: Her name is **Shane**.
Rory: As in "**Come back**"?

Doppiaggio:

Jess: Si chiama **Shane**.
Rory: Un gran bel nome.

Sottotitolaggio:

Jess: Si chiama **Shane**.
Rory: Come in quel film?

(2.c) Riferimento: Edgar Degas - 19th century French painter and sculptor.

Originale:

Sookie: No-one ever walked up to **Degas** and said, "Hey, pal, easy with the dancers, enough already."

Doppiaggio:

Sookie: Nessuno è mai andato da **Degas** a dirgli: "Ehi pittore, basta ballerine. Ne hai fatte troppe."

Sottotitolaggio:

Sookie: Nessuno è mai andato da **Degas** a dirgli: "Amico, basta ballerine. Ce ne sono abbastanza."

(2.d) Riferimento: French Skating Judges - At the 2002 Winter Olympics, a French judge was accused of misconduct over a decision in the Pairs ice skating competition.

Originale:

Rory: I mean, what are we, **French skating judges**?

Doppiaggio:

Rory: Insomma. Siamo **una famiglia di mafiosi**?

Sottotitolaggio:

Rory: Chi siamo, **una famiglia di mafiosi**?

(2.e) Riferimento: Helmut Newton - German fashion photographer known for his work in *Vogue* magazine.

Originale:

Paris: How are we going to get a professional photographer?

Louise: **Helmut Newton** is my godfather.

Doppiaggio:

Paris: Come lo paghiamo un professionista?

Louise: **Helmut Newton** è mio padrino.

Sottotitolaggio:

Paris: E come paghiamo a un professionista?

Louise: **Helmut Newton** è mio padrino.

(2.f) Riferimento: Margaret Thatcher - Britain's Conservative Prime Minister from 1979 to 1990.

Originale:

Francie: I want you to go back to **Margaret Thatcher** and tell her to play ball.

Doppiaggio:

Francie: Voglio che tu ritorni subito da **Margaret Thatcher** e le dici di collaborare.

Sottotitolaggio:

Francie: Voglio che tu ritorni subito da **Margaret Thatcher** e le dica di collaborare.

(2.g) Riferimento: Meyer Lansky - Lansky was a mobster who was instrumental in the rise to power of mobsters like Lucky Luciano and Bugsy Siegel.

Originale:

Francie: (- -) you're obviously **the Meyer Lansky** behind this organization.

Doppiaggio:

Francie: (- -) **sei la mente pensante**.

Sottotitolaggio:

Francie: (- -) **sei la mente pensante** della squadra.

(2.h) Riferimento: Noam Chomsky - MIT linguist known internationally for his bold analysis of politics and the media.

Originale:

Francie: If you've a problem, tell it to **Noam Chomsky**.

Doppiaggio:

Francie: Se hai un problema, allora dillo al **Chomsky**.

Sottotitolaggio:

Francie: Se hai un problema, dillo a **Noam Chomsky**.

(2.i) Riferimento: Reader's Digest - Popular magazine known for its abridged version of articles and stories.

Originale:

Paris: Well, we only have a couple of minutes, so give us the **Reader's Digest** version.

Doppiaggio:

Paris: Abbiamo solo un paio di minuti, quindi **riassumicela in breve**.

Sottotitolaggio:

Paris: Abbiamo solo un paio di minuti quindi **riassumicela in breve**.

(2.j) Riferimento: "Ride with Clemenza" - Reference to the character Clemenza in *The Godfather*. Clemenza takes another character for a ride. Only Clemenza returns.

Originale:

Lorelai: Saying yes to this lunch with my mother is like saying "Sounds fun!" to a **ride with Clemenza**.

Doppiaggio:

Lorelai: Dire di sì a questo pranzo con mamma è come dire: "Che divertente!" andando dal dentista.

Sottotitolaggio:

Lorelai: Dire di sì a questo pranzo è come dire: "Divertente!" pensando al dentista.

(2.k) Riferimento: Vince Foster - Assistant D.A. in the Clinton Administration who died of a gunshot wound in 1993. His death was ruled a suicide, although conspiracy theorists believed that there were more sinister forces at play.

Originale:

Rory: I have something to tell you.
Lorelai: Is it about **Vince Foster**?

Doppiaggio:

Rory: Ho una cosa da dirti.
Lorelai: A proposito di **chi**?

Sottotitolaggio:

Rory: Devo dirti una cosa.
Lorelai: A proposito di **Vince Foster**?

Episodio 3.

(3.a) Riferimento: Brat Pack - Group of young actors in the eighties, including Rob Lowe, Ally Sheedy, and Emilio Estevez.

Originale:

Emily: And now it's the in thing for young Hollywood celebrities to go to universities. What do they call themselves, **the Brat Pack**?

Doppiaggio:

Emily: Ora è di moda anche tra i giovani attori di Hollywood di andare all'università. Credevo che usassero un insegnante privato.

Sottotitolaggio:

Emily: Ora è di moda tra i giovani attori di Hollywood andare all'università. Come si chiamano? "**Artisti impegnati**".

(3.b) Riferimento: Danny Gans - Comedian, impressionist, and entertainment staple in Las Vegas.

Originale:

Rory: You're no **Danny Gans**.

Doppiaggio:

Rory: Io non parlo così.

Sottotitolaggio:

Rory: Io non parlo così.

(3.c) Riferimento: Dead Kennedys - San Francisco punk band formed in 1978 known for their political beliefs mixed with humor.

Originale:

Dave: **The Dead Kennedys'** shirt was a tip off.

Doppiaggio:

Dave: La maglietta dei **Dead Kennedys**.

Sottotitolaggio:

Dave: La maglietta dei **Dead Kennedy**.

(3.d) Riferimento: Dogtown - Skateboarders' nickname for the rough neighborhood of Venice Beach, California.

(3.e) Riferimento: Z-Boys - Nickname for the Zephyr Team of skateboarders, as featured in the documentary *Dogtown and Z-Boys*.

Originale:

Taylor: I'm telling you, Luke, if we don't quick furnish these skateboarding **z-boys** with a moral distraction, they're gonna turn Stars Hollow into **Dogtown**.

Doppiaggio:

Taylor: Se non diamo a **questi pirati** una distrazione alternativa e meno movimentata, trasformeranno il nostro sogno in **un posto da incubo**.

Sottotitolaggio:

Taylor: Se non diamo subito a **questi pirati su rotelle** una distrazione alternativa, trasformeranno la città in **un posto da incubo!**

(3.f) Riferimento: Hee-Haw Honeys - Spin-off of the country music comedy show *Hee Haw*, *Honeys* was set in a truckstop and starred Kathie Lee Johnson (aka Kathie Lee Gifford).

(3.g) Riferimento: Holmes and Yo-Yo - 1976 television series about a cop and his robot partner.

Originale:

Rory: I know, it's on my top fifty best.

Lorelai: Yeah, right after "**Holmes and Yoyo**" and "**Hee-Haw Honeys**".

Doppiaggio:

Rory: Secondo me, tra i migliori.

Lorelai: Già, subito dopo **Holmes, Yoyo e Grasse risate**.

Sottotitolaggio:

Rory: Secondo me sono tra i migliori.

Lorelai: Già subito dopo **Holmes and Yoyo e Hee Haw Honeys**.

(3.h) Riferimento: Ish Kabibble - Nickname of trumpeter Merwyn Bogue who played with big band leader Kay Kyser.

(3.i) Riferimento: Lazar Wolf - Wealthy butcher in *Fiddler on the Roof* who wanted to marry Tevye's daughter.

Originale:

Lorelai: So what do we call this guy, alumnus Darren, you know, like you'd say farmer John or the butcher **Lazar Wolf**?

Rory: **Ish Kabibble**.

Doppiaggio:

Lorelai: Senti, lo chiamo alumnus Darren? Tipo padre John o **agente Wolf**?

Rory: Se non parli non sbagli.

Sottotitolaggio:

Lorelai: Come lo chiamiamo? Alumnus Darren? Tipo padre John o **agente Wolf**?

Rory: [non sottotitolato]

(3.j) Riferimento: Johnny Bravo - Animated series on the Cartoon Network about a blonde pompadoured tough guy.

Originale:

Lorelai: Oh, they want a picture. How about the one of us sticking our heads through the carved out holes of **Johnny Bravo** and SpongeBob Squarepants?

Doppiaggio:

Lorelai: Vogliono una tua foto. Che ne dici di quella con le nostre facce che sbucano dalle sagome di cartone di **quei culturisti in costume**?

Sottotitolaggio:

Lorelai: Vogliono una tua foto. Che ne dici di quella con le nostre facce che sbucano dalle sagome di **quei culturisti in costume**?

(3.k) Riferimento: Ted Williams - Legendary Boston Red Sox baseball player who, upon his death in 2002, was cryogenically frozen by his son.

Originale:

Luke: [- -] when I die, I'm gonna have them freeze me next to **Ted Williams**, and when they find the cure to what I died of and they unfreeze me, my first words are gonna be, "How's **Ted**?" followed closely by, "Taylor, no!"

Doppiaggio:

Luke: E una volta che sarò morto mi farò ibernare vicino a **Ted Williams**. E appena traveranno la cura per quello di cui sarò morto e mi scioglieranno, le mie prime parole saranno: "Ciao **Ted**!" seguite ovviamente da: "Taylor, no."

Sottotitolaggio:

Luke: E una volta morto, mi farò ibernare vicino a **Ted Williams**. Se troveranno la cura per la mia malattia e mi scongeleranno, le mie prime parole saranno: "E **Ted**?" seguite da: "Taylor, no."

(3.l) Riferimento: Urkel - Jaleel White played the nerdy teenage neighbor Steve Urkel on the television series *Family Matters*.

Originale:

Lane: Yeah, what's next - **Urkel** joining the Wu-Tang Clan?

Doppiaggio:

Lane: E dopo? **Urkel** andrà con i Wu-Tang Clan?

Sottotitolaggio:

Lane: E dopo? **Urkel** andrà con i Wu-Tang Clan?

Episodio 4.

(4.a) Riferimento: Bohemian Rhapsody - Operatic rock song by *Queen*.

Originale:

Lane: Once, a guy in our town named Kirk was practicing **Bohemian Rhapsody** with his band, the Kirk Gleason Five, and my mom shut them down so fast that the band fled without their instruments and never came back for them.

Doppiaggio:

Lane: Una volta un mio amico di nome Kirk provava **Bohemian Rhapsody** con il suo gruppo, e mia madre gli fece smettere così di corsa che sono scappati senza strumenti, e non sono più tornati a prenderli.

Sottotitolaggio:

Lane: Una volta un ragazzo di nome Kirk provava **Bohemian Rhapsody** con il suo gruppo. Mia madre li zitti, loro scapparono senza strumenti e non tornarono mai più.

(4.b) Riferimento: Evening at the Improv - Television program featuring stand-up comedians.

Originale:

Luke: [- -] it was **an evening at the Improv**.

Doppiaggio:

Luke: [- -] è stato come **una serata al varietà**.

Sottotitolaggio:

Luke: [- -] è stato come andare al **circo**.

(4.c) Riferimento: Lawrence Welk - Big Band leader, hosted an easy-listening variety show on television beginning in the fifties, which is still running in repeats on public television.

Originale:

Zach: Dude, **Lawrence Welk** cranked louder than this.

Doppiaggio:

Zach: Perfino **mia nonna** suonava più forte di così.

Sottotitolaggio:

Zach: **Lawrence Welk** suonava più forte di così.

(4.d) Riferimento: Louis Armstrong - Innovator of American Jazz, known for his gravelly singing voice.

Originale:

Lorelai: [- -] I was about to transition out of baby talk and into my **Louis Armstrong** voice, and that, my friend, is a whole lot worse than baby talk.

Doppiaggio:

Lorelai: [- -] Sappi che hai ceduto giusto in tempo perché stavo per passare dalla bimba piccola alla mia imitazione di **Louis Armstrong**, e quella, caro mio, è molto peggio della bimba piccola.

Sottotitolaggio:

Lorelai: [- -] Hai ceduto giusto in tempo, perché stavo per passare dalla bimba alla mia imitazione di **Louis Armstrong**, e quella, caro mio, è molto peggio della bimba.

(4.e) Riferimento: Pete Best - Original drummer of *The Beatles* who was replaced by Ringo Starr a few weeks before they recorded their debut single.

Originale:

Dave: There's no way you're gonna become our **Pete Best**.

Doppiaggio:

Dave: Tu non sarai il nostro **Pete Best**.

Sottotitolaggio:

Dave: Tu non sarai il nostro **Pete Best**.

(4.f) Riferimento: Sardi's - Restaurant in the heart of New York's theater district where actors and actresses would go after performances, often to await their newspaper reviews.

Originale:

Debbie: [- -] I felt obligated to tell the other moms about your little performance at school before they heard about it elsewhere.

Lorelai: Really, 'cause usually I like to meet up at **Sardi's** after a performance, wait for the reviews.

Doppiaggio:

Debbie: Mi sono sentita obbligata a raccontare alle altre mamme della tua piccola performance a scuola, prima che lo sapessero da qualcun altro.

Lorelai: Davvero? Di solito incontro i miei fan **da Sardi** dopo lo spettacolo.

Sottotitolaggio:

Debbie: Mi sono sentita obbligata di dire alle altre mamme della tua piccola performance a scuola, prima che lo sapessero in altro modo.

Lorelai: Davvero? Di solito incontro i fan **da Sardi** dopo lo spettacolo.

(4.g) Riferimento: Ward Cleaver, Eddie and Lumpy - Ward Cleaver was father to Wally and the Beav in the television series *Leave it to Beaver*. Eddie Haskell and Clarence "Lumpy" Rutherford were Wally and the Beav's friends.

Originale:

Jess: Hey, if you're gonna get all **Ward Cleaver** on me, I gotta go call **Eddie and Lumpy** and tell 'em I'm gonna be late.

Doppiaggio:

Jess: Hai intenzioni di farmi una predica? Vado a telefonare Eddie e Lumpy per dirgli che arriverò tardi.

Sottotitolaggio:

Jess: Se hai intenzioni di farmi una bella predica, telefono a Eddie e Lumpy per dirgli che arrivo tardi.

Episodio 5.

(5.a) Riferimento: Blue Crush - 2002 film about female surfers, starring Kate Bosworth.

Originale:

Jess: I like the new look. It's very **Blue Crush**.

Doppiaggio:

Jess: Va di moda fare la doccia vestiti?

Sottotitolaggio:

Jess: Va di moda fare la doccia vestiti?

(5.b) Riferimento: *Marathon Man* - 1976 film starring Dustin Hoffman and Laurence Olivier. Olivier plays a Nazi dentist who performs excruciating dental torture.

Originale:

Lorelai: We were both in pain - deep pain, **Marathon Man** kind of pain.

Doppiaggio:

Lorelai: Eravamo tutti e due a disagio, **un enorme disagio**.

Sottotitolaggio:

Lorelai: Eravamo tutti e due in un enorme disagio. Stavamo male come ***Marathon Man***.

(5.c) Riferimento: *Norton Critical Edition* - Publisher W.W. Norton & Company has released a series of great books with comprehensive supplementary material.

Originale:

Lorelai: No one asked for the **Norton Critical Edition**.

Doppiaggio:

Lorelai: Non volevo vincere l'**Oscar**.

Sottotitolaggio:

Lorelai: Non volevo vincere l'**Oscar**.

(5.d) Riferimento: *Shamu* - Killer whale mascot of the Sea World theme parks.

Originale:

Lorelai: [- -] I don't know his name because I only knew him by his nickname... Uh, **Shamu**. He was kind of, um, a big guy in high school [- -].

Doppiaggio:

Lorelai: No, non conosco il suo nome perché conoscevo solo il soprannome. **Suppli**. Era molto grosso al liceo [- -].

Sottotitolaggio:

Lorelai: Non conosco il suo nome perché conoscevo solo il suo soprannome. **Shamu**. Era molto grosso al liceo [- -].

(5.e) Riferimento: *Solomon* - In the Bible, Solomon was known for his great judicial wisdom, and his “baby-splitting” suggestion.

Originale:

Lorelai: You are the **Solomon** of wine.

Doppiaggio:

Lorelai: Sei il **Salomone** dei vini.

Sottotitolaggio:

Lorelai: Sei il **Salomone** dei vini.

(5.f) Riferimento: *Wild & Crazy Guys* - Steve Martin and Dan Ackroyd played Jorge and Yortuk Festrunk,

Saturday Night Live's “swinging” Czech brothers whose catchphrase was “We are two wild and crazy guys.”

Originale:

Rory: Hey, How come we don't have a tiki bar?

Lorelai: Well, we are not two **wild and crazy guys**.

Doppiaggio:

Rory: Perché non abbiamo anche noi un mobile bar?

Lorelai: Perché noi due non siamo due **alcoliste**.

Sottotitolaggio:

Rory: Perché noi non abbiamo un bancone bar?

Lorelai: Non siamo due **alcolizzate**.

(6.a) Riferimento: *Andy Griffith* - Title character in the *The Andy Griffith Show*, a TV series set in the provincial town of Mayberry.

Originale:

Jess: Geez, how **Andy Griffth** is this town that people get so excited by a car?

Doppiaggio:

Jess: Oddio come siete **provinciali**. Basta una macchina per agitarvi così tanto?

Sottotitolaggio:

Jess: Siete così **provinciali** da agitarvi tanto per una macchina?

(6.b) Riferimento: *Boo Radley* - Strange, lurking loner character from Harper Lee's *To Kill a Mockingbird*.

Originale:

Lorelai: But he's our **Boo Radley**...

Doppiaggio:

Lorelai: Ma è nostro **uomo del mistero**.

Sottotitolaggio:

Lorelai: Ma è nostro **Boo Radley**.

(6.c) Riferimento: "Cousins, identical cousins..." -

The theme song to *The Patty Duke Show*.

Originale:

Lorelai: (riferisce a Luke e il Solitario cantando)
They're **cousins, identical cousins**...

Doppiaggio:

Lorelai: (riferisce a Luke e il Solitario cantando)
Fratelli, gemelli...

Sottotitolaggio:

Lorelai: (riferisce a Luke e il Solitario cantando)
Cugini, cugini identici...

(6.d) Riferimento: Deenie - Judy Blume novel about a young girl diagnosed with scoliosis.

(6.e) Riferimento: For Keeps - In this 1988 film, Molly Ringwald faced the trouble of teenage pregnancy.

Originale:

Lorelai: Books?

Sherry: The ones that you read when you had Rory.

Lorelai: [- -] I think I was reading "**Deenie**" at the time...

Sherry: No parenting books? [- -] Then where'd you get your information on child raising? Your mom?

Lorelai: No, "**For Keeps**."

Doppiaggio:

Lorelai: Libri?

Sherry: Quelli che hai letto quando hai avuto Rory.

Lorelai: Stavo leggendo **Oscar Wilde** in quel periodo.

Sherry: Niente manuali per mamme? [- -] Allora chi ti ha detto come allevare un bambino, tua madre?

Lorelai: No. **Per Sempre**.

Sottotitolaggio:

Lorelai: Libri?

Sherry: Quelli che hai letto per Rory.

Lorelai: All'epoca stavo leggendo **Deenie**.

Sherry: Niente manuali per mamme? [- -] Chi ti ha detto come allevare un figlio, tua madre?

Lorelai: No. **For Keeps**.

(6.f) Riferimento: Duane from Annie Hall -

Christopher Walken plays Duane, a strange man who confides in Woody Allen his desire to drive into oncoming traffic.

Originale:

Rory: No, don't do **Duane from "Annie Hall!"**

Doppiaggio:

Rory: Come **Christopher Walken in Io e Annie?**

Sottotitolaggio:

Rory: No, non fare **Duane di Annie Hall**.

(6.g) Riferimento: The Electric Kool-Aid Acid Test - Book by Tom Wolfe about the psychedelic adventures of Ken Kesey and the Merry Pranksters.

(6.h) Riferimento: Haight-Ashbury - Intersection in San Francisco that became a gathering place for the growing mid-sixties youth culture.

Originale:

Taylor: Well, you can hang out in **Haight-Ashbury** and drink as much **electric Kool-Aid** as you want, Babette, but I'm preparing for the worst.

Doppiaggio:

Taylor: Tu potrai andare in giro **come ti pare** e bere quanti **alcolici** vuoi, Babette. Ma io sono pronto al peggio.

Sottotitolaggio:

Taylor: Tu puoi anche andare a **Haight-Ashbury** e bere quanto **LSD** vuoi, Babette. Io sono pronto al peggio.

(6.i) Riferimento: Jan & Dean - 1960's surf rock duo known for the songs *Little Old Lady From Pasadena* and *Dead Man's Curve*.

Originale:

Luke: I know a little about cars, that was all gibberish.

Kirk: Would you mind not telling people about this?

I've cultivated a reputation as sort of a car aficionado and in reality, all I have is a **Jan and Dean** record.

Doppiaggio:

Luke: M'intendo un po' di macchine. Quello che hai detto è folle.

Kirk: Beh, ti dispiacerebbe molto non dire niente a nessuno? Mi sono fatto una certa reputazione come grosso esperto di macchine. Ma in realtà possiedo solo **modellini di auto**.

Sottotitolaggio:

Luke: Mi intendo un po' di macchine. Quello che hai detto è folle.

Kirk: Ti dispiacerebbe molto non dire niente a nessuno? Mi sono fatto una certa reputazione di esperto di macchine. In realtà possiedo solo un disco di **Jan e Dean**.

(6.j) Riferimento: "Oprah, Uma" - Hosting the Academy Awards, David Letterman made a joke about introducing talk show host Oprah Winfrey to actress Uma Thurman. "Oprah, Uma. Uma, Oprah."

Originale:

Lorelai: [- -] They're identical.

Rory: They are not identical.

Lorelai: Two syllables, repeating consonants. Rory, G.G.

Rory: **Oprah, Uma**.

Doppiaggio:

Lorelai: [- -] Sono identici.

Rory: Non sono affatto identici.

Lorelai: Due sillabe, le consonanti ripetute Rory. G.G.

Rory: **Papà. Lulu**.

Sottotitolaggio:

Lorelai: [- -] Sono identici.

Rory: Non sono identici.

Lorelai: Due sillabe, le consonanti ripetute. Rory. G.G.

Rory: **Oprah, Uma**.

(6.k) Riferimento: Quincy - 1976 television series starring Jack Klugman as a coroner who investigates murders.

Originale:

Lorelai: [- -] A half hour before I had Rory, I was eating a pepper sandwich and watching TV. (A Rory) You were almost named **Quincy**.

Doppiaggio:

Lorelai: [- -] Mezz'ora prima di avere Rory guardavo la TV mangiando una pizza. (A Rory) Per poco non ti ho chiamato **Quincy**.

Sottotitolaggio:

Lorelai: [- -] Mezz'ora prima di avere Rory mangiavo peperoni davanti alla TV. (A Rory) Per poco non ti ho chiamato **Quincy**.

(6.l) Riferimento: Rand McNally - Publisher of road maps, atlases, and travel planning software.

Originale:

Rory: She's very up on traffic flow and rush hour and all that.

Lorelai: She's **Rand McNally**.

Doppiaggio:

Rory: È informatissima sul traffico e sull'ora di punta.

Lorelai: È una specie di **bollettino**.

Sottotitolaggio:

Rory: È informatissima sul traffico e sull'ora di punta.

Lorelai: È una specie di **Rand McNally**.

(6.m) Riferimento: Rosa Parks - Alabama seamstress who became a civil rights figure for refusing to give her seat on a bus to a white man.

Originale:

Taylor: [- -] protesting in not allowed in the town square, period. It's un-American.

Luke: You mean like the Revolutionary War?

Babette: And **Rosa Parks**?

Doppiaggio:

Taylor: [- -] comunque non è permesso protestare in piazza. Punto. È antiamericano.

Luke: Intendi dire come la rivoluzione?

Babette: E allora **Rosa Parks**?

Sottotitolaggio:

Taylor: [- -] comunque non è permesso protestare in piazza. Punto. È antiamericano.

Luke: Come la rivoluzione?

Babette: E **Rosa Parks**?

Episodio 7.

(7.a) Riferimento: Blue Velvet - David Lynch film heralded for its unflinching weirdness.

Originale:

Dave: Uh, well, you mentioned this thing last time we talked and it sounded very **Blue Velvet** [- -].

Doppiaggio:

Dave: L'ultima volta che ci siamo visti, mi **hai parlato così bene** di questa gara [- -].

Sottotitolaggio:

Dave: L'ultima volta che ci siamo visti, mi **hai parlato così bene** di questa gara [- -].

(7.b) Riferimento: Bobby Brady - Character played by Mike Lookinland in *The Brady Bunch*.

Originale:

Rory: The food is for the dancers.

Shane: Who are you, **Bobby Brady**? Get a life.

Doppiaggio:

Rory: Il cibo è per chi balla.

Shane: Chi sei? **Il cane da guardia?**

Sottotitolaggio:

Rory: Il cibo è per chi balla.

Shane: Chi sei? **Il cane da guardia?**

(7.c) Riferimento: Boxing Helena - 1993 film directed by David Lynch's daughter, about a surgeon who cuts off a former girlfriend's arms and legs and imprisons her in his home.

Originale:

Paris: [- -] either pull a **Boxing Helena**, or give me back m hand.

Doppiaggio:

Paris: [- -] ora abbiamo chiarito tutto. Vuoi lasciare la mia mano?

Sottotitolaggio:

Paris: [- -] ora abbiamo chiarito tutto. Vuoi lasciare la mia mano?

(7.d) Riferimento: Howard Roark - The unflinchingly ambitious, brilliant architect is a lead character in Ayn Rand's *The Fountainhead*.

Originale:

Rory: My mother, the **Howard Roark** of Stars Hollow.

Doppiaggio:

Rory: Come puoi essere **così insensibile?**

Sottotitolaggio:

Rory: Come puoi essere **così insensibile?**

(7.e) Riferimento: Martha Graham - American dancer and choreographer who is widely regarded as an innovator of modern dance.

Originale:

Rory: Yeah, he's a regular **Martha Graham**.

Doppiaggio:

Rory: Sì, è il **Tony Manero** di oggi.

Sottotitolaggio:

Rory: Già, è il **Tony Manero** moderno.

(7.f) Riferimento: Señor Wences - Ventriloquist born Wenceslao Moreno, known for his character "Johnny," who was a face drawn on his hand.

Originale:

Emily: She was sitting at the table, giving all the peas voices.

Lorelai: With a little encouragement, I could've been the **Señor Wences** of the vegetable set.

Doppiaggio:

Emily: Eravamo a tavola e lei giocava con la verdura.
Lorelai: Se mi avessi incoraggiato, adesso avrei **il mio programma di cucina**.

Sottotitolaggio:

Emily: Eravamo a tavola e lei giocava con la verdura.
Lorelai: Se mi avessi incoraggiato, adesso avrei **il mio programma di cucina**.

(7.g) Riferimento: Spicoli - Surfer dude character played by Sean Penn in the 1982 film *Fast Times at Ridgemont High*.

Originale:

Paris: Madeline - - or may I call you **Spicoli?**

Doppiaggio:

Paris: Madeline, abbiamo sempre delle idee geniali.

Sottotitolaggio:

Paris: Madeline, o dovrei chiamarti **Spicoli?**

(7.h) Riferimento: Ted Bundy - Serial killer who was known to be handsome and charming.

Originale:

Rory: Well, Jamie must be special.

Paris: Or **Ted Bundy**.

Doppiaggio:

Rory: Jamie è speciale.

Paris: O è **un pazzo**.

Sottotitolaggio:

Rory: Jamie è speciale.

Paris: O è **Ted Bundy**.

(7.i) Riferimento: Tiny Tim - Crippled son of Bob Cratchitt in Dickens' *A Christmas Carol*.

Originale:

Taylor: You would kick **Tiny Tim**'s crutch out from under him, wouldn't you?

Doppiaggio:

Taylor: Saresti capace di sfilare le stampelle ad **uno storpio**, non è vero?

Sottotitolaggio:

Taylor: Saresti capace di sfilare le stampelle ad **uno storpio**, non è vero?

(7.j) Riferimento: Tommy Tune - Unusually tall Broadway actor/dancer/singer/choreographer who has been involved with *The Will Rogers Follies*, *The Best Little Whorehouse in Texas*, and *Grease*.

Originale:

Lorelai: I need a great dance partner this year. [- -]
Luke: Oh, hey, look, there goes **Tommy Tune**.

Doppiaggio:

Lorelai: Quest'anno mi seve un partner che sappia ballare bene. [- -]
Luke: Oh, ehi, c'è **Tommy Tune**.

Sottotitolaggio:

Lorelai: Quest'anno mi seve un partner che sappia ballare bene. [- -]
Luke: Ehi, guarda, c'è **Tommy Tune**.

Episodio 8.

(8.a) Riferimento: Amazing Kreskin - Television magician and mentalist.

Originale:

Lorelai: Never give her the opportunity to give you a thirty-minute lecture on how, if you'd brought the second bathing suit like she told you to, it wouldn't have mattered that the first one's strap broke in a freak poolslide incident that no one, including the **Amazing Kreskin**, could've predicted, you would've been covered.

Doppiaggio:

Lorelai: Mai darle l'opportunità di farti una predica di 30 minuti su come se ti fossi portata un altro costume da bagno, come lei ti aveva detto di fare, non sarebbe successo nulla se ti si fosse rotta una spallina in un assurdo incidente in piscina che nessuno, compreso **il mago Copperfield**, avrebbe potuto prevedere [- -].

Sottotitolaggio:

Lorelai: Mai darle l'opportunità di farti una predica su come se ti fossi portata un altro costume, come lei diceva, non sarebbe stata grave la rottura di una spallina in un assurdo incidente che nessuno, compreso **un mago**, poteva prevedere [- -].

(8.b) Riferimento: The Donner Party - Group of settlers who were trapped in a blizzard in the Sierra Nevada mountains and resorted to cannibalism to survive.

Originale:

Lorelai: It would have been **The Donner Party** all over again, but with slightly better hair.

Doppiaggio:

Lorelai: Ricordi la festa dai **Donner**?

Sottotitolaggio:

Lorelai: Sarebbe stato come al **Donner Party**, ma con capelli decenti.

(8.c) Riferimento: George Michael - Pop star arrested for engaging in a lewd act in a Beverly Hills, CA public restroom.

Originale:

Emily: What can we do in a bathroom?
Lorelai: Meet **George Michael**.

Doppiaggio:

Emily: Che ci facciamo in un bagno?
Lorelai: Incontriamo **George Michael**.

Sottotitolaggio:

Emily: Perché il bagno?
Lorelai: Per incontrare **George Michael**.

(8.d) Riferimento: Gloria Estefan - Pop singer and former lead singer for *The Miami Sound Machine*.

Originale:

Rory: I can't believe the only name that popped into my head when he asked for my role model was **Gloria Estefan**.

Doppiaggio:

Rory: E non posso credere di aver fatto il nome di **Gloria Estefan** quando mi ha chiesto il mio modello di donna.

Sottotitolaggio:

Rory: [- -] il nome che mi è venuto in mente come modello di donna era **Gloria Estefan**.

(8.e) Riferimento: Heather Mills -Wife of Paul McCartney, and an amputee, Mills is known for her charity work involving supplying prosthetics to the needy.

Originale:

Lorelai: [- -] we need a couple of donuts, and, uh, some of those extra legs **Heather Mills** is sending over to Croatia.

Doppiaggio:

Lorelai: Vogliamo un paio de ciambelle e due paia di gambe nuove di quelle che stiamo mandando con **la Croce Rossa** in Croazia.

Sottotitolaggio:

Lorelai: Vogliamo un paio de ciambelle e delle gambe nuove come quelle che **mandiamo** in Croazia.

(8.f) Riferimento: Kierkegaard - 19th century Danish existential philosopher.

Originale:

Lorelai: Wow, does that guy look smart. I mean he's got the smart look down. The glasses, the furrowed brow, the ticky walk.

Rory: The **Kierkegaard**.

Doppiaggio:

Lorelai: Quello lì ha un'aria intelligente. Ha l'aria del genio. Gli occhiali, la fronte accigliata, camminata saltellante.

Rory: Alla **Kierkegaard**.

Sottotitolaggio:

Lorelai: Quello ha l'aria intelligente. Sul serio, ha l'aria del genio. Occhiali, cipiglio, incedere arrogante.

Rory: Alla **Kierkegaard**.

(8.g) Riferimento: Love Story - 1970 tearjerker starring Ryan O'Neal and Ali MacGraw. McGraw's character dies at the end.

Originale:

Luke: Very romantic.

Lorelai: Says the man who yelled "Finally!" at the end of **Love Story**.

Doppiaggio:

Luke: Tanto romantico.

Lorelai: La stessa frase disse un uomo alla fine di **Love Story**.

Sottotitolaggio:

Luke: Tanto romantico.

Lorelai: Disse quello che gridò: "Finalmente!" in **Love Story**.

(8.h) Riferimento: Titian - 16th century Renaissance painter.

Originale:

Emily: And then he'd talk about the paintings he had seen in Paris and the colors of **Titian** [- -].

Lorelai: Using **Titian** to score. Even **Titian** didn't do that.

Doppiaggio:

Emily: E poi parlava dei quadri che aveva visto a Parigi e dei colori di **Tiziano**.

Lorelai: Usare **Tiziano** per rimorchiare: neppure **lui** lo faceva.

Sottotitolaggio:

Emily: E poi parlava dei quadri che aveva visto a Parigi e dei colori di **Tiziano**.

Lorelai: Usare **Tiziano** per beccare: **lui** non lo faceva.

Episodio 9.

(9.a) Riferimento: The Banger Sisters - 2002 film starring Susan Sarandon and Goldie Hawn as middle-aged former rock groupies.

Originale:

Madeline: I mean, reticulum? Come on.

Louise: Plus, the golgi body. I mean, is it just me or is that majorly pornographic?

Paris: My life with the **Banger sisters**.

Doppiaggio:

Madeline: Insomma, il reticolo è pornografico.

Louise: E allora, l'apparato di Golgi? Solo all'idea mi sono venuti i brividi.

Paris: Queste fanno una brutta fine.

Sottotitolaggio:

Madeline: Insomma, il reticolo è pornografico.

Louise: E allora, l'apparato di Golgi? Soltanto all'idea mi sono venuti i brividi.

Paris: Queste fanno una brutta fine.

(9.b) Riferimento: Frank at the Sands - Frank Sinatra released a record of a 1966 concert at the Sands Hotel in Las Vegas, backed up by Quincy Jones and Count Basie.

Originale:

Rory: [- -] But until then, let's just play it cool.

Jess: Hey, I'm **Frank at the Sands**.

Doppiaggio:

Rory: Ma per ora, facciamo i bravi.

Jess: Hai la mia parola d'onore.

Sottotitolaggio:

Rory: Ma per ora, facciamo i bravi.

Jess: Hai la mia parola d'onore.

(9.c) Riferimento: The Glad Man - Glad garbage bags commercial, featured a man known as "The Glad Man."

Originale:

Dean: [- -] I'm looking at you and I'm thinking, I'm gonna run from him? **The Glad Man**.

Doppiaggio:

Dean: [- -] Perché devo scappare da lui? Da Jess il **bulletto**?

Sottotitolaggio:

Dean: [- -] Perché devo scappare da lui? **Di cosa ho paura**?

(9.d) Riferimento: Michelle Kwan - Olympic figure skater who won Silver and Bronze medals, but never a Gold medal.

Originale:

Lorelai: We are not **Michelle Kwan**-ing this.

Doppiaggio:

Lorelai: Altro che **Marion Jones**.

Sottotitolaggio:

Lorelai: Altro che **Marion Jones**.

(9.e) Riferimento: Quasimodo - Titular hunchback in Victor Hugo's *The Hunchback of Notre Dame*.

Originale:

Lorelai: Where's **Quasimodo**?

Doppiaggio:

Lorelai: E dov'è **Quasimodo**?

Sottotitolaggio:

Lorelai: E dov'è **Quasimodo**?

(9.f) Riferimento: Thunderdome - *Mad Max Beyond Thunderdome* was a 1985 film starring Mel Gibson and Tina Turner in a post-apocalyptic future.

Originale:

Lorelai: Wow, it's like **Thunderdome** in here.

Doppiaggio:

Lorelai: Sembra di stare a **Superbowl**.

Sottotitolaggio:

Lorelai: Sembra **un'arena di gladiatori**.

(9.g) Riferimento: Wes Craven - Director of films such as *Scream*, *A Nightmare on Elm Street*, and *The People Under the Stairs*.

Originale:

Paris: My Thanksgiving is turning into a **Wes Craven** movie.

Doppiaggio:

Paris: Per me invece sarà come **un film dell'orrore**.

Sottotitolaggio:

Paris: Per me invece sarà come **un film dell'orrore**.

Episodio 10.

(10.a) Riferimento: Art of War - Book by Sun Tzu, whose military strategy and tactics have been adopted for use in the world of business, sports, and politics.

Originale:

Rory: [- -] You wanna play rough - fine. I've read **The Art of War**.

Doppiaggio:

Rory: [- -] Ho letto **l'Arte della guerra**.

Sottotitolaggio:

Rory: [- -] Ho letto **l'Arte della guerra**.

(10.b) Riferimento: Cheech and Chong - Comedy team of Cheech Marin and Tommy Chong.

Originale:

Lorelai: How'd it finally end with **Cheech and Chong**?

Doppiaggio:

Lorelai: Com'è andata a finire con **Cing e Ciong**?

Sottotitolaggio:

Lorelai: Poi come è andata a finire con **Tom e Jerry**?

(10.c) Riferimento: Gidget and Moondoggie - In a series of popular films, Gidget was a girl surfer who dated beach bum Moondoggie.

Originale:

Francie: Hey, no one is denying **Gidget** a chance to snag **Moondoggie** for the clambake, but the rest of us have things to accomplish.

Doppiaggio:

Francie: Nessuno sta negando a **Paris** di rimediarsi **un carciofo** per la festa, ma noi abbiamo altri scopi da perseguire.

Sottotitolaggio:

Francie: Nessuno sta negando a **Paris** di rimediarsi **un carciofo** per la festa, ma noi abbiamo altri scopi da perseguire.

(10.d) Riferimento: Korn - Nineties nü metal band known for the songs *Freak on a Leash* and *Got the Life*.

Originale:

Trix: [- -] I believe they call themselves **Korn**.
Lorelai: You rented your house to **Korn**?

Doppiaggio:

Trix: Mi sembra di ricordare che si chiamassero **Korn**.

Lorelai: Hai affittato la tua casa ai **Korn**?

Sottotitolaggio:

Trix: Mi pare che si chiamassero **Korn**.

Lorelai: Hai affittato la tua casa ai **Korn**?

(10.e) Riferimento: Marlo Thomas - Actress known from the television series *That Girl*.

(10.f) Riferimento: Tina Louise - Actress known for playing Ginger, "the movie star," on *Gilligan's Island*.

Originale:

Francie: You do not wanna be my enemy, **Marlo Thomas**.

Rory: I think I do, **Tina Louise**.

Doppiaggio:

Francie: Hai intenzione di essere mia nemica, **Dark Angel**?

Rory: Penso proprio di sì, **Xena**.

Sottotitolaggio:

Francie: Hai intenzione di essere mia nemica?

Rory: Penso proprio di sì.

(10.g) Riferimento: Minnie Pearl - *Hee Haw* comedienne known for her trademark hat and country jokes.

Originale:

Lorelai: I'm single.

Trix: By choice, or do you scare the men with your independence?

Lorelai: Actually, I scare them with my **Minnie Pearl** impression.

Doppiaggio:

Lorelai: Sono single.

Trix: Per scelta o per la tua smania di indipendenza?

Lorelai: Veramente, **un po' per questo e un po' per quello**.

Sottotitolaggio:

Lorelai: Sono single.

Trix: Per scelta o per la tua smania di indipendenza?

Lorelai: Veramente, **un po' per questo e un po' per quello**.

(10.h) Riferimento: Rain Man - 1988 Barry Levinson film starring Dustin Hoffman and Tom Cruise. Hoffman plays a savant in this film, capable of remembering obscure details.

Originale:

Rory: Well, if you need any help with anything, I've become the **Rain Man** of college application requirements.

Doppiaggio:

Rory: Se posso aiutarti, sono diventata la **Rain Man** delle richieste d'ammissione.

Sottotitolaggio:

Rory: Se posso aiutarti, sono diventata la **Rain Man** delle richieste d'ammissione.

(10.i) Riferimento: Tattoo - Character played by diminutive actor Herve Villechaize in the television series *Fantasy Island*.

Originale:

Jess: Hey **Tattoo**, just look at the plane, will ya?

Clara: What?

Doppiaggio:

Jess: Ehi, **piattola**, dacci un taglio.

Clara:

Sottotitolaggio:

Jess: Ehi, **piattola**, dacci un taglio.

Clara:

(10.j) Riferimento: "That'll do, pig" - In the 1995 talking pig film *Babe*, Farmer Hoggett speaks this line to the titular pig.

Originale:

Lorelai: **That'll do, pig**. That'll do.

Doppiaggio:

Lorelai: **Funzionerà**. Soridi, sorridi.

Sottotitolaggio:

Lorelai: **Funzionerà di sicuro**. Funzionerà.

Episodio 11.

(11.a) Riferimento: *The Great Gatsby* - F. Scott Fitzgerald's 1925 novel about Jay Gatsby, who throws glamorous parties while pining for a married woman.

(11.b) Riferimento: *Daisy Buchanan* - Object of Jay Gatsby's affection.

Originale:

Lorelai: He's liked you for ten years?

Sookie: Yes.

Lorelai: Wow. That is some serious **Great Gatsby** pining.

Sookie: I know.

Lorelai: You're his **Daisy**.

Doppiaggio:

Lorelai: Gli piaci da 10 anni?

Sookie: Sì.

Lorelai: Questo sì che è struggersi come **il Grande Gatsby**.

Sookie: Lo so.

Lorelai: Sei la sua **Daisy**.

Sottotitolaggio:

Lorelai: Gli piaci da 10 anni?

Sookie: Sì.

Lorelai: E struggersi, come **il Grande Gatsby**.

Sookie: Lo so.

Lorelai: Sei la sua **Daisy**.

(11.c) Riferimento: *John Williams* - Composer of film scores, including *Star Wars* and *Close Encounters of the Third Kind*.

Originale:

Paris: Now Louise, poke **John Williams** over there and tell her she can cut the score, we're moving on.

Doppiaggio:

Paris: Louise, potresti gentilmente dire alla tua **imbavida vicina** che abbiamo finito?

Sottotitolaggio:

Paris: Louise, potresti gentilmente dire alla tua **imbavida vicina** che abbiamo finito?

(11.d) Riferimento: *Mr. Christian* - Fletcher Christian was the sailor who took control of the ship the *HMS Bounty* in 1789, as documented in the 1932 book *Mutiny on the Bounty* by Charles Nordhoff and James Norman Hall.

Originale:

Paris: [- -] Any questions, **Mr. Christian**? I mean, Mr. Hunter.

Doppiaggio:

Paris: Qualche domanda, **signor Christian**, cioè, signor Hunter?

Sottotitolaggio:

Paris: Qualche domanda, **signor Christian**, cioè, signor Hunter?

(11.e) Riferimento: *Shields and Yarnell* - Pair of mimes who began as performers on the streets of San Francisco and became known for appearances on seventies variety shows.

Originale:

Lorelai: Hey, **Shields and Yarnell**, what's going on?

Doppiaggio:

Lorelai: Sei diventata matta, che succede?

Sottotitolaggio:

Lorelai: Sei diventata matta, che succede?

(11.f) Riferimento: *Xanadu* - 1980 rollerdisco film starring Olivia Newton John and Gene Kelly.

Originale:

Francie: This is **Xanadu**-level of insane.

Doppiaggio:

Francie: È un livello di follia **assurdo**.

Sottotitolaggio:

Francie: È un livello di follia **assurdo**.

Episodio 12.

(12.a) Riferimento: Jayne Mansfield - Blonde bombshell actress of the fifties/sixties who died in a car crash.

Originale:

Lorelai: The cork fell off my hook and **Jayne Mansfield** over here bit. [- -] Not the brightest fish in the pond, but she's awfully pretty.

Doppiaggio:

Lorelai: Mi è caduto il sughero dall'amo e **Jayne** ha abboccato. [- -] Non è il pesce più intelligente del lago, ma è molto affettuosa.

Sottotitolaggio:

Lorelai: Mi è caduto il sughero dall'amo e **Jayne Mansfield** ha abboccato. [- -] Non è il pesce più intelligente del lago, ma è bella.

(12.b) Riferimento: Pamela Des Barres - Author and rock groupie known for having relationships with Mick Jagger, Jimmy Page, and Jim Morrison.

Originale:

Lorelai: Do you need any help, please?

Rory: I'm good, **Pamela Des Barres**.

Doppiaggio:

Lorelai: È vero che ti serve una mano?

Rory: Te la devi cavare da sola.

Sottotitolaggio:

Lorelai: Ti serve aiuto?

Rory: Te la devi cavare da sola.

(12.c) Riferimento: Sanford and Son - Television series starring Redd Foxx as a junkyard dealer.

Originale:

Rory: We're pack rats.

Lorelai: We're **Sanford and Son**.

Doppiaggio:

Rory: Non buttiamo mai niente.

Lorelai: Bisogna cominciare.

Sottotitolaggio:

Rory: Non buttiamo mai niente.

Lorelai: Bisogna cominciare.

(12.d) Riferimento: Sundance - Film festival founded by Robert Redford and held annually in Park City, Utah.

Originale:

Paris: Save your act for **Sundance**, you little snitch.

Doppiaggio:

Paris: Vai a raccontarlo a qualcun altro, spiona.

Sottotitolaggio:

Paris: Dillo a qualcun altro, spiona.

(12.e) Riferimento: Timex - Makers of watches and other timepieces since the 1850s.

Originale:

Paris: Couldn't wait to jump in there and take over, could you?

Rory: Tell it to the **Timex** salesman.

Doppiaggio:

Paris: Non vedevi l'ora di prendere il mio posto, vero?

Rory: Porta ad aggiustare l'orologio.

Sottotitolaggio:

Paris: Non vedevi l'ora di prendere il mio posto, vero?

Rory: Porta ad aggiustare l'orologio.

(12.f) Riferimento: Tipper Gore - Wife of former Vice President Al Gore, formed Parents Music Resource Center to fight immorality in popular music.

Originale:

Lorelai: [- -] I'm gonna go on inside and write to **Tipper**. Great gal.

Doppiaggio:

Lorelai: [- -] Io vado in casa a scrivere due righe a **Tipper**, un'amica.

Sottotitolaggio:

Lorelai: [- -] Io vado in casa a scrivere due righe a **Tipper**, un'amica.

Episodio 13.

(13.a) Riferimento: Don Ho - Hawaiian performer known for the song *Tiny Bubbles*.

(13.b) Riferimento: Charo - Latin American singer/dancer/actress and recent cast member of VH1's reality series *The Surreal Life*.

Originale:

Emily: She's from Honolulu.

Lorelai: Cool. Does she know **Don Ho**?

Emily: No.

Lorelai: **Charo**?

Doppiaggio:

Emily: È di Honolulu.

Lorelai: Grandioso. Conosce **Don Ho**?

Emily: No.

Lorelai: **Charo**?

Sottotitolaggio:

Emily: È di Honolulu.

Lorelai: Conosce **Don Ho**?

Emily: No.

Lorelai: **Charo**?

(13.c) Riferimento: Epilady - Grooming device for women that rips hair out by the roots.

Originale:

Lorelai: Can I bite you or pull your hair or use the **Epilady** on you, 'cause I really need to do something.

Doppiaggio:

Lorelai: Posso morderla? Tirarle i capelli? Strapparle i peli delle gambe?

Sottotitolaggio:

Lorelai: Posso morderla? Tirarle i capelli? Strapparle i peli delle gambe?

(13.d) Riferimento: Graydon Carter - Editor of *Vanity Fair*.

Originale:

Maureen: Listen, I have **Graydon Carter** on the other line.

Doppiaggio:

Maureen: Scusa cara, ho **Graydon Carter** sull'altra linea.

Sottotitolaggio:

Maureen: Scusa, ho **Graydon Carter** sull'altra linea.

(13.e) Riferimento: Howard Stern - Radio "shock jock" who co-starred in *Private Parts* with Kelly Bishop.

Originale:

Sherry: Maureen told me that **Howard Stern** said that if you squat, it makes the baby come out faster,

Doppiaggio:

Sherry: **Howard Stern** sostiene che se stai accovacciata, il bambino esce prima.

Sottotitolaggio:

Sherry: **Howard Stern** dice che se stai accovacciata, esce prima.

(13.f) Riferimento: Laura Mercier - Line of cosmetics launched in 1996, designed by makeup artist Laura Mercier.

Originale:

Lorelai: You have to RSVP to a C-section.

Rory: And bring a gift.

Lorelai: I wonder if **Laura Mercier** makes Demerol.

Doppiaggio:

Lorelai: Devi rispondere subito che parteciperai.

Rory: E comprare un regalo.

Lorelai: Dei tranquillanti **formato gigante**.

Sottotitolaggio:

Lorelai: Rispondere all'invito a un parto.

Rory: E fare il regalo.

Lorelai: Del Valium **in una bella confezione**.

(13.g) Riferimento: Sara Moulton - Executive chef of *Gourmet* magazine and host of *Sara's Secrets* on the Food Network.

Originale:

Lorelai: Well, who died and made you **Sara Moulton**?

Doppiaggio:

Lorelai: Chi ti ha trasformato in **una cuoca**?

Sottotitolaggio:

Lorelai: Chi ti ha trasformato in **una cuoca**?

Episodio 14.

(14.a) Riferimento: *Holy Barbarians* - Book by Lawrence Lipton about the Beatnik culture of Venice Beach in the fifties.

(14.b) Riferimento: *The Actor's Studio guy* - James Lipton, host of Bravo's *Inside the Actor's Studio*, is the son of Lawrence Lipton, author of *Holy Barbarians*.

Originale:

Rory: **The Holy Barbarians**. I mean, what a title. [- -] the beatnik who wrote it is the father of **the guy that does those Actor's Studio interviews** on TV.

Doppiaggio:

Rory: **I Sacri Barbari**. Quel titolo mi ha incuriosita. [- -] Sai chi è l'autore? È il padre di **quel tizio dell'Actor Studio** che ha rilasciato intervista in TV.

Sottotitolaggio:

Rory: **The Holy Barbarians**. Quel titolo mi ha incuriosito. [- -] L'autore è il padre di **quel tizio che intervista gli attori dell'Actor Studio** in TV.

(14.c) Riferimento: *Bunny Ranch* - A legal brothel in Nevada.

Originale:

Rory: Your stretchy jeans and your **Bunny Ranch** T-shirt.

Doppiaggio:

Rory: I tuoi jeans attillati a la tua maglietta di **Bunny Ranch**.

Sottotitolaggio:

Rory: I tuoi jeans attillati a la tua maglietta di **Bunny Ranch**.

(14.d) Riferimento: *Columbo* - Slovenly detective played by Peter Falk on the series of the same name.

Originale:

Jess: Get a clue, **Columbo**. I don't wanna talk to her.

Doppiaggio:

Jess: Non ho voglia di parlare con lei.

Sottotitolaggio:

Jess: Non ho voglia di parlare con lei.

(14.e) Riferimento: *Elaine Stritch* - Broadway actress who won a Tony in 2002 for her one-woman show, *Elaine Stritch at Liberty*.

Originale:

Miss Patty: [- -] Kind of what **Elaine Stritch** did on Broadway, but without the bitterness.

Doppiaggio:

Miss Patty: [- -] Come quello che **la Stritch** ha fatto a Broadway, ma senza amarezza.

Sottotitolaggio:

Miss Patty: [- -] Come quello che **la Stritch** ha fatto a Broadway, ma senza amarezza.

(14.f) Riferimento: *Encyclopedia Brown* - Boy detective of juvenile literature who solves cases in the town of Idaville.

Originale:

Jess: Well, if it doesn't have **Encyclopedia Brown** in the title, that narrows it down a lot.

Doppiaggio:

Jess: Se non è **l'enciclopedia**, questo restringe di molto il campo.

Sottotitolaggio:

Jess: Se non è **l'Enciclopedia Brown** questo restringe le ricerche.

(14.g) Riferimento: *Jonas Salk* - Medical Scientist who invented the Polio vaccine in the 50s, first testing it on himself, his wife and his three sons.

Originale:

Rory: So, not your **Jonas Salk** necklace?

Doppiaggio:

Rory: Sei stata bravissima. E allora?

Sottotitolaggio:

Rory: Allora niente collana da **Jonas Salk**.

(14.h) Riferimento: *Lord of the Rings DVD* - Each film in the *Lord of the Rings* trilogy has been released in a two-disc version, and an extended four-disc version filled with extra behind-the-scenes features.

Originale:

Rory: Do you wanna watch more of the extra supplementary stuff on the **Lord of the Rings DVD**?

Doppiaggio:

Rory: Vogliamo vedere un altro po' del **Making of del Signore degli Anelli**?

Sottotitolaggio:

Rory: Vogliamo vedere i contenuti speciali nel **DVD The Lord of the Rings**?

(14.i) Riferimento: Lyndon Johnson with the Senate - Former President of the United States and Senator known for his powers of persuasion.

Originale:

Lorelai: [- -] She's like **Lyndon Johnson with the Senate**, effortless.

Doppiaggio:

Lorelai: [- -] Più brava di **Lyndon Johnson col Senato**.

Sottotitolaggio:

Lorelai: [- -] Più brava di **Lyndon Johnson col Senato**.

(14.j) Riferimento: Marshall Stacks - Pete Townshend's desire to have the loudest amplifiers is credited with inspiring Jim Marshall to build the first 100-watt amplifiers, known as the Marshall Stack.

Originale:

Zach: **Marshall Stacks** don't know Christian from atheist.

Doppiaggio:

Zach: **La musica** non distingue fra i cristiani e gli altri.

Sottotitolaggio:

Zach: **Gli amplificatori Marshall** non distinguono cristiani da atei.

(14.k) Riferimento: Norma Desmond - Movie star who lived a life of opulence, as played by Gloria Swanson in *Sunset Boulevard*.

Originale:

Lorelai: They've got those fancy beds that don't sag, and you're guaranteed a great **Norma Desmond** style breakfast the next morning.

Doppiaggio:

Lorelai: Ci sono quei bei letti in cui non si sprofonda, e avrai una colazione da **Norma Desmond**.

Sottotitolaggio:

Lorelai: Ci sono quei bei letti in cui non si sprofonda, e avrai una colazione da **Norma Desmond**.

(14.l) Riferimento: Petey the dog - Dog from *The Little Rascals*, who sported a distinctive black circle around his eye.

Originale:

Luke: You're **Petey the dog**.

Doppiaggio:

Luke: Sembri **un cane bastonato**.

Sottotitolaggio:

Luke: Sembri **Petey il cane**.

(14.m) Riferimento: The rabbit in Monty Python - In *Monty Python and the Holy Grail*, the most foul,

cruel, bad-tempered rabbit with a vicious streak a mile wide was the protector of the grail.

Originale:

Luke: Does it act all peaceful and Bambi-like and then suddenly attack like **the rabbit in Monty Python**?

Doppiaggio:

Luke: Possibile che sembrino così pacifici poi attacchino all'improvviso come **serpenti**?

Sottotitolaggio:

Luke: Sembrano pacifici come Bambi e all'improvviso ti attaccano come **il coniglio in Monty Python**?

Episodio 15.

(15.a) Riferimento: Mark Twain's House - Beloved house of the beloved author, it is currently open to the public.

Originale:

Rory: Like once, in fourth grade, we went on a field trip to **Mark Twain's house** [- -].

Doppiaggio:

Rory: Una volta in quarta elementare, andammo in gita alla **casa di Mark Twain**.

Sottotitolaggio:

Rory: Una volta in quarta elementare, andammo in gita alla **casa di Mark Twain**.

(15.b) Riferimento: Molière - 17th century French playwright and satirist, known for his farcical story twists and turns.

Originale:

Richard: [- -] Oh, if only I could've seen Emily hiding in the bushes. It's like a play by **Molière**.

Doppiaggio:

Richard: [- -] Vorrei tanto aver visto Emily nascondersi fra i cespugli. È come una commedia di **Molière**.

Sottotitolaggio:

Richard: [- -] Vorrei tanto aver visto Emily nascondersi fra i cespugli. È come una commedia di **Molière**.

(15.c) Riferimento: Othello - Shakespearean tragedy about a nobleman driven to kill his wife after he believes she's been unfaithful.

Originale:

Rory: Just remember, there's cute jealous and there's **Othello**.

Doppiaggio:

Rory: Ma ricorda: c'è la gelosia sana e quello di **Otello**.

Sottotitolaggio:

Rory: Ma ricorda: c'è la gelosia sana e quello di **Otello**.

(15.d) Riferimento: Susan Faludi - Feminist author who has explored feminism and gender roles in her books *Backlash* and *Stiffed*.

Originale:

Lorelai: Most of us didn't have first boyfriends like Dean. [- -] Where do you think the **Susan Faludis** of the world came from?

Doppiaggio:

Lorelai: Molte di noi non hanno avuto un primo fidanzato come lui. [- -] Secondo te per quale motivo **falliscono tanti matrimoni**?

Sottotitolaggio:

Lorelai: Molte di noi non hanno avuto un primo fidanzato come lui. [- -] Secondo te per quale motivo esistono **le femministe**?

Episodio 16.

(16.a) Riferimento: Billy Carter - Controversial outspoken younger brother of former President Jimmy Carter.

Originale:

Paris: [- -] Even if I was the **Billy Carter** of the family, the name is still supposed to carry some weight.

Doppiaggio:

Paris: [- -] Anche se fossi **la più scema** di tutto l'albero genealogico, il nome dovrebbe pure avere il suo peso.

Sottotitolaggio:

Paris: [- -] Anche se fossi **la più scema** di tutta la famiglia, il nome dovrebbe avere il suo peso.

(16.b) Riferimento: Daniel Day Lewis cobbling shoes - Daniel Day Lewis had quit acting to become a cobbler before appearing in *Gangs of New York*.

Originale:

Rory: Guess I've got time to tie my shoes.

Lorelai: Yes, well, **cobble yourself a new pair, Daniel Day-Lewis**.

Doppiaggio:

Rory: Ho il tempo di allacciarmi le scarpe.

Lorelai: Anche a **scrivere una lettera a Daniel Day-Lewis**.

Sottotitolaggio:

Rory: Ho il tempo di allacciarmi le scarpe.

Lorelai: **Fanne un nuovo paio, Daniel Day-Lewis**.

(16.c) Riferimento: Hirschfeld - Famed cartoonist who would hide the name of his daughter, Nina, in his black & white drawings.

Originale:

Lorelai: Why'd you get new menus? [- -] I had made little doodles with my name hidden in them on each one of the old ones just like **Hirschfeld**.

Doppiaggio:

Lorelai: Perché le hai cambiate? [- -] Ma avevo fatto dei piccoli simboli sulle cose che mi piacevano in quelli di prima.

Sottotitolaggio:

Lorelai: Perché li hai fatti? [- -] Avevo fatto dei piccoli disegni col mio nome nascosto, in quelli di prima.

(16.d) Riferimento: *Into the Woods* - Stephen Sondheim musical based on the fairy tales of the Brothers Grimm. Adam Wylie, who plays Chilton student Brad Langford, starred in the 2002 Broadway revival.

(16.e) Riferimento: *Mary Martin* - Broadway performer and star of *South Pacific* and *Peter Pan*, she is also the mother of actor Larry Hagman.

Originale:

Teacher: [- -] He returns to us fresh from Broadway where he's just completed a successful run of **Into the Woods**. Welcome back, Brad.

Brad: Thank you. It's good to be back.

Paris: Sit down, **Mary Martin**.

Doppiaggio:

Insegnante: È appena tornato dal Broadway, dove ha partecipato a uno spettacolo **the Woods**. Bentornato, Brad.

Brad: Grazie, sono felice di essere qui.

Paris: Siediti, **bamboccio**.

Sottotitolaggio:

Insegnante: È appena tornato da Broadway, dove ha appena finito di rappresentare **Into the Woods**. Bentornato, Brad.

Brad: Grazie, sono felice di essere qui.

Paris: Siediti, **bamboccio**.

(16.f) Riferimento: *Jerome Robbins* - Broadway choreographer of *West Side Story*, *The King and I*, and *Fiddler on the Roof*.

Originale:

Paris: I'm only saying it won't be totally satisfying victory just beating **Jerome Robbins** and the rest of the losers here.

Doppiaggio:

Paris: Volevo solo dire che non avrei alcuna soddisfazione a battere **Robbins** o gli altri cretini di questa classe.

Sottotitolaggio:

Paris: Dico solo che non avrei alcuna soddisfazione a battere **Robbins** o gli altri sfigati di questa classe.

(16.g) Riferimento: *Nathan Lane* - Star of the Broadway production of *The Producers*.

Originale:

Brad: It was great, but **Nathan Lane** is a very bitter man.

Doppiaggio:

Brad: Grande, ma **Nathan Lane** è un rompiscatole.

Sottotitolaggio:

Brad: Grande, ma **Nathan Lane** è un rompiscatole.

(16.h) Riferimento: *Tasmanian Devil* - Character from the *Looney Tunes* cartoons.

Originale:

Sookie: [- -] Did you see his eyes?

Lorelai: **Tasmanian devil**.

Doppiaggio:

Sookie: [- -] Hai visto gli occhi che ha?

Lorelai: Sì, fa davvero paura.

Sottotitolaggio:

Sookie: [- -] Hai visto i suoi occhi?

Lorelai: **Il diavolo della Tasmania**.

Episodio 17.

(17.a) Riferimento: *Hank Williams* - Influential country singer known for writing songs about his troubled life.

Originale:

Lorelai: **Hank Williams** would be too sad to write a song about me.

Doppiaggio:

Lorelai: **Hank Williams** sarebbe troppo triste per scrivere una canzone su di me.

Sottotitolaggio:

Lorelai: Neanche **Williams** ci scriverebbe su una canzone.

(17.b) Riferimento: *Nicholas Nickleby* - Charles Dickens' sixty-five chapter novel about a young man who has to support his family. It was also adapted as a nine-hour stage play.

Originale:

Lorelai: You have a document the length of **Nicholas Nickleby** here.

Doppiaggio:

Lorelai: Hai un documento lungo quanto **un romanzo di Dickens**.

Sottotitolaggio:

Lorelai: Hai un documento lungo quanto **un romanzo di Dickens**.

(17.c) Riferimento: Phil Spector - Influential music producer who changed pop music history when he created a new style of production known as the "Wall of Sound." In 2003, he was charged with the murder of actress Lana Clarkson.

Originale:

Jess: Oh, great, what else does she think? Start the fire, put **Phil Spector** up to it?

Doppiaggio:

Jess: Grandioso. E cos'altro pensa? Che abbia appiccato l'incendio emulando **Phil Spector**?

Sottotitolaggio:

Jess: Bene. Che altro pensa? Che ho appiccato l'incendio per emulare **Phil Spector**?

(17.d) Riferimento: Shari Lewis - Star and creator of *The Shari Lewis Show*, best known for creating the character Lamb Chop, a sock puppet.

Originale:

Lorelai: Hey **Shari Lewis**, how's the show going?

Doppiaggio:

Lorelai: **Grande artista**, come sta andando?

Sottotitolaggio:

Lorelai: Come sta andando?

(17.e) Riferimento: "Stella!" - Name famously yelled out by Marlon Brandon in *A Streetcar Named Desire*.

Originale:

Lorelai: Luke! Luke! **Stella!**

Doppiaggio:

Lorelai: Luke! Luke! **Stella!**

Sottotitolaggio:

Lorelai: -

Episodio 18.

(18.a) Riferimento: Biosphere - Glass enclosed complex designed to simulate the Earth's environment.

Originale:

Taylor: I mean, if you're lonely, I have a nephew I would love to introduce to you. He just got back from a three-year stint in a **biosphere** in Arizona.

Doppiaggio:

Taylor: Se fossi libera, mi piacerebbe presentarti mio nipote, che è appena tornato da tre anni di lavoro in **una riserva** in Arizona.

Sottotitolaggio:

Taylor: Se fossi libera, mi piacerebbe presentarti mio nipote, appena tornato da tre anni di lavoro in **una riserva** in Arizona.

(18.b) Riferimento: Brazil - Futuristic film directed and co-written by *Monty Python* member Terry Gilliam.

Originale:

Rory: Oh my God, it's **Brazil**!

Doppiaggio:

Rory: Proprio come nel **film Brazil!**

Sottotitolaggio:

Rory: Proprio come nel **film Brazil!**

(18.c) Riferimento: Dick Van Dyke - Actor of stage, film and TV, his credits include *Mary Poppins*, *Chitty Bang Bang*, *The Dick Van Dyke Show* and *Diagnosis Murder*.

Originale:

Lorelai: If **Dick Van Dyke** can do it, so can Luke.

Doppiaggio:

Lorelai: Se puo farlo **Dick Van Dyke**, ci riuscirà anche Luke.

Sottotitolaggio:

Lorelai: Lo fa **Dick van Dyke**. Ci riuscirà pure Luke.

(18.d) Riferimento: Oompa Loompas - Factory workers for Willy Wonka in his *Chocolate Factory*.

Originale:

Luke: You can send over a couple of **Oompa Loompas** to kick the crap out of Aunt Tilly.

Doppiaggio:

Luke: Io vi consiglio di mandare un paio di **Umpa Lumpa** a dare una bella lezione a Zia Tilly.

Sottotitolaggio:

Luke: Vi consiglio di mandare due **Umpa Lumpa** a dare una bella lezione a Zia Tilly.

(18.e) Riferimento: Polonius - Character in Shakespeare's *Hamlet* who offered these words of wisdom to his son: "Neither a borrower nor a lender be; For loan oft loseth both itself and friend, And borrowing dulls the edge of husbandry."

Originale:

Lorelai: I have **Polonius** and the entire banking system on my side.

Doppiaggio:

Lorelai: Ho **Polonio** e l'intero sistema bancario dalla mia parte.

Sottotitolaggio:

Lorelai: Ho **Polonio** e l'intero sistema bancario dalla mia.

Episodio 19.

(19.a) Riferimento: 700 Club - Long-running Christian news show hosted by Pat Robertson.

Originale:

Lorelai: And here it's "At Home with **the 700 Club**."

Doppiaggio:

Lorelai: E noi qui a guardare **la TV senza sonora**, uffa.

Sottotitolaggio:

Lorelai: E noi qui a casa **a leggere la Bibbia**.

(19.b) Riferimento: Cinemax at Night - Subscription cable channel known for broadcasting racier fare.

Originale:

Lorelai: It's getting very **Cinemax at Night** in here.

Doppiaggio:

Lorelai: Questo sta diventando **una locale a luci rosse**.

Sottotitolaggio:

Lorelai: Sta diventando **un cinema a luci rosse**.

(19.c) Riferimento: John Entwistle - The *Who*'s bass player from its founding until his death in 2002.

Originale:

Zach: Don't forget that the hair and fingernails on **John Entwistle**'s body were still growing when they brought in his replacement.

Doppiaggio:

Zach: E non ti scordare che **John Entwistle** era ancora in sè, quando hanno preso quello che l'ha sostituito.

Sottotitolaggio:

Zach: E ricorda che i capelli di **John Entwistle** crescevano ancora, quando è arrivato il suo sostituto.

(19.d) Riferimento: Kenny G - Successful saxophonist who is known for his smooth jazz albums.

Originale:

Paris: Forget the inconvenience of being at sea with guests unable to leave if the party is dull or if the

band, which will inevitably be composed of accountants with semi-mullets, decides to do a half-hour tribute to **Kenny G**. The seasickness factor alone, abetted by snuck-in flasks and badly cooked food, could lead to an epidemic, which may lead to lawsuits the school could ill afford.

Doppiaggio:

Paris: Lasciamo stare il fastidio di trovarsi in mare con degli ospiti che non se ne possono andare se la festa è noiosa o se l'orchestra, che sarà inevitabilmente composta da contabili in mezzemaniche, deciderà di suonare un tributo di mezz'ora a **Kenny G**, il fattore del mal di mare, aggravato da fiaschette contrabbandate e cibi mal cucinati, potrebbe provocare un'epidemia e un'azione legale, che la scuola non può permettersi.

Sottotitolaggio:

Paris: A parte il fastidio di stare in mare e l'impossibilità per gli ospiti di andarsene se l'orchestra, che sarà ovviamente composta da contabili con le mezzemaniche, vorrà suonare un tributo di mezz'ora a **Kenny G**, il mal di mare, aggravato da alcol scadente e cibi mal cucinati, potrebbe scatenare un'epidemia e un'azione legale, letale per la scuola.

(19.e) Riferimento: Leif Garrett - Actor and singer who had a huge female teenage following in the 70s.

Originale:

Sookie: I was so into **Leif Garrett** and I fantasized about kissing him so much that at some point, I really thought it happened.

Doppiaggio:

Sookie: Mi piaceva tanto **Leif Garrett**.
M'immaginavo sempre di baciarlo, finche un certo punto pensavo fosse successo davvero.

Sottotitolaggio:

Sookie: Mi piaceva tanto **Leif Garrett**.
M'immaginavo sempre di baciarlo, fino a credere che fosse successo davvero.

(19.f) Riferimento: Milli Vanilli - Pop duo who created a huge scandal when it was discovered that they did not really sing on their own recordings.

Originale:

Dave: Sounds a little too **Milli Vanilli**, Zach.

Doppiaggio:

Dave: Sì, fa troppo **Milli Vanilli**.

Sottotitolaggio:

Dave: Sì, fa troppo **Milli Vanilli**.

(19.g) Riferimento: Neville Chamberlain - Prime Minister of Great Britain from 1937 to 1940, he is associated with the policy of appeasement toward Nazi Germany that resulted in the 1938 Munich Agreement.

Originale:

Paris: Having Grad Night on a yacht is the worst idea since **Neville Chamberlain** told the people of England, "Hey, don't worry about Hitler. He's a stand-up chap."

Doppiaggio:

Paris: La festa per i diplomi sullo yacht l'idea peggiore da quando **Chamberlain** dichiarò al popolo inglese: "Non vi preoccupate di Hitler, è un tipo affidabile."

Sottotitolaggio:

Paris: La festa su uno yacht è l'errore più grande da quando **Chamberlain** disse agli inglesi: "Non vi preoccupate di Hitler, è uno affidabile."

Episodio 20.

(20.a) Riferimento: Farrelly Brothers - Directors of gross-out comedies *There's Something About Mary* and *Kingpin*.

Originale:

Lane: After I finished with my **Farrelly brothers'** audition in the bushes - thank you for the hair-holding, by the way...

Rory: Anytime.

Lane: ...Dave dropped me off at home.

Doppiaggio:

Lane: Dopo il mio provino per **i Farrelly** dietro a un cespuglio - a proposito grazie per avermi retto la testa...

Rory: Quando vuoi.

Lane: ...Dave mi ha accompagnata a casa.

Sottotitolaggio:

Lane: Dopo il mio provino con **i Farrelly** dietro a un cespuglio - grazie per avermi retto la testa...

Rory: Di niente.

Lane: ...Dave mi ha portato a casa.

(20.b) Riferimento: Footloose - 1984 film starring Kevin Bacon in a town without dancing.

Originale:

Rory: Less Cinderella, more **Footloose**.

Doppiaggio:

Rory: Meno Cenerentola, più **Footloose**.

Sottotitolaggio:

Rory: Meno Cenerentola, più **Footloose**.

Episodio 21.

(21.a) Riferimento: Audrey Hepburn - Actress who appeared in *Roman Holiday* and *Breakfast at Tiffany's*.

(21.b) Riferimento: Sabrina - 1954 Billy Wilder film starring Audrey Hepburn, William Holden, and Humphrey Bogart.

Originale:

Miss Celine: Oh my God, it's **Audrey Hepburn**.

Rory: What?

Miss Celine: You're Audrey Hepburn in **Sabrina**.

Doppiaggio:

Miss Celine: Oh, mio Dio, è **Audrey Hepburn!**

Rory: Come?

Miss Celine: Mi sembra di vedere Audrey Hepburn in **Sabrina**.

Sottotitolaggio:

Miss Celine: È **Audrey Hepburn!**

Rory: Come?

Miss Celine: Sembri Audrey Hepburn in **Sabrina**.

(21.c) Riferimento: *Felicity* - Television drama series about a plucky young girl of the same name and her adventures as she attends college at a fictional university in New York City.

Originale:

Paris: Suddenly I'm **Felicity** without the hair issues and I'm not terribly comfortable with that.

Doppiaggio:

Paris: Anche se mi piacerebbe molto andare nello stesso posto per poterlo vedere.

Sottotitolaggio:

Paris: Diventerei **una Felicity** con capelli lisci, e l'idea non mi attira affatto.

(21.d) Riferimento: *Ginger Rogers* - Actress and dancer known for her musicals with Fred Astaire.

Originale:

Miss Celine: **Ginger Rogers** always insisted her dresses move just like that.

Doppiaggio:

Miss Celine: Anche **Ginger Rogers** pretendeva che i suoi vestiti le sottolineassero così la figura.

Sottotitolaggio:

Miss Celine: **Ginger Rogers** voleva che i suoi vestiti le sottolineassero così la figura.

(21.e) Riferimento: *Johnny Depp* - *Edward Scissorhands* actor who lives in France.

(21.f) Riferimento: *Gore Vidal* - Novelist and essayist who, at the time, lived in Italy.

Originale:

Lorelai: When in France: "Does **Johnny Depp** live near here?"

Rory: When in Rome: "Does **Gore Vidal** live near here?"

Doppiaggio:

Lorelai: In Francia: "**Johnny Depp** abita qui vicino?"

Rory: E, invece a Roma: "**Roul Bova** abita qui vicino?"

Sottotitolaggio:

Lorelai: In Francia: "**Johnny Depp** abita qui vicino?"

Rory: E, invece a Roma: "**Roul Bova** abita qui vicino?"

(21.g) Riferimento: *Jimmy Stewart* - Star of the films *Vertigo* and *The Philadelphia Story*.

Originale:

Miss Celine: I had that exact shirt on **Jimmy Stewart** the night before his colonoscopy.

Doppiaggio:

Miss Celine: Feci indossare proprio quella camicia a **James Stewart** la sera prima della sua colonoscopia.

Sottotitolaggio:

Miss Celine: Feci indossare proprio quella camicia a **James Stewart** la sera prima della sua colonoscopia.

(21.h) Riferimento: *Michael Moore's speech* - At the 2003 Oscars, Moore, upon receiving the Oscar for Best Documentary Film, caused controversy by protesting the Bush administration's invasion of Iraq in his acceptance speech.

Originale:

Lorelai: Every kid in that brochure was awkward and panicked. It looked like the Academy Awards audience during **Michael Moore's speech**.

Doppiaggio:

Lorelai: I ragazzi sull'opuscolo sembravano a disagio, come il pubblico alla cerimonia Oscar durante **il discorso di Michael Moore**.

Sottotitolaggio:

Lorelai: I ragazzi sull'opuscolo sembravano a disagio, come la gente agli Oscar **mentre parlava Michael Moore**.

(21.i) Riferimento: *Natalie Wood* - Actress in *West Side Story* and *Rebel Without a Cause*.

Originale:

Miss Celine: Oh my God, it's **Natalie Wood!**

Doppiaggio:

Miss Celine: Oh, mio Dio, è **Natalie Wood!**

Sottotitolaggio:

Miss Celine: Oh, mio Dio, è **Natalie Wood!**

(21.j) Riferimento: *Olivia deHavilland* - Actress in *Gone with the Wind*.

Originale:

Miss Celine: I tried to retire once. **Olivia de Havilland** wouldn't hear of it.

Doppiaggio:

Miss Celine: Ho cercato di ritirarmi, una volta. **Olivia de Havilland** non ha voluto saperne.

Sottotitolaggio:

Miss Celine: Ho cercato di ritirarmi, una volta. **Olivia de Havilland** non ha voluto saperne.

(21.k) Riferimento: Tovah Borgnine -Wife of actor Ernest Borgnine.

Originale:

Miss Celine: You cannot wear green around grass. I learned that from **Tovah Borgnine** the hard way.

Doppiaggio:

Miss Celine: Non ci si può vestire di verde se c'è l'erba. L'ho imparato da **Tovah Borgnine**.

Sottotitolaggio:

Miss Celine: Non ci si può vestire di verde se c'è l'erba. L'ho imparato da **Tovah Borgnine**.

(21.l) Riferimento: Walter Cronkite - Former host of the CBS evening news broadcast.

Originale:

Miss Celine: I had that exact suit made in mint for Mrs. **Walter Cronkite** just last week.

Doppiaggio:

Miss Celine: Ho fatto fare esattamente lo steso abito color menta per la moglie di **Walter Cronkite** la settimana scorsa.

Sottotitolaggio:

Miss Celine: Ho fatto fare esattamente lo steso abito color menta per la moglie di **Walter Cronkite** la settimana scorsa.

Episodio 22.

(22.a) Riferimento: Ed McMahon - Television personality known from *The Tonight Show*, *Star Search*, and Alpo commercials.

Originale:

Kirk: I did tell you about the dangers of mold, right? And **Ed McMahon's** dog?

Doppiaggio:

Kirk: Ti ho detto dei pericoli della muffa, vero? E del cane di **McMahon**?

Sottotitolaggio:

Kirk: Ti ho detto dei pericoli della muffa, vero? E del cane di **McMahon**?

(22.b) Riferimento: Simone De Beauvoir - French feminist philosopher and author of *The Second Sex*.

Originale:

Lorelai: If you wear it with a moody look on your face like you're thinking of Bolsheviks, they'll mistake you for **Simone de Beauvoir**.

Doppiaggio:

Lorelai: Se lo porti con uno sguardo melanconico, come se tu pensassi ai bolscevichi, ti scambieranno per **Simone De Beauvoir**.

Sottotitolaggio:

Lorelai: Se lo porti con uno sguardo melanconico, come se tu pensassi ai bolscevichi, ti scambieranno per **Simone De Beauvoir**.